



Università degli Studi di Cagliari

**Scuola di Dottorato di ricerca
in Studi Filologici e Letterari**

Ciclo XXIII

**Modelli letterari russo-sovietici del romanzo neorealista:
Pavese, Calvino e Viganò
(1938-1949)**

L-FIL-LET/11 - L-FIL-LET/14

Presentata da: dott. Giovan Battista Di Malta

Coordinatore Dottorato: prof.ssa Cristina Lavinio

Relatore: prof.ssa Giovanna Caltagirone

Esame finale anno accademico 2010 - 2011

Indice

Introduzione	7
La letteratura tradotta e l'evoluzione letteraria	7
Problematiche del neorealismo	10
Modelli letterari russo-sovietici del romanzo neorealista	15
Parte I – La letteratura russo-sovietica in Italia.....	18
I.1 La ricezione della letteratura russa in Italia tra le due guerre.....	18
I.1.1 Diplomazia culturale e ricezione letteraria	18
I.1.2 La cultura russa in Italia.....	26
I.1.3 L'IpEO e la letteratura russo-sovietica	33
I.1.4 L'incremento delle traduzioni dal russo	35
I.1.5 Letteratura e propaganda antibolscevica	37
I.1.6 La ricezione della letteratura sovietica tra le due guerre	39
I.1.7 Il romanzo russo-sovietico nell'Italia del Ventennio.....	42
I.1.8 Strategia della ricezione: i romanzi tradotti	54
I.1.9 Strategia della ricezione: il discorso critico	63
I.1.10 La letteratura russo-sovietica nei periodici del Ventennio	71
I.2 «L'Ordine Nuovo» e la letteratura russa a Torino.....	77
I.2.1 Gobetti e l' <i>image</i> letteraria della Rivoluzione russa.....	77
I.2.2 La letteratura negli scritti giovanili di Gramsci	85
I.2.3 Letteratura e psicologia delle classi	96
I.2.4 L'«Ordine Nuovo» e la cultura proletaria	98
I.2.5 L'«Ordine Nuovo» e il Proletkul't di Torino	102
I.3. Dal <i>narodnost'</i> sovietico al nazionale-popolare gramsciano	107
I.3.1 Il <i>narodnost'</i> nella letteratura russo-sovietica.....	107
I.3.2 <i>Narodnost'</i> e nazionale-popolare	111
Parte II - La letteratura russo-sovietica nei romanzi di Cesare Pavese	119
II.1 Pavese e il realismo	119
II.1.1 Il problema del realismo.....	119
II.1.1.1 Realismo e simbolismo	119
II.1.1.2 Realismo e naturalismo	125

II.1.2 La poetica di Pavese e il formalismo russo	130
II.1.2.1 Parodia ed evoluzione letteraria	130
II.1.2.2 Ejchembaum, Pavese e O. Henry	135
II.1.3 Realismo e stilizzazione	141
II.2 Gončarov e Pavese.....	149
II.2.1 Pavese e il realismo russo.....	149
II.2.1.1 Autobiografia, etica e romanzo	149
II.2.1.2 Gončarov e la «mitologia personale» pavesiana	152
II.2.1.3 Primitivismo e oblomovismo.....	156
II.2.2 I modelli letterari latini e il mito.....	162
II.2.2.1 Orazio, di ritorno dalla Russia.....	162
II.2.2.2 Gončarov, Pavese e la letteratura latina.....	166
II.2.2.3 «Ermete di fronte al <i>Crédit mobilier</i> »	170
II.2.3 Da Gončarov a Fadeev a Pavese.....	173
II.2.3.1 La dicotomia Oblòmov/Stolz nei romanzi di Pavese	173
II.2.3.2 Da Gončarov a Fadeev	177
II.3 Oblomovismo, stoicismo e antifascismo: <i>Il Carcere</i>	183
II.3.1 Narrazioni del carcere e del confino.....	183
II.3.2 <i>Oblòmov e Il carcere</i>	184
II.3.2.1 Oblomovismo figurativo.....	184
II.3.2.2 Oblomovismo psicologico	188
II.3.3 Lo stoicismo ne <i>Il carcere</i>	192
II.3.3.1 <i>Autàrkeia</i> e memoria	192
II.3.3.2 Intellettuali e potere	198
II.3.4 Antifascismo confinario	202
II.3.4.1 Confino e coercizione.....	202
II.3.4.2 Da <i>Qualche motivo</i> a <i>Il carcere</i>	205
II.3.4.3 Gli incerti confini tra Stato e società civile	209
II.3.4.4 Gončarov, Šolochov, Nord-Sud, città-campagna	212
II.4 <i>Paesi tuoi</i> e <i>I dissodatori</i> di Michail Šolochov	216
II.4.1 Monticello come Gremijačij Log	216
II.4.2 La dialettica storica nel romanzo <i>I dissodatori</i>	228

II.4.2.1 Il tragico nella struttura romanzesca	228
II.4.2.2 Mito e Storia nei <i>Dissodatori</i>	231
II.4.2.3 Da Walter Scott a Šolochov	234
II.4.2.4 Dialettica della vertigine.....	240
II.4.2.5 Guerra civile e collettivizzazione	243
II.4.2.6 Dissodatori spontanei e requisitori consapevoli	246
II.4.2.7 La «nequizia divina» nella struttura de <i>I dissodatori</i>	252
II.4.3 <i>Paesi tuoi</i> e <i>I braccianti</i> di Šolochov	261
II.4.3.1 Campagna e città in <i>Paesi tuoi</i>	261
II.4.3.2 Operai e contadini.....	265
II.4.3.3 La “rivoluzione primordiale” ne <i>I braccianti</i>	268
II.4.3.4 Antropologia, mitologia e politica.....	273
II.4.4 La dialettica storica in <i>Paesi tuoi</i>	281
II.4.4.1 Paesi tragici	281
II.4.4.2 Berto e <i>Das Kapital</i> . L’alienazione in <i>Paesi tuoi</i>	282
II.4.4.3 Fascismo e “battaglia del grano” in <i>Paesi tuoi</i>	290
II.4.4.4 Storia antica e Storia contemporanea	295
II.4.4.5 <i>Ciak</i> , si trebbia.....	303
II.4.5 Il modello tragico de <i>I dissodatori</i> in <i>Paesi tuoi</i>	308
II.4.5.1 Rivoluzione e reazione	308
II.4.5.2 La donna “demoniaca” dai <i>Dissodatori</i> a <i>Paesi tuoi</i>	311
II.4.5.3 <i>I dissodatori</i> e la tragedia storica in <i>Paesi tuoi</i>	321
II.5 L’intollerabile realsocialismo del <i>Compagno</i>	328
II.5.1 <i>Il compagno</i> e <i>La disfatta</i> di Fadeev	328
II.5.1.1 Da <i>La disfatta</i> a <i>Il compagno</i>	328
II.5.1.2 Politica e mistero	330
II.5.1.3 Spontaneità e consapevolezza: Torino e Roma.....	332
II.5.1.4 Sinestesia e mistero ne <i>La disfatta</i>	335
II.5.1.5 Sinestesia e mistero ne <i>Il compagno</i>	342
II.5.1.6 La struttura narrativa de <i>La disfatta</i> ne <i>Il compagno</i>	348
II.5.2 Il «Master Plot» del <i>socrealizm</i> e <i>Il compagno</i>	356
II.5.2.1 Il <i>Master Plot</i> e la ricezione del romanzo sovietico	356

II.5.2.2	Verifica del <i>Master Plot</i>	359
II.5.3	La ricezione critica de <i>Il compagno</i>	374
II.6	Un italiano al <i>rendez-vous: La casa in collina</i>	382
II.6.1	La ricezione critica de <i>La casa in collina</i>	382
II.6.1.1	Il testo e la Storia	382
II.6.1.2	Zona grigia?	388
II.6.2	Al <i>rendez-vous</i> con la Storia	393
II.6.2.1	La dialettica politica	395
II.6.2.2	Oblomovismo	399
II.6.2.3	La guerra civile ne <i>La casa in collina</i>	402
II.6.3	Modelli russo-sovietici de <i>La casa in collina</i>	417
Parte III	– Modelli letterari russo-sovietici de <i>Il sentiero dei nidi di ragno</i> di Italo Calvino	425
III.1	La genesi del <i>Sentiero</i> e il romanzo russo-sovietico	425
III.2	Come fu temprato il sentiero. Ostrovskij e Calvino	428
III.2.1	«Kim... Chi è Kim?»	428
III.2.2	Saremo come Ostrovskij!	432
III.2.3	Pavka e Pin	436
III.2.4	Infidi camerieri	440
III.2.5	Artem e Cugino	444
III.2.6	Uomini nuovi e parole nuove	447
III.2.7	Pavka, Pin e le loro prigioni	448
III.2.8	Invasori tedeschi e pistole rubate nascoste nei nidi	452
III.3	<i>La madre</i> di Gor'kij	456
III.3.1	Straniamento	456
III.3.2	Espressionismo	458
III.4	<i>I coniugi Orlov</i> di Gor'kij	463
III.4.1	Lunpenproletariat	463
III.4.2	Il realismo sociale come modello letterario	464
III.4.3	La dialettica psicologica e politica	468
III.5	<i>I dissodatori</i> di Šoločov	471
III.5.1	Davidov e il Dritto	471

III.5.2 Nagùlnov : Najdënov = Mancino : Giacinto	472
III.6 <i>I giorni e le notti</i> di Simonov	477
III.6.1 Il rumoreggiare della Storia	477
III.6.2 Capitani e commissari politici.....	479
III.7 <i>La disfatta</i> di Fadeev	481
III.7.1 Realismo.....	481
III.7.2 Fiabesco.....	488
III.7.3 Cavalleresco	493
III.7.4 Plotoni e distaccamenti scalcinati	502
III.7.5 Guerra e formiche	508
III.7.6 Levinson, Kim e Ferriera	515
III.7.7 La satira dell'ideologia della storia di <i>Guerra e pace</i>	526
Parte IV – Modelli letterari de <i>L'Agnese va a morire</i> di Renata Viganò.....	533
IV.1 Modelli letterari russo-sovietici	533
IV.1.1 Da <i>La madre</i> di Gor'kij a <i>L'Agnese va a morire</i>	533
IV.1.2 <i>I giorni e le notti</i> di Simonov	536
IV.1.3 <i>Come fu temprato l'acciaio</i> di Ostrovskij.....	544
IV.2 La «tendenza verso l' <i>epos</i> » nel romanzo resistenziale	547
IV.2.1 Da <i>La terra e la morte</i> a <i>L'Agnese va a morire</i>	547
IV.2.2 Il realismo socialista e il ritorno all' <i>epos</i>	553
IV.2.3 Da <i>Uomini e no</i> a <i>L'Agnese va a morire</i>	557
IV.2.4 La simbologia della terra	559
IV.3 Il primitivismo simbolico e i suoi modelli letterari	561
IV.3.1 <i>La disfatta</i> e <i>L'Agnese va a morire</i>	561
IV.3.2 Da <i>Paesi tuoi</i> a <i>L'Agnese va a morire</i>	563
IV.3.3 Primitivismo.....	567
IV.4 <i>Guerra e pace</i> . La simbologia speculare	573
IV.4.1 La tradizione del realismo russo	573
IV.4.2 La simbologia speculare ne <i>La disfatta</i>	575
IV.4.3 La simbologia speculare ne <i>L'Agnese</i>	581
IV.4.4 «Mondo storico» e «mondo umano»	587
BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI	592

Edizioni di riferimento dei testi di Pavese, Calvino e Viganò	592
Romanzi analizzati	592
Altri testi e edizioni	592
Edizioni di riferimento nello studio della narrativa russa tradotta	594
Romanzi analizzati	594
Altri testi e edizioni	595
Edizioni degli scritti di Gramsci e dell'«Ordine Nuovo»	596
Edizioni delle opere di Gramsci	596
Articoli dell'«Ordine Nuovo»	596
Studi sulla letteratura italiana	598
Studi sulla letteratura russa	603
Materiali per lo studio della ricezione della cultura e della letteratura russa in Italia.....	607
Altre opere letterarie citate	609
Altre opere citate	612

Introduzione

Questo studio tratta del ruolo di modello letterario svolto dal romanzo russo e russo-sovietico tradotto nell'evoluzione del romanzo neorealista. L'ambito d'indagine è stato circoscritto selezionando un *corpus* di sei romanzi italiani: quattro romanzi di Cesare Pavese, due scritti prima della Seconda guerra mondiale, *Il carcere* e *Paesi tuoi*, due nel Secondo dopoguerra, *Il compagno* e *La casa in collina*, e due romanzi di tematica resistenziale, *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino e *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò. Sette romanzi russo-sovietici sono stati analizzati in quanto modelli letterari delle suddette opere: *Oblòmov* di Ivan Gončarov, *La madre* e *I coniugi Orlov* di Maksim Gor'kij, *La disfatta* di Aleksandr Fadeev, *I dissodatori* di Michail Šolochov, *Come fu temprato l'acciaio* di Nicolaj Ostrovskij e *I giorni e le notti* di Konstantin Simonov. Sintetizzo qui di seguito alcune problematiche generali inerenti le questioni affrontate.

La letteratura tradotta e l'evoluzione letteraria

Tra il Primo e il Secondo dopoguerra gli intellettuali italiani hanno prestato particolare attenzione al valore letterario, storico e politico della traduzione letteraria. La consapevolezza teorica della valenza geopolitica delle traduzioni che si rivela negli scritti di Pavese per esempio, è un aspetto forse ancora sottovalutato della sua personalità intellettuale; la nota del *Mestiere di vivere* dell'11 gennaio 1940, anticipa, se non sopravanza, il nocciolo delle teorie sul ruolo della letteratura tradotta per l'evoluzione letteraria proposte da Itamar Even Zohar¹:

¹ «Qual è la posizione della letteratura tradotta [...]: è elevata, bassa, innovativa, conservatrice, semplificata, stereotipata? In quale modo essa partecipa o meno ai cambiamenti? La mia risposta [...] è che la letteratura tradotta può essere ognuna di queste cose. Essa non è inamovibile per principio. Se diventa primaria o secondaria dipende dalle circostanze specifiche che operano nel polisistema. [...] Dire che la letteratura tradotta mantiene una posizione *primaria* significa dire che partecipa attivamente alla *modellizzazione del centro* del polisistema. In tale situazione essa è di gran lunga parte integrante delle forze innovative, e quindi da identificare, probabilmente, con gli eventi maggiori della storia letteraria mentre stanno avendo luogo. Questo implica [...] che spesso sono gli autori dominanti (o i membri dell'avanguardia che stanno per diventare autori dominanti) che producono le traduzioni più importanti. Inoltre, in tali situazioni, quando nuovi modelli letterari stanno emergendo, la traduzione diventa

Le grandi fioriture sono precedute da una generazione d'intensi traduttori (neòteroi, stilnovisti, elisabettiani, trio del dolore, romanzo russo, neo-realismo americano). Quando si dice l'esterofilia... [...] Più la storia si avvicina ai nostri tempi, e più alle fusioni di due civiltà attraverso la carne si sostituisce quella attraverso la carta. Alle invasioni le traduzioni.²

Una valutazione molto simile, tra il letterario e il geopolitico, si ritrova nel Gramsci dei *Quaderni*; può sorprendere l'analogo trapasso discorsivo dal piano letterario al piano geopolitico («invasioni» nel discorso di Pavese, «imperialismi» in quello di Gramsci):

Se è vero che ogni secolo o frazione di secolo ha la sua letteratura, non è sempre vero che questa letteratura sia prodotta nella stessa comunità nazionale. Ogni popolo ha la sua letteratura, ma essa può venirci da un altro popolo, cioè il popolo in parola può essere subordinato all'egemonia intellettuale e morale di altri popoli. È questo spesso il paradosso più stridente per molte tendenze monopolistiche di carattere nazionalistico e repressivo: che mentre si costruiscono piani grandiosi di egemonia, non ci si accorge di essere oggetto di egemonie straniere; così come, mentre si fanno piani imperialistici, in realtà si è oggetto di altri imperialismi.³

Non esagerava quindi Pavese quando scrisse, nel Secondo dopoguerra, il suo citatissimo brano sul “decennio delle traduzioni”, che assume un significato particolare alla luce dei passi sopra citati:

il decennio dal '30 al '40, che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri. Esso è stato un momento fatale, e proprio nel suo apparente esotismo e ribellismo è pulsata l'unica vena vitale della nostra recente cultura poetica. L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e risporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo. [...] Noi scoprimmo l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna.⁴

Alla mussoliniana “ora fatale” rappresentata dalla guerra, Pavese contrappone il «momento fatale» della sotterranea riscossa culturale esercitata per

probabilmente uno dei mezzi per elaborare questi nuovi modelli. Attraverso le opere straniere vengono introdotti nella propria letteratura elementi che prima non esistevano» (ITAMAR EVEN-ZOHAR, trad. it. *La posizione della letteratura tradotta nel polisistema letterario*, in SIRI NERGAARD (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano (1995) 2002, pp. 229-230).

² CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay. Nuova introduzione di Cesare Segre, Einaudi, Torino (1952) 2000, p. 172; in seguito siglato MV.

³ ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino (1975) 2007³, p. 2253; da qui in avanti siglato Q.

⁴ C. PAVESE, *L'influsso degli eventi*, in ID., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 223.

mezzo della traduzione letteraria: dalle invasioni alle traduzioni. Nell'ambito di queste lente ma profonde trasformazioni culturali, ebbe un ruolo rilevante anche la ricezione italiana della letteratura russo-sovietica:⁵ con sensibilità diverse ma con simile spirito polemico, intellettuali come Gobetti, Gramsci e Ginzburg, hanno contribuito alla peculiare ricezione torinese della letteratura russa, un ambito letterario la cui importanza per l'evoluzione del romanzo italiano è ancora oggi sottostimata dalla ricerca letteraria. Non sembra un caso che l'importanza del legame tra la ricezione del romanzo russo e l'evoluzione del romanzo italiano sia stata di recente suggerita in uno studio espressamente dedicato alla ricezione e diffusione della letteratura russa nella Torino del Primo dopoguerra:

I capolavori romanzeschi dell'Ottocento russo rispondevano perfettamente alle attese di varie categorie di lettori. Con le loro trame e le loro problematiche morali e filosofiche potevano sia piacere a un pubblico popolare che fornire modelli a letterati preoccupati del rinnovamento del romanzo italiano.⁶

Si è molto parlato, a ragione, dell'importanza del romanzo americano nell'Italia degli anni Trenta e Quaranta. Ma si può anche postulare l'esistenza di un vero e proprio filone russo che corre attraverso tutto il periodo tra le due guerre mondiali. Un filone che indubbiamente non sarebbe mai potuto essere quello che fu senza il contributo torinese.⁷

Il ruolo di modello letterario del romanzo dell'Ottocento russo è stato svalutato in quanto oggetto di studio concreto, per esempio da Natalino Sapegno, che tende a ridurre l'influsso letterario dei russi sul romanzo italiano al senz'altro importante Dostoevskij, trascurando però il realismo.⁸ Nondimeno, lo stesso

⁵ Nel presente lavoro espressioni come letteratura russo-sovietica o romanzo russo-sovietico, da intendersi prive di qualsivoglia intonazione ideologica, si riferiscono semplicemente all'ambito della letteratura russa, o in quanto prodotta nel periodo sovietico, o sinteticamente e inclusivamente, come in questo caso, alla letteratura russa sia precedente sia successiva all'Ottobre.

⁶ LAURENT BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura e letteratura russa a Torino nel primo dopoguerra*, Istituto Storico Belga di Roma, Bruxelles – Roma 2007, p. 64.

⁷ Ivi, p. 121.

⁸ Scrive infatti Sapegno: «quando si parla oggi dell'influsso dei russi nella cultura europea del nostro secolo si pensa in realtà quasi solo a Dostoevskij (e in misura di gran lunga minore a Cechov), non certo a Tolstoj e a Turgenev. [...] Che importanza potrà avere allora l'andar rintracciando qua e là faticosamente i segni di un puntuale riecheggiamento di temi e situazioni dostoevskijani, nei primi romanzi di Moravia per es., o in quelli di Piovene, o nell'*Uomo è forte* di Alvaro, e magari in qualche parte di Pavese e Vittorini? Ogni risultato di una siffatta ricerca, quand'anche attendibile, apparirà sempre di scarsa rilevanza. [...] Perciò si diceva da principio che il tema è deludente e sfugge a un'indagine severa. Mentre il solo punto fermo resta l'acquisto ormai certo di un patrimonio di forme e di sentimenti, sul piano non pur della coscienza critica ma dell'immediato godimento del lettore comune» (NATALINO SAPEGNO, *Il romanzo russo dell'Ottocento e l'Italia*, in AA. VV., *Il romanzo russo nel secolo XIX e la sua influenza*

Sapegno sottolinea l'importanza del ruolo svolto da Gobetti, Gramsci e Ginzburg, e rileva il valore di modello ideale rappresentato dal realismo russo nell'Italia del Primo dopoguerra:

Era naturale che [...] quando da molte parti affiorava una certa stanchezza del lirismo della generazione 'vociana' e prendeva piede l'idea di un ritorno al romanzo, alla rappresentazione oggettiva, all'esplorazione della psicologia e della realtà sociale, tornasse anche di frequente, fra gli altri, il richiamo ai grandi modelli russi.⁹

Problematiche del neorealismo

Sorprende insomma il generale disinteresse per il ruolo di modello letterario svolto dal realismo russo e russo-sovietico nell'evoluzione del romanzo italiano verso il neorealismo, soprattutto quando si pensa all'importanza che la critica attribuisce ai modelli letterari statunitensi.¹⁰ Numerosi indizi di un legame tra realismo russo e neorealismo italiano, raramente approfonditi, sono stati comunque colti, non ultimo l'uso dello stesso termine "neorealismo" in riferimento alla letteratura russa:

Nel contesto dell'apertura europea degli anni a cavaliere dei due decenni si inserisce anche la prima apparizione del termine neorealismo. In un saggio dal titolo *Letteratura russa a volo d'uccello*, pubblicato a puntate sull'Italia letteraria dal 2 novembre 1930 al 22 febbraio 1931, Umberto Barbaro parla a proposito delle tendenze letterarie dell'Unione Sovietica di un «neorealismo che pur rifacendosi alla letteratura dell'Ottocento, non può dirsi un vero e proprio ritorno ma invece ha caratteri di novità, se non di avanguardia, con qualche analogia col neorealismo tedesco di Döblin in letteratura e di Dix in pittura più che con quello del nostro Moravia e che col "realismo magico" del nostro Bontempelli».¹¹

nelle letterature dell'Europa Occidentale, colloquio italo-sovietico, Roma, 17-19 maggio 1976, Accademia Nazionale Dei Lincei, Roma 1978, pp. 100-101).

⁹ Ivi, p. 99.

¹⁰ Con l'eccezione importante di Maria Corti, il cui studio sulla letteratura del neorealismo resistenziale ha tendenzialmente sottovalutato il ruolo di tutti i «modelli esteri», che secondo la studiosa sarebbero presenti, «non però molto attivi, come già ha ben detto Calvino» (MARIA CORTI, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, p. 37). Implicitamente, data l'impostazione del discorso sui legami della letteratura resistenziale con la stampa clandestina, la Corti, come ha osservato Romano Luperini, ha tendenzialmente sottovalutato il ruolo dei modelli letterari in generale, italiani compresi (cfr. ROMANO LUPERINI, *Riflettendo sulle date: alcuni appunti sul neorealismo in letteratura*, «Allegoria», XIII, 37, gennaio-aprile 2001; ora anche in ID., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006).

¹¹ BRUNO FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992, pp. 28-29.

Una precedente occorrenza del termine “neorealismo” può farsi risalire perlomeno al 1928, quando è stato utilizzato, sempre a proposito di letteratura sovietica, nel titolo del primo capitolo di *Letteratura sovietista* di Ettore Lo Gatto: «Dal futurismo al neo-realismo»¹². Tuttavia, anche quando l’effettivo ruolo di modello letterario svolto dal realismo letterario russo è stato esplicitamente riconosciuto, non ha fatto seguito alcun approfondimento del significato di questo legame per l’evoluzione letteraria del romanzo italiano. I riferimenti di Italo Calvino al ruolo di modello letterario svolto dalla letteratura russo-sovietica per la genesi de *Il sentiero dei nidi di ragno*, di cui si legge nella *Nota* d’autore all’edizione 1954 del romanzo, e di nuovo, con qualche attenuazione, nella citatissima *Prefazione* all’edizione 1964, sono caduti sostanzialmente nel vuoto per quanto riguarda lo studio dei termini storico-letterari di questo influsso. Sembra doversi intendere come formula di liquidazione polemica, per esempio, un accenno di Giorgio Bàrberi Squarotti che, nel 1965, indica tra i modelli letterari del neorealismo del Secondo dopoguerra «il realismo socialista e Gorkij, e tutta la letteratura sovietica del tempo staliniano»¹³. Non di rado, infatti, il riferimento al realismo socialista vuole essere semplicemente una formula utile per liquidare tendenze e opere della fase neorealista sentite estranee alla sensibilità ideologica e letteraria dominante.¹⁴ Così si può forse interpretare il riferimento al realismo socialista nella nuova periodizzazione del neorealismo proposta qualche anno fa da Romano Luperini, che individua una terza e ultima fase del neorealismo che daterebbe dal 1949, da definirsi appunto una fase del «“realismo socialista”»:

A questo punto il quadro letterario è già cambiato: nel 1949, per esempio, erano usciti *Agnese va a morire* di Renata Viganò e *Speranzella* di Bernari, nel 1950 *Le terre del Sacramento* di Jovine, tutte opere che del neorealismo offrono una variante assai diversa, più ideologica, più ottocentesca, più assimilabile al naturalismo. Sono gli anni in cui, dopo tante «cronache»,

¹² Cfr. ETTORE LO GATTO, *Letteratura sovietista*, Istituto per l’Europa Orientale, Roma 1928, p. 3.

¹³ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1965, p. 127.

¹⁴ Di recente si è voluto identificare direttamente il realismo socialista con la produzione letteraria del Secondo dopoguerra italiano priva di valore artistico: un “realismo socialista italiano” andrebbe ricercato quindi «in ciò che veniva prodotto nella meno prestigiosa periferia dei campi artistici, da autori oggi sostanzialmente sconosciuti, e che tali sono rimasti perché privi delle risorse necessarie per acquisire quel prestigio letterario che consente di essere tramandati ai posteri» (ANNA BALDINI, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Utet, Milano 2008, p. XXVII); l’influsso e i tratti caratteristici del realismo socialista si riscontrano invece nelle opere del Secondo dopoguerra di autori di primo piano, come Calvino e Pavese.

«memorie», narrazioni a struttura aperta e mitico-simbolica, si torna al romanzo tradizionale, cercando di ispirarsi a una concezione nazionalpopolare della letteratura che Gramsci aveva teorizzato e anche al “realismo socialista” di marca sovietica.¹⁵

Questa risistemazione nasce dalla condivisibile necessità di superare i problemi posti dalle autorevoli interpretazioni del neorealismo della Corti e di Giovanni Falaschi, che hanno rinnovato metodologicamente l’impianto del discorso critico, ma hanno astratto l’oggetto di studio, la narrativa del neorealismo, dalla tradizione letteraria sia estera sia nazionale, discutendo autori e opere in virtù del loro legarsi (i minori), o del loro astrarsi (i maggiori) dal “costume letterario” giornalistico, pubblicistico e politico del proprio tempo (dal *byt*, direbbero i formalisti): in entrambi i casi nel vuoto di un anno zero del sistema letterario che alla lunga ha rivelato la sua insostenibilità. L’interpretazione di Luperini presenta a sua volta tratti fortemente problematici: reinserisce l’evolversi della narrativa neorealista nel sistema letterario italiano, ma esclude le opere della terza fase dall’influsso della triade di modelli letterari italiani indicati da Calvino (*Malavoglia*, *Paesi tuoi*, *Conversazione in Sicilia*), e le classifica «come realismo socialista, promosso da una poetica di partito, e come tendenza “volontaria” e organica recuperante la tradizione ottocentesca, negli anni fra il 1949 e il 1955»¹⁶. Quindi il neorealismo si riconfigurerebbe come

un movimento complesso e vario che si snoda nella narrativa d’invenzione (che è altra cosa dalla memorialistica o dalla testimonianza) in tre momenti diversi: come realismo politico all’interno del “nuovo realismo” degli anni

¹⁵ R. LUPERINI, *Riflettendo sulle date: alcuni appunti sul neorealismo in letteratura*, cit., p. 130.

¹⁶ Ivi, p. 132. Già Pietro Cataldi, per esempio, aveva affermato che «su Emilio Sereni e Carlo Salinari [...] agì l’influsso del realismo socialista sovietico (elaborato soprattutto da Ždanov)», identificando una «proposta del realismo socialista» che «corrispondeva a una vera e propria poetica normativa, e sostenuta dalla politica culturale del PCI», che «influenzò sensibilmente la produzione letteraria tra la fine degli anni Quaranta e la metà dei Cinquanta, irrigidendo la poetica neorealista e riducendone le potenzialità» (PIETRO CATALDI, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994, p. 134); Cataldi quindi circoscrive una fase neorealista “cosciente” *post* 1948, segnalando la «necessità di distinguere tra forme di scrittura che sono semplicemente riconducibili alla tendenza neorealista e altre che invece rispondono a una consapevole poetica organica [...]. L’ambito della periodizzazione è [...] il più pertinente e proficuo per tentare una storicizzazione delle due possibilità, solo che si prenda atto dello scarso uso del termine tra il 1943 e il 1945, e della sua progressiva fortuna fino alla decisa esplosione del 1948. Di neorealismo come poetica precisa non è possibile parlare prima di questa data: è il momento in cui il PCI, uscito dalla sconfitta elettorale del 18 aprile e già allontanato dal governo, definisce in modo più organico (e meno unanimista) la propria poetica culturale, abbracciando il neorealismo, detto anche *socialrealismo* o *realismo socialista*, in forma praticamente ufficiale e portandolo a coincidere con la prospettiva ždanoviana» (ivi, p. 137, corsivo nel testo).

Trenta; come realismo mitico-simbolico e a struttura problematica ispirato alle vicende più recenti e drammatiche della storia d'Italia (dalla guerra di Spagna alla Resistenza, dalla questione meridionale alla miseria del dopoguerra) fra il 1940 e il 1948; come realismo socialista, promosso da una poetica di partito, e come tendenza "volontaria" e organica recuperante la tradizione ottocentesca, negli anni fra il 1949 e il 1955.¹⁷

Questa interpretazione trascura a sua volta importanti aspetti dell'evoluzione letteraria internazionale tra l'Ottocento e la prima metà del Novecento,¹⁸ e imposta contestualmente una scansione cronologica che presenta tratti problematici. La definizione di «realismo socialista» attribuita ai romanzi di Renata Viganò e di Francesco Jovine (o a *Metello* di Vasco Pratolini) per esempio, neppure intende porre il problema dei modelli letterari russo-sovietici di queste opere, ma semplicemente denunciare in termini valutativi il loro avvicinamento a una dimensione politica da intendersi crocianamente "allogria", rispetto ad altre opere valutabili in termini di genuinità letteraria, quali *Uomini e no* di Vittorini (1945), *Il compagno* di Pavese (1946) o *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino (1947). Nel 1949 avrebbe quindi inizio, nel sistema letterario italiano, un'era dello zdanovismo, da intendersi come appiattimento su un piano extraletterario in qualche modo dettato dal partito, con l'unico nuovo dato letterario riducibile a un generico ritorno alle forme ottocentesche del romanzo. Questa risistemazione a ben vedere ottiene il risultato di concentrare la caratterizzazione delle opere letterarie in relazione a un deprecato elemento allogrio (l'impostazione ermeneutica Corti-Falaschi) su un più circoscritto arco temporale e numero di opere, da ritenersi appunto zdanoviane, restituendo le opere degli autori consacrati (per esempio Vittorini, Pavese e Calvino) a un implicito flusso nobile della letteratura novecentesca.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Come ha sottolineato Michael Denning, «Sebbene la "letteratura proletaria" si sia imposta all'attenzione del mondo solo per poco tempo, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta [...] le sue radici affondano nei primi incontri tra gli scrittori e il movimento socialista all'inizio del Novecento», quando «l'immensa popolarità delle opere di Zola tra i militanti socialisti e l'avvento della generazione di Gor'kij portarono il romanzo alla ribalta della cultura socialista: i realisti che vissero a cavallo dei due secoli furono salutati come gli eredi di Balzac e Tolstoj, e il realismo divenne la poetica egemone tra gli intellettuali socialisti. La nozione di "realismo critico" che Lukács difenderà negli anni Trenta, nasce in questo clima culturale»; «Benché il realismo socialista avesse già preso forma, [nei primi del Novecento] i tempi non erano ancora maturi per un'internazionale degli scrittori» (MICHAEL DENNING, *L'internazionale dei romanzieri*, in FRANCO MORETTI (a cura di), *Il romanzo*, vol. III, Einaudi, Torino 2002, pp. 627-628; p. 629).

Resta priva di spiegazione la concreta dinamica di importanti fatti letterari. Se si deve registrare una tendenza al ritorno alla formula forte del romanzo ottocentesco, per esempio, essa non cala zdanovianamente dal partito sullo scrittore più tendenzioso che talentuoso (ammettendo che debba dirsi tale) Francesco Jovine, dando luogo a *Le terre del Sacramento* (1950), perché la medesima tendenza è ben visibile ne *La luna e i falò* (1950) di Pavese (e si era già annunciata ne *La casa in collina*, 1948). Ma soprattutto, se di realismo socialista si deve parlare, sarà necessario intenderlo letterariamente, in relazione a uno specifico rapporto con i modelli letterari. A proposito de *Le terre del Sacramento*, su cui non si ritornerà nel presente lavoro, se si deve parlare di realismo socialista sarà necessario iniziare a pensare a una comparazione del suo *incipit* con l'*incipit* de *I dissodatori* di Michail Šolochov, il romanzo sulla collettivizzazione sovietica delle terre (tradotto in Italia nel 1945) – oppure del suo *explicit* con l'*explicit* de *Il torrente di ferro* di Aleksandr Serafimovič (anch'esso tradotto nel 1945). La peculiare riattivazione dei modelli ottocenteschi che si osserva ne *Le terre del Sacramento* potrebbe a questo punto trovare una sua spiegazione più articolata. Ma occorre al contempo rilevare che i modelli letterari del realismo socialista russo-sovietico sono altrettanto se non più presenti e caratterizzanti nel *Sentiero dei nidi ragno* che ne *Le terre del Sacramento* o ne *L'Agnese va a morire*, e forse più ancora ne *Il compagno* di Pavese: perlomeno dal 1946 quindi, non dal 1949, si può riscontrare un sensibile influsso del realismo socialista nel romanzo italiano.

Si è accennato a questi problemi di interpretazione per ricordare che l'evoluzione del neorealismo italiano è un fenomeno letterario tuttora controverso, ma naturalmente il presente studio non intende proporre una nuova interpretazione globale dell'evoluzione del neorealismo, ma semplicemente portare un contributo alla discussione del problema sottolineando il ruolo tutt'altro che trascurabile dei modelli letterari russo-sovietici che, come si tenterà di suggerire a proposito di Pavese, agiscono in sordina fin dal Primo dopoguerra. I termini più generali del problema della genesi del neorealismo italiano possono dirsi consolidati: una tensione, variegata e composita senz'altro, verso un romanzo realistico inizia ad affermarsi nel corso degli anni Trenta, lottando con le note tendenze avverse

predominanti nel sistema letterario italiano.¹⁹ Ma se il realismo letterario (o neorealismo) italiano che si afferma nel Secondo dopoguerra ha i suoi antecedenti negli anni Trenta, un nuovo campo di tensioni inizia ad agire nel sistema politico, culturale e letterario italiano fin dalla Rivoluzione russa del 1917,²⁰ e trova un centro d'irradiazione tra i più importanti nella Torino dell'«Ordine Nuovo» di Gramsci. L'opposizione politica e quindi culturale, soffocata dal fascismo, continua comunque a condizionare nel profondo il clima letterario: una cultura d'opposizione è diffusa per esempio dalle riviste dove sopravvive l'eredità gobettiana e gramsciana, come «La Cultura» einaudiana, dalle cui colonne Ginzburg e Pavese divulgano discorso letterario russo e statunitense, o dall'attività di riviste a forte carica europeista come «Solaria». Al contempo le traduzioni dei romanzi stranieri contribuiscono a suggerire nuove formule letterarie che rinsanguano i legami del romanzo con la società e con la Storia.

Modelli letterari russo-sovietici del romanzo neorealista

Il presente studio è suddiviso in quattro parti. Nella prima parte si discute la ricezione della letteratura russo-sovietica nell'Italia del Primo dopoguerra, sia in termini generali, sia con particolare attenzione alla peculiare ricezione espressa da intellettuali antifascisti come Gramsci, Gobetti e Ginzburg nella Torino del Primo dopoguerra. I numerosi studi che si sono soffermati sulla ricezione della letteratura russo-sovietica nell'Italia del Ventennio hanno tendenzialmente valutato l'atteggiamento del regime fascista nei confronti della letteratura sovietica come un atteggiamento di apertura, tanto che si è parlato di un atteggiamento «liberale» verso la letteratura sovietica. Queste analisi hanno implicitamente sottovalutato le conseguenze culturali e letterarie della repressione dei politici e degli intellettuali promotori di una diversa ricezione e diffusione della cultura e della letteratura russo-

¹⁹ Cfr. il capitolo *Resistenze all'affermarsi della prosa romanzesca* in B. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., pp. 11-22.

²⁰ Certamente si potrebbe procedere ulteriormente a ritroso, chiamando in causa per esempio la prima ricezione italiana di Tolstoj, e ancora oltre, giungendo alla letteratura risorgimentale e alle sue origini; tuttavia, dando per scontati questi importanti antecedenti, qui si intende evidenziare il contributo della ricezione gramsciana e ordinovista della cultura russo-sovietica alla cultura che alimenta la tendenza neorealista del romanzo italiano.

sovietica. Per quanto riguarda l'ambito propriamente letterario, infatti, gli studiosi rimasti in campo, per esempio Ettore Lo Gatto (e fino al 1938 Renato Poggioli), non riconoscevano alcun valore di rinnovamento letterario alla rivoluzione russa: la chiusura dell'«Ordine Nuovo» e l'arresto di Gramsci hanno spento una delle principali fonti di elaborazione e di divulgazione di interpretazioni e pratiche letterarie antitetiche; queste tuttavia hanno continuato ad agire nella prassi della cultura d'opposizione, e riemergendo nel Secondo dopoguerra hanno contribuito a caratterizzare la temperie letteraria del neorealismo.

La seconda parte è dedicata allo studio del ruolo dei modelli letterari russi nei romanzi di Pavese. L'interesse di Pavese per la cultura letteraria russa si può riscontrare nella sua riflessione teorica, e nella sua prima produzione saggistica e poetica. Una comparazione tra la prassi narrativa di Pavese e il peculiare riuso letterario dei miti classici, e della letteratura latina, messo in atto dal romanziere russo Ivan Gončarov, consente di approfondire i legami tra la narrativa pavesiana e il realismo russo. Il capolavoro di Gončarov, *Oblòmov*, è un fondamentale modello letterario del primo romanzo scritto da Pavese, *Il carcere*, e il raffronto permette di sottolineare la rilevanza della problematica storica nel romanzo pavesiano.

Si propone l'ipotesi che nella genesi di *Paesi tuoi*, il primo romanzo pubblicato da Pavese, abbia svolto un importante ruolo di modello letterario il romanzo di Šoločov *Podnjataja Tselina* (tradotto nel Secondo dopoguerra con il titolo *I dissodatori*, e in seguito con il titolo *Terre dissodate*, probabilmente noto a Pavese nella traduzione inglese del 1935, o nella traduzione francese del 1933). La comparazione tra i due romanzi, accomunati dai riferimenti alla letteratura latina, e dalla costruzione della struttura del romanzo sulle formule del mito, dell'antropologia, della tragedia antica, mostra l'importanza del modello rappresentato dal romanzo di Šoločov per la costruzione del legame di *Paesi tuoi* con l'ambito politico e storico, e consente di far emergere strutture simboliche e tematiche del romanzo pavesiano finora rimaste in ombra.

Il confronto tra *Il compagno* e il suo principale modello letterario russo-sovietico, qui identificato ne *La disfatta* di Fadeev, permette di illuminare la strategia di rappresentazione simbolica dell'interazione tra individuo, società e storia che caratterizza il romanzo. L'individuazione della corrispondenza tra la struttura

narrativa e tematica de *Il compagno* e il *Master Plot*²¹ del romanzo del realismo socialista sovietico, inoltre, consente di registrare l'avvenuto avvicinamento del romanzo pavesiano del Secondo dopoguerra alle formule del romanzo novecentesco del realismo sociale, e suscita interrogativi sulla controversa ricezione critica dei romanzi pavesiani *Il compagno* e *La casa in collina*. Quest'ultimo, similmente a quanto rilevato a proposito de *Il carcere*, è caratterizzato dal forte influsso, invero sensibile anche ne *Il compagno*, del capolavoro romanzesco di Gončarov, *Oblòmov*. Nondimeno il rapporto con il romanzo sovietico si conferma importante, e il confronto con il modello letterario rappresentato da *I dissodatori* di Šoločov, per esempio, permette di chiarire alcuni aspetti importanti del discorso storico e metaletterario che caratterizza *La casa in collina*.

Nella terza parte si prende in esame il romanzo d'esordio di Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, evidenziando i suoi legami con i modelli letterari russo-sovietici, con particolare attenzione, tra gli altri, a *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovskij e, soprattutto, a *La disfatta* di Fadeev, romanzo nel quale si può forse riconoscere il modello letterario più importante del *Sentiero*. Il rapporto del romanzo con i modelli letterari russi suscita nuove ipotesi ermeneutiche sulla concezione della storia espressa dal *Sentiero*.

La quarta parte indaga i modelli letterari russo-sovietici del romanzo *L'Agnese va a morire* di Renata Viganò, la cui tensione epica può essere ritenuta prossima a modelli letterari italiani coevi (Pavese, Vittorini), ma non si spiega compiutamente trascurando la profonda rielaborazione nel romanzo della tradizione letteraria del realismo russo di Tolstoj, di Gor'kij e di Simonov, l'intensa tramatura simbolica che accomuna *L'Agnese va a morire* e *La disfatta* di Fadeev.

²¹ Cfr. KATERINA CLARK, *The Soviet Novel. History as Ritual*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1981; in seguito siglato SN.

Parte I – La letteratura russo-sovietica in Italia

I.1 La ricezione della letteratura russa in Italia tra le due guerre

I.1.1 Diplomazia culturale e ricezione letteraria

Giacomo Leopardi scrisse nel 1821 una nota sulla cultura russa che lo slavista Cesare De Michelis ha definito emblematica: la lingua russa non dovrebbe ritenersi «formata e fornita di letteratura propria»; il reciso giudizio di Leopardi è stato interpretato come sintomo eloquente dell'incerta informazione che caratterizza la ricezione italiana della letteratura russa nel XIX secolo, tale che «bisogna attendere gli anni settanta, dunque a Italia unita, perché si affaccino i nomi di Lermontov, Turghénev, Dostoévskij, Tolstóij»; solo in quegli anni si ebbe, nel 1862, «una prima compiuta Storia della letteratura russa»²².

È noto che una solida tradizione di studi sistematici sulle culture slave si affermò dopo la Prima guerra mondiale. Il giovane Gramsci nel 1916, constatando il deplorabile stato della traduzione letteraria in Italia, prende spunto dal caso dello scrittore russo Arcybašev, di cui può leggersi una sola novella tradotta direttamente dal russo, per chiedersi « quanti scrittori russi sono conosciuti meglio »²³ se anche la traduzione della *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj, « diffusa a decine di migliaia di copie nel mercato italiano [...] non aveva a che fare con l'originale, ma era semplicemente il rifacimento di una cattiva traduzione francese di una cattiva traduzione tedesca »²⁴, tanto che si deve ancora « aspettare di conoscere [...] anche i più famosi e divulgati autori come Tolstoj e Dostoievski »²⁵. Quanto ai modi in cui si conosce l'arte oriunda, Gramsci si rivela all'avanguardia negli studi su geopolitica e ricezione nel riscontrare (e stigmatizzare) una prassi ricettiva da prosecuzione della politica con

²² CESARE G. DE MICHELIS, *Russia e Italia*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da Michele Colucci e Riccardo Picchio, Utet, Torino 1997, vol. II, p. 690; p. 694.

²³ A. GRAMSCI, lettera firmata A. G., «Il Grido del Popolo», XXII, n. 606 (4 marzo 1916); cito da ID., *Scritti giovanili 1914 – 1918*, Einaudi, Torino (1958) 1972³, p. 28.

²⁴ Ivi, pp. 28-29.

²⁵ Ivi, p. 29.

altri mezzi – o prosecuzione della guerra *tout court* – come suggerisce il suo confronto tra le acclamate *performance* wagneriane di Toscanini in Italia nel 1895-98, e il «vespaio»²⁶ suscitato dalle incaute repliche torinesi del 1916: infatti Wagner «nel passato lo si ascoltava ed applaudiva non come disinteressato creatore di bellezze, ma come “genio barbarico dominatore”, la cui patria era dalla nostra»²⁷. Così la cultura italiana squaderna il suo «servilismo estetico»²⁸, aizzato da un martellante «chimismo demagogico»²⁹ che non esita nel dipingere un *Parsifal* che «per l’occasione ha messo un elmo a chiodo»³⁰.

A proposito di copricapi militari e letteratura russa:

Fu solo dopo la prima guerra mondiale che i nostri lettori s’interessarono alle letterature slave, e a quella russa in particolare. Due fattori influirono decisamente su tale fenomeno: le vicende politico-militari (la rivoluzione e la guerra civile più che la guerra mondiale) e il conseguente afflusso in Italia di numerosi immigrati russi [...] Alla prima curiosità esteriore pei fatti di cronaca e per le manifestazioni politico-sociali, subentrò ben presto un più vivo interesse per l’attività artistica e letteraria del popolo russo alla ribalta della storia europea.³¹

Infatti «la fallita rivoluzione del 1905 portò nel nostro paese un certo numero di esuli russi»³², tra i quali Maksim Gor’kij, che, in Italia dal 1906, «cercò contatti con artisti e letterati, concesse interviste, seguì le moltissime traduzioni delle sue opere [...] prese insomma parte attiva alla vita culturale italiana»³³; con questi stessi ambienti si relazionerà negli anni Venti l’astro nascente della russistica italiana Ettore Lo Gatto, che

pubblicando nell’ottobre 1920 a Napoli il primo numero della rivista “Russia”, era entrato in contatto con il mondo dell’emigrazione politica russa che, dopo l’avvento al potere dei bolscevichi, era formato dalle diverse

²⁶ A. GRAMSCI, *Omaggio a Toscanini*, «Avanti!», 7 maggio 1916; cito da ID., *Sotto la Mole 1916 – 1920*, Einaudi, Torino (1960) 1972³, p. 135.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 136.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ GIUSEPPE MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, «Belfagor», IV (1949), fascicolo VI, p. 693. È utile ricordare che gli esiti della Rivoluzione russa si riversano sul quadro bellico e politico europeo, condizionandolo, e la situazione più propriamente bellica in Italia condizionò a sua volta il quadro politico, e quest’ultimo la ricezione politica (e culturale) della Rivoluzione russa.

³² CLAUDIA SCANDURA, *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Bulzoni editore, Roma 2002, p. 14.

³³ *Ibidem*. «Altri esuli, più o meno noti, Grigorij Plechanov, Augenio Anagnine, Michail Osorgin, Michail Pervucin, Olga Resnevic, solo per fare qualche nome, si adoperarono attivamente per la diffusione della loro cultura nel nostro paese» (Ivi, p. 15).

componenti dell'opposizione antileninista, dai liberali ai menscevichi ai social rivoluzionari. Fra questi spiccavano lo storico F. Šmurlo, lo storico dell'arte Pavel P. Muratov, lo storico della letteratura Evgenij A. Ljackij, Boris V. Jakovenko, lo scrittore e giornalista Michail A. Osorgin e Maksim Gor'kij, che diede a "Russia" preziosi suggerimenti sulla nuova generazione letteraria sovietica.³⁴

L'influsso degli sconvolgimenti geopolitici innescati dal primo conflitto mondiale sulla ricezione italiana della letteratura Russa è stato riassunto nell'affermazione che «la slavistica italiana “nasce nelle retrovie dell'esercito asburgico” durante la prima guerra mondiale»³⁵, in quell'enorme guerra che pose «alla ribalta nuove o rinate nazioni, in gran parte slave»³⁶. In questo contesto si afferma l'esigenza politica di una sistematica ed efficiente campagna di studi sull'Est Europa e la Russia:

Gli sconvolgimenti, causati dal primo conflitto mondiale, toccavano anche e soprattutto la Russia, [...] che sembrava minacciare con la sua rivoluzione l'intera Europa. L'Italia, che alla fine del conflitto mondiale aveva conquistato le “terre irredente”, confrontandosi con il potente esercito austriaco, si trovava ora a diretto contatto con il mondo slavo, nella fattispecie del Regno dei Serbi, dei Croati e degli Sloveni, ed era annoverata tra le nazioni vittoriose, desiderose al contempo di giocare il suo ruolo di potenza europea.³⁷

L'Italia si trovava in una situazione di dipendenza spiacevole, in quanto «la comprensione di questo mondo dipendeva dalla mediazione culturale delle maggiori

³⁴ STEFANO SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Presentazione di Marco Palla, Franco Angeli, Milano 2005, p. 36.

³⁵ MARCELLO GARZANITI, *Alle origini della slavistica e della russistica italiana. I fondi librari di Maver, Lo Gatto e Colucci*, in MARINA BATTAGLINI (a cura di), *Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca nazionale, Biblioteca Nazionale Centrale Roma*, 23 ottobre 2006 – 5 gennaio 2007, Editore Colombo, Roma 2006, p. 101. L'affermazione tra virgolette nel passo citato, relativa alla biografia dello slavista Giovanni Maver, proviene dall'Introduzione di Riccardo Picchio a *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Sansoni, Firenze 1962, p. 6. «Con la fine della prima guerra mondiale e i grandi cambiamenti politici che ne seguirono, anche il destino di Giovanni Maver subì un grande cambiamento: nel 1926 gli fu conferita, all'Università di Padova, la prima cattedra di filologia slava in Italia, atto di nascita della slavistica italiana» (M. BATTAGLINI, *Libri russi e slavi nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, in ID., *Mal di Russia amor di Roma*, cit., p. 7). Peraltro durante la Seconda guerra mondiale ritroviamo Maver, oramai presidente dell'Istituto di cultura italiana di Belgrado, proporre di svolgere nello stesso Istituto «una serie di “conferenze di carattere istruttivo generale”, con cui illustrare le “opere imponenti di bonifica del Regime” e le “sue varie molteplici provvidenze per la difesa della razza, della maternità e dell'infanzia e per il potenziamento civile e militare della Nazione”» (STEFANO SANTORO, *«L'Europa orientale»: conoscenza e cultura dell'Europa centro-orientale e balcanica in epoca liberale e fascista*, in GIORGIO PETRACCHI (a cura di), *Uomini e nazioni. Cultura e politica estera nell'Italia del Novecento*, Con la collaborazione di Gianluca Volpi, Gaspari Editore, Udine 2005, p. 76).

³⁶ M. GARZANITI, *Alle origini della slavistica e della russistica italiana*, cit., p. 101.

³⁷ Ivi, p. 102.

culture europee»³⁸. Peraltro fin dal XIX secolo Giuseppe Mazzini aveva messo in guardia un'Italia che trascurava lo studio delle culture e letterature slave, accumulando così un grave ritardo rispetto agli altri paesi europei, dove già «sette cattedre di letteratura Slava esistono in oggi», che «trasmettono [...] l'eco di quelle tradizioni, di quella poesia; e noi restiamo del tutto estranei a questo moto, che contiene forse, il segreto di un mondo nuovo»; deplorando questo grave ritardo nel comprendere l'inestimabile valore letterario e politico, detto in termini odierni, dell'egemonia culturale, Mazzini insiste: «noi dobbiamo, amici o nemici, far di conoscere intimamente gli slavi»³⁹. A ben vedere gli sconvolgimenti politici dell'era del Risorgimento prefigurano quell'interesse per le culture dell'Est europeo che si svilupperà sistematicamente nei primi decenni del Novecento; osserva infatti De Michelis:

Occorre sottolineare che negli anni Settanta - in significativa sintonia con i travagli post-unitari - la cultura russa viene percepita [...] non tanto come portatrice di specifici modelli letterari, quanto di singolari concezioni ideologiche: del che appare sintomatico il fatto che il romanzo di Turgénev *Padri e figli* sia stato pubblicato, nel 1879, col titolo *Il nichilismo*, a cura di quel Francesco Monfredini, allievo del De Sanctis [...] poté così capitare che [...] i sommi, i mediocri e i decisamente minori venissero proposti al pubblico italiano senza una precisa scala di valori (che quando era proposta, era piuttosto ideologica che letteraria).⁴⁰

Da un punto di vista più propriamente storico-politico, risulta che ancora agli inizi del Novecento la cultura diplomatica italiana rivela «una scarsa attenzione alle questioni sociali ed economiche e alla nascente politica di massa in cui aumentava a dismisura l'importanza dei mezzi d'informazione e di comunicazione»⁴¹. Anche la sconfitta italiana nella prima guerra imperialista contro l'Etiopia, secondo Luciano Monzali, «ebbe fra le sue cause principali la profonda ignoranza della classe dirigente italiana sulla natura e l'organizzazione della società abissina»⁴². Storicamente si attribuisce a Carlo Sforza, diplomatico e ministro degli Esteri di Giolitti nel 1920-21, l'imporsi consapevole dell'«obiettivo di modernizzare la

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ GIUSEPPE MAZZINI, *Lettere slave*, in Id., *Scritti editi e inediti*, vol. XXXVI, Cooperativa tipografico editrice P. Galeati, Roma 1943, p. 29.

⁴⁰ C. DE MICHELIS, *Russia e Italia*, cit., p. 695.

⁴¹ LUCIANO MONZALI, *Riflessioni sulla cultura della diplomazia italiana in epoca liberale e fascista*, in G. PETRACCHI (a cura di), *Uomini e nazioni*, cit., p. 28.

⁴² *Ivi*, p. 29.

diplomazia»⁴³, sintonizzarla «con il nuovo spirito nazionale e la politica di massa»⁴⁴;
fra le sue iniziative vi fu

la creazione di un vero e proprio ufficio stampa del ministero degli Esteri, avente il ruolo di condizionare e indirizzare l'opinione pubblica italiana ed estera. [...] Sforza sostenne pure la creazione dell'Istituto per l'Oriente e dell'Istituto per l'Europa Orientale nel 1921: egli sentiva l'esigenza di sprovvincializzare la cultura italiana e di fornire all'azione diplomatica italiana strumenti culturali più sofisticati.⁴⁵

Anche i problemi relativi alla ricezione della cultura russa nel primo Novecento possono essere inquadrati nell'ambito del consapevole interesse dei ceti finanziari e politici italiani per le prospettive imperialistiche aperte dalla Prima guerra mondiale nei paesi dell'Est Europa, e la categoria storiografica della “diplomazia culturale”⁴⁶ si rivela uno paradigma utile per indagarne le conseguenze. In quest'ottica Stefano Santoro, a proposito delle mire italiane sull'Est europeo, nota come nel dopoguerra «furono in particolare la Banca commerciale italiana di Milano e la Sade, società elettrica fondata nel 1905 [...], in collaborazione con la stessa Comit, a tentare nei primi anni Venti di sostituirsi in quell'area alla finanza tedesca, fino allora egemone»⁴⁷. Prima leva “culturale” fu la *Lega italiana per la tutela degli interessi nazionali*, formatasi da una disciolta associazione irredentista; *desiderata* principali dell'Italia, il grano, il petrolio e il carbone dell'Est Europa e della Russia meridionale:

fu per la prima volta realizzato un coordinamento fra le attività di penetrazione economica, politica e culturale dell'Italia fuori dai confini nazionali: nel settembre 1921, infatti, si stabilì un accordo fra la Lega italiana, la Dante Alighieri e la Fondazione Leonardo per l'organizzazione della vendita del libro italiano all'estero.⁴⁸

Nei primi decenni del secolo il versante culturale delle ambizioni internazionali italiane si alimentava di un elastico concetto di “latinità”, e del “mito

⁴³ Ivi, p. 32.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Sul concetto di diplomazia culturale cfr: ANTHONY HAIGH, *Cultural Diplomacy in Europe*, Council of Europe, Strasbourg 1974; J. M. MITCHELL, *International Cultural Relations*, Allen & Unwin, London 1986.

⁴⁷ S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda*, cit., p. 43.

⁴⁸ Ivi, p. 44.

di Roma”, coltivati e cristallizzati in seguito dal fascismo, che vi aggiunse «dopo il concordato del 1929, la Seconda Roma, simbolo della cristianità»⁴⁹, edificando «su tali modelli ideali [...] il “mito di potenza” dell’Italia fascista»⁵⁰. Non per caso quindi una delle riviste più importanti sull’Est europeo ebbe un titolo così curioso come *Roma e l’Oriente*. Il mito di Roma non fu valutato efficace erroneamente, rivelò anzi una considerevole vitalità nell’*image* letteraria russa dell’Italia; si può pensare alla Roma agognata meta del *Gran Tour*, esperimento esistenziale tanto ambito da poter essere «talora rimandato, come un evento supremo a cui ci si sentisse necessariamente impreparati»⁵¹, come narra Vjačesláv Ivanov; o a Nikolaj Gogol’, che nel racconto *Roma* (1842) non esitò nel «vaticinare a Roma e al suo popolo un grande futuro»⁵². In questo quadro non sorprende il ruolo di primo piano di Merežkovskij; nell’Italia fascista il suo «*L’Anticristo: Pietro e Alessio* è presentato in tre diverse traduzioni in soli 2 anni»⁵³; nella trilogia il poeta russo

creò una Roma simbolista riflesso delle proprietà della Russia dell’Età dell’Argento. Ambientò il primo romanzo nell’Impero romano del Quarto secolo e il terzo romanzo nella Russia Pietrina, e rese esplicita l’implicazione dello status della Russia come Terza Roma con riferimenti a Roma e alla Terza Roma che attraversavano il terzo romanzo. Inoltre, nel secondo romanzo della trilogia, ambientato nel Rinascimento italiano, caratterizzò un artista, un pittore di icone russe, che profetizza con parole esaltate la gloria della “Russia, la Terza Roma”. In virtù della popolarità del romanzo, la trilogia di Merezhkovskii per i lettori russi funse da tesoro della miriade di temi associati a Roma. [...] Attraverso i testi di Merezhkovskii, Roma divenne un potente strumento mitopoietico nella costruzione simbolista della storia e del futuro della Russia.⁵⁴

Se su Roma convergono i miti dell’immaginario russo e i disegni della diplomazia culturale italiana, che scommette sull’efficacia dei suddetti miti nell’immaginario altrui, sulla stessa Roma, sede dell’ambasciata dell’Impero degli Zar, si riversa da tempo il vivo interesse della diplomazia imperiale russa, culturale e non:

⁴⁹ Ivi, p. 27.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ RITA GIULIANI, *Roma – Atlantide russa*, in *Mal di Russia amor di Roma*, cit., p. 15.

⁵² Ivi, p. 16.

⁵³ SARA MAZZUCHELLI, *La letteratura russa in Italia tra le due guerre. L’attività di traduttori e mediatori di cultura*, «Europa Orientalis», XXV (2006), p. 56.

⁵⁴ JUDITH E. KALB, *Russia’s Rome. Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890-1940*, University of Wisconsin Press, Madison (Wis.) 2008, p. 35; p. 36, traduzione mia. La Kalb ricorda che nell’opera «l’imperatore Giuliano è, come i critici hanno registrato, una figura ovviamente nicciana» (ivi, p. 37).

a Roma a cavaliere tra il XIX e il XX secolo passano [...] i maggiori rappresentanti della cultura letteraria, filosofica e artistica russa [...] L'interesse era molteplice ed aveva talvolta implicazioni politiche ricollegabili direttamente alla politica estera dell'Impero russo. In questa prospettiva è rilevante la questione relativa alla presenza e all'attività della chiesa russa ortodossa [...] ubicata nell'edificio dell'ambasciata russa di Roma.⁵⁵

Perseguendo le proprie mire politiche sull'Est europeo, gli strateghi della diplomazia culturale italiana valorizzarono a loro volta senza remore la tematica religiosa; il crollo della teocrazia degli Zar non scoraggiò i progetti di penetrazione egemonica sul piano culturale e confessionale, anzi,

la fine dell'autocrazia zarista parve a una parte della Chiesa russa e ad un gruppo di intellettuali ex marxisti, fra cui Nikolaj Berdjaev, Sergej Bulgakov, P. B. Struve e Semën Frank, un'occasione per rinnovare dalle fondamenta l'intera società russa, in antitesi al materialismo moderno e con un recupero dell'antica spiritualità.⁵⁶

Di conseguenza, le trattative di intellettuali e religiosi italiani con gli ambienti di cui sopra si intensificarono, per essere poi rigettate da parte russa, prima nel 1924 e poi definitivamente nel 1927.⁵⁷ Il tema religioso – che resterà motivo topico dell'antibolscevismo culturale italiano – durante la guerra nazifascista contro l'Unione Sovietica, sarà rispolverato sul campo di battaglia dalla propaganda italiana coordinata dal Ministero di Pavolini, che mirava ad «avvicinare le popolazioni locali alle truppe d'occupazione, attraverso [...] l'organizzazione di “case di preghiera” d'accordo col clero ortodosso»⁵⁸.

Si può accennare un parallelo tra il rapporto politico e culturale con l'“Altro” russo nell'Italia del primo Novecento, e il rapporto dell'Austria con l'“Altro” italiano nel primo XIX secolo trattato da Michaela Wolf. La studiosa imposta il problema del ruolo della traduzione nella dinamica sociopolitica austro-italiana utilizzando il concetto di *cultural blockage* elaborato da Stephen Greenblatt.⁵⁹ Il

⁵⁵ STEFANO GARZONIO, *La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo*, in *Mal di Russia amor di Roma*, cit., pp. 41-42.

⁵⁶ S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, cit., p. 48.

⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 51.

⁵⁸ LUIGI DE ANGELIS, *Un Italiano tra due totalitarismi*, in *Mal di Russia amor di Roma*, cit., p. 90.

⁵⁹ Su Greenblatt e il neostoricismo statunitense rimando al profilo critico tracciato in MARIO DOMENICHELLI, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Edizioni ETS, Pisa 2011, pp. 71-99.

cultural blockage, paradigma elaborato nello studio sui risvolti culturali della colonizzazione del Messico condotto appunto da Greenblatt,⁶⁰ consiste come è noto nel “blocco” che rafforza e calcifica l’autopercezione dei connotati fondamentali della comunità colonizzatrice: i nativi quindi, percepiti irriducibilmente diversi (nella fattispecie in quanto cannibali) potevano automaticamente divenire oggetto delle più efferate violenze utili alla conquista. Parallelamente al blocco culturale (che la Wolf individua, nel caso italo-austriaco, nella peculiare selezione austriaca dei testi italiani tradotti), la teoria di Greenblatt prevede che si costruiscano anche dei momenti di identificazione culturale; indagando quest’ultima tipologia di fenomeni, la Wolf constata che, nel caso dell’Austria imperiale,

il traduttore si confronta con l’obiettivo di produrre una traduzione che crei un avvicinamento delle culture coinvolte. Ciò si realizza soprattutto attraverso l’articolazione di legami nascosti tra culture apparentemente opposte. Nel nostro *corpus*, è soprattutto nei testi religiosi che viene tracciato questo tipo di strategia discorsiva. [...] Ciò, naturalmente, può anche essere interpretato come una tattica utilizzata per combattere lo spirito rivoluzionario italiano, che era molto attivo in quegli anni.⁶¹

Se la strategia del *cultural blockage* austriaco volto ad addomesticare l’immagine dell’Italia veicolata dalla letteratura italiana tradotta, nell’indagine della Wolf, si concretizza soprattutto in una selezione che premia la letteratura più amena, popolare e politicamente inoffensiva, si vedrà più avanti che la politica culturale italiana nei confronti della Russia sovietica si rivela più articolata e complessa (ma simile, come si è detto sopra, in merito alla comune strumentalizzazione politica della cultura religiosa). Ma non si può non notare un’altra forte similitudine tra la strategia della ricezione letteraria austriaca ricostruita dalla Wolf, e la strategia culturale dell’Italia fascista, messa in atto però durante la penetrazione politica e culturale, non in Russia ma in Ungheria, di cui scrive Santoro:

nel 1927, anno della firma del patto di amicizia italo-ungherese, presso un preesistente Istituto storico ungherese, venne fondata l’Accademia di Ungheria. Negli stessi anni venne impressa un’accelerazione nel campo delle traduzioni delle opere ungheresi in Italia. Negli anni Venti, infatti, era sorta

⁶⁰ Cfr. STEPHEN GREENBLATT, *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Clarendon Press, Oxford 1992.

⁶¹ MICHAELA WOLF, *Censorship as cultural blockage: Banned Literature in the Late Habsburg Monarchy*, in DENISE MERKLE (a cura di), *Censure et traduction dans le monde occidental*, «TTR», XV (2002), n. 2, p. 35, traduzione mia.

un'autentica scuola di traduzione, composta in gran parte da giovani studiosi dell'Ungheria. La prima collana di romanzi ungheresi era stata lanciata dalla casa editrice «Alpes», presieduta da Arnaldo Mussolini, seguita dalla casa editrice «Corbaccio», diretta da Enrico Dall'Oglio, che, puntando ad un pubblico più vasto, privilegiò la traduzione di romanzi ameni, raccolti nella collezione «Hungaria». Anche a quest'opera di traduzione non si mancò di riconoscere la rilevanza politica.⁶²

Negli anni Venti insomma, l'instaurarsi di una sistematica sinergia tra politica estera, diplomazia culturale e produzione letteraria, letteratura tradotta compresa, sembra oramai un fatto compiuto.

I.1.2 La cultura russa in Italia

L'attività culturale delle comunità intellettuali russe in Italia ha dato luogo alla contrapposizione tra i circoli legati a due importanti biblioteche russe attive in Italia nel primo novecento, la «Gogol'» e la «Tolstoj». La prima, che sorse a Roma nel 1902, «dedicata dalla colonia dei russi a Roma allo scrittore Gogol', nel cinquantenario della sua morte»⁶³, «con l'inizio della guerra e soprattutto con lo scoppio della rivoluzione prima e la vittoria dei bolscevichi poi»⁶⁴, diviene «il centro dell'emigrazione russa, in opposizione al regime sovietico»⁶⁵, e quindi «erede soprattutto della tradizione della cultura classica russa»⁶⁶, da cui «l'atmosfera di 'vecchia Russia' che vi si respirava e, nelle sue stanze, alle cui pareti sono esposti i ritratti dello Zar Nicola II e di altri membri della famiglia imperiale, si raccolgono numerosi tutti coloro che vogliono approfondire la conoscenza della Russia prerivoluzionaria»⁶⁷.

Gestì la biblioteca il «Circolo russo» del «principe Sergej V. Romanovskij (1893 – 1971), il quale giunse a Roma nel 1921 e a lungo, dopo la guerra e fino alla sua morte, fu il presidente del circolo»⁶⁸. Il *Circolo* e l'annessa biblioteca, collegata

⁶² S. SANTORO, «L'Europa orientale»: conoscenza e cultura dell'Europa centro-orientale e balcanica in epoca liberale e fascista, cit., p. 73.

⁶³ M. BATTAGLINI, *Libri russi e slavi nella Biblioteca Nazionale Centrale di Roma*, cit, p. 9.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 9-10.

⁶⁸ *Ivi*, p. 10.

«all'intricata rete delle organizzazioni ufficiali russe all'estero»⁶⁹, furono creati in parte per spontanea iniziativa della comunità russa in Italia, ma «al tempo stesso erano iniziative dettate da un disegno politico-culturale più ampio ispirato dal Ministero degli Esteri russo»⁷⁰, ed erano collegate alla riorganizzazione all'estero delle chiese dipendenti dallo stesso Ministero. La nascita della “Gogol” è resa possibile da finanziamenti privati e soprattutto dalla donazione del fondo librario del *Club dei pittori russi*, «emanazione di quell'Accademia russa delle belle Arti di Roma istituita nel 1840 e direttamente dipendente dall'Accademia centrale piomboburghese»⁷¹, e dal fatto che della sua creazione si interessa direttamente «il barone Gustav Šilling (1859-1912), segretario dell'ambasciata imperiale a Roma»⁷².

L'associazione vede il prodigarsi di figure d'alto rilievo culturale come il musicista Vladimir Zabugin, redattore della rivista «Roma e l'Oriente», che nel 1911 diventa professore all'Università di Roma e nel 1917, di ritorno in Russia «in qualità di membro della missione organizzata dal ministro Vittorio Scialoja»⁷³, pubblica le relative memorie *Il gigante folle. Istantanee della rivoluzione russa*, «precedute da una prefazione dello stesso Scialoja»⁷⁴. Non sarà inutile a questo punto ricordare l'importante ruolo svolto dal ministro (ed eminente accademico) Scialoja nel campo specifico della “diplomazia culturale”. Gli irredentisti liberal-nazionali italiani avevano ottenuto a suo tempo dal Presidente del Consiglio Boselli che la *Dante Alighieri* – di cui era presidente – si assumesse i compiti della «propaganda italiana all'interno e all'estero»⁷⁵; ma quando, indisposta da lacci burocratico-finanziari, la *Dante* declinò,

fu Vittorio Scialoja a portare avanti l'idea di un coordinamento organico della propaganda all'estero [...] Nominato da Boselli ministro della Propaganda, Scialoja basò gran parte della propria azione su presupposti nazionalistici, inimicandosi in tal modo specialmente gli jugoslavi. Fu dopo il disastro di Caporetto a delinearsi una frattura fra la politica imperialista di Sonnino e alcuni ambienti della propaganda italiana, in particolar modo quelli dell'ufficio informazioni del Comando supremo, molto interessato alla politica delle nazionalità. Il 1° novembre 1917 Orlando, da poco divenuto presidente del Consiglio, sostituì il ministero senza portafoglio di Scialoja

⁶⁹ S. GARZONIO, *La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo*, cit., p. 42.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, p. 43

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, cit., p. 34.

con un sottosegretariato per la Propaganda all'estero, affidato a Romeo Adriano Gallenga Stuart.⁷⁶

Tornando agli intellettuali russi in Italia, si rivela interessante anche la personalità di Aleksandr Volkonskij⁷⁷: «attaché militare presso l'ambasciata russa di Roma»⁷⁸, «punto di riferimento del Circolo russo»⁷⁹, che negli anni della Rivoluzione e della guerra civile pubblicò «in italiano e in russo articoli e brochures di tematica antiucraina»⁸⁰; in nome della «purezza della lingua russa» scrisse «contro le «degenerazioni linguistiche» a sua detta dilaganti nell'Unione Sovietica», poi si convertì al cattolicesimo, nel 1930 prese i voti e «insegnò al collegio *Russicum*», che divenne un centro di coordinamento di missioni finalizzate, tra le altre cose, alla penetrazione politico-religiosa clandestina in Unione Sovietica.⁸¹

Insomma, se dal «1921, il Circolo letterario-artistico russo Nikolaj Gogol' si trasformava in Circolo russo in Italia, diventando un'associazione [...] non politica, ma ostile al bolscevismo»⁸², cioè di fatto politica, già dal 1912-13 il *Comitato della Biblioteca Russa* contemplava «importanti rappresentanti del corpo diplomatico, quali Aleksandr Mjasoedov (1876-1964) e Nikolaj Bok (1880-1962), il primo segretario d'ambasciata a Roma, il secondo diplomatico presso la Santa Sede»⁸³. Osservando le liste del Circolo russo in Italia, si è rilevato come «negli anni costantemente conservino la presenza di membri della nobiltà russa e della diplomazia zarista»⁸⁴. Letterariamente all'interno del *Circolo* spicca Michail

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ «La vita e l'opera di Aleksandr Volkonskij risultano esemplificative di un determinato ritratto dell'emigrato russo stabilito a Roma: di origine nobiliare, legato alla carriera militare e alla diplomazia russa, culturalmente legato agli ideali nazionali imperiali grandirussi, ma affascinato dal carattere universalistico della chiesa di Roma, attento ai tanti aspetti storico-letterari della tradizione nazionale con evidenti aspirazioni letterarie e scientifiche» (S. GARZONIO, *La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo*, cit, p. 44).

⁷⁸ *Ivi*, p. 43.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 44.

⁸¹ «In parallelo con l'impegno del regime [fascista], la chiesa cattolica promuoveva una propria azione culturale antibolscevica, utilizzando a tal fine il *Russicum*, un istituto in origine concepito per propagandare nel mondo slavo orientale il credo cattolico e per confutare a livello dottrinario l'Ortodossia» (DANILO CAVAION, *Letteratura russa dell'Ottocento*, in GIOVANNA BROGI BERCOFF, GIUSEPPE DELL'AGATA, PIETRO MARCHESANI, RICCARDO PICCHIO (a cura di), *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Direzione generale per gli Affari Generali Amministrativi e del Personale – Divisione Editoria, Roma 1994, p. 171).

⁸² S. GARZONIO, *La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo*, cit., p. 43.

⁸³ *Ivi*, p. 44.

⁸⁴ *Ivi*, p. 45.

Pervuchin, che pubblicò in Italia due volumi sulla Rivoluzione russa (*I bolsceviki* nel '18 e *La sfinge bolscevica* nel '20) e poi «si accostò al fascismo e pubblicò in Cina, dove di lì a poco si sarebbe affermato un forte movimento fascista russo, un ampio saggio propagandistico sul movimento di Mussolini»⁸⁵.

Un ruolo di primo piano tra i russi in Italia ebbe anche Ol'ga Rèsnevič Signorelli, «sorta di “ambasciatrice delle lettere russe”»⁸⁶ in Italia dal 1906, che esordì comunque solo «negli anni '20 con una serie di traduzioni da Dostoevskij, Cechov e Belyj che ebbero vasta eco e che furono realizzate in collaborazione con alcuni fra i maggiori scrittori italiani»⁸⁷. La Rèsnevič, «dama del bel mondo»⁸⁸ che «a partire dagli anni Dieci rinverdì i fasti dei salotti cosmopoliti della Volkònskaja e della Helbig»⁸⁹, rappresenta quindi «una delle figure di spicco nella storia della ricezione della cultura russa nel nostro paese nel secondo e terzo decennio del Novecento»⁹⁰, e contemporaneamente una personalità intorno alla quale, più in generale, «si raccolse per anni il fior fiore dell'intellettualità di stanza o in transito nel nostro paese»⁹¹. E se anche il profilo politico della Rèsnevič si colora di un certo socialismo democratico, e tra i suoi ospiti figura lo scrittore rivoluzionario Maksim Gor'kij, ciò non implica che gli esiti politici del suo attivismo culturale si risolvessero a favore della Rivoluzione bolscevica. Anzi, occorre ricordare che nei contatti con i rivoluzionari russi in Italia erano attivissimi i gruppi che propugnavano da un punto di vista “democratico” la guerra intesista contro l'Unione Sovietica, talvolta inconsapevolmente magari, come nel caso dell'

archeologo, filantropo, meridionalista e mazziniano Umberto Zanotti Bianco, il quale, recatosi a Messina nel 1909 per prestare soccorso ai terremotati, vi incontrò Maksim Gor'kij [...] Zanotti Bianco [...] diede vita a importanti iniziative editoriali di ispirazione mazziniana quali, dal 1916, la collana di volumi “La giovane Europa” e dall'aprile 1918 la rivista “La voce

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ C. SCANDURA, *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, cit., p. 15.

⁸⁷ Ivi, p. 16. Collaborarono, per l'opera di Cechov, Prezzolini, Papini, Rebora e successivamente Alvaro; Franco Maticola per le poesie di Esenin (pubblicate nel '40); Vjačesláv Ivanov per la traduzione del volume del proprio carteggio (cfr. *ibidem*, e ivi, p. 107).

⁸⁸ R. GIULIANI, *Roma – Atlantide russa*, cit., p. 18.

⁸⁹ *Ibidem*. Nell'Ottocento tra i «punti di ritrovo fissi, quasi obbligati» della “colonia” russa in Italia e dei connazionali di passaggio, si ricordano infatti «il salotto cosmopolita della principessa Zinaida Volkònskaja» e, «sul finire del secolo [...] il salotto di Nadežda (Nadine) Helbig, nata principessa Šachovskaja (1847-1922) [...] uno dei più importanti cenacoli romani dell'epoca» (ivi, p. 16).

⁹⁰ DANIELA RIZZI, *Olga Resnevič Signorelli e la cultura artistica a Roma tra il 1910 e il 1925*, «Toronto Slavic Quarterly», 2007, n. 21.

⁹¹ *Ibidem*.

dei popoli”, con cui mirava a difendere “tutti i diritti nazionali” dei popoli oppressi dell’Europa orientale e della stessa Russia.⁹²

Anche Zanotti-Bianco quindi, intellettuale «ostile sia al bolscevismo che a qualsiasi intervento militare occidentale»⁹³ contro l’Unione Sovietica, si ritrovò a operare in un contesto culturale che alimentò una *image* della Russia sovietica di cui si giovarono le forze interventiste.

La medaglia politica dell’immigrazione intellettuale russa del primo Novecento mostra l’altra sua faccia con Maksim Gor’kij prima, e con il socialista-rivoluzionario Viktor Černov poi, che «crearono i presupposti per una sempre intensa attività associativa da parte dei tanti rappresentanti dell’emigrazione politica presenti in Italia, da Capri e Napoli a Roma fino ai vari centri liguri (in primo luogo Cal di Lavagna) e Milano»⁹⁴, dai quali discende («si pensi alla Biblioteca russa di Capri o all’attività di personaggi quali Anna Kuliscioff o Angela Balabanova»⁹⁵), l’associazione culturale “Leone Tolstoj”, che creò anch’essa una propria biblioteca a Roma. L’Associazione culturale “Leone Tolstoj”, composta da «importanti rappresentanti della cultura socialista russa, da Apollon Šucht (1860-1933), rivoluzionario e padre della futura moglie di Antonio Gramsci, all’ingegnere Pëtr Pal’činskij (1875-1929)»⁹⁶ – ai quali soprattutto si deve la Biblioteca Tolstoj – fino al giornalista e corrispondente socialista-rivoluzionario Vladimir Richter, che «ebbe un ruolo fondamentale nella creazione nel 1915 di una nuova associazione culturale russa di orientamento socialista, l’Associazione Alessandro Herzen, che sostituì la precedente Associazione Leone Tolstoj», disgregata anche in conseguenza dell’amnistia politica emanata in Russia nel 1913. Per quanto riguarda l’Associazione Tolstoj e la sua biblioteca, «quello che è certo è che la nascita della nuova associazione era legata all’esigenza di emanciparsi dall’eccessiva pressione svolta dai circoli diplomatici e militari russi all’interno della Biblioteca Gogol’»⁹⁷. Gli esuli russi di parte rivoluzionaria, su iniziativa della “colonia” di Capri,

⁹² S. SANTORO, *L’Italia e l’Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, cit., p. 35.

⁹³ L. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit., p. 37 nota 70.

⁹⁴ S. GARZONIO, *La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo*, cit., p. 43.

⁹⁵ Ivi, p. 46.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

organizzarono un «Congresso che a metà marzo raccoglie a Roma gli esponenti delle organizzazioni culturali ed economiche russe»⁹⁸, dove il relatore principale, il rivoluzionario socialista (corrente della “costruzione di Dio”) Aleksej A. Zolotarëv, indica tra i compiti dei russi in Italia «una reciproca compenetrazione, uno scambio e una mutua fecondazione tra le due culture, italiana e russa»⁹⁹, «la necessità di una presenza dei russi in ogni attività culturale»¹⁰⁰; nello slancio Zolotarëv giunge ad auspicare che il governo russo acquisti il palazzo romano chiamato “Casa di Gogol”, circostanza singolare come nota Angelo Tamborra, «non tanto in sé, quanto perché l’appello era rivolto, implicitamente, al governo russo da esuli che avevano trovato rifugio all’estero»¹⁰¹.

Interessante, tra le proposte del Congresso, il punto che esorta a «chiamare a raccolta le forze letterarie russe per la collaborazione alle case editrici italiane, e di quelle italiane nelle russe»¹⁰², e il progetto, che resterà inattuato, di una casa editrice autonoma; come in buona parte irrealizzati resteranno i propositi di una serie di traduzioni di testi russi relativi ai dibattiti sulla questione contadina, che suscitavano l’interesse meridionalistico di Zanotti Bianco. Il quale peraltro – trovandosi di fronte «lo sguardo stupito di Maksim Gor’kij»¹⁰³ – sondò spesso la disponibilità dei russi ad un’impostazione più mazziniana dei problemi politici della Russia.

L’auspicio congressuale di uno slancio degli intellettuali russi volto a superare le più rigide manifestazioni di settarismo può aver avuto un suo corso, ma «le convulsioni rivoluzionarie del 1917 in Russia li spingeranno di nuovo sulle rive, irte di scogli, delle lotte di fazione»¹⁰⁴. La Rivoluzione del 1917 infatti radicalizzò il profilo politico degli intellettuali russi in Italia, che nella sostanza, nota Garzonio, si avvicinò sempre più alle posizioni della reazione zarista¹⁰⁵, spesso anche restando

⁹⁸ ANGELO TAMBORRA, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 101.

⁹⁹ Ivi, p. 103.

¹⁰⁰ Ivi, p. 104.

¹⁰¹ Ivi, p. 105.

¹⁰² Ivi, p. 106.

¹⁰³ Ivi, p. 117.

¹⁰⁴ Ivi, p. 108.

¹⁰⁵ «Se alcuni immigrati russi fanno propria la causa bolscevica e non rari sono i casi di attivisti e agenti sovietici nell’ambito della vita sociale e giornalistica italiana (come nel caso del collaboratore dell’Avanti Michail Vodovozov), la maggior parte di loro prende posizione contro il nuovo potere socialista, ma con diverse sfumature che poi si manifesteranno chiaramente all’interno del giornale in lingua italiana *La Russia* (poi *La Russia nuova*), pubblicato a Roma negli anni 1918-1920, tra coloro che volevano rimanere fedeli agli ideali [...] della rivoluzione di Febbraio e coloro che invece, con il manifesto appoggio della

formalmente “socialista”, fenomeno che non può certo essere valutato come una dinamica esclusivamente interna alle comunità russe, ma come risultato di una volontà di mobilitazione coordinata da moventi imperialisti occidentali che si dipartivano non solo dall’Italia, ma da tutto l’apparato dell’Intesa che si spendeva in un robusto sostegno, anche militare, alla reazione russa. Infatti, osserva Garzonio,

tra le organizzazioni [...] attive a Roma negli anni della guerra civile troviamo la Lega russa per il risorgimento della Russia in stretta unione con gli alleati, nata nell’aprile del 1918 come sezione italiana dell’organizzazione parigina che guidava le varie attività politiche della diaspora russa in collaborazione e con il sostegno dei paesi occidentali dell’Intesa. [...] [Nella] Lega per il risorgimento della Russia, troviamo gran parte dei membri del Circolo russo, ma anche nuove figure come lo storico Ivan Stepanov [...] la moglie di Giovanni Amendola, Eva Kühn, la nota pubblicista e rivoluzionaria Anna Kolpinskaja [...] Karl Veidemiller che [...] tentò di riorganizzare le fila dell’antibolscevismo socialista e più in generale dell’emigrazione russa romana.¹⁰⁶

Si tratta quindi degli interlocutori più o meno socialisti di Zanotti Bianco. Falliti i tentativi di organizzare l’antibolscevismo in Russia, Grigorij Šrejder per esempio rientrò in Italia nel 1919, e con il fine di «rafforzare il peso della colonia russa italiana e il suo contributo alla lotta al bolscevismo ebbe intensi contatti con molti uomini politici italiani, specie Leonida Bissolati e Filippo Turati, ma anche Francesco Saverio Nitti e addirittura Benito Mussolini», e pubblicò dal gennaio 1920 un «settimanale “socialista russo” dal titolo *La Russia del Lavoro*»¹⁰⁷. In termini generali la convergenza tra queste personalità intellettuali – ma si deve escludere senz’altro Gobetti da queste conclusioni – esprimeva un antizarismo “di Febbraio”, quindi di fatto filointesista, e senz’altro antibolscevico. Zanotti Bianco coinvolse sia «esponenti dell’emigrazione politica russa generalmente di orientamento social-rivoluzionario»¹⁰⁸, sia «un nutrito gruppo di vociani, fra cui Giuseppe Prezzolini, Gaetano Salvemini, Piero Gobetti, Giuseppe Papini, Ugo

vecchia diplomazia russa ufficialmente attiva almeno fino al 1920, sostenevano le posizioni zariste e restauratrici dei bianchi. [...] gli esiti della guerra civile e il sempre più netto rifiuto della nuova realtà russo-sovietica spinse gli emigrati a spostarsi su posizioni sempre più orientate verso gli ideali zaristi e tradizionali ortodossi» (S. GARZONIO, *La colonia russa di Roma nella prima metà del XX secolo*, cit., p. 47).

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ivi*, p.47.

¹⁰⁸ S. SANTORO, *L’Italia e l’Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, cit., p. 35.

Ogetti, Francesco Ruffini e Andrea Caffi»¹⁰⁹. Gli stessi ambienti dell'immigrazione russa di Capri furono importantissimi per gli esordi di Lo Gatto:

fu appunto questa comune frequentazione [...] a mettere in contatto Zanotti Bianco e Lo Gatto, i quali condividevano delle idealità liberali o “mazziniane di sinistra” [...] come affermò Lo Gatto – ispirate da una parte all'insegnamento di Benedetto Croce, dall'altra all'esempio della rivoluzione costituzional-democratica russa del marzo 1917. Entrambi erano legati quindi agli intellettuali russi che [...] in Italia avevano dato vita a diverse iniziative di tipo politico e editoriale, finalizzate a combattere il comunismo sovietico.¹¹⁰

I.1.3 L'IpEO e la letteratura russo-sovietica

Come sottolinea Santoro, «il rapporto fra cultura e politica, fra “sapere” e “potere”, caratterizzò tutta la storia dell'Istituto per l'Europa orientale»¹¹¹. Nell'Italia dei primi anni Venti Lo Gatto «si impegnava in una serie di iniziative editoriali, in un susseguirsi impressionante»¹¹², riuscendo «persino a garantire il sostegno del Ministero degli Esteri alle sue iniziative con la formazione nel 1921 dell'Istituto per l'Europa Orientale (IpEO), che gli permise la creazione di un'articolata collana di studi»¹¹³; più in generale Lo Gatto e Maver «seppero creare iniziative durature, saldamente radicate nelle istituzioni universitarie, a cominciare dall'Istituto di Filologia slava presso l'Università di Roma La Sapienza»¹¹⁴, e «riuscirono ad intessere solidi rapporti con scrittori e studiosi slavi, presenti in Italia o attivi nei paesi d'origine»¹¹⁵, e in particolare «Lo Gatto era venuto a contatto con esponenti della cultura russa già in Italia, sia con i fuoriusciti, sia con esponenti della cultura ufficiale»¹¹⁶. Come rileva Gleb Struve,¹¹⁷ si deve a Lo Gatto il primo volume

¹⁰⁹ *Ibidem.*

¹¹⁰ *Ivi*, p. 36.

¹¹¹ *Ivi*, p. 39.

¹¹² M. GARZANITI, *Alle origini della slavistica e della russistica italiana*, cit., p. 102. Cioè: «la nascita delle riviste *Russia*. *Rivista di letteratura, arte e storia*, già nel 1920, *Europa Orientale* (1921) e infine la *Rivista di letterature slave* (1926), che, prendendo il posto della prima, vide collaborare oltre a Maver, giovani studiosi cui si apriva una brillante carriera, A. Cronia, E. Damiani, W. Giusti, E. Gasparini, L. Pacini Savoj, R. Poggioli e altri ancora» (*ibidem*).

¹¹³ *Ibidem.*

¹¹⁴ *Ibidem.*

¹¹⁵ *Ivi*, p. 103.

¹¹⁶ *Ibidem.* «Nel notiziario del n. 4-5 del 1921 della rivista “Russia”, diretta da Ettore Lo Gatto, si legge: “Sotto la presidenza del senatore Ruffini, si è costituito a Roma il comitato promotore dell'Istituto per

occidentale interamente dedicato alla letteratura sovietica: *Letteratura sovietista*, pubblicato dall'IpEO nel 1928.¹¹⁸

L'origine stessa dell'IpEO (e dell'IpO, *Istituto per l'Oriente*), in sé illuminante, può essere inquadrata nel contesto dei piani italiani di controllo ed espansione nell'Est Europa che, così come i tratti dominanti della cultura slavistica del primo Novecento, preesistono all'ascesa del fascismo:

La fondazione dell'Istituto per l'Europa Orientale (Ipeo) a Roma nel gennaio del 1921 costituisce il risultato di questa opera di intensi contatti fra una parte dell'intellettualità italiana e gli esuli russi, nonché dell'intelligencija est-europea [...]. L'Ipeo fu costituito per iniziativa del capo ufficio stampa del ministero degli esteri Amedeo Giannini [...] acuto osservatore e studioso dell'Europa orientale.¹¹⁹

Lo stretto rapporto tra l'espansionismo economico e la produzione culturale non può dirsi né specificamente fascista – anzi, è stato detto che «l'avvento del fascismo non comportò alcun cambiamento di sorta nell'ambito dell'I.p.E.O.»¹²⁰ – né specificamente italiano: insegue invece una corsa agli studi sull'Est europeo che esplode come una sorta di febbre improvvisa, un

fervore che percorre l'Europa. In Francia già durante la prima guerra mondiale era nato l'Institut des Etudes Slaves che nel 1921 inizia a pubblicare la “Revue des etude slaves”; a Breslau sorge nel 1918 l'Osteuropa institut; presso il King's college dell'Università di Londra si apre, nel 1921, la School of Slavonic Studies che dà vita alla “Slavonic Review”. Altre pubblicazioni, organi di diverse istituzioni, vedono la luce anche in Polonia e in Cecoslovacchia.¹²¹

Giannini seguì l'attività delle due associazioni negli anni del fascismo, ma ben al di là dei fatti del regime del Ventennio, è arduo comprendere l'insieme di fenomeni legati alla ricezione della letteratura russa, alle politiche editoriali, agli stessi punti di vista estetici fondamentali nel processo di canonizzazione letteraria,

l'Europa Orientale, del quale fanno parte i prof.ri Giovanni Gentile, Nicola Festa, Giuseppe Prezzolini, Umberto Zanotti Bianco, comm. Amedeo Giannini come delegato del Ministero degli Esteri”. Ettore Lo Gatto viene nominato segretario generale» (GABRIELE MAZZITELLI, *Slavica biblioteconomica*, Firenze University Press, Firenze 2007, p. 27).

¹¹⁷ Cfr. GLEB STRUVE, *25 Years of Soviet Russian Literature (1918-1943)*, New and enlarged edition of *Soviet Russian Literature*, George Routledge & Sons, London (1944) 1946², p. 321.

¹¹⁸ E. LO GATTO, *Letteratura Sovietista*, cit.

¹¹⁹ Ivi, p. 37.

¹²⁰ G. MAZZITELLI, *Slavica biblioteconomica*, cit., p. 32. L'I.p.E.O. fu sciolto per iniziativa degli alleati nel 1945, e l'archivio dell'Istituto scomparve (cfr. ivi, pp. 34-35).

¹²¹ Ivi, p. 26.

se si presta eccessivo credito a suggestivi *slogan* quali la “libertà della cultura” o “i valori eterni dell’arte”; come rileva Santoro infatti,

la fondazione dell’Ipeo e dell’Ipo rientrava in una precisa visione dell’interrelazione esistente fra preparazione scientifica, stampa e diplomazia, che Giannini iniziò ad aver chiara al tempo in cui ricopriva la carica di capo ufficio stampa alla presidenza del consiglio alla conferenza della pace di Parigi. [...] iniziò infatti a progettare un’agenzia, al servizio del Ministero degli esteri, atta a coordinare e indirizzare la stampa italiana in modo da metterla al servizio della politica condotta dalla nostra diplomazia.¹²²

I.1.4 L’incremento delle traduzioni dal russo

Quanto precede consente di interpretare meglio l’ampiezza delle implicazioni correlate alla riscossa della russistica italiana nel Primo dopoguerra, tale che, come sottolinea Giuseppe Messina, dal 1920 in poi si può «collocare l’Italia in primo piano nel campo degli studi slavistici», e comprensibilmente lo slavista elogia il «ragguardevole numero [...] delle case editrici che hanno pubblicato traduzioni dal russo, [...] spesso in edizioni di lusso e tipograficamente encomiabili»¹²³; ciò non toglie che primo motore immobile del novello interesse risulti la pregnanza geopolitica del caso Russia, e le ricadute politiche e simboliche di ogni disquisizione in merito.

Infatti il relativo *boom* della letteratura russa si situa, come si è ricordato sopra, nel mutato clima politico dei primi anni Venti, quando anche il significato simbolico dell’emigrazione politica russa muta di segno, e agli esuli in fuga dalla reazione zarista fanno seguito gli esuli in fuga dalla Rivoluzione; la piega assunta dai discorsi dominanti sulla letteratura russa post-rivoluzionaria ben si concilia con una volontà di controllo del discorso motivata da esigenze di politica interna ed estera. Per quanto riguarda queste ultime, «la Russia sovietica minacciava di diffondere la rivoluzione bolscevica nei paesi [dell’Est Europa] appena liberati [...] anche l’Italia – come altre potenze – voleva servirsi dello strumento offerto dalla

¹²² S. SANTORO, *L’Italia e l’Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, cit., p. 38.

¹²³ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 694.

cultura per mettere in atto un'opera di penetrazione»¹²⁴. In un simile quadro la cultura assume un ruolo di primo piano, e la classe dominante italiana pare ne sia ben consapevole. Un rapporto egemonico con l'intellettualità russa, immigrata e non, si rivela imprescindibile, e la nuova leva degli slavisti italiani non sembra farsi cogliere impreparata:

Il Comitato italiano per i soccorsi agli intellettuali russi organizzò nel novembre 1922 due conferenze [...] l'altra di Giovanni Maver, nominato da poco docente di filologia slava a Padova, su *Il pensiero russo, l'Europa e la situazione attuale degli intellettuali russi*. Al termine di queste conferenze, si tennero riunioni di docenti universitari, commercianti, industriali, magistrati, per discutere delle diverse forme di penetrazione, economica, intellettuale, dell'Italia in Russia.¹²⁵

Per quanto riguarda la politica interna, nella situazione politicamente infuocata del dopoguerra italiano, ebbe un forte impatto simbolico sull'Italia l'eco dei fatti di Russia. Se il partito socialista resta tendenzialmente inerte e una sua parte, forte dei rapporti tradizionalmente solidi con l'emigrazione socialista russa,¹²⁶ tende a perseguire una politica "febbraista" antibolscevica, sul fronte culturale le minacce allo *status quo* degli intelletti italiani possono giungere solo dall'ala sinistra, che si appresta peraltro a una scissione filobolscevica. Se si interroga quest'area in termini di attivismo culturale e letterario, non può suscitare grandi preoccupazioni per l'*establishment* il «Soviet» di Bordiga, attestato su posizioni che propongono l'irrilevanza del momento culturale, mentre invece dall'«Ordine Nuovo» l'affilato cervello di Gramsci tesse le trame di un'articolatissima ricezione e traduzione della politica sovietica, cultura letteraria compresa. Ma intanto, l'iniziativa e le più ampie possibilità materiali di foggare l'informazione e l'immaginario sia intellettuale che popolare sulla realtà Russa si trova in altre mani.

Nelle erudite mani di Lo Gatto innanzitutto, che dal 1920 pubblica cinque annate della rivista «Russia», «tutte interessantissime per i saggi di letteratura, arte, storia, oltre che per le traduzioni, in genere, da scrittori contemporanei»¹²⁷; «l'I.p.E.O. ha pubblicato complessivamente circa un centinaio di volumi, fra i quali

¹²⁴ S. SANTORO, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, cit., p. 45.

¹²⁵ Ivi, p. 50.

¹²⁶ Cfr. A. TAMBORRA, *Esuli russi in Italia*, cit.

¹²⁷ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 694.

monumentale l'ampia *Storia della letteratura russa* di Ettore Lo Gatto», appunto. Le riviste dell'I.p.E.O. *L'Europa Orientale* (dal '21 al '43) e la *Rivista di letterature slave* (dal '26 al '32) «costituiscono una continuazione su un piano più ampio della rivista *Russia*»¹²⁸.

Nel frattempo, l'*image* popolare della Russia sovietica era curata da specifiche iniziative editoriali.

I.1.5 Letteratura e propaganda antibolscevica

Se si osserva l'attività editoriale rivolta a un ampio pubblico, si nota che «sin dal 1920 cominciarono a venir pubblicati in Italia libri di propaganda anti-rivoluzionaria, dovuti alla penna di scrittori più o meno improvvisati»¹²⁹, ovvero «profughi improvvisatisi scrittori nell'intento di rappresentare la realtà bolscevica con tutti i suoi orrori»¹³⁰. Già nel 1919, a proposito del succitato volume di Zabugin con prefazione di Scialoja *Il gigante folle. Istantanee dalla rivoluzione russa*, l'anonimo recensore dell'«Italia che scrive» – con esplicito riferimento ad un attivismo editoriale sospetto – propone un pizzico di scetticismo: «se riflettete allo straordinario intuito politico di quella gente mi scuserete se vi confesserò anche che i libri dei russi sulle cose russe mi trovano diffidente: e specie quelli “popolari”»¹³¹. Come può evincersi dai dati raccolti nello studio di Sara Mazzucchelli – secondo la quale però, diversamente da quanto nel presente studio si sta tentando di suggerire, «nonostante la netta diversità del contesto sociale e politico, il clima culturale che si respira in Italia negli anni del primo dopoguerra rispetto all'URSS è caratterizzato da una curiosa e continua apertura»¹³² – la ricezione italiana della letteratura russa si conforma agli obiettivi imagologici e politici del regime italiano. Con il probabile intento di catturare l'immaginario del vasto pubblico sensibile agli stilemi *retrò* di certa letteratura d'appendice, vengono per esempio pubblicate e ampiamente diffuse

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ivi*, p. 695.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Recensione a *Il gigante folle. Istantanee della Rivoluzione russa*, «L'Italia che scrive», II, n. 2, febbraio 1919, p. 16; citato in SARA MAZZUCHELLI, *Memorie e diari: traduzioni in Italia nel primo dopoguerra*, «Europa Orientalis», XXIII (2004), n. 2, p. 205.

¹³² S. MAZZUCHELLI, *Memorie e diari: traduzioni in Italia nel primo dopoguerra*, cit., p. 199.

numerose opere sulle drammatiche vicissitudini del ceto nobile russo.¹³³ Dalla metà del 1930 inoltre, si pubblicano «in traduzioni solitamente dal tedesco, le opere di una giovane scrittrice russa emigrata, una certa Aleksandra Rachmanova»¹³⁴, e già i titoli risuonano emblematici: *Studenti, amore, ceka e morte*; *Matrimoni nella bufera rossa*. *Diario di una donna russa*. Non possono di certo essere definite edizioni *una tantum*:

Del primo diario, *Studenti, amore, Ceka e morte*, tradotto dal tedesco, pubblicato nel 1935 [...] seguono due riedizioni nel 1937, nel 1938 una quarta e nel 1940 la quinta edizione [...] Per quanto riguarda *Matrimoni nella bufera rossa*. *Diario di una donna russa*, tradotto direttamente dal russo, vengono pubblicate quattro edizioni in 5 anni, dal 1936 al 1941. Nel 1938 Alja Rachmanova vince il “Concorso Internazionale per il miglior libro antibolscevico”, come si scopre nell’articolo *Donne del bolscevismo* interamente dedicato a questa autrice tra le colonne de “Il Meridiano di Roma”. La scrittrice continua anche nell’emigrazione a scrivere romanzi di successo [...] [opere] tradotte dal russo e pubblicate principalmente nella seconda metà degli anni ’30 dalla casa editrice Bemporad di Firenze, di cui è molto frequente la presenza di una o più riedizioni.¹³⁵

Intanto a Firenze la casa editrice Salani sforna, praticamente senza sosta, le opere di Petr Nikolaevič Krasnov, ex generale della reazione bianca che si rifugiò in Occidente nel ’19 continuando, «dall’emigrazione, l’attività controrivoluzionaria»¹³⁶; la Salani

pubblica 8 diversi titoli, oltre a numerose ristampe, dell’ex generale cosacco a partire dal 1928 [...] Dell’opera più famosa di Krasnov, *Dall’aquila imperiale alla bandiera rossa*, sono pubblicate da Salani due edizioni nel 1928 e una terza nel 1929 per la collana “Grandi romanzi Salani” (fino ad

¹³³ «Tra i volumi pubblicati: *Dalla corte dei Romanov alle carceri bolsceviche. Memorie di una donna di corte* [1930], autobiografia di Anna Virubova, dama di corte dell’ultima zarina Aleksandra Fedorovna, e apologia del favorito Rasputin, amico personale dell’autrice. Sullo stesso tema anche il volume di un’altra “ex dama d’onore alla corte imperiale russa” (come recita il sottotitolo), di cui sono proposte al pubblico italiano due distinte edizioni: si tratta di *La vita segreta della zarina tragica*, di Zeneide Tzankoff. Questa ulteriore biografia [...] è pubblicata inizialmente nel 1931 presso l’Editoriale Moderna di Milano; a questa prima edizione seguono [...] le cinque successive della casa editrice Mediolanum [...]. Nel 1935 viene pubblicata dalla Mondadori l’autobiografia di Maria Romanov, dal titolo *Memorie della granduchessa Maria di Russia*» (S. MAZZUCHELLI, *Memorie e diari: traduzioni in Italia nel primo dopoguerra*, cit., p. 204). Il fenomeno non è una prerogativa italiana: Marcello Flores nota che «grande rilievo ebbe in Francia il racconto del massacro della famiglia Romanov narrato da Pierre Gilliard, precettore del granduca Alessandro [...]. Così come successo ebbero le memorie del romanziere Serge de Chessin, prigioniero dei bolscevichi per un breve periodo dopo la rivoluzione, che vennero pubblicate con grande rilievo sui giornali ed in volume. “Nelle strade insanguinate dalle orde bolsceviche” – questa la prosa dello scrittore» (MARCELLO FLORES, *L’immagine dell’URSS. L’occidente e la Russia di Stalin (1927-1956)*, Il Saggiatore, Milano 1990, p. 23).

¹³⁴ S. MAZZUCHELLI, *Memorie e diari: traduzioni in Italia nel primo dopoguerra*, cit., p. 205.

¹³⁵ Ivi, pp. 207-208.

¹³⁶ S. MAZZUCHELLI, *La letteratura russa in Italia tra le due guerre*, cit., p. 42 nota 16.

arrivare a sei successive edizioni nell'arco degli anni '30, e una settima riedizione modificata nel 1941); tra gli altri titoli pubblicati ricordiamo: *L'amazzone del deserto* (1929), *Mantyk, cacciatore di leoni* (1931), *Comprendere è perdonare* (1932), *Il "largo" di Haendel* (1932), *L'odio* (1934), *Tutto passa...* (1936), *Unità e indivisibile* (1936).¹³⁷

La produzione editoriale italiana di letteratura russa (e d'argomento russo) tradotta, esprime quindi una tendenza alla diffusione di opere dal profilo imagologico anti-rivoluzionario, particolarmente evidente nella produzione e diffusione massiccia di «mediocri romanzi antisovietici»¹³⁸, che affianca e integra le pubblicazioni, destinate a un pubblico più ristretto, delle opere dei grandi scrittori dell'emigrazione russa post-rivoluzionaria.

I.1.6 La ricezione della letteratura sovietica tra le due guerre

Se si osserva l'attività editoriale dedicata alla Russia nell'Italia del Ventennio si può notare, come rileva la Mazzuchelli, che particolarmente «vivido è il quadro dell'editoria milanese degli anni '20 e '30, [...] dove l'interesse per la cultura russa è probabilmente anche rafforzato dalla presenza di una nutrita colonia di russi emigrati che esercitano nell'area milanese un'influenza culturale ed economica»¹³⁹; tra queste la Bietti incrementa le traduzioni di opere russe, inizialmente concentrandosi sull'Ottocento (e su qualche traduzione di Gor'kij) e poi, negli anni Trenta, incrementando la produzione di opere di scrittori dell'emigrazione, anche di peso come «Ivan Bunin, Boris Zajcev, Dmitrij Merežkovskij»¹⁴⁰ che la casa editrice pubblicizza come «“i grandi narratori dell'emigrazione che, prendendo lena dalla consapevolezza di essere i depositari della patria, perseverano nella tradizione artistica, pur tra le ristrettezze dell'esilio”»¹⁴¹.

¹³⁷ Ivi, p. 44.

¹³⁸ L. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit., p. 64.

¹³⁹ S. MAZZUCHELLI, *La letteratura russa in Italia tra le due guerre: l'attività di traduttori e mediatori di cultura*, «Europa Orientalis», XXV (2006), p. 38.

¹⁴⁰ Ivi, pp. 40-41

¹⁴¹ Ivi, p. 41 nota 10.

Per quanto riguarda Gor'kij, nel suo studio del 1948 Messina sottolinea che la sua bibliografia italiana «supera gli 80 volumi, dei quali circa un terzo appartiene al ventennio qui in esame»¹⁴²; eppure

nessun altro scrittore russo è stato trascurato quanto Gor'kij, le cui opere sono state per lo più ritradotte da altre lingue, con tagli arbitrari e senza badare alla forma. In lui si è sempre supervalutata l'importanza sociale, trascurando i meriti artistici [...] Questa visione unilaterale fu in definitiva quella ufficiale [...] del governo fascista che [...] [pose] il veto a quelle sue opere le cui ideologie rivoluzionarie davano ombra [...] si fece di tutto perché il nostro pubblico ignorasse le opere del secondo periodo (di contenuto sociale) e in parte del terzo (a sfondo autobiografico).¹⁴³

Essendo state tradotte le prime opere nei periodi precedenti all'accelerazione quantitativa e qualitativa degli studi slavistici, avutasi nei primi anni Venti, e ripubblicandosi esclusivamente le stesse opere nella medesima forma qualitativamente discutibile, il numero dei volumi pubblicati può ingannare sulla ricezione italiana di Gor'kij nella prima metà del Novecento, anche perché, sottolinea Messina, «gli ulteriori tentativi di pochi studiosi (quali Erme Cadei e Ettore Lo Gatto) non incidono su questo carattere complessivo delle traduzioni gorkiane, in genere molto scadenti»¹⁴⁴, opere teatrali comprese, nonostante il fatto che molti drammi «vennero spesso inclusi nel repertorio delle nostre compagnie di prosa, e suscitarono sempre il favorevole interesse del nostro pubblico»¹⁴⁵. Inoltre la pubblicazione a cura di Cadei della prima parte della *Vita di Klim Samgin* da parte di Mondadori, nel 1931, fu presto interrotta dalla censura, e così «il grosso volume scomparve dalle librerie e dal catalogo dell'editore»¹⁴⁶.

La stessa Mondadori partecipa all'entusiasmo per le traduzioni del momento, incrementando l'offerta dei contemporanei – dopo un periodo nel quale unico russo contemporaneo del suo catalogo resta lo “scrittore neocontadino” Ivan Bunin (premio Nobel 1933) – con altri scrittori dell'emigrazione russa a Parigi, e interessandosi in particolare delle opere di Merežkovskij, la cui traduzione e diffusione in Italia veniva incoraggiata e monitorata con attenzione dal Ministro

¹⁴² G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 697.

¹⁴³ Ivi, pp. 697-698.

¹⁴⁴ Ivi, p. 698.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

della Cultura Popolare Galeazzo Ciano, e dallo stesso Mussolini;¹⁴⁷ anche se «il grosso pubblico lo ha ignorato, malgrado il tentativo di presentarlo in edizioni popolari (Barion, Caddeo, Treves)»¹⁴⁸. Maggior fortuna di popolo ebbero, secondo Messina, le opere di un altro scrittore dell'emigrazione russa, l'umorista Arkadij Avèrcenko, «il prosatore più favorevolmente noto in Italia»¹⁴⁹, soprattutto grazie ai racconti brevi «divulgati attraverso varie raccolte [...] o pubblicati su una grande quantità di riviste e quotidiani»¹⁵⁰, anche se «certo alla sua fortuna ha giovato la coraggiosa spietata satira contro le istituzioni sovietiche»¹⁵¹.

Tra gli intellettuali impegnati nell'attività letteraria antibolscevica si può sorprendere lo scrittore Corrado Alvaro nella veste di odepórico memorialista, mentre, a proposito della pubblicazione del suo *reportage* dall'Urss (*I maestri del diluvio*, 1935) si trova a dover rassicurare Mondadori sulla sintonia imagotipica dell'opera con i *cliché* ideologici del regime italiano:

Il servizio è gradito, altrimenti, come molti altri servizi sul medesimo argomento, non sarebbe arrivato al nono articolo. Io feci il viaggio con regolari permessi, e i risultati di questo furono esposti a chi dovere; ne ottenni la facoltà di scrivere quello che avevo veduto.¹⁵²

Ritroviamo Alvaro all'opera nella veste di intermediario culturale mentre, presso lo stesso Mondadori, propone (peraltro senza successo) l'opera di Boris Lavrev come

acuta ed appassionata critica, fatta da un bolscevico, dello stato della Russia sovietica, critica dettata da uno spirito eletto e soprattutto sincero, che nelle varie esperienze della vita quotidiana sente la mancanza di elevamento culturale e perciò si vede costretto a rompere i rapporti con la società attuale, quale gli si presenta, e tornare a quella che è stata la sua prima vocazione, cioè, all'arte.¹⁵³

¹⁴⁷ Cfr. S. MAZZUCHELLI, *La letteratura russa in Italia tra le due guerre*, cit., pp. 44-46.

¹⁴⁸ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 695. Secondo De Michelis invece, «i romanzi storici» di Merežkovskij in Italia «ottengono un largo favore pubblico» (C. G. DE MICHELIS, *Russia e Italia*, cit., p. 696).

¹⁴⁹ Ivi, p. 696.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Ivi, p. 697.

¹⁵² Lettera di C. Alvaro del 4 ottobre 1934, Archivio Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Milano, Fondo Arnoldo Mondadori, fascicolo Alvaro C.; cito da S. MAZZUCHELLI, *La letteratura russa in Italia tra le due guerre*, cit., pp. 44-45.

¹⁵³ Archivio Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori Milano, Fondo Pareri di Lettura, s.d.; cito da S. MAZZUCHELLI, *La letteratura russa in Italia tra le due guerre*, cit., pp. 59-60.

Attive a Milano nelle pubblicazioni di letteratura russa contemporanea risultano anche le case editrici Sonzogno e Corbaccio, che tra l'altro pubblica tra il '29 e il '30 le prime tre traduzioni italiane di Il'ja Eremburg, di cui si dirà più avanti. Al pubblico italiano si offrono anche, fenomeno apparentemente più singolare dato il contesto politico italiano, «gli scritti autobiografici di L. D. Trockij dal titolo *La mia vita. Tentativo di autobiografia*, di cui la casa editrice Mondadori pubblica due edizioni, la prima nel 1930 e la seconda a distanza di tre anni, nel 1933»¹⁵⁴.

I.1.7 Il romanzo russo-sovietico nell'Italia del Ventennio

Come è noto, ebbe un ruolo assai rilevante nella ricezione italiana della letteratura russa la torinese Slavia fondata da Alfredo Polledro, casa editrice attiva dal '29 al '35, periodo nel quale mette a segno due collane molto importanti, «“Il genio russo” (57 volumi) e “Il genio slavo” (28 volumi, di cui 17 di autori russi)»¹⁵⁵. Ma trattando della casa editrice Slavia, ci si accosta ad un nodo di problemi ben più complesso. Nella politica di promozione delle opere più scopertamente reazionarie, così come nella denuncia antibolscevica *manu* letteratura d'appendice, o nell'ampio spazio dato ad autori dell'emigrazione fermamente antirivoluzionari come Bunin o addirittura come Merežkovskij, che nel '38 via radio «plaudì all'antibolscevismo di Hitler»¹⁵⁶, non è arduo riconoscere un'operazione politica *tout court*.¹⁵⁷ Ma

¹⁵⁴ S. MAZZUCHELLI, *La letteratura russa in Italia tra le due guerre*, cit., p. 203. Il libro di Trockij sarà censurato in seguito.

¹⁵⁵ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 694.

¹⁵⁶ VASILIJ RUDIČ, *Dmitrij Merežkovskij*, in *Storia della letteratura russa*, diretta da Efim Etkind, Georges Nivat, Il'ja Serman e Vittorio Strada, vol. III, Il Novecento, tomo I, *Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino 1989, p. 251.

¹⁵⁷ Spesso l'immagine dell'Urss veicolata nell'Italia fascista è troppo linearmente descritta come immagine favorevole; per esempio nella documentata ricostruzione di Flores, dove si trascura l'approfondimento degli elementi conflittuali, come quando, ricordato come caso significativo un parere positivo del 1921 di Filippo Turati sulla Repubblica sovietica, lo studioso sintetizza: «si può ben capire [...] come neppure l'avvento del fascismo riuscisse ad interrompere un legame – quello tra la rivoluzione russa e l'Italia – che non si nutriva, a differenza di altri paesi, di resoconti di viaggio o di giudizi favorevoli di prestigiosi intellettuali. Il rapporto con l'Unione Sovietica fu filtrato soprattutto da giudizi politici, o da *reportages* di giornalisti come Guglielmo Pannunzio, che diffuse interesse e curiosità per l'Urss senza scadere nelle più variopinte invenzioni antibolsceviche. Il fascino del giacobinismo (inteso come radicalismo, come volontarismo, come dittatura dei più capaci) e il riconoscimento della forza del nuovo potere, si intrecciavano a parallelismi più o meno banali con la rivoluzione francese o alla riscoperta dell'“anima” slava. L'immagine di una realtà semi-asiatica, da cui era possibile farsi affascinare pur restandone distanti, si mescolava all'ipotesi che la Russia fosse comunque un laboratorio del mondo futuro, da auspicare oppure da temere» (M. FLORES, *L'immagine dell'URSS. L'occidente e la Russia di*

osservando la ricezione italiana non della letteratura dell'emigrazione russa, ma della letteratura propriamente sovietica, esiste il rischio di lasciarsi sfuggire un'operazione altrettanto inesorabilmente politica ma più sfumata, subdola e intelligente.

Nei primi decenni del Novecento infatti l'Italia esprime vivaci ambizioni imperialistiche, coopta nei suoi piani il mondo della cultura, e nel contempo si stringe sempre più tra le maglie del regime fascista. In un simile contesto il quadro delle italiche traduzioni della letteratura russo-sovietica può apparire curioso: a parere di Messina «nel periodo 1920-43, si tradussero su per giù le stesse opere pubblicate in Francia [...]. In Inghilterra o negli Stati Uniti si tradusse di meno»¹⁵⁸:

Sembra quasi paradossale, ma è innegabile che ai lettori italiani è stata data la possibilità di conoscere abbastanza discretamente la letteratura sovietica, non tanto attraverso i pochi saggi poetici editi nel 20-21, anteriormente cioè alla dittatura fascista, quanto piuttosto in base alle numerose e abbastanza accurate traduzioni pubblicate saltuariamente nel ventennio e soprattutto nel 1929-35, periodo durante il quale la censura [...] parve voler assumere un atteggiamento «liberale» verso la Russia.¹⁵⁹

Questa tesi enunciata da Messina nel 1948 risulta a oggi ampiamente condivisa dagli specialisti, come si evince dalle parole di De Michelis:

Malgrado una certa diffidenza ideologica da parte del regime fascista, va detto che per un certo periodo l'assetto politico dell'Italia non fu di particolare ostacolo per la diffusione della stessa letteratura sovietica, che tra gli anni Venti e Trenta ebbe notevole successo. [...] Solo negli anni immediatamente precedenti al secondo conflitto mondiale [...] il fascismo provvide a mettere all'indice tutto ciò che sapesse di sovietico e financo russo.¹⁶⁰

In realtà l'Italia fascista mette in atto una prassi di “diplomazia culturale” tanto più efficacemente aggressiva quanto più appare «liberale» e condotta con intenti egemonici; basti ricordare che l'I.p.E.O. era diretto da intellettuali di alta levatura, da allievi di Croce quali Lo Gatto o il filosofo Giovanni Gentile. In

Stalin (1927-1956), cit., p. 33). Ma nel 1934 «La Stampa» di Torino per esempio, inizia a pubblicare i *reportage* di Alvaro che confluiranno nel 1935 nel volume *I maestri del diluvio*, dove la Russia, tra le righe, diviene un paese che dovrebbe essere redento *manu militari* dall'Europa dell'Ovest. Per quanto riguarda gli anni Venti, Gobetti, per esempio, polemizza sovente contro una *image* della Russia rivoluzionaria che non gli parve particolarmente favorevole.

¹⁵⁸ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 699.

¹⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁰ C. G. DE MICHELIS, *Russia e Italia*, cit., p. 697.

quest'ordine di problemi si inquadra la spinosa questione estetica; Messina per esempio, affermando che in Italia erano state tradotte tante opere quanto in Francia, e più che negli Stati Uniti o in Inghilterra, aggiungeva: «ad esclusione di quelle la cui importanza propagandistica superava nettamente il valore artistico»; similmente, il passo succitato sulla prassi liberaleggiante verso la letteratura russo-sovietica, era seguito da un singolare corollario:

ciò non vuol dire che fosse data via libera alle opere di pura propaganda o esclusivamente tendenziose, come *Il torrente di ferro* di Serafimovic; ma in genere il nostro pubblico venne messo in grado di leggere, in traduzioni accurate e fedeli all'originale, il meglio della produzione post-rivoluzionaria, sia del primo periodo [...] sia del periodo del Piano Quinquennale e poi del realismo socialista.¹⁶¹

Sono affermazioni che risultano tutt'ora accreditate, ma sulle quali sarà necessario ritornare in seguito. Si deve innanzitutto osservare che nell'ambito dell'alta letteratura la prassi ricettiva del Ventennio rivela una prassi sì tendenziosa, ma articolata e complessa: una gestione politicamente connotata che si integra nell'ideologia e nella prassi letteraria vigente, i cui fini politici si realizzano, in apparenza autonomamente e spontaneamente, nell'ambito culturale e letterario stesso, che collabora alla peculiare politica della ricezione in atto.

Si deve alla russista statunitense Katerina Clark l'ampia divulgazione della centralità di questo principio: «il romanzo del realismo socialista costituisce una tradizione che si fonda su testi canonici»¹⁶². La russistica anglosassone si è così liberata delle semplificazioni elaborate a corollario del paradigma storico del totalitarismo, riavvicinandosi a un plausibile procedimento esplicativo del processo storico letterario. Il fatto che nello studio della Clark l'espulsione del realismo socialista dall'universo letterario si celebri comunque, è meno importante, al momento, del fatto che la Clark ha ricostruito la storia del romanzo del *socrealizm*

¹⁶¹ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 699.

¹⁶² K. CLARK, *The Soviet Novel. History as Ritual*, cit., p. XII. In altro luogo la studiosa ribadisce: «il realismo socialista non fu in effetti un prodotto dei primi anni Trenta, quanto piuttosto una tradizione canonica che trova i suoi fondamenti in romanzi e racconti scritti negli anni Venti: [...] *Cemento* (*Cement*, 1925) di Gladkov, *Čapaev* (1923) di Furmanov, *La disfatta* (*Razgrom*, 1927) di Fadeev e *Il torrente di ferro* (*Železnyj potok*, 1924) di Serafimovič» (ID., *La prosa degli anni Venti*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, Vittorio Strada (a cura di) *Storia della letteratura russa*, vol. III, *Il Novecento*, tomo II, *La rivoluzione e gli anni Venti*, Einaudi, Torino 1990, p. 407). Il canone è qui diversamente ricostruito, dato che l'ultima opera citata (*Il torrente di ferro*) non compare invece nella lista stilata secondo criteri specificamente definiti in *The Soviet Novel*.

come tradizione letteraria che si fonda su determinati testi canonici, utili per discutere la consistenza del presunto atteggiamento «liberale» del regime fascista nei confronti della letteratura sovietica. Messina, come si è visto sopra, giustifica e definisce «liberale» la ricezione della letteratura russo-sovietica nel Ventennio, affermando che «in Inghilterra o negli Stati Uniti si tradusse di meno». La liberalità letteraria è surrettiziamente ridotta al mero dato quantitativo, che cela la selezione politica alla base della scelta degli autori e delle opere. Si può osservare il quadro dei romanzi-modello del *socrealizm* elencati dalla Clark,¹⁶³ al quale ho aggiunto l'indicazione delle relative traduzioni riscontrabili in italiano, inglese e francese nella prima metà del Novecento,¹⁶⁴ e le traduzioni italiane del Secondo dopoguerra (cfr. Tabella 1).

¹⁶³ Cfr. K. CLARK, *The Soviet Novel. History as Ritual*, cit., pp. 262-263.

¹⁶⁴ Ogni data indica un'edizione dell'opera tradotta nella data lingua. Ho escluso dalla lista della Clark i testi successivi al 1943. Ho tratto le notizie bibliografiche sulle traduzioni in lingua inglese da: AMREI ETTLINGER, JOAN M. GLADSTONE, *Russian Literature, Theatre and Art. A bibliography of works in English*, published 1900-1945, Hutchinson & co., London – New York – Melbourne – Sydney 1947; GEORGE GIBIAN, *Soviet Russian Literature in English: a Checklist Bibliography*, Cornell University, Ithaca, New York 1967. Le notizie sulle traduzioni francesi sono tratte dall'*Opac* della Biblioteca Nazionale di Francia. Per le notizie sulle traduzioni italiane, ho integrato con le notizie raccolte negli altri studi sulle traduzioni dal russo citati nel presente lavoro, e con altre ricerche bibliografiche, le notizie sulle traduzioni italiane dal russo raccolte nel fondamentale: CLAUDIA SCANDURA, *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Bulzoni Editore, Roma 2002. Le parti di romanzo pubblicate in riviste, quotidiani o volumi antologici sono escluse dal computo, che comprende solo traduzioni di romanzo pubblicate in volume. I dati risultanti non aspirano alla completezza, ma l'eventuale lacuna di qualche notizia bibliografica non può inficiare il valore indicativo del quadro d'insieme.

TABELLA 1: CANONE DEL *SOCREALISM*: TRADUZIONI IN ITALIANO, INGLESE E FRANCESE (1907-1944)¹⁶⁵; TRADUZIONI IN ITALIANO NEL II DOPOGUERRA (1945-51)

ROMANZI CANONICI DEL <i>SOCREALISM</i> (DA C. CLARK, <i>THE SOVIET NOVEL</i>)	TRAD. IN ITALIANO (1907-44)	TRAD. IN INGLESE (1907-44)	TRAD. IN FRANCESE (1907-44)	TRAD. IN ITALIANO (1945-1951)	
A. FADEEV, <i>Razgrom</i> (1927)	---	1929	1929	1947	
D. FURMANOV, <i>Čapaev</i> (1923)	---	1935; 1936; 1941	1933	1951	
F. GLADKOV, <i>Cement</i> (1925)	---	1929	1928; 1929	---	
ID., <i>Energija</i> (1932-38)	---	---	1935	---	
M. GOR'KIJ, <i>Mat'</i> (1907)	1909; 1928	1907; 1921	1907; 1935	1946; 1950	
V. IVANOV, <i>Partizany</i> (1921)	---	---	---	---	
ID. <i>Bronepoezd 14-69</i> (1922)	---	1933	1927; 1929	1946	
V. KATAEV, <i>Vremja vperëd!</i> (1932)	---	1933(2); 1935	---	---	
J. KRYMOV, <i>Tanker Derbent</i> (1938)	---	---	---	---	
ID., <i>Inzhener</i> (1938-40)	---	---	---	---	
L. LEONOV, <i>Sot'</i> (1930)	---	1931; 1932	1936	---	
ID., <i>Skutarevskij</i> (1932)	---	1932;1936	---	1946	
A. MALYSHKIN, <i>Ljudi iz zacholust'ja</i> (1937-38)	---	---	---	---	
N. OSTROVSKIJ, <i>Kak kakaljalas' stal'</i> (1934)	---	1938	1937	1945	
PANFEROV, <i>Bruski</i> (1930-37)	---	1931	---	---	
K. G. PAUSTOVSKIJ, <i>Kara Bugaz</i> (1932)	---	---	---	---	
A. ŠOLOCHOV, <i>Tichij Don</i> (1928-40)	1941 (2)	1934; 1940;1942	1930;1931;1936 (vol. I-II-III)	1945-46 (2) (vol. I-II-III-IV)	
ID., <i>Podnjataja celina</i> (1931)	---	1935 (2); 1942	1933; 1937	1945 (2)	
A. N. TOLSTOIJ, <i>Pëtr Pervyi</i> (1933)	---	1932 (vol. I)	1937 (vol. I-II)	1946	
ID., <i>Choždenie po mukam</i> (1922)	1931	1923	1930	1946	
ID., <i>1918</i> (1927-28);	---	---	1930	1946	
ID., <i>Chmuroe utro</i> (1939-41)	---	---	---	1946	
Tot. autori: 14	Tot. opere: 22	Tot.: 3	Tot.: 14	Tot. 13	Tot.:12

Occorre innanzitutto registrare il dato più importante per il presente studio: la traduzione italiana delle opere fondanti del realismo socialista – quando c'è stata – è stata condotta in primo luogo (e nella maggior parte dei casi esclusivamente) nell'immediato Secondo dopoguerra: come si può osservare nella tabella, tra il 1945

¹⁶⁵ Dalla pubblicazione del più antico romanzo del canone stilato dalla Clark (M. Gorkij, *Mat'*, 1907) all'ultimo anno di guerra, il 1944 (tutte le pubblicazioni del 1945 sono quindi attribuite per approssimazione al contesto storico del Secondo dopoguerra).

e il 1951.¹⁶⁶ Ci si può chiedere in che cosa consista il succitato atteggiamento «liberale» del Ventennio. Nella tabella sono elencate ventidue opere, i principali modelli su cui si è costruito il romanzo sovietico del realismo socialista secondo la ricostruzione della Clark. Quante di queste sono state tradotte in italiano e pubblicate in Italia prima del 1943? Soltanto tre: *La Madre* di Gor'kij, romanzo del 1907, quindi precedente alla Rivoluzione, era stato già pubblicato prima della dittatura, nel 1909; viene poi ripubblicato nel 1928, e diviene oggetto peraltro (oltre che di un ordine di sequestro diramato ai prefetti, genericamente rivolto contro i libri russi troppo accessibili al popolo nel 1929)¹⁶⁷ di esplicito divieto ministeriale perlomeno dal 1937-38.¹⁶⁸ Il secondo romanzo è *Il placido Don* di Šolochov, di cui viene pubblicato nel 1941 solo il I volume, in contemporanea da Bompiani e da Garzanti e per giunta, come rileva Messina, con ampi tagli:

di questo volume (che al suo apparire suscitò fra noi grande interesse e fu uno dei libri più letti dell'annata) non è qui il caso di parlare, sia per i tagli subiti dalla traduzione italiana, sia perché la pubblicazione dell'opera completa è stata possibile solo dopo la caduta del fascismo e la liberazione dell'Italia, a guerra ultimata.¹⁶⁹

Il terzo romanzo tradotto e pubblicato nel Ventennio è il primo volume della trilogia *La via dei tormenti* di Aleksej Tolstoj. In lingua inglese invece, sono state tradotte e pubblicate quattordici opere su ventidue¹⁷⁰ nel medesimo intervallo

¹⁶⁶ A. FADEEV, trad. it. *La disfatta*, Einaudi, Torino 1947. D. FURMANOV, trad. it. *Ciapaiev*, Universale Economica, Milano 1951; ID., *Idem*, Ed. Cooperativa del libro popolare, Roma 1951. M. GOR'KIJ, trad. it. *La madre*, Nerbini, Firenze 1946; ID., *Idem*, Bietti, Milano 1950. VSEVOLOD IVANOV, trad. it. *Il treno blindato n. 14-69*, Ed. Rosa e Ballo, Milano 1946; LEONID LEONOV, trad. it. *Skutarevskij*, Garzanti, Milano 1946. N. OSTROVSKIJ, *Come fu temprato l'acciaio*, La Nuova Biblioteca, Milano 1945; ID., *Idem*, Mondadori, Milano 1949. M. ŠOLOCHOV, trad. it. *Il placido Don*, Garzanti, Milano 1945-1946, vol. I-II-III-IV; ID., *Idem*, vol. IV, Bompiani, Milano 1948; ID., trad. it. *I dissodatori*, Milano, Bompiani 1945; (stessa opera, cambia la traduzione e il titolo tradotto): ID., trad. it. *Terra dissodata*, Edizioni della bussola, Roma 1945. A. TOLSTOIJ, trad. it. *Pietro il grande*, Garzanti, Milano 1946; ID., *Via al calvario*, Ed. Zeta, Milano 1946.

¹⁶⁷ Cfr. L. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del Primo dopoguerra*, cit., p. 106; l'8 giugno del 1929 però il «Ministero dell'Interno dovette parzialmente far marcia indietro», precisando con un'altra circolare che non si sarebbe dovuto procedere ai sequestri qualora la vendita dei libri risultasse «a prezzi normali nelle edicole o nelle librerie» (ivi, p. 108).

¹⁶⁸ Ivi, p. 114; sull'insieme dei provvedimenti censori del regime in merito alla letteratura russa tradotta cfr. ivi, pp. 106-119; cfr. in particolare, a proposito del romanzo di Gor'kij, il promemoria del ministero citato a p. 116.

¹⁶⁹ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 703.

¹⁷⁰ ALEKSANDR FADEEV, trad. ing. *The nineteen*, Lawrence, London 1929. DMITRI ANDREEVICH FURMANOV, trad. ing. *Chapayev*, International Publishers, New York 1935; ID., *Idem*, Lawrence, London 1936 (edizione economica); ID., *Idem*, 1941. FEDOR VASILEVICH GLADKOV, trad. ing. *Cement*, Lawrence, London 1929. MAKSIM GORKY, trad. ing. *The mother*, Appleton, New York 1907; ID., *Idem*, Hodder &

cronologico. In un caso – *Ciapaiev* di Furmanov – si sono susseguite tre edizioni (1935, ristampa economica nel 1936, 1941); dei romanzi *Avanti tempo!* di Kataev, *Sot'* di Leonov, *Il placido Don* e *I dissodatori* di Šoločov, sono state pubblicate due edizioni. La traduzione letteraria dei paesi liberali non ha quindi rimosso, come è stato il caso dell'Italia del Ventennio, le più importanti opere del realismo russo-sovietico: alla novità, all'importanza storico-letteraria, all'interesse degli specialisti e del pubblico ha fatto riscontro la conseguente pubblicazione delle opere tradotte.

Anche le traduzioni francesi tra il 1907 e il 1944, sempre per quanto riguarda le opere fondanti del *socrealizm* elencate dalla Clark, inducono alle medesime conclusioni.¹⁷¹ Sono stati pubblicati tredici romanzi su ventidue; i primi tre volumi de *Il Placido Don* di Šoločov tra il 1930 e il 1936, per esempio, mentre in Italia è stato pubblicato solo il primo volume nel 1941 (per giunta con tagli, e poi con ordine di sequestro). Due edizioni in francese del romanzo di Gladkov *Cement* (1925), «un grande classico del realismo socialista»¹⁷², si susseguono nel 1928 e nel 1929; il romanzo di Gladkov non è stato tradotto in Italia mentre già «nel 1927 *Cement* è tradotto in tedesco, danese e svedese; nel 1928 esce in versione spagnola, polacca,

Stoughton, London 1907 (ristampa 1921). VALENTIN PETROVICH KATAEV, trad. ing. *Time, forward!*, Farrar and Rhinehart, New York 1933; ID., *Idem*, Farrar, Toronto 1933; stessa opera, cambia la traduzione e il titolo: ID., trad. ing. *Forward, oh Time!*, Gollancz, London 1935. LEONID MAKSIMOVICH LEONOV, trad. ing. *Skutarevskij*, Harcourt, New York 1936; ID., trad. ing. *Sot'*, Putnam, London 1931; stessa opera, cambia traduzione e titolo: ID., trad. ing. *Soviet river*, Dial Pr., New York 1932. NIKOLAY ALEKSEEVICH OSTROVSKIJ, trad. ing. *Making of a hero*, Secker & Warburg, London 1938. FEDOR IVANOVICH PANFEROV, trad. ing. *Brusski; a story of peasant life in Soviet Russia*, Lawrence, London 1931. MIKHAIL ALEKSANDROVICH SHOLOKHOV, trad. ing. *And quiet flows the Don*, Putnam, London 1934; ID., trad. ing. *The Don flows home to the sea [Il placido Don vol. I]; And quiet flows the Don [vol. II]*, Putnam, London 1940; (cambia traduzione e titolo): ID., trad. ing. *The Silent Don*, A. Knopf, New York 1942. ID., trad. ing. *Seeds of tomorrow*, Knopf, New York 1935; ID., *Idem*, 1942; stessa opera, cambia titolo tradotto: ID., *Virgin soil upturned*, Putnam, London 1935. ALEKSEY NIKOLAEVICH TOLSTOY, trad. ing. *The road to Calvary*, Boni, New York 1923; ID., trad. ing. *Imperial Majesty*, Matthews & Marrot, London 1932 (*Pietro il grande* vol. I).

¹⁷¹ ALEXANDRE FADEEV, trad. fr. *La défaite*, Ed. Sociales Internationales, Paris 1929. DMITRI ANDREÏEVITCH FOURMANOV, tr. fr. *Tchapaiev*, Ed. Sociales Internationales, Paris 1933. FEDOR GLADKOV, trad. fr. *Le Ciment*, Ed. Sociales Internationales, Paris 1928; ID., *Idem*, Paris 1929²; ID., trad. fr. *Énergie*, Ed. Sociales Internationales, Paris 1935. MAXIME GORKI, trad. fr. *La Mère*, Juven, Paris 1907; ID., *Idem*, Ed. Sociales Internationales, Paris 1935. VSEVOLOD IVANOV, trad. fr. *Le train blindé numéro 1469*, Ed. de la Nouvelle revue française, Paris 1927; ID., *Idem*, Paris 1929. LÉONIDE LÉONOV, trad. fr. *La Rivière (Sotj)*, Rieder, Paris 1936. NICOLAS OSTROVSKI, trad. fr. *Et l'acier fut trempé. Roman*, préfacé par Romain Rolland, Ed. Sociales Internationales, Paris 1937. MICHEL CHOLOKHOV, trad. fr. *Sur le Don paisible*, vol. I, Payot, Paris 1930; ID., *Idem*, Vol. II, Payot, Paris 1931; ID., *Idem*, Vol. III, Payot, Paris 1936. MICHEL CHOLOKHOV, trad. fr. *Les Défricheurs*, Gallimard, Paris 1933; ID., *Idem*, Paris 1933²; (stessa opera, cambia titolo): ID., trad. fr. *Terres défrichées*, Coopérative d'éditions des ouvriers étrangers en U.R.S.S., Moscou 1937. ALEXIS TOLSTOÏ, trad. fr. *Pierre le Grand*, Gallimard, Paris 1937 (vol. I e II); ID., trad. fr. *Le Chemin des tourments*, Rieder, Paris 1930 (Vol. I e II).

¹⁷² K. CLARK, *La prosa degli anni Venti*, cit., p. 410.

giapponese e vedono la luce due ristampe in finlandese; nel 1929 appaiono due edizioni in inglese ed è tradotto in francese, olandese e cinese»¹⁷³. Tornando alla Francia, due traduzioni in francese de *I dissodatori (Podnjataja celina)* di Šoločov sono pubblicate nel 1933, seguite nel 1937 dell'edizione francese prodotta in Urss.¹⁷⁴

Nell'Italia del Ventennio invece, anche quando gli intellettuali e gli specialisti hanno potuto rilevare l'interesse e la novità letteraria di opere al centro del canone (politico e letterario) dominante in Unione Sovietica ma sgradito all'ideologia della dittatura fascista, non si è verificato alcun riscontro nella produzione editoriale. Nel 1928 per esempio, Lo Gatto vanta la pionieristica segnalazione in Occidente del romanzo *La disfatta* (1927) e del suo autore Fadeev, («il cui nome, credo, vien fatto per la prima volta all'estero»¹⁷⁵), dedicando al romanzo un intero capitolo della sua monografia sulla letteratura russo-sovietica,¹⁷⁶ ma a parte qualche brano estratto, il romanzo verrà pubblicato in traduzione italiana solo nel Secondo dopoguerra (1947), mentre già nel 1929 i lettori statunitensi, inglesi e francesi trovano in vendita il romanzo tradotto nelle rispettive lingue.

Nel 1932 Leone Ginzburg pubblica su «Pegaso» un saggio intitolato *I romanzi del piano quinquennale*.¹⁷⁷ Il russista mostra interesse per i nuovi romanzi della corrente realistica proletaria, argomenta (con implicita polemica) sulla naturalità dell'evoluzione letteraria che i loro autori perseguono rispetto alla tradizione letteraria russa ottocentesca, con particolare riferimento a Turgenev (ma anche a Gončarov e a Dostoevskij). Ginzburg valuta in termini positivi i romanzi: *La centrale idrica (Gidrocentral')* di Marietta S. Šaginjan, *Sot'* di Leonov, *Il Volga sbocca nel mar Caspio (Volga vpadaet Kaspijskoe more)* di Pilnjak, *Viaggio in un paese che non c'è ancora (Putešestvie v stranu, kotoroj eščë net)* di Vsevolod Ivanov. In calce all'articolo Ginzburg inoltre segnala, in un breve profilo degli autori

¹⁷³ ORNELLA DISCACCIATI, *Per una storia della cultura russo-sovietica: la polemica intorno a Cement di F. V. Gladkov*, «Europa Orientalis», XX (2001), n. 2, p. 72.

¹⁷⁴ Nei cataloghi *opac* francesi, ma non in quelli italiani, si riscontra anche la traduzione italiana di *Podnjataja celina* prodotta in Unione Sovietica (M. ŠOLOČOV, trad. it. *Bonifica. Romanzo*, Cooperativa Editrice dei Lavoratori esteri dell'URSS, Mosca – Leningrado 1935); il libro, a quanto mi risulta, non ha avuto circolazione in Italia nel Ventennio.

¹⁷⁵ E. LO GATTO, *Letteratura sovietista*, cit., p. 61.

¹⁷⁶ Cfr. *ivi*, p. 61-67.

¹⁷⁷ LEONE GINZBURG, *I romanzi del piano quinquennale*, «Pegaso», dicembre 1932; le citazioni saranno tratte da ID., *Scrittori russi*, Einaudi, Torino 1948.

trattati, le loro opere più significative: *I tassi* e *Il ladro* di Leonov; *L'annata nuda* di Pilnjak; *Il treno blindato 14-69* e *I partigiani* di Vesevolod Ivanov; *Il mutamento* e *Kik* della Šaginjan. Tre opere segnalate da Ginzburg sono presenti anche nel canone delle opere modello stilato dalla Clark,¹⁷⁸ e due su tre risultano regolarmente tradotte in lingua inglese e francese, ma non nell'Italia del Ventennio (cfr. *Tabella 1*). Per quanto riguarda le opere non comprese nel canone Clark, non risultano tradotti né in inglese né in italiano i tre romanzi sopra citati della Šaginjan, i romanzi *I tassi* di Leonov e *Viaggio in un paese che non c'è ancora* di Vsevolod Ivanov. Si registrano tuttavia le seguenti edizioni in lingua inglese: *L'annata nuda* (1928) e *Il volga sbocca nel mar caspio* (1932) di Pilnjak, *Il ladro* di Leonov (1931).¹⁷⁹ Nell'Italia del Ventennio non è stata tradotta nessuna delle opere di cui sopra, nonostante l'interesse, l'apprezzamento critico, e l'effettiva divulgazione operata da Ginzburg, che si fonda sulla consapevolezza dell'interesse sia storico sia letterario delle opere suddette. Un dato che peraltro conferma in altro luogo la Clark:

Molti commentatori occidentali hanno visto la letteratura del Piano quinquennale come un movimento verso il disastro: la fine della letteratura come attività autonoma e il drastico abbassamento degli standard letterari negli anni Trenta di Stalin. Invece, si può sostenere il contrario: fu proprio in conseguenza del primo Piano quinquennale che scrittori e critici mostrarono una preoccupazione rinnovata per la qualità letteraria. [...] Il periodo del primo Piano quinquennale ha rappresentato l'apice di un utopismo radicale che ha sfidato i valori letterari tradizionali. Le tendenze utopiche erano già una caratteristica dei dibattiti letterari degli anni Venti, ma fu solo sotto le condizioni peculiari del Piano quinquennale che ebbero diffusa applicazione.¹⁸⁰

È interessante osservare che la peculiare carica utopica della letteratura del Piano quinquennale era stata già sottolineata da Ginzburg nelle sue conclusioni:

Chi desiderasse concludere, direbbe che questi scrittori non si sentono a disagio se hanno da descrivere gli uomini nuovi del piano quinquennale e le loro relazioni se hanno da cantare lo spirito del macchinismo, la gioia della vita industriale, l'elogio del benessere che scenderà immancabilmente sulla terra. In presenza d'un popolo animato da un'idea, diciamo pure da

¹⁷⁸ *Sot'* di Leonid Leonov, *Il treno blindato 14-69* e *I partigiani* di Vesevolod Ivanov.

¹⁷⁹ LEONID LEONOV, trad. ing. *The Thief*, Seeker, London 1931; BORIS PILNYAK, trad. ing. *The naked year*, Brewer, New York 1928; ID., trad. ing. *The Volga falls to the Caspian Sea*, Davies, London 1932 (ed. economica 1935).

¹⁸⁰ K. CLARK, *Little Heroes and Big Deeds: Literature Responds to the first Five Year Plan*, in SHEILA FITZPATRICK (ed. by), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Indiana University Press, Bloomington 1978, p. 189; qui e in seguito traduzione mia.

un'utopia, essi, seguendo la tradizione letteraria russa, non si sono sentiti in diritto d'isolarsi dalla vita di tutti, e appunto questa descrivono, cercando di cogliere la realtà storica nel suo divenire.¹⁸¹

La valutazione della ricezione del Ventennio fascista come ricezione «liberale» della letteratura sovietica, approva esplicitamente, come si riscontra nelle parole di Messina, la selezione politica alla base della suddetta prassi ricettiva («[...] non vuol dire che fosse data via libera alle opere di pura propaganda o esclusivamente tendenziose»)¹⁸². In realtà, per quanto riguarda la valutazione propriamente estetica delle opere del canone del *socrealizm* ricostruito dalla Clark, anche la russistica occidentale tendenzialmente ostile al realismo socialista (e più in generale al comunismo sovietico) ha espresso molto spesso giudizi inequivocabilmente positivi; circostanza che rende problematico affermare che si tratti di «opere di pura propaganda». Su *La disfatta* di Fadeev, sul *Placido Don* e su *Terre Vergini* di Šolochov, convergono le valutazioni positive della russistica letteraria anglosassone,¹⁸³ e anche di Lukács,¹⁸⁴ il cui apprezzamento della letteratura

¹⁸¹ L. GINZBURG, *I romanzi del piano quinquennale*, cit., p. 189.

¹⁸² Peraltro anche il romanzo citato da Messina come esempio pregnante delle opere non tradotte perché «di pura propaganda o esclusivamente tendenziose», cioè *Il torrente di ferro* di Serafimovič, è stato regolarmente tradotto in francese nel 1930 (ALEKSANDR SÉRAFIMOVITCH, trad. fr. *Le torrent de fer*, Éditions sociales internationales, Paris 1930) e in inglese nel 1935 (ALEKSANDR SERAFIMOVICH, trad. ing. *The Iron Flood*, Lawrence, London 1935), ma solo nel Secondo dopoguerra in Italia (ID., trad. it. *Il torrente di ferro*, Viglongo, Firenze 1945). Ad oggi rischia di risultare “esclusivamente tendenziosa” la valutazione di Messina: il russista statunitense Edward J. Brown, per esempio, ha sottolineato che *Il torrente di ferro*, opera non priva di originalità, ha un valore di documento storico-letterario assai importante, e non può essere considerato un romanzo esclusivamente tendenzioso, anche perché il racconto non nasconde per esempio le atrocità commesse dai rivoluzionari: «lasciando da parte i suoi meriti o difetti in quanto opera letteraria, *Il torrente di ferro* è un importante documento storico [...] in virtù del metodo e dell'approccio dell'autore. *Il torrente di ferro* è penetrato nelle arterie principali della vita letteraria sovietica, e un po' del suo “ferro” va ricercato qui. [...] La folla composita [...] che ha marciato verso il nord dalla penisola di Tamar, dopo essere sfuggita dall'accerchiamento dei bianchi, è mostrata come una forza sregolata e assetata di sangue. Le atrocità commesse contro il nemico non sono state edulcorate» (EDWARD J. BROWN, *Russian Literature Since the Revolution*, Revised and enlarged edition, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1982, pp. 122-123; traduzione mia).

¹⁸³ Gleb Struve afferma che Fadeev deve essere considerato «un talentuoso discepolo di Tolstoj», e che «*La disfatta* fu, effettivamente, la prima opera tolstoiana della letteratura sovietica, e assai significativamente, fu opera di un romanziere proletario» (GLEB STRUVE, *Russian Literature under Lenin and Stalin 1917-1953*, University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma) 1971, p. 135, qui e in seguito traduzione mia). Una valutazione positiva si riscontra anche nell'importante studio sul romanzo rivoluzionario russo di Richard Freeborn: «ne *La disfatta* di Fadeev [...] è facile percepire una nuova competenza letteraria caratteristica di una nuova generazione di romanzieri, che si inscrivono nelle tradizioni precedenti mentre portano una nuova freschezza e vitalità alla loro opera. La qualità letteraria ha un particolare rilievo [...] [Fadeev e Oleša] devono essere valutati negli standard d'eccellenza per cui si deve risalire alla tradizione del romanzo che include Turgenev, Dostoëvskij e Tolstoj» (RICHARD FREEBORN, *The Russian Revolutionary Novel. Turgenev to Pasternak*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melburne-Sidney 1982, pp. 149-150, traduzione mia). La

realsocialista sovietica fu tutt'altro che indiscriminato¹⁸⁵. Nell'Italia degli anni Sessanta lo stesso Lo Gatto, «il padre della slavistica italiana»¹⁸⁶ e la più accreditata autorità accademica in materia dagli anni Venti agli anni Settanta (e oltre), ha espresso una valutazione positiva di queste¹⁸⁷ e di altre pietre miliari del realismo socialista russo attestate nel “canone Clark”. Lo Gatto ha definito *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovskij, per esempio, un romanzo che «non poteva non essere considerato esemplare, e non aver successo, data la capacità dello scrittore a mantener vivo l'interesse del lettore dalla prima all'ultima pagina, senza cadere né nella retorica né nel didatticismo»¹⁸⁸; se *Bruskì* di Panferov è stato valutato un «grande romanzo»¹⁸⁹ forse in virtù della sua mole, per quanto riguarda invece Fūrmanov, Lo Gatto ha esplicitamente affermato che il suo «*Čapàev* è una delle migliori opere ispirate dalla rievocazione della guerra civile»¹⁹⁰, (e che il suo *La rivolta*, non attestato nel canone clarkiano, rappresenta «dal punto di vista artistico un ulteriore progresso»¹⁹¹). La valutazione dello slavista risulta sfumata anche in merito a uno dei più importanti archetipi del romanzo di produzione sovietico: «se un rimprovero è da fare a Gladkòv autore di *Cemento*», argomenta Lo Gatto, «è di

valutazione estetica in Marc Slonim si unisce al riconoscimento della “linea” che da L. Tolstoj porta a Fadeev e a Solochoy: «il realismo psicologico di Fadeev [...] ha aperto la strada a Šolochoy, il leader della scuola tolstoiana nella letteratura sovietica» (MARC SLONIM, *Soviet Russian Literature. Writers and Problems 1917-1977*, Second revised edition, Oxford University Press, New York (1964) 1977³, p. 58, traduzione mia). Su Šolochoy cfr. anche D. H. STEWARD, *Mikhail Sholokov: A Critical introduction*, Michigan University Press, Ann Arbor (Mich.) 1967.

¹⁸⁴ Cfr. GYÖRGY LUKÁCS, trad. it. *La letteratura sovietica*, Editori Riuniti, Roma 1955.

¹⁸⁵ Lukács, tra i più importanti teorici del *socrealizm*, non ha risparmiato le critiche ai romanzi che ha valutato qualitativamente scadenti (cfr. per es. G. LUKÁCS, trad. it. *Narrare o descrivere?* (1936); ID., trad. it. *La fisionomia intellettuale dei personaggi* (1936), entrambi in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino (1953) 1964⁶).

¹⁸⁶ C. SCANDURA, *Letteratura russa in Italia*, cit., p. 17.

¹⁸⁷ A proposito de *La disfatta*, Lo Gatto ha definito Fadeev «artista di acutissimo intuito», ha parlato di una «lotta disperata [...] descritta mirabilmente», precisando che «nessun altro scrittore ha dato alla letteratura sovietica pagine artisticamente così efficaci e così tragiche, come quelle della caduta di Morozka [forse L. G. intendeva Metelitsa?] nelle mani dei cosacchi bianchi [...] della fuga di Mèčik [...] del crollo del reparto» (E. LO GATTO, *La letteratura russo-sovietica*, nuova edizione aggiornata, Sansoni – Accademia, Milano 1968, p. 261). A proposito della caratterizzazione del protagonista de *Il placido Don* di Šolochoy, Lo Gatto afferma che «solo un grande artista poteva mostrare efficacemente la tragedia di chi, dopo tante esperienze, deve arrivare alla conclusione che la sua fede è stata inutile»; per quanto riguarda la costruzione del romanzo, Lo Gatto afferma che «da questo punto di vista Šolochoy ci appare un discepolo di Tolstoj, e il titolo del suo romanzo simbolico come quello del grande romanzo tolstoiano» (ivi, p. 259). A proposito de *I dissodatori*, Lo Gatto afferma che «Šolochoy anche qui riuscì a creare figure interessanti, meno pittoresche [...] ma forse più umanamente sofferenti» (ivi, p. 260).

¹⁸⁸ Ivi, p. 327.

¹⁸⁹ Ivi, p. 256.

¹⁹⁰ Ivi, pp. 256-257.

¹⁹¹ Ivi, p. 256.

avere avuto presenti modelli superiori alle sue forze, come Hamsum e Dostoèvskij»¹⁹²; Vsevolod Ivànov, secondo Lo Gatto, è «ricco di temperamento lirico»¹⁹³, «conosce assai bene ciò di cui narra»¹⁹⁴ e, per quanto riguarda *Il treno blindato n. 14-16, Partigiani* (e *Venti colorati*, terzo episodio della trilogia non incluso nel canone ricostruito dalla Clark), Lo Gatto sottolinea che «le figure create da Ivànov in questo periodo sono indimenticabili»¹⁹⁵. Se Leonov per Lo Gatto è un «narratore di vocazione»¹⁹⁶, il suo terzo romanzo *Sot'*, «dedicato al primo piano quinquennale»¹⁹⁷, è considerato «un progresso artistico nel complesso delle opere di Leònov sulla via del realismo»¹⁹⁸. Lo Gatto valuta positivamente anche altre due opere del “canone Clark”, la trilogia *La via dei tormenti*, e *Pietro il Grande* di Aleksej Tolstoj: «opera di grande respiro sia per le sue qualità artistiche sia per il significato ideologico di una pittura “obiettiva” della società che aveva preceduto la rivoluzione, *La via dei tormenti* resta l’opera fondamentale di A. Tolstòj, anche dopo quella parte del grande romanzo storico che egli dedicò a Pietro il Grande»¹⁹⁹.

Come si è visto, tra tutte le opere del canone individuato dalla Clark, con tutto il suo slancio «liberale» il Ventennio fascista ne ha tradotto e pubblicato tre: il primo romanzo di *La via dei tormenti* di A. Tolstoj, *La Madre* di Gor’kij, (opera peraltro pre-rivoluzionaria già tradotta nel 1906, e colpita successivamente da ordine prefettizio di sequestro), e la prima parte del *Placido Don* di Šolochov, con i tagli di cui sopra denunciati da Messina. Rileggere la frase succitata di quest’ultimo ora suscita straniamento: «il nostro pubblico venne messo in grado di leggere, in traduzioni accurate e fedeli all’originale, il meglio della produzione post-rivoluzionaria, sia del primo periodo [...] sia del periodo del Piano Quinquennale e poi del realismo socialista». Si è visto che le opere escluse dalla produzione editoriale, anche nell’opinione di accreditate autorità letterarie ben lontane dal comunismo sovietico, non possono essere liquidate come «opere di pura propaganda

¹⁹² Ivi, p. 255.

¹⁹³ Ivi, p. 190.

¹⁹⁴ *Ibidem.*

¹⁹⁵ *Ibidem.*

¹⁹⁶ Ivi, p. 208.

¹⁹⁷ Ivi, p. 211.

¹⁹⁸ *Ibidem.*

¹⁹⁹ Ivi, p. 233.

o esclusivamente tendenziose». Sarà utile approfondire alcune implicazioni della selezione dei romanzi russo-sovietici tradotti in Italia nel Ventennio della dittatura.

I.1.8 Strategia della ricezione: i romanzi tradotti

Nell'Italia del Ventennio la traduzione della narrativa russo-sovietica ha interessato, riprendendo le parole di Messina, «le opere più notevoli, da Babel' a Bulgakov»²⁰⁰. La strategia messa in atto dalla “diplomazia estetica” dell'epoca fascista si inserisce quindi negli scontri politico-culturali che caratterizzavano in quegli anni l'Unione Sovietica: Babel' e Bulgakov sono certamente autori importanti che ben meritano di essere tradotti, letti e studiati, ma sono anche autori che si trovavano al centro di feroci polemiche letterarie e politiche, che sfoceranno nel cosiddetto «affare Zamjatin Pilnjak Ereburg», un episodio tutt'altro che irrilevante, come qui si tenterà di suggerire, per intendere il significato politico della ricezione della letteratura russo-sovietica nel Ventennio.

La strumentalizzazione occidentale di ogni opera di un autore sovietico passibile di interpretazione anticomunista, o comunque critica verso il regime sovietico, ha spesso causato o perlomeno aggravato i guai degli scrittori sovietici, fornendo argomenti oggettivi all'agitazione più oltranzista. Tra i casi più celebri si può ricordare l'episodio relativo al romanzo *Noi* (*My*, 1921) di Evgenij Zamjatin. Solo un'interpretazione strumentale poteva proporre una lettura esclusivamente antisovietica di un'opera tanto densa di riferimenti satirici alla società e cultura occidentale, e che esprime quanto meno una distopia a doppio taglio. Se oggi l'unilaterale lettura antisovietica del romanzo di Zamjatin non ha più tanto seguito,²⁰¹ è importante ricordare che lo scrittore vide moltiplicarsi i suoi guai, fino a valutare la sua permanenza in Unione Sovietica impossibile, quando, in conseguenza di una traduzione dal ceco in russo pubblicata a sua insaputa, i più oltranzisti

²⁰⁰ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 699.

²⁰¹ In occasione di una più recente traduzione italiana del romanzo si è constatato il superamento della «pesante zavorra che una lettura superficiale o distorta ideologicamente ha affibbiato allo scrittore nei decenni scorsi», in virtù della quale «dietro allo Stato Unico si è visto lo smascheramento dello stato sovietico» (ANDREA GULLOTTA, recensione a E. ZAMJATIN, trad. it. *Noi*, traduzione di B. Delfino, Lupetti, Milano 2007, «eSamizdat», VI (2008), n. 1, p. 291).

detrattori di Zamjatin ebbero la prova che il suo romanzo *Noi* era strumento di agitazione antisovietica all'estero. Il romanzo infatti era noto in Russia solo attraverso copie private, o per brani letti dall'autore stesso; ma poi «uscì in inglese nel 1924, in ceco nel 1927 e in russo lo stesso anno, sulla rivista di Praga “libertà della Russia” (“Volja Rossij”), dove il testo era ripresentato come una traduzione dal ceco»²⁰². Quest'ultima pubblicazione soprattutto, interna a un contesto editoriale esplicitamente antisovietico, ha contribuito a screditare l'autore, tanto che «nel 1929 gli attacchi contro Zamjatin diventano persecuzione sistematica e lo scrittore viene bollato come “nemico”»²⁰³. Era il culmine di una più vasta campagna contro i cosiddetti *compagni di strada* e contro la loro associazione, *L'unione degli scrittori*, presieduta da Pilnjak e dallo stesso Zamjatin; scoppiò così «l'affare Zamjatin – Pilnjak – Ereburg»²⁰⁴, quando i tre scrittori furono «attaccati con violenza per aver pubblicato i loro libri all'estero. Ma se i lavori di Pilnjak e di Ereburg erano stati pubblicati con il loro consenso poco prima che questa campagna si scatenasse, Zamjatin si vide imputare l'edizione praghese di *Noi*, uscita a sua insaputa due anni prima»²⁰⁵. L'intero consiglio esecutivo dell'*Unione* fu indotto alle dimissioni, la presidenza fu affidata a Leonov, e il nome dell'associazione divenne *Unione degli scrittori sovietici*, il tutto sull'onda delle polemiche innescate dal *casus belli* delle traduzioni estere, che videro in prima linea artisti del calibro di Majakovskij:

Malgrado molti scrittori sovietici avessero contratti con editori stranieri, il gesto di Pil'njak e di Zamjatin fu istericamente attaccato dalla stampa e tacciato di «tradimento» e di «commercio col nemico». Dichiarazioni che condannavano il loro comportamento «sleale» furono ottenute da numerosi scrittori (Majakovskij disse che l'azione di Pil'njak equivaleva a un «tradimento sul campo di battaglia»)²⁰⁶.

²⁰² LEONID HELLER, *Evgenij Zamjatin (1884 – 1937)*, in *Storia della letteratura russa*, vol. III tomo II, cit., p. 528.

²⁰³ Ivi, p. 529.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Ivi, p. 530. Secondo Lo Gatto «le traduzioni del romanzo in lingue straniere non avevano provocato proteste: queste vennero quando una parte del romanzo fu edita a Praga dagli emigrati socialisti rivoluzionari» (E. LO GATTO, *Prefazione*, in E. ZAMJATIN, trad. it. *Noi*, Feltrinelli, Milano (1955) 1963, p. 13). Ma in generale la diffusione estera, come si è appena visto nel caso di Pilnjak e Ereburg, poteva essere valutata controprova della valenza agitatoria di un'opera.

²⁰⁶ EDWARD J. BROWN, *L'anno dell'acquiescenza*, in MAX HAYWARD, LEOPOLD LABEDZ (a cura di), trad. it. *Letteratura e rivoluzione nell'URSS (1917-62)*, Il Saggiatore, Milano 1965, p. 84.

Si può registrare per inciso, che in questa occasione l'Unione degli scrittori fu riformata, e nel suo nuovo statuto si afferma che «la letteratura non rappresenta soltanto una immagine riflessa della vita, ma un'arma potente di azione sociale»²⁰⁷. Il critico sovietico Voronskij, che era riuscito nel 1924 a far valere la sua linea contro gli estremisti del Vapp (*Unione panrussa degli scrittori proletari*), legato a Trotskij, cade in disgrazia con la caduta politica di quest'ultimo, e nel 1929 la riforma dell'*Associazione degli scrittori* di cui sopra sancisce in modo pressoché definitivo la sconfitta di tutta una linea letteraria e politica, che da questo momento in Urss tenderà a essere associata definitivamente al trozkismo. Si notino due episodi, a prima vista singolari nell'Italia fascista: la traduzione dell'autobiografia di Trotskij, pubblicata da Mondadori nel 1930, fa seguito allo scalpore suscitato nel comunismo italiano (e internazionale) da articoli dello stesso Trotskij (esiliato dall'Urss proprio nel 1929) pubblicati da giornali statunitensi e ripresi da un quotidiano di punta quale il «Corriere della sera», articoli che in Italia, secondo Spriano, «non tanto per il loro contenuto quanto per il fatto che il prestigioso dirigente ha scelto per tribuna gli organi borghesi, provocano una penosa impressione tra i militanti»²⁰⁸; nel 1929 Togliatti denuncia Trotskij come «fornitore di letteratura antisovietica alla stampa fascista internazionale»²⁰⁹. Lo scompiglio creato nel movimento comunista internazionale dal caso Trotskij scompagnerà anche il comunismo italiano, con «i tre» oppositori interni al partito che, appena messi in minoranza, si avvicinano ai troskisti, imitati poco dopo da un Bordiga appena espulso dal Partito.²¹⁰ L'uso strumentale del dissenso troskista da parte fascista resterà un *leitmotiv* fino alla Seconda guerra mondiale, e culminerà nelle campagne di provocazione dei servizi segreti della Germania nazista, in vista e nel corso dell'invasione dell'unione Sovietica:

Nell'aprile 1938 Goebbels annota nel suo diario: «Il nostro trasmettitore radio clandestino dalla Prussia orientale alla Russia desta enorme scalpore. Opera in nome di Troskij, e dà del filo da torcere a Stalin». Subito dopo lo scatenamento dell'operazione Barbarossa [...]: «Ora lavoriamo con tre radio clandestine per la Russia: la prima è trockijsta, la seconda separatista, la

²⁰⁷ Ivi, p. 85.

²⁰⁸ PAOLO SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano*, vol. II, *Gli anni della clandestinità*, Einaudi, Torino (1969) 1975⁸, p. 194.

²⁰⁹ *Trozkiana*, nota anonima attribuita a PALMIRO TOGLIATTI in «Lo Stato operaio», III, n. 2, febbraio 1929, p. 159; citazione in P. SPRIANO, *Storia del Partito comunista italiano*, cit., vol. II, p. 195.

²¹⁰ Cfr. Ivi, pp. 230-261.

terza nazional-russa, tutte e tre aspre contro il regime staliniano». È uno strumento al quale gli aggressori attribuiscono grande importanza: «Lavoriamo con ogni mezzo, soprattutto con le tre radio clandestine per la Russia»; esse «sono un modello di astuzia e raffinatezza».²¹¹

Osservando la letteratura russo-sovietica tradotta nell'Italia fascista si può similmente notare, oltre ad una certa «raffinatezza» nella scelta delle opere, una qualche «astuzia». Messina nota che le suddette traduzioni, sintomo di «un atteggiamento “liberale” verso la Russia», si concentrarono «soprattutto nel 1929-35»²¹² e che «qualitativamente, vennero tradotte le opere più notevoli, da Babel' a Bulgakov»²¹³. Se l'alta qualità letteraria espressa dai due autori è un dato acquisito, nondimeno il contesto storico sopra ricordato non consente di trascurare la strumentalità politica dell'operazione. Inoltre, a ben vedere, le traduzioni si concentrano soprattutto tra il '29 e il '32, anno nel quale l'aggressiva associazione RAPP fu sciolta, e il limite del '35 coincide con l'anno in cui, dopo la riunione degli scrittori sovietici in un'unica associazione e il favore internazionale accordato al I Congresso degli scrittori sovietici (1934)²¹⁴, si celebra a Parigi il Congresso *Per la difesa della cultura*, che riunisce scrittori antifascisti sovietici e occidentali.²¹⁵ Infatti, tra le motivazioni politiche sovietiche che condussero allo scioglimento del Rapp e al formarsi di un'unica associazione (dove inoltre i rappisti erano in minoranza nella direzione, mentre la maggioranza era degli ex compagni di strada), ha un ruolo primario, come è stato rilevato,

la lotta contro il fascismo e la politica delle alleanze. [...] la prospettiva politica, affidata ai partiti comunisti, di “un largo fronte popolare antifascista”. L'unificazione degli scrittori sovietici, del resto, aveva anche il significato di una nuova apertura verso certe forze della letteratura mondiale. Come la RAPP sul piano interno non rispondeva più alle nuove esigenze di direzione politico-letteraria, così un'assemblea come era stata la II Conferenza internazionale degli scrittori proletari (tenutasi dal 5 al 15 novembre a Char'kov), [...] non poteva servire da modello per un largo

²¹¹ DOMENICO LOSURDO, *Stalin. Storia e critica di una leggenda nera*, con un saggio di Luciano Canfora, Carocci, Roma 2008, p. 87.

²¹² G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 699.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Cfr. la silloge di interventi raccolta in: *Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, a cura di Giorgio Kraiski, introduzione di Vittorio Strada, traduzione di Maria Fabris, Laterza, Roma-Bari 1967.

²¹⁵ Per quanto riguarda le contraddizioni emerse (o latenti) nel Convegno di Parigi cfr. SANDRA TERONI (a cura di), *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Carocci, Roma 2002.

fronte internazionale di lotta antifascista. Infatti [...] a Parigi [nel 1935] si terrà il I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura.²¹⁶

Si può ora cogliere meglio il significato politico della dinamica ricettiva espressa dalle traduzioni del romanzo russo-sovietico nel Ventennio. In Italia si manifestò in effetti, come nota Messina, una grande attenzione per Bulgakov, che si concretizzò prima nella pubblicazione in volume di un romanzo (trad. it. *La guardia bianca*, 1930) per il quale l'autore in Unione Sovietica «fu spesso accusato di tendenze anti-rivoluzionarie»²¹⁷, e poi nel volume che raccoglie le sue novelle tra il grottesco e il satirico (*Le uova fatali*, 1931).

Quanto ai volumi di Vikont Veresaev (trad. it. *Nel vicolo cieco*, 1925) e Aleksej Nikolàevic Tolstoj (trad. it. *La via dei tormenti*, 1931), si notino i titoli, sono romanzi dedicati all'urto con la Rivoluzione dell'*intelligenza*, «legata al vecchio mondo che però è costretta a rinnegare nel tentativo di sopravvivere»²¹⁸, un tema trattato nella seconda opera «forse con maggior ampiezza ma senza l'ottimismo e la “fede nella verità e nella giustizia” tipici di Veresaev»²¹⁹.

Durante il Ventennio sono state pubblicate in volume anche le opere di Lunts, Fedin, Nikitin e Zòsc'enko, quattro tra «i prosatori migliori»²²⁰ del gruppo dei *Fratelli di Serapione*, – lo stesso di Zamjatin – cenacolo caratterizzato dalla comune «tendenza ad una libertà creatrice e ad una indipendenza dell'opera d'arte che contrastavano col “mandato sociale”»²²¹. Tra questi in Italia si predilesse l'umorista Zòsc'enko, che tematizzò, come osserva il Gleb Struve citato da Messina, «il punto di vista del cittadino medio sovietico che passivamente accetta la Rivoluzione, ma vagamente rimpiange i bei vecchi tempi andati e aspira ai filistei e borghesi *comfort* e felicità»²²²; Zòsc'enko vide «numerosissimi saggi della sua arte pubblicati in riviste e periodici»²²³, poi raccolti in volume (*Il vino nuovo*, 1930), e di conseguenza

²¹⁶ V. STRADA, *Il I Congresso degli scrittori sovietici*, cit., pp. 176-177.

²¹⁷ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 702.

²¹⁸ Ivi, pp. 699-700.

²¹⁹ Ivi, p. 700.

²²⁰ *Ibidem*.

²²¹ *Ibidem*.

²²² GLEB STRUVE, citato in G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 700; traduzione mia.

²²³ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 700.

«la sua popolarità in Italia può essere paragonata a quella di Avercenko»²²⁴. Comprensibilmente Messina deplora «la disgrazia in cui recentemente è caduto Zòsc'enko»²²⁵, che attribuisce al suo «umorismo corrosivo e all'implacabile satira»²²⁶.

Passando al gruppo dei *poputciki*²²⁷ propriamente detti, e ricordando che toccò loro «sorte simile a quella dei serapionidi»²²⁸, Messina osserva che «i più noti in Italia sono la Seifùllina e Pantelèjmon Romanov, ma i più interessanti [...] Babel' e Leonov»²²⁹. In merito a Babel', – come è noto vittima nel '41 delle repressioni sovietiche esacerbatesi dal 1937 – Messina ricorda l'esito della traduzione di Poggioli come un volume «vanto dell'editoria italiana»²³⁰ (trad. it. *L'armata a cavallo*, 1932); si possono ricordare dopo la pubblicazione russa «le proteste offese di Semën Budënnj, comandante della Prima Armata a cavallo, e la sua polemica con Gor'kij, che prese le difese di Babel'»²³¹.

Messina lamenta invece, quanto a Leonid Leonov, l'inadeguatezza dell'unico volume tradotto nel periodo in esame (trad. it. *L'avventura di Ivan*, 1932), effettivamente ben poco rappresentativo. Come si è già ricordato, Leonov si era avvicinato alla linea politico-letteraria dei «realisti proletari», per riprendere la definizione di Ginzburg, che alimentò il realismo socialista, ma le opere in cui si concretizzò questa svolta non furono tradotte e pubblicate in Italia.

La Seifùllina, che figura tra i fondatori del gruppo dei *poputciki*, vide invece pubblicati in Italia due romanzi (trad. it. *Humus*, 1929; trad. it. *Virinea*, 1930), due collezioni di racconti (*Verso il domani*, 1929; *Il burrone*, 1931), e varie altre novelle in rivista. La scrittrice, nota Messina, «tratta in genere delle ripercussioni della

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Secondo Lo Gatto in pratica «tutta la storia della critica letteraria comunista dopo il 1925, fino alla fine delle polemiche tra singole tendenze e raggruppamenti, è seminata di motivi anti-compagni di strada e di motivi pro-compagni di strada, in altri termini di polemiche sulla maggiore o minore ingerenza del partito nella letteratura (e nelle arti in generale), polemiche che andarono indebolendosi perché molti “Compagni di strada” si allinearono, nella maggior parte per motivi contingenti, sulla linea segnata dal partito» (E. LO GATTO, *La letteratura russo-sovietica*, cit., pp. 199-200).

²²⁸ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 701.

²²⁹ *Ibidem*.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ SIMON MARKISH, *Isaak Babel' (1894 – 1941)*, in *Storia della letteratura russa*, vol. III, tomo II, cit., p. 505. Cfr. anche la ricostruzione della vicenda in ADRIANO DALL'ASTA, *Note e notizie sui testi*, in ISAAK BABEL', *Tutte le opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Adriano dall'Asta e uno scritto di Serena Vitale, traduzioni di Gianlorenzo Pacini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (2006) 2007², pp. 1281 sgg.

guerra civile nella campagna siberiana e del problema dei *bezprizornyje*, i fanciulli abbandonati, dei quali a suo tempo tanto si occupò la stampa internazionale»²³².

Per quanto riguarda i *poputciki* del gruppo del *Valico* (*Perevål*), è stato tradotto il «bel romanzo di guerra»²³³ di Nikolaj Kòlokov (trad. it. *Miele e sangue*, 1931), dove l'autore, come spiega Lo Gatto, «si rivelò eccellente descrittore della desolata vita provinciale di quegli anni, resa ancora più desolata dalla presenza di un “čekista”, l'eroe del racconto, il quale mentre afferma “la possibilità di rinnovare la vita a prezzo di sangue e crudeltà”, è sempre sotto il giogo dell'angoscia di essere in errore»²³⁴.

Una diffusione italiana «superiore ai meriti reali dello scrittore»²³⁵ ebbe il già ricordato Pantelèjmon Romanov, di cui Messina ricorda una raccolta di novelle (*Amore*, 1930) e due romanzi (trad. it. *Tre paia di calze di seta*, 1933; trad. it. *Le nuove tavole della legge*, 1930), opere nelle quali Romanov risulta «sempre intento alla presentazione morbosa dei problemi sessuali nel quadro della rivoluzione trionfante»²³⁶.

Di un altro autore le cui opere in Unione Sovietica «erano accolte con riserva»²³⁷, e i cui «personaggi dei racconti erano presi in prevalenza da quella classe piccolo-borghese che tanta resistenza continuò ad opporre alla classe proletaria»²³⁸, Vladimir Lidin, ben due romanzi «che non aggiungono niente alla conoscenza della letteratura sovietica»²³⁹ sono stati tuttavia pubblicati in volume (trad. it. *Navi in cammino*, 1929; trad. it. *Apostata*, 1932).²⁴⁰

Il'ja Eremburg «nel ventennio fascista fu abbastanza noto, per tre grossi volumi»²⁴¹: una raccolta di racconti (trad. it. *13 pipe*, 1929) e due romanzi (trad. it.

²³² G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 701.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ E. LO GATTO, *La letteratura russo-sovietica*, cit., p. 222.

²³⁵ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 701.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ E. LO GATTO, *La letteratura russo-sovietica*, cit., p. 217.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 701.

²⁴⁰ Lidin peraltro durante la guerra sovietica contro i nazifascisti sarà l'autore del celebre saggio *Tanja*, pubblicato sulla «Pravda» del 27 gennaio 42, il cui tema, l'eroismo della scolara e partigiana Tania, ovvero Zoja Kozmodem'skaja, impiccata dai soldati di Hitler nella regione di Mosca, divenne allora l'argomento principale dei testi pubblicati nelle riviste e nei giornali, il soggetto di libri e di grandi poemi lirici» (GRIGORIJ SVIRSKI, *La letteratura durante la seconda guerra mondiale*, in *Storia della letteratura russa*, vol. III, tomo III, cit., p. 356).

²⁴¹ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 702.

L'amore di Gianna Ney, 1929; trad. it. *Nel vicolo Protocny*, 1930). Dei due romanzi, spesso criticati in Urss per l'acceso sperimentalismo, il secondo, ambientato nella Mosca della NEP, è parso rappresentare un «segno del fallimento della rivoluzione»; l'autore del poema *Preghiera per la Russia* (1918) – opera valutata un'«esplicita accusa contro il regime bolscevico e un lamento funebre per il destino della Russia»²⁴² – «dalla parte dei bianchi»²⁴³ durante la guerra civile, più avanti definito «un compagno di strada»²⁴⁴, svolse in realtà fin dai primi anni Venti²⁴⁵ e fino agli anni Trenta un ruolo di mediazione tra gli scrittori dell'emigrazione russa in Europa e gli scrittori sovietici. Ma ancora nel 1932, secondo Lukács, in Eremburg si dovrebbe cogliere una certa «concezione del mondo, caratterizzata da un consunto scetticismo e da uno spirito intellettualistico e controrivoluzionario»²⁴⁶; solo in seguito Eremburg «ha subito una netta evoluzione interiore, sino a diventare il massimo corifeo delle ideologie sovietiche nel corso della seconda guerra mondiale»²⁴⁷.

Osservare da un punto di vista imagologico la rappresentazione della Rivoluzione russa potenzialmente veicolata da queste opere, e le descrizioni sopra citate ne suggeriscono un profilo eloquente, permette di valutare il significato storico-politico della peculiare ricezione del romanzo russo-sovietico nell'Italia fascista. Come ha sottolineato Paolo Proietti,

La ricerca e l'individuazione della presenza di *mirages* e di *images* dell'Altro all'interno di un'opera letteraria nella considerazione della loro portata in termini di “mediazione simbolica”, (per riprendere un'espressione di Daniel-Henri Pageaux), non ha valore meramente analitico o tassonomico, ma acquista un valore ermeneutico laddove queste stesse immagini letterarie costituiscono la chiave d'accesso a quelle dinamiche attraverso le quali il testo letterario esercita un'influenza sull'opinione pubblica, su quello che

²⁴² G. STRUVE, *Il passaggio dalla letteratura russa a quella sovietica*, in M. HAYWARD, L. LABEDZ (a cura di), *Letteratura e rivoluzione nell'URSS (1917-62)*, cit., p. 43.

²⁴³ E. LO GATTO, *La letteratura russo-sovietica*, cit., p. 248.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ Per quanto riguarda il ruolo di Eremburg a Berlino nei primi anni '20 cfr. C. SCANDURA, *Aleksandr Jaščenko e Marc Slonim, mediatori della letteratura russa nella diaspora*, «Europa Orientalis», XIV (1995), n. 2, pp. 230-231. La figura di Eremburg, ancora alla fine del secondo decennio del Novecento, secondo alcuni critici vicini al Kpd, si caratterizza per il «rifiuto di rinunciare alla posizione tradizionalmente isolata dello scrittore borghese» (HELGA GALLAS, trad. it. *Teorie marxiste della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1974, p. 56).

²⁴⁶ G. LUKÁCS, *Reportage o rappresentazione?*, in ID., trad. it. *Scritti di sociologia della letteratura*, Premessa di Peter Ludz, traduzione di Giovanni Piana, Mondadori, Milano 1976, p. 76 (pubblicato originariamente su «Die Linkskurve», IV (1932), n. 7-8, pp. 23-30, pp. 26-31).

²⁴⁷ G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 702.

chiamiamo immaginario, il quale le riceve e le elabora, a sua volta incidendo sul contesto sociale e culturale.²⁴⁸

Anche prescindendo dalla letteratura dell'emigrazione russa antibolscevica, ampiamente diffusa in Italia, si delinea la coerenza ossessiva del disegno imagotipico che si è voluto imprimere nell'immaginario italiano attraverso le traduzioni del romanzo russo-sovietico.²⁴⁹ Riassumendo, il canone costituito dalle opere tradotte durante la dittatura fascista, veicola: un'immagine a tinte fosche della Rivoluzione e della politica bolscevica;²⁵⁰ un'interpretazione della guerra civile favorevole ai bianchi;²⁵¹ una visione tragica e sgradevole della realtà sovietica,²⁵² della sua vita quotidiana,²⁵³ del suo clima morale,²⁵⁴ della condizione intellettuale.²⁵⁵ Questo è il quadro che emerge dalla selezione delle opere tradotte nel Ventennio, un *corpus* che da un punto di vista imagologico rivela la sua consistenza e coerenza politica. Questa strategia della ricezione affonda le sue radici nel rapporto delle istituzioni politiche e della slavistica italiana con l'emigrazione russa antibolscevica vicina ai socialisti-rivoluzionari.

²⁴⁸ PAOLO PROIETTI, *Specchi del letterario: l'imagologia. Percorsi di letteratura comparata*, Palermo, Sellerio, 2008, p. 35.

²⁴⁹ Beninteso, a prescindere dalla reale volontà degli autori succitati: si tratta qui di *riscrittura*, mentre il significato delle opere nel contesto letterario e storico d'origine deve essere colto attraverso specifici percorsi filologici e critici, che non interessano il presente discorso sulla funzione delle opere tradotte nel sistema politico-culturale dell'Italia del Ventennio. I medesimi problemi si propongono naturalmente anche *in loco*: riconoscere che storicamente in Italia il romanzo *La casa in collina* di Pavese, come ha lamentato l'autore, è stato «adoperato per dimostrare che ormai tra fascisti e patrioti c'è parità morale» (lettera di Pavese a Emilio Cecchi del 17 gennaio 1949, in C. PAVESE, *Lettere 1926 – 1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Einaudi, Torino (1966) 1982⁴, p. 633), è ben diverso dall'affermare che la lettura di cui sopra de *La casa in collina* sia filologicamente e criticamente pertinente (e infatti non lo è).

²⁵⁰ I. BABEL', trad. it. *L'armata a cavallo*, 1932; VLADIMIR LIDIN, trad. it. *Navi in cammino*, 1929; ID., trad. it. *Apostata*, 1932.

²⁵¹ M. BULGAKOV, trad. it. *La guardia bianca*, 1930. M. ŠOLOCHOV, trad. it. *Il placido Don*, 1941.

²⁵² L. SEIFÜLLINA, trad. it. *Humus*, 1929; ID., trad. it. *Virinea*, 1930; ID., trad. it. *Verso il domani*, 1929; ID., trad. it. *Il burrone*, 1931; IL'JA EREMBURG, trad. it. *Nel vicolo Protocny*, 1930.

²⁵³ ZÒSC'ENKO, trad. it. *Il vino nuovo*, 1930; NIKOLAJ KÒLOKOV, trad. it. *Miele e sangue*, 1931; IL'JA EREMBURG, trad. it. *13 pipe*, 1929; ID., trad. it. *L'amore di Gianna Ney*, 1929.

²⁵⁴ PANTELÈJMON ROMANOV, trad. it. *Amore*, 1930; ID., trad. it. *Tre paia di calze di seta*, 1933; ID., trad. it. *Le nuove tavole della legge*, 1930.

²⁵⁵ VIKONT VERASAEV, trad. it. *Nel vicolo cieco*, 1925; ALEKSEJ NIKOLÀEVIC TOLSTOIJ, trad. it. *La via dei tormenti*, 1931.

I.1.9 Strategia della ricezione: il discorso critico

La panoramica sopra tracciata del romanzo sovietico tradotto nell'Italia del Ventennio evidenzia un comune denominatore politico ben preciso: le traduzioni hanno privilegiato gli autori che in Urss si trovavano investiti da controversie e polemiche, e di questi autori – come è il caso di Leonov – si sono privilegiate le opere più distanti dal nuovo realismo socialista. In Unione sovietica infatti, prima che l'espressione “realismo socialista” fosse “ufficializzata” nel 1932 (e celebrata nel I Congresso degli scrittori sovietici del 1934) la linea politico-letteraria del partito si poteva individuare nell'attività degli scrittori proletari del Vapp, il cui diritto a “guadagnarsi l'egemonia”, dopo le controversie del 1924, era stato sancito dalla risoluzione del Comitato Centrale del partito sulla letteratura del 1925.

Da un punto di vista poetologico la ricezione italiana della letteratura russo-sovietica traccia una linea di conservazione che, come ha rilevato Béghin, viene divulgata per esempio negli articoli pubblicati su «La Stampa» di Torino, dove Lo Gatto «insisteva spesso sulla continuità che univa gli scrittori al retaggio ottocentesco, quasi a mostrare quanto erano illusorie le pretese della rivoluzione di aver provocato una rottura con il passato»²⁵⁶ nell'ambito letterario. Se negli scritti di Lo Gatto su «La Stampa» questa linea trova ampio, ossessivo riscontro,²⁵⁷ già nel 1925, per esempio, Lo Gatto insiste sull'irrelevanza della poesia postrivoluzionaria

²⁵⁶ L. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit., p. 389.

²⁵⁷ «Il grande crogiuolo delle varie correnti, dei tentativi, delle ricerche ribolle, nonostante le opposizioni e le limitazioni politiche, e la nuova letteratura si sviluppa per riallacciarsi alla tradizione e al passato» (E. LO GATTO, *La letteratura sovietista. I – Le linee generali*, «La Stampa», 2 maggio 1928, p. 5). In generale, secondo Lo Gatto, vanno promossi i giovani scrittori che, come «Leonov, partendo dai principi dei Serapionidi, pur non appartenendo al loro gruppo, hanno fermamente riallacciata la nuova letteratura al passato» (ID., *La letteratura Soviettista. II – La stirpe dei serapionidi*, «La Stampa», 15 maggio 1928, p. 8). «Per creare la loro letteratura, lo specchio della vita proletaria, i nuovi scrittori si sono ispirati agli scrittori del passato borghese della Russia. [...] Anche gli scrittori proletari si distinguono, là dove son realmente narratori, poeti, artisti, per la loro indipendente individualità o per il loro ritorno, contrito e ansioso insieme, ai maestri gloriosi del passato» (ID., *La letteratura sovietista. III – Scrittori proletari e proletari scrittori*, «La Stampa», 25 maggio 1928, p. 8). Cfr. anche, nell'articolo sopra citato del 2 maggio 1928, la svalutazione letteraria del Majakovskij postrivoluzionario, la cui «attività migliore risale ai primi anni della guerra», e che ora comunque risulta il «capo di un movimento sorpassato, perché, venuto meno l'appoggio del Governo rivoluzionario, il futurismo è ridivenuto una corrente tra le correnti» (ID., *La letteratura sovietista. I – Le linee generali*, cit.).

in quanto tale,²⁵⁸ accredita il futurismo russo come mera propaggine dell'italiano, e non ha remore nel denigrare Majakovskij:

Lo sviluppo della macchina porta con sé nell'arte il bisogno di nuove forme. È un elemento del futurismo italiano che si ritrova nel futurismo russo e spinge alla stravaganza, all'eccesso fino a che non cade nel ridicolo. Majakovskij non cade nel ridicolo perché v'è sprofondato già dentro fino alla gola. Ed è la sua tragedia. Trovar forme nuove è forse trasportare la volgarità, la bassezza, il vuoto del proprio spirito nel campo della creazione artistica? [...] La sua opera poetica non resterà, ma forse la figura del poeta resterà come simbolo del disfacimento spirituale dell'epoca.²⁵⁹

Nel Ventennio la tesi dell'irrilevanza della Rivoluzione per la letteratura, come rileva Béghin, era anche il fulcro del discorso sulla letteratura sovietica dello slavista modernista Renato Poggioli:

Quanto alla giovane produzione sovietica – che Poggioli seguiva attentamente e di cui rendeva spesso conto sulla stampa italiana – non era, nelle sue espressioni migliori, che un prolungamento dell'Età d'argento, di nuovo «una creazione d'epigoni». Come molti altri studiosi dell'epoca, lo slavista fiorentino negava che la rivoluzione, nonostante le sue pretese palinogenetiche, avesse segnato una qualche rottura nell'evoluzione della letteratura russa. Anzi, ai suoi occhi, gli unici scrittori sovietici di valore (ben pochi a dir la verità) non erano concepibili senza i loro predecessori ottocenteschi.²⁶⁰

Quando nel maggio 1931 «L'Italiano» pubblica un numero monografico dedicato alla letteratura sovietica, si può notare per inciso che la recensione di Vittorini segue la linea di Lo Gatto e Poggioli nel valutare che la Rivoluzione non ha portato nulla di nuovo alla letteratura; ma a differenza di Lo Gatto e Poggioli, Vittorini si fa prendere la mano e getta nel medesimo calderone della letteratura «vecchissima» anche gli emigrati, i poeti e i *poputciki*: «tutti come Fadéjev questi scrittori della Russia sovietica; e non solo questi; anche gli emigrati, anche i

²⁵⁸ Già nel suo studio del 1925 dedicato alla poesia russa contemporanea infatti, Lo Gatto formula l'aut aut tra arte e rivoluzione nella domanda retorica: «Sono veramente gli atteggiamenti dello spirito basati sull'esperienza della guerra, in relazione con le esperienze immediate politiche e sociali della rivoluzione, o non piuttosto continuano ad aver le loro radici [...] nelle esperienze spirituali che alla guerra precedettero?» (E. LO GATTO, *Sulla poesia russa contemporanea*, in ID., *Studi di letterature slave*, vol. I, Anonima Romana Editoriale, Roma 1925, p. 151). Il giudizio sulle avanguardie postrivoluzionarie russe risulta a dir poco negativo: «L'artista vero ha sempre il senso della misura. Il futurismo, l'immaginario, l'espressionismo sono soprattutto le esagerazioni o le corruzioni di quelle correnti anteriori alla guerra, di cui abbiamo visto alcune cime più alte» (ivi, p. 165).

²⁵⁹ Ivi, p. 168; p. 170.

²⁶⁰ L. BÈGHIN, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo: gli anni di formazione di Renato Poggioli (1928-1938)*, «Archivio Russo-Italiano», IV, 2005, p. 417.

poputniki, i vari Zamjatin e i poeti, Mandelstam e Pasternak; in un monotono film di scene della rivoluzione, delle continue guerriglie [...] è letteratura nuova solo in superficie [...] vecchissima nell'essenza»²⁶¹.

Ritornando alla rivista praghese «Volija Rossii», che come si è ricordato sopra ha pubblicato nel 1929 la traduzione del romanzo *Noi* che fece precipitare i guai di Zamjatin, si deve sottolineare che la linea letteraria di Lo Gatto, confermata dalla produzione editoriale italiana dei romanzi tradotti di cui si è detto, la linea di promozione dei *compagni di strada* sovietici, non solo è stata iniziata da questa rivista, ma a essa Lo Gatto si richiama esplicitamente fin dal 1925 per giustificare politicamente la propria promozione degli scrittori sovietici. Sul primo fascicolo dell'annata IV di «Russia» (1925), presentando un articolo dell'esule russo M. Ossorghin pubblicato a Parigi sulla rivista «Sovremjennyja Zapiski», Lo Gatto giustifica la promozione della letteratura dei *poputniki* sovietici, a discapito della letteratura dell'emigrazione russa, appellandosi alla strategia e alla prassi di promozione letteraria dell'emigrazione antibolscevica russa, messa in atto da riviste come la praghese «Volja Rossii»:

La tesi che egli [Ossorghin] sostiene, che le speranze della letteratura russa sono alimentate da quanto oggi vien compiuto dalle nuove generazioni di artisti nei confini della patria, assai più che da quanto fanno gli scrittori esuli, la ritroviamo anche in altri critici esuli, come Stepun (in «Sovrmjennyi Zapiski» XXIII, 1925) e Slonim (in «Volja Rossii», Praga, 1925, fascicolo II).²⁶²

Come poi Lo Gatto e l'editoria italiana, Ossorghin (uno degli intellettuali russi esiliati dall'editto di Lenin), punta per esempio sul Leonov del racconto *La fine di un uomo meschino*, attribuito dal critico russo alla «linea di Gogol e di Dostoevskij»²⁶³, un Leonov che «la critica comunista, senza negare il suo genio, [...] guarda un po' di traverso, come difensore del piccolo uomo ignoto stritolato dalle pietre della rivoluzione»²⁶⁴; è il medesimo Leonov, per così dire, che emerge dalla *Prefazione* di Alfredo Polledro all'unico volume leonoviano pubblicato (nel

²⁶¹ ELIO VITTORINI, *Letteratura sovietica*, «Il Bargello», III, 27, 5 luglio 1931; ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Einaudi, Torino 2008.

²⁶² E. LO GATTO, corsivo introduttivo a MICHAJL OSSORGHIN, trad. it. *Nuovi scrittori russi*, «Russia», IV, n. 1, 10 aprile 1925, p. 50.

²⁶³ M. OSSORGHIN, *Nuovi scrittori russi*, cit., p. 52.

²⁶⁴ *Ibidem*.

1931) nell'Italia del Ventennio. La Prefazione di Polledro si concentra infatti sul medesimo racconto di Leonov: «*La fine di un uomo meschino*: il racconto tutto imbevuto di amara e dolorante, caustica passione dostojevskijana, che, come uno specchio deformante, ma tanto più suggestivo, riflette la tragedia dell'intellettuale russo spietatamente schiacciato dalla rivoluzione»²⁶⁵. La Prefazione di Polledro a Leonov insomma, riprende lo spirito e la lettera dell'articolo di Ossorgin.

Ritornando alle pagine della rivista logattiana «Russia», alla fine del 1925 (numero 3-4), ritroviamo in primo piano Leonov e il suo racconto “dostoevskijano” *La fine di un uomo meschino*, che viene proposto ai lettori in traduzione, e soprattutto, nuovamente ritroviamo la rivista praghese vicina ai socialisti-rivoluzionari «Volija Rossii», da cui si pubblica in traduzione italiana (di Lo Gatto) l'articolo introduttivo su Leonov; vi si ritrova, puntualmente, il *leitmotiv* dell'irrelevanza della Rivoluzione russa per l'evoluzione letteraria: «adesso, quanto più ci allontaniamo dagli anni burrascosi, tanto più chiaramente vediamo, quanto poco di veramente artistico sia stato creato nel corso di questi anni nell'arte in generale e nella letteratura in particolare, e come ciò che è stato fatto, alla fin delle fini, non sia legato organicamente al torrente di fuoco della rivoluzione»²⁶⁶. Nel medesimo articolo l'autrice, biasimato il troppo filo-rivoluzionario Pilnjak («lo spremuto e tendenzioso Pilnjak con i suoi tipi fatti che si ripetono sempre»²⁶⁷), prospetta un panorama da cui si evincerebbe che i nuovi scrittori russo-sovietici

sui quali bisogna fermarsi e le cui produzioni bisogna leggere, sono Babel (non è giovane e scriveva anche prima) con la sua «Armata di cavalleria», P. Romanov (di lui non si sa ancora nulla) col romanzo «Rus» che si è cominciato appena a pubblicare e L. Leonov (giovanissimo e ardito) con le sue novelle «Il fossato di Petuscichin» «La fine di un uomo meschino», «Le memorie di Kovjakin».²⁶⁸

Si può riconoscere in questo brano una prima sintetica prefigurazione della ricezione italiana del Ventennio; un dettaglio interessante è il riferimento a Babel', la cui *Armata a cavallo (Konarmija)* era in corso di pubblicazione, ma che già era al

²⁶⁵ ALFREDO POLLEDRO, *Prefazione*, in L. LEONOV, trad. it. *L'avventura d'Ivàn. Racconti*, prima traduzione dal russo di Anna Ruska con prefazione di Alfredo Polledro, Slavia, Torino 1931, p. VIII.

²⁶⁶ N. MELINKOVA-PAPOUSKOVA, trad. it. *Leonid Leonov*, «Russia», IV, n. 3-4 (I ottobre 1925), p. 137 (traduzione di Lo Gatto da: «Volja Rossii», Praga, 1925, n. 1).

²⁶⁷ Ivi, pp. 138-139.

²⁶⁸ Ivi, p. 139.

centro di tensioni polemiche: Babel' era protetto da Furmanov (che gestiva la pubblicazione dell'opera) e apprezzato, «pur tra molti distinguo», anche dal notoriamente poco diplomatico promotore della letteratura proletaria G. Lelevic, che dalle colonne del «Na Postu» (*Al posto di guardia*) scrisse che «alcuni frammenti di questi scritti sarebbero rimasti “per sempre un luminoso esempio di quella che non pretende di essere ma è l'autentica letteratura rivoluzionaria”»²⁶⁹; erano tuttavia già iniziati gli aspri attacchi a Babel' del comandante Budënnij, già sul terzo numero del 1924 di «Oktjabr'»²⁷⁰; la segnalazione di Babel' occorsa nel 1925 sulla praghese «Volija Rossii», trova lo scrittore nel fuoco delle polemiche fin dal 1924.

Nel secondo numero del 1925 di «Russia», si trova un altro articolo tradotto dalla stessa rivista praghese «Volija Rossii», che tratta questa volta della scrittrice sovietica Seifùllina; l'articolo è introdotto dal seguente trafiletto di Lo Gatto:

L. Seifullina è considerata una delle forze vive della giovane letteratura russa. La critica letteraria di carattere più o meno ufficiale in Russia l'esalta come uno dei migliori frutti del rivolgimento spirituale a cui la Russia è stata soggetta in questo tragico periodo [...]. La critica dell'emigrazione non può da parte sua restare indifferente [...]. L'articolo che qui segue [...] è tratto appunto da una rivista dell'emigrazione, «Volja Rossii» di Praga, nella quale con grande larghezza trovano ospitalità le manifestazioni dell'arte russa [...] indipendentemente dalle opinioni politiche che dividono gli spiriti, che l'arte tende invece a unire.²⁷¹

A ben vedere la persuasiva retorica dell'arte che tende a riunire ciò che la politica ha separato, cela la politicizzazione che connota il discorso sulla letteratura russo-sovietica che, come qui si sta tentando di suggerire, dalla strategia di canonizzazione dei *compagni di strada* messa in atto dagli ambienti culturali dei socialisti-rivoluzionari dell'emigrazione russa antibolscevica, si riversa nella prassi ricettiva dell'Italia del Ventennio.²⁷² Lo stesso Lo Gatto si è sentito indotto a chiarire

²⁶⁹ A. DALL'ASTA, *Note e notizie sui testi*, in I. BABEL, *Tutte le opere*, cit., p. 1281; la citazione virgolettata di Lelevic è tratta (cfr. *ibidem*) dall'articolo *1923 god*, «Na Postu», Moskva, 1924, n.1, p. 88.

²⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 1282.

²⁷¹ E. LO GATTO, nota introduttiva a N. MELNIKOVA-PAPOUŠEK, trad. it. *L. Seifullina*, «Russia», IV, 2 (24 maggio 1925).

²⁷² Infatti mentre Lo Gatto nell'introduzione sopra citata afferma che «la critica letteraria di carattere più o meno ufficiale in Russia» «esalta» la Seifullina, l'autrice dell'articolo, dopo qualche accenno al «dilettantismo condiscendente» «della critica marxista, della trattazione ideologica», lamenta che i discorsi sulle scrittrici siano costellati da dei «maledetti “ma”», o che «si parli della debolezza del soggetto»; l'autrice suggerisce insomma che l'accoglienza della critica marxista sovietica lasci a desiderare; poco oltre, deprecato l'interesse eccessivo per i fatti biografici degli scrittori, la Melnikova-Papoušek, *en passant* (o giù di lì) precisa: «dunque, per i collezionisti dei fatti autentici della vita degli

questo punto di fronte all'opinione italiana, pubblicando un articolo in merito sulla rivista «I libri del giorno» (agosto 1925), poi ripubblicato in «Russia», per spiegare che la promozione di autori sovietici si muoveva sulla linea tracciata dai socialisti-rivoluzionari, «i più spietati e irrinconciliabili avversari del bolscevismo»; l'inizio dell'articolo è assai esplicito:

Sgombriamo il campo da una pregiudiziale.

Di recente una rivista russa dell'emigrazione, «Volija Rossii» (La volontà della Russia), organo degli es-er, vale a dire dei socialisti-rivoluzionari, che come si sa, sono i più spietati e irrinconciliabili avversari del bolscevismo, iniziava la pubblicazione di racconti di giovani scrittori russi sovietisti e di articoli di critica sulla loro arte, per mostrare come in Russia la letteratura non sia morta, ma al contrario riprenda con una importanza ed efficacia superiore ormai alla letteratura russa dell'emigrazione. [...] a poca distanza di tempo in un'altra grande rivista di russi emigrati [...] due critici di valore [...] si pronunciavano chiaramente a favore della nuova letteratura russa [...]. Lo Stepun osservava tra l'altro come ormai la nuova letteratura, sorta e sviluppatasi all'ombra dell'organizzazione politica e sociale sovietista, sia tutt'altro che sovietista nel suo significato profondo.²⁷³

Sommando anche l'opinione di Ossorghin (il critico dell'emigrazione russa sopra citato), Lo Gatto precisa che «secondo il giudizio dei due critici, la letteratura presentata [in Urss] come prodotto e specchio della rivoluzione, non sarebbe che una reazione artistica al significato interiore della rivoluzione stessa»²⁷⁴. Questa *excusatio* di Lo Gatto non è *non petita*, è anzi presentata esplicitamente come necessaria risposta alle critiche che le sue pubblicazioni di autori sovietici hanno suscitato in Italia:

Queste concordi affermazioni della critica russa dell'emigrazione sono state da me ricordate [...] perché nella loro valutazione obbiettiva [sic!] eliminano un dubbio che io ho veduto sollevare a proposito appunto della pubblicazione di scritti contemporanei sovietisti, nelle pagine della mia rivista «Russia»: e che cioè essi potessero servire come di propaganda per le idee a cui la loro arte attinge la sua ispirazione. I russi stessi avversari al regime sovietista, negano questa possibilità.²⁷⁵

Le critiche e proteste contro la pubblicazione di letteratura russo-sovietica tradotta a ben vedere non sono una novità del 1925 ma una costante, come ricorda

artisti, Seifullina è entrata nel partito comunista nel 1917 e ne è uscita nel 1919» (N. MELNIKOVA-PAPOUŠEK, *L. Seifullina*, cit., p. 67; p. 70).

²⁷³ E. LO GATTO, articolo senza titolo in «Russia», IV, 3-4 (I ottobre 1925), p. 264.

²⁷⁴ Ivi, p. 265.

²⁷⁵ *Ibidem*.

Umberto Carpi a proposito della «violenta polemica» seguita nel 1920 alla pubblicazione della traduzione di Lo Gatto de *Gli Sciti* e de *I dodici* di Blok, sul primo numero di «Russia» (poi integralmente in volume), polemica nella quale si distinse negativamente «la recensione di Cecchi [...] di volgarità ed ottusità fuori dal comune»²⁷⁶.

Nel 1925 il discorso di Lo Gatto, spinto dalle ulteriori polemiche suscitate dalle sue pubblicazioni di autori russo-sovietici, scivola quindi di propria iniziativa sul piano imagologico, discute cioè l'immagine della Rivoluzione russa trasmessa dagli autori e delle opere russo-sovietiche discusse e tradotte, chiamando in causa la dichiarata apoliticità di Zoscenko (la cui autobiografia è stata pubblicata nel numero precedente di «Russia») e riferendosi esplicitamente alle critiche che hanno investito Babel':

Il caso di Babel', iscritto, come la Seifullina, al partito comunista, è ancor più complicato. Ché la sua arte gli ha fatto il cattivo scherzo di renderlo invisibile proprio ai compagni di fede. La «Pravda», il quotidiano sovietista, non si peritava di chiamar antirivoluzionari i racconti di Babel' dedicati all'Armata di cavalleria. In generale bisogna rilevare tutta la polemica suscitata intorno a Babel', accusato sopra tutto da esponenti dell'armata rossa, di aver riprodotto nelle sue miniature non l'Armata di cavalleria, ma dei veri e propri banditi.²⁷⁷

Lo Gatto, come è naturale, non ignorava la situazione vissuta in Unione Sovietica dagli scrittori pubblicati e promossi in Italia, tanto che si riferisce esplicitamente non solo alle più recenti critiche della «Pravda» (17 aprile 1925), ma anche all'articolo di Budjėnnij pubblicato sul terzo numero del 1924 di «Oktjabr'» di cui si è detto sopra.²⁷⁸ Lo slavista non cade dalle nuvole neppure a proposito del ruolo del critico sovietico della «Krasnaja nov» appoggiato da Trockij, Voronskij,²⁷⁹ di cui «Russia» ha pubblicato un articolo in difesa di Babel': «la difesa fatta dal

²⁷⁶ UMBERTO CARPI, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni venti*, Liguori Editore, Napoli 1981, pp. 79-80; p. 80 nota 9.

²⁷⁷ E. LO GATTO, articolo senza titolo in «Russia», IV, 3-4, cit., p. 266.

²⁷⁸ Cfr. *Ibidem*, nota 3 (i rimandi alle note nel testo sono errati: la nota 3 recepisce il rimando della nota 5, che non esiste; la numerazione delle note continua erroneamente la numerazione della pagina precedente che era giunta al numero di due note, e quindi le note segnate nel testo della pagina successiva come note 3, 4 e 5, corrispondono in realtà alle note 1, 2 e 3 a piè di pagina; l'unico motivo di interesse di questo banale errore consisterebbe nell'ipotesi che la ripubblicazione dell'articolo sia stata decisa di fretta; tuttavia in «Russia» i refusi non sono rarissimi).

²⁷⁹ Sulle pratiche letterarie e le vicissitudini di Voronskij e della sua rivista cfr.: ROBERT A. MAGUIRE, *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 20's*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 1968.

critico Voronskij, che [...] si possa esigere dall'artista non soltanto amore e ardente devozione per l'armata rossa, ma anche una riproduzione artistica e veritiera di essa, [...] dal punto di vista degli accusatori, ribadisce l'accusa»²⁸⁰. Lo stesso Lo Gatto insomma, come si può rilevare nel seguente brano dell'articolo, da una parte tenta di destreggiarsi retoricamente, con qualche contraddizione, in merito a una presunta apoliticità dell'arte (da lui scelta), dall'altra delinea egli stesso un quadro del profilo imagologico che la canonizzazione italiana della letteratura russo-sovietica mette in atto muovendosi sulla scia dei critici dell'emigrazione russa antibolscevica:

Lo sfondo su cui l'opera di questi scrittori si svolge è la rivoluzione del 1917 con tutte le sue conseguenze morali, spirituali, intellettuali. [...] Ma è evidente che né i tormenti di Kotofiev «musicista» che ha paura di perdere il posto in *Una notte terribile*, né lo sconvolgimento di Fiodor Andrejevič, lo «scienziato che non ha mai pensato finora né all'andamento quotidiano della vita né alla rivoluzione» e arriva alla morte attraverso la terribile follia, in *La fine di un uomo meschino* di Leonov, né i terribili e mirabili episodi della guerra al fronte polacco nei racconti di Babel' né la tristezza dei fanciulli randagi, piccoli ladri e delinquenti, nei racconti di Seifullina, possono aver la più lontana pretesa di far la propaganda alla rivoluzione. Io direi il contrario.²⁸¹

Non una letteratura che possa rivelare «la più lontana pretesa di far la propaganda alla rivoluzione» ma, precisa Lo Gatto, «il contrario».

Il disegno imagologico sopra osservato nella selezione dei romanzi russo-sovietici tradotti nell'Italia del Ventennio, ha un riscontro puntuale nella dichiarata pianificazione del discorso critico, che si attua fin dalla prima metà degli anni Venti in una simbiosi variamente articolata tra la diplomazia culturale promossa dal regime, le iniziative culturali dell'IpEo (Lo Gatto, Zanotti Bianco), gli ambienti intellettuali dell'emigrazione russa antibolscevica, gli orizzonti politici e letterari degli intellettuali italiani.

²⁸⁰ E. LO GATTO, articolo senza titolo in «Russia», IV, 3-4, cit., p. 266.

²⁸¹ Ivi, p. 267.

I.1.10 La letteratura russo-sovietica nei periodici del Ventennio

Se in generale i *poputniki*, difesi a suo tempo dal “troskista” Voronskij, ancora abbastanza tutelati dallo Stato contro l’intolleranza dei più esagitati partigiani della letteratura proletaria anche dopo la risoluzione del Partito in materia letteraria del 1925, decisamente in difficoltà dopo il 1929, anno dell’esilio di Troskij, come si è visto sono ampiamente premiati dalla traduzione italiana soprattutto dal 1929 in poi, una conferma indiretta della strategia culturale italiana proviene dall’importante indicatore “di secondo grado” della ricezione letteraria rappresentato dalle recensioni. Come sottolinea il teorico della traduzione André Lefevere infatti, è importante valutare insieme alle traduzioni quell’insieme di agenti culturali

che svolgono una funzione di mediazione: essi non creano la letteratura ma la riscrivono e sono responsabili, forse più degli stessi autori, della ricezione e del successo delle opere letterarie presso i lettori non specialisti, i quali nella globalità della nostra cultura costituiscono la stragrande maggioranza dei fruitori.²⁸²

È utile insomma innanzitutto sottolineare la «vastità del potere di queste immagini»²⁸³ nel loro complesso, e anche osservare l’interazione – e talvolta una sorta di “armonia prestabilita” – tra un insieme di testi,

che in qualche modo riscrivono l’originale, come i riassunti reperibili in storie della letteratura o in opere di consultazione, le recensioni pubblicate su giornali o riviste specializzate, i saggi critici, le rappresentazioni teatrali o cinematografiche e in ultimo, ma non certo per importanza, le traduzioni.²⁸⁴

²⁸² ANDRÉ LEFEVERE (1992), trad. it. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, traduzione di Silvia Campanini, Utet, Torino 1998, p. 4.

²⁸³ Ivi, p. 6. «Suggeriamo che sia questa la realtà della cultura, cioè che questo è il modo in cui la letteratura agisce, all’interno di una cultura, nella nostra epoca. [...] La letteratura raggiunge sempre più coloro che non la studiano a livello professionale attraverso delle “immagini”, costruite [non solo] dalle traduzioni, ma anche dalle antologie, dai commenti [critici], dalle storie della letteratura, e, occasionalmente, da giornali di critica letteraria, piuttosto che attraverso gli “originali”, per quanto venerandi possano essere considerati, e per quanto fortemente i docenti di letteratura e i loro studenti, che si rapportano con la letteratura in un modo “professionale”, possano biasimare questo stato di cose. Ciò che viene a contatto con la maggior parte dei membri di una cultura, secondo noi, è l’“immagine” di un’opera letteraria, non la sua “realtà”, non il testo che resta sacrosanto solo nei dipartimenti di letteratura. È quindi estremamente importante che l’“immagine” di una letteratura e le opere che la costituiscono sia studiata accanto alla sua realtà» (SUSAN BASSNET, A. LEFEVERE, *Introduction: Proust’s Grandmother and the Thousand and One Nights: The Cultural Turn in Translation Studies*, in ID. (a cura di), *Translation, History and Culture*, Cassel, Great Britain (1990) 1995², pp. 9-10, traduzione mia).

²⁸⁴ A. LEFEVERE, *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, cit., p. 8.

Dopo aver tracciato un quadro panoramico delle traduzioni e della ricezione critica, si possono ora prendere in esame le recensioni. Nel periodico «L'Italia che scrive», oggetto di uno studio sulle recensioni d'argomento letterario russo della Mazzucchelli, la studiosa nota che «a partire dal 1920 e con una certa regolarità si incontrano molti titoli di autori russi tradotti, con uno spazio sempre maggiore nella rubrica “Letterature straniere in Italia”, dedicata alle recensioni; qui vengono pubblicati interventi e articoli di alcuni dei maggiori conoscitori ed esperti di letteratura russa dell'epoca»²⁸⁵. Nelle recensioni curate fino al 1924 da Lo Gatto, «poco spazio è dato ai contemporanei: su un totale di 31 recensioni, solo 4 riguardano autori sovietici o autori dell'emigrazione russa»²⁸⁶; «nel dettaglio, una recensione di M. Gorkij e tre di autori dell'emigrazione»²⁸⁷. Una «caratteristica comune»²⁸⁸ dei recensori successivi a Lo Gatto è stata individuata nel trascurare aspetti come la cura editoriale e la qualità della traduzione, il concentrarsi sulla «trama o [su] alcune caratteristiche dell'autore o dell'opera»²⁸⁹; parrebbe un chiaro segnale del fatto che, dal 1924 in poi, nella rivista si afferma una prassi divulgativa, atta a veicolare nella fattispecie una chiara interpretazione ideologica. Inoltre, se tra il '19 e il '29 il 48% delle recensioni riguarda grandi classici dell'Ottocento russo, «in questo periodo troviamo solo una recensione riguardante opere di Lermontov, di Leskov e di Puškin»²⁹⁰. Le recensioni di autori contemporanei invece interessano «alcuni scrittori dell'emigrazione: A.I. Kuprin, O. Felyne, N.N. Evreinov, I. Bunin, e pochi autori sovietici»²⁹¹.

Negli anni Trenta si può inoltre riconoscere una peculiare operazione di *risrittura*, il disegno del percorso privilegiato di una tradizione che, dai classici dell'Ottocento, conduce a determinati autori contemporanei. La Mazzucchelli si sofferma sugli «interventi di Enrico Damiani, che, pur nel breve spazio di una recensione, non perde occasione per fornire al lettore un quadro più ampio della

²⁸⁵ S. MAZZUCHELLI, *Le traduzioni dal russo nelle recensioni de «L'Italia che scrive» (1919-1939)*, «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», XIII (2007), n. 2, p. 25.

²⁸⁶ Ivi, p. 27.

²⁸⁷ Ivi, p. 27 n.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ *Ibidem*.

²⁹⁰ Ivi, p. 28.

²⁹¹ *Ibidem*.

situazione letteraria russa e sovietica»²⁹²; così è nel commento al succitato *La guardia bianca* di Bulgakov, primo volume della collana della *Slavia* di Polledro dal titolo significativo «La rivoluzione russa nei suoi scrittori». Qui Damiani infatti «si sofferma sull'interesse che destano le opere degli scrittori sovietici, riconoscendoli continuatori della tradizione»²⁹³, affermando testualmente che «la rivoluzione russa (...) ha impresso la sua impronta sanguinosa alla nuova produzione letteraria»²⁹⁴. La valenza imagologica attribuita alla peculiare promozione della letteratura russo-sovietica in atto non potrebbe trovare parole più esplicite di quelle dello stesso Damiani: «“la produzione dei prosatori sovietici [...] acquista un valore particolarissimo anche e specialmente come documentazione dell'epoca e degli elementi tragici che la caratterizzano”»²⁹⁵. Le recensioni de «L'Italia che scrive» offrono una conferma in merito alla politica della ricezione in atto in Italia dalla seconda metà degli anni Venti:

Crescono le recensioni di traduzioni di autori contemporanei, con una lieve predominanza degli autori attivi in Unione Sovietica. Soffermandoci sugli autori contemporanei, si nota tra le recensioni spesso la scelta, tra gli autori sovietici, dei “compagni di strada”, quindi di autori non perfettamente allineati o rappresentanti della cultura sovietica, ma sicuramente tra i più significativi del periodo.²⁹⁶

Il conflitto in atto in Unione Sovietica, inaspritosi particolarmente dal 1929, e che dall'ambito del dominio prettamente politico si estende al letterario, coincide insomma con un cambio di passo della strategia culturale dell'Italia fascista, che dal 1929 in poi si ribalta: «sono 14 le recensioni di opere di autori emigrati, 19 degli scrittori attivi in Unione Sovietica (nel corso degli anni '20 troviamo 9 recensioni di autori dell'emigrazione e soltanto 4 di sovietici)»²⁹⁷. Negli anni Trenta quindi, rispetto agli autori dell'“immigrazione esterna”, si prediligono gli autori accusati di rappresentare una immigrazione interna; come simili predilezioni si risolvono in

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ ENRICO DAMIANI, recensione a M. Bulgakov, *La guardia bianca. Romanzo*, in «L'Italia che scrive», 1931, n. 3, p. 85; cito da S. MAZZUCHELLI, *Le traduzioni dal russo nelle recensioni de «L'Italia che scrive» (1919-1939)*, cit., p. 28.

²⁹⁵ *Ibidem*; cito da S. MAZZUCHELLI, *Le traduzioni dal russo nelle recensioni de «L'Italia che scrive» (1919-1939)*, cit., p. 29.

²⁹⁶ S. MAZZUCHELLI, *Le traduzioni dal russo nelle recensioni de «L'Italia che scrive» (1919-1939)*, cit., p. 29.

²⁹⁷ *Ivi*, p. 29 n.

ulteriore benzina sul fuoco che rischia di ardere i “prediletti” si è detto sopra.²⁹⁸ La diplomazia culturale fascista riesce così in un sol colpo a proseguire la propaganda antisovietica e a esacerbare le contrapposizioni sul fronte culturale (e politico), sovietico *in primis*, ma anche interno all’Italia, e inoltre a tutt’oggi passa per umanitaria e liberale.

Al dato imagologico veicolato dal testo romanzesco e dalle sue riscritture critiche e divulgative, si somma il tracciato imagotipico disegnato dal “testo storico-letterario”, riconoscibile in ciò che Boris Tomaševskij, nel suo *Letteratura e biografia* (1923), ha chiamato la “leggenda biografica” dell’autore, ovvero il culto della sua personalità artistica ed esistenziale, civile e politica, che lo rende “personaggio”, spesso consapevole, di una sorta di “narrazione” che interagisce con la ricezione dei suoi testi letterari.²⁹⁹ Anche la tomaševskiana “leggenda biografica” degli autori russo-sovietici, prescelti rimuovendo la letteratura del consenso (valutata “non letteratura”), premia e al contempo contribuisce a instaurare con la sua specifica canonizzazione, una letteratura sovietica del dissenso. In seguito, tra il 1932 e il 1935, lo scioglimento del RAPP e la riunione degli scrittori sovietici in un’unica associazione guidata dagli ex compagni di strada, scompagnarono il quadro letterario precedente e la politica della ricezione letteraria dei nemici occidentali dell’Urss. Infatti, contrariamente a quanto di solito si rileva, la produzione di traduzioni e recensioni d’argomento letterario russo dell’Italia del Ventennio, non crolla nel 1935 in seguito allo stringersi dell’alleanza con la Germania nazista, ma crolla precisamente nel 1932, quando in Urss la Rapp viene sciolta, i compagni di strada si trovano reintegrati a pieno titolo nella compagine

²⁹⁸ Si può aggiungere l’esempio di Pil’njak che dovette dimettersi insieme a Zamjatin dal direttivo dell’Unione degli scrittori, un autore che «ebbe in Russia una grande popolarità all’epoca della NEP, ma poi finì col dare ombra ai critici ortodossi che credettero di scorgere delle tendenze antirivoluzionarie nel racconto *Mogano* pubblicato a Berlino nel 1929, e fu costretto al silenzio» (G. MESSINA, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, cit., p. 700).

²⁹⁹ Cfr. BORIS TOMAŠEVSKIJ (1923), trad. ing. *Literature and biography*, in LADISLAV MATEJKA, KRYSZYNA POMORSKA (a cura di), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Illinois, Dalkey Archive Press, 2002. Anche Pierre Bourdieu ha riconosciuto nella percezione sociale dello scrittore «un’individualità “creatrice”, la cui originalità, deliberatamente coltivata, è fatta apposta per suscitare il sentimento dell’irriducibilità e dell’attenzione reverenziale» (PIERRE BOURDIEU, trad. it. *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe*, in ID., *Campo del potere e campo intellettuale*, a cura di Marco d’Eramo, manifestolibri, Roma 2002, p. 51), e – stranamente senza citare Tomaševskij – Bourdieu osserva che «la vita dello scrittore diventa essa stessa opera d’arte e come tale entra nella letteratura» (Ivi, p. 54), che gli scrittori stessi «provocano una lettura biografica della loro opera» (*ibidem*): sembra di leggere una traduzione non dichiarata dell’articolo sopra citato di Tomaševskij.

politica dello stato sovietico (per giunta in funzione antifascista), e di conseguenza la loro promozione avrebbe rappresentato un *boomerang* per l'Italia fascista e gli altri nemici dell'Urss.

Riassumendo, la dinamica ricettiva della letteratura russo-sovietica nel Ventennio, osservando la produzione letteraria d'appendice, l'alta letteratura, la divulgazione operata dal giornalismo popolare e dalla critica specialista, coordina la percezione della rivoluzione russa degli intellettuali e del pubblico popolare dell'Italia fascista, che si unirà nel 1941 alla Germania nazista nella guerra di sterminio condotta contro l'Unione Sovietica.³⁰⁰

La costruzione imagologica prodotta dalla ricezione italiana della letteratura russo-sovietica è stata caratterizzata, per quanto riguarda l'alta letteratura, dalle valutazioni della russistica specialistica. Si potrebbe rilevare che Lo Gatto e gli altri agenti culturali accreditati hanno semplicemente svolto una libera attività secondo i propri principi politici, culturali e letterari; ma la stretta politica del regime fascista ha trasformato la libera attività degli intellettuali integrati in una chiusa e compatta unità culturale di regime, impedendo l'elaborazione e la diffusione di interpretazioni diverse. I tre più noti e influenti intellettuali che hanno promosso una diversa interpretazione e ricezione della cultura e letteratura russa infatti, sono stati stroncati dalla repressione politica: Gobetti muore nel 1926 in seguito a un pestaggio degli squadristi, e nello stesso anno viene arrestato Gramsci, che morirà in carcere. Negli anni Trenta subentra Ginzburg, ma la sua attività, già contenuta dalle maglie della censura esplicita e implicita del regime, è interrotta dal primo arresto nel 1934 (e l'anno successivo, con la seconda ondata di arresti, sarà chiusa definitivamente anche la rivista «La Cultura»). Il fatto che i tre intellettuali siano anche dei politici non costituisce una obiezione a questa tesi, perché la repressione politica ha come conseguenza la repressione letteraria, e viceversa. A proposito dell'Unione Sovietica per esempio, si è spesso rilevato che le sorti dei *poputciki* erano legate al critico

³⁰⁰ «Fu una guerra subito diversa perché di sterminio. Obiettivo dell'operazione Barbarossa non era solo la distruzione dello stato sovietico, ma anche del "giudeo-bolscevismo" che secondo il nazismo lo ispirava e quindi la preventiva liquidazione fisica di comunisti, commissari ed ebrei, bersagli di un ordine di liquidazione preventiva. Fu annunciato che ai soldati sovietici non sarebbe stata applicata la Convenzione di Ginevra, che Mosca non aveva firmato impegnandosi però a ricambiare un suo eventuale rispetto da parte del nemico. E fu proclamato che gli slavi erano una razza inferiore, che come tale andava trattata» (ANDREA GRAZIOSI, *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica 1914-1945*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 471).

Voronskij, direttore della «Krasnaja Nov», legato a sua volta alle sorti di Trockij (e di Bucharin), e che l'espulsione dal partito di Trockij, a cui seguì giorni dopo l'espulsione di Voronskij, ebbe pesanti conseguenze sugli scrittori della «Krasnaja Nov».

In Italia le interpretazioni della storia e della letteratura russa diverse da quelle di Lo Gatto, per restare al nome più di peso, erano elaborate dal Gobetti del *Paradosso dello spirito russo*, che valutò la Rivoluzione bolscevica come una rivoluzione liberale che infranse l'astrattismo e l'inerzia dell'intellighenzia russa ottocentesca, dalla ricezione e promozione della cultura sovietica proletaria elaborata da Gramsci, che proponeva – all'opposto del *leitmotif* del discorso di Lo Gatto (o di Poggioli, Polledro e via dicendo) sull'irrilevanza della rivoluzione per la letteratura – il valore di rivoluzione letteraria della Rivoluzione russa, promuovendo al contempo gli esperimenti di cultura e letteratura proletaria. Ginzburg nel 1932 divulga in Italia, in stridente contrappunto rispetto alle tesi dominanti, l'avvenuta integrazione nella letteratura proletaria di Leonov, della Saghinjan e di Pilnjak, pronunciandosi sulla consistenza letteraria e sulla continuità conseguente con la tradizione letteraria russa ottocentesca della linea realistica proletaria della letteratura sovietica. Queste prospettive politiche, intellettuali e letterarie correlate alle peculiari operazioni di ricezione della letteratura russa e russo-sovietica, ufficialmente spente dal regime fascista, coveranno sotto la cenere della cultura italiana d'opposizione e si riaffermeranno nel Secondo dopoguerra, influenzando politicamente e letterariamente la corrente letteraria del neorealismo.

I.2 «L'Ordine Nuovo» e la letteratura russa a Torino

I.2.1 Gobetti e l'*image* letteraria della Rivoluzione russa

Il fiume carsico dell'eredità politica e letteraria trasmessa dal pur breve periodo di attività politica e culturale del giovane Piero Gobetti ha svolto un ruolo di notevole importanza nell'alimentare l'opposizione intellettuale al fascismo.³⁰¹ Il peculiare legame che Gobetti (nonostante l'influenza di Croce) ha impostato tra etica politica, cultura e letteratura può riconoscersi tra i presupposti del rapporto tra tensione morale e ricerca letteraria che caratterizza la variegata cultura dell'opposizione al fascismo. Sopravvivendo al loro fondatore, l'eredità della cultura espressa dalle riviste gobettiane come «La Rivoluzione Liberale» si diffuse nell'opposizione latente al regime fascista, tramandando una

visione antievasiva dello statuto letterario, antirondesca per necessità storica: una letteratura costantemente ricondotta ad una prospettiva di veicolo militante, di vessillo di civiltà, che per Gobetti coincide sempre con l'insieme delle istituzioni economiche, politiche e sociali di una nazione.³⁰²

Secondo Béghin, l'interesse di Gobetti per la Russia si lega fin dal principio all'eco dei fatti dall'Ottobre 1917: «Gobetti comprò le sue prime traduzioni italiane di scrittori russi proprio negli ultimi mesi del 1917, soprattutto in dicembre [...] non è improbabile che gli eventi rivoluzionari siano stati la causa di tali acquisizioni»³⁰³.

Qui interessa soprattutto rilevare che il discorso di Gobetti sulla Russia, in netto contrasto con la linea tracciata dalle riviste dell'IpEO come «L'Europa orientale» e «Russia», esprime una interpretazione nettamente filo bolscevica della storia politica e culturale della Russia. Gobetti è di conseguenza uno degli

³⁰¹ Persino Angelo d'Orsi, notoriamente scettico in merito alla consistenza ideologica e politica di Gobetti, ammette tuttavia che nella sua «azione costituita null'altro che da parole [...] risiede forse la principale fucina dell'antifascismo italiano» (ANGELO D'ORSI, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000, p. 69).

³⁰² GIUSEPPE LANGELLA, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»*, Vita e Pensiero, Milano 1982, p. 55.

³⁰³ L. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit., p. 174. Per un quadro generale e riferimenti bibliografici sull'attività russistica di Gobetti, e sul suo significato nel quadro della ricezione della cultura russa a Torino cfr. *ivi*, pp. 137-216.

intellettuali non comunisti più vicini alla battaglia politica e culturale condotta da Gramsci. L'opposizione di Gobetti alla più diffusa ricezione italiana dei fatti di Russia è infatti un dato costante, come testimonia per esempio questo brano del 1921:

La produzione letteraria dedicata in Italia alla rivoluzione russa attesta la deficienza della nostra visione politica e l'impotenza della nostra cultura a darci un tentativo di interpretazione storica [...] una posizione scientifica in siffatti argomenti. S'ostinano i nostri scrittori, parlando della Russia, a non voler abbandonare in alcun modo la storia didascalica [...] i fatti della rivoluzione [...] li si vuole ad ogni costo intendere e usare come strumento o di rivolta o di reazione politica italiana.³⁰⁴

Come suggerisce questo passo, non è necessario esercitare uno sforzo ermeneutico particolare per rilevare l'opposizione di Gobetti alla ricezione nostrana della storia e cultura russa, perché lo stesso Gobetti enuncia a chiare lettere la sua posizione polemica in merito. Si è detto sopra che la ricezione della letteratura russa dominante in Italia si caratterizza per un certo allineamento alle tesi delle opposizioni russe al bolscevismo. Nello stesso scritto Gobetti riconosce questo fenomeno, e lo denuncia come uno dei principali limiti dei discorsi italiani sulla storia russa:

Una seconda deficienza molto grave deriva nei nostri storici da incapacità nello sceverare le fonti. Tra noi quanti si professano liberali attingono criteri di valutazione ed elementi di giudizio dagli scrittori russi dell'Intelligenza (populisti, socialisti, rivoluzionari), negati a ogni visione della concretezza sociale, sognatori e non pratici, illusi agitatori sentimentali, *progettisti* (mi si conceda il barbaro termine) non politici.³⁰⁵

Si può continuare ad attingere da questo scritto, utile per evidenziare non solo la linea di opposizione che caratterizza la ricezione gobettiana, ma la chiara consapevolezza con cui questa linea si pone in contrapposizione alle letture dominanti in Italia, affiancando, di fatto e esplicitamente, la linea di Gramsci, fino al punto di riprendere la diagnosi di brescianesimo intellettuale:

Nella polemica che la nostra borghesia ha intrapreso contro il bolscevismo tutti i mezzi son tornati validi. [...] Certi giornali borghesi hanno mandato i

³⁰⁴ PIERO GOBETTI, *Criteri di metodo per la storia della rivoluzione russa*, «Rivista di Milano», 20 febbraio 1921; ora in ID., *Il paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, introduzione di Vittorio Strada, Einaudi, Torino (1969) 1976, p. 121.

³⁰⁵ *Ibidem*.

loro corrispondenti in Russia perché ci riferissero *de visu* che veramente in regime bolscevico non si è tutti felici e non tutti i lavoratori hanno ogni giorno il pollo in pentola. Ora se questo può bastare a trattenere dalla rivoluzione molti dei nostri proletari, invincibilmente borghesi nell'anima, non ci fa intendere un fenomeno storico, poiché proprio ne rifiuta la spiritualità, cioè la essenza. Hanno ragione i comunisti nostri di confrontare questa posizione pseudo storica a quella del buon padre Bresciani.³⁰⁶

Sebbene Gobetti non abbia riconosciuto l'essenza marxistica della rivoluzione bolscevica in atto, ne riconosce e promuove la sostanza rivoluzionaria in chiave liberale, come processo politicamente concreto di edificazione dello Stato. Di conseguenza non solo Gobetti traccia una *image* della Russia rivoluzionaria oggettivamente alternativa rispetto ai discorsi divulgati dall'IpEO, ma attacca sistematicamente ed esplicitamente le pubblicazioni italiane che tracciano un profilo imagologico avverso alla rivoluzione russa. Se nello scritto sopra citato di Gobetti le argomentazioni generali convergono contro il libro di Aldemiro Camponico *La Russia dei Soviet. Saggio di legislazione comunista* (1920), similmente lo scritto di Gobetti *Il populismo russo* muove contro ciò che scrive «candidamente il Caciarovschi in un saggio molto accademico pubblicato nell'«Europa Orientale» su «Il socialismo in Russia»³⁰⁷; il giudizio di Gobetti sulle idee populiste propagandate per buone su l'«Europa Orientale» dal socialista-rivoluzionario Karl Kačorovskij³⁰⁸ è lapidario: «la conseguenza di queste chiacchiere fu il fallimento della rivoluzione del 1905»³⁰⁹.

Nel marzo 1922 Gobetti attacca dalle colonne della sua rivista, «La Rivoluzione Liberale», un libro sulla Russia sovietica recentemente pubblicato dai socialisti italiani antisovietici e intitolato *La Russia com'è*³¹⁰, sarcasticamente commentato da Gobetti in chiave pirandelliana:

³⁰⁶ Ivi, p. 122.

³⁰⁷ P. GOBETTI, *Il populismo russo*, in ID., *Il paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, cit., p. 129; l'articolo non è stato pubblicato sull'«Ordine Nuovo» del 3 dicembre 1921, come erroneamente si segnala.

³⁰⁸ «Karl Kačorovskij [...] negli ultimi anni della prima guerra mondiale, collaborò a «La Russia», un periodico pubblicato in Italiano a Milano e di orientamento socialista-rivoluzionario» (L. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit., p. 180 nota 136).

³⁰⁹ P. GOBETTI, *Il populismo russo*, cit., p. 130.

³¹⁰ Si tratta di: GREGORIO NOFRI, FERNANDO POZZANI, *La Russia com'è*, con prefazione di Filippo Turati, Bemporad, Firenze 1921; nello stesso articolo Gobetti attacca anche: GUGLIELMO PANNUNZIO, *Ciò che ho visto nella Russia bolscevica (giugno-settembre 1920)*, Libreria editrice dell'ACT, Torino 1921.

Un libro che per le conseguenze avute in Italia ha bene svelato le miserie del socialismo italiano. [...] È lecito identificare la verità con ciò che vedono Nofri e Pozzani? [...] Pannunzio vede qualche altra cosa e non c'è ragione perché non titoli anch'egli il suo libro *La Russia com'è* se il titolo pretenzioso vuol dire la Russia come si vede, come la vede G. Pannunzio. È proprio il caso di concludere così è (se vi pare). E il signor Ponza (Nofri-Pozzani) e la signora Frola (Pannunzio) e la signorina Dina (Filippo Turati) ci rappresentano invero la più piacevole delle commedie.³¹¹

Gobetti fa seguire alla satira la diagnosi sul significato in termini di politica italiana dell'operazione imagologica condotta dai socialisti sulla Russia sovietica:

Nofri-Pozzani-Turati non hanno mai approfonditi i problemi dialettici della storia che non son fatti per dare collegi elettorali, ne le equivoche popolarità che solo garantisce ai gesuiti disonesti il riformismo mezzano tra la borghesia e il proletariato: essi scrivono per ragioni pratiche, essi hanno un solo compito: liquidare la rivoluzione e le forze spontanee, instaurare sugli italiani il nuovo regime della tutela. Con questo ideale [...] son mossi a demolire il mito russo [...] per soffocare, con gli allettamenti di un utilitarismo bestiale e antimarxista, i primi tentativi autonomi delle masse italiane. Il colpo è riuscito per nostro disdoro.³¹²

La chiarezza dei termini del discorso di Gobetti rende evidente che tra i suoi principali obiettivi polemici figura in primo piano la costruzione imagologica della realtà russa propagandata in Italia. L'anno successivo per esempio, Gobetti si scaglia contro la «celebre opera» di Masaryck «sulla *Russia e l'Europa*, uscita dieci anni or sono ed ora tradotta in Italiano per cura di Ettore Lo Gatto»³¹³, che un «osservatore critico invece di un sentimentale» studierebbe «più scetticamente come un esempio [...] di eclettismo propagandista»³¹⁴.

Passando dagli scritti di argomento storico e politico agli scritti sulla letteratura, sempre inerenti alla Russia, l'atteggiamento di Gobetti si rivela chiaramente animato dalla critica delle ideologie antirivoluzionarie veicolate dalle opere letterarie. L'impostazione esteriormente crociana della critica di Gobetti è mossa da una sensibilità politica opposta a quella di Croce: come sarà poi in Ginzburg, la distinzione tra un piano storico-sociale estrinseco e un piano

³¹¹ P. GOBETTI, «*La Russia com'è*», «La Rivoluzione Liberale», I, n. 4-5, marzo 1922; ora in ID., *Il paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, cit., pp. 131-132.

³¹² Ivi, p. 132.

³¹³ P. GOBETTI, *Il problema della civiltà russa*, «L'Ora», Palermo, 23 novembre 1923; ora in ID., *Il paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, cit., p. 133.

³¹⁴ *Ibidem*.

propriamente artistico diventa lo strumento procedurale che consente a Gobetti di rivelare e esaltare i risultati artistici degli scrittori russi e fulminare al contempo l'ideologia politica espressa dalle loro opere.³¹⁵ Anche sul piano della critica letteraria prosegue quindi la battaglia di Gobetti contro la tendenza politica che caratterizza la ricezione della cultura russa nell'Italia del Primo dopoguerra.

Persino lo scrittore russo prediletto da Gobetti, Leonid Andreev, rivelerebbe sul piano umano e intellettuale l'inadeguatezza di fronte al divenire storico e politico tipica dell'intelligenza russa. La prefazione di Gobetti al volume in traduzione italiana *Figlio dell'uomo e altre novelle* di Andreev,³¹⁶ polemizza vivacemente nei confronti delle valutazioni critiche di Borgese nei confronti di Andreev; senza contestare esplicitamente sul piano teorico la rigida dicotomia intrinseco/estrinseco che caratterizza l'estetica di Croce, Gobetti non trascura di aggredire l'operazione critica (e imagologica) messa in atto attraverso la retorica critica d'ascendenza crociana³¹⁷:

Dunque il Borgese raccomanda la visione del puro problema artistico, quasi stilistico onde l'artista nostro è [...] scettico di fronte ad ogni realtà che non sia l'arte sua. [...] Ho dinanzi la più generica delle affermazioni, vuota di ogni senso critico. [...] ora per combinazione ha lanciato Leonida Andreev [...] l'appello al soccorso *SOS 3* [...] che è appunto proclama ed anatema tolstoiano (e ciò nonostante un capolavoro): ruina così anche esteriormente il castello cartaceo del Borgese e son preclusi i mezzi a ricostruirlo. Perché proprio Andreev è un entusiasta e un credente.³¹⁸

³¹⁵ Mentre sembrerebbe seguire Croce nella svalutazione dell'intelligenza russa, anche in questo caso Gobetti in realtà ne muta di segno il significato politico, sociale e culturale: i limiti dell'intelligenza russa, lungi dal rivelare, come suggerisce Croce, un qualche fantomatico limite intrinseco della Russia, per Gobetti sono in pratica gli stessi limiti dell'intellettualità conservatrice e antirivoluzionaria italiana e europea, che in Russia sono stati spazzati via dalla concretezza politica e storica del leninismo. La tendenza imperialistica, o comunque eurocentrica di Croce risulta di conseguenza vanificata e ribaltata.

³¹⁶ LEONID ANDREEV, trad. it. *Figlio dell'uomo e altre novelle*, tradotte direttamente dal russo da Piero Gobetti e Ada Prospero, con uno studio critico sull'autore, Sonzogno, Milano s.d. Nel volume sopra citato de *Il paradosso dello spirito russo* di Gobetti il volume è datato 1919, secondo Bèghin dovrebbe invece datarsi al 1920.

³¹⁷ Non ho visto l'articolo di Borgese in questione, deduco quanto detto sopra dall'argomentazione gobettiana; non ho visto neppure il testo dell'articolo di Gobetti da cui, come segnala Strada, deriva la *Prefazione* di cui sopra: «il saggio [di Gobetti] è un'ampia rielaborazione d'uno scritto apparso quasi contemporaneamente sul giornaleto "L'ascesa" di Asti (anno I, n. 8, dicembre 1919) che comincia col seguente paragrafo: "La morte di Leonida Andreev ha mosso lo stuolo dei critici dei nostri quotidiani a approfondire nei loro articoli commemorativi la loro superficialità e incompetenza [...]" Nell'articolo, che fu probabilmente una prima stesura del saggio e che dice sostanzialmente le stesse cose, è però leggermente accentuato il tono polemico contro i citati articoli del Borgese» (P. GOBETTI, *Il paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, cit., p. 62 nota).

³¹⁸ P. GOBETTI, *Prefazione* a L. ANDREEV, *Figlio dell'uomo e altre novelle*, cit.; ora con titolo *Andreev* in P. GOBETTI, *Il paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, cit., pp. 64-65.

Lo scritto di Andreev *SOS 3*, dove lo scrittore invoca gli eserciti europei contro il boscevismo, è impugnato da Gobetti per demolire il profilo di «Andreev-artista-scettico [...] famosa convinzione internazionale su cui ha poggiato gran parte del lavoro critico della letteratura contemporanea e a cui si accosta con compiacenza, molto spesso, il Borgese»³¹⁹. Gobetti sembra individuare chiaramente la nequizia ideologica alla quale non di rado ricorre la critica di derivazione crociana: promuovere le opere la cui tendenziosità politica è gradita avvolgendole nel manto retorico dell'arte pura. Gobetti reagisce riconoscendo e distinguendo al contempo sia la coesistenza e sia l'alterità di arte e *weltanschung* politica nell'opera letteraria; diversamente dalla prassi dominante, interviene appunto sul piano della *weltanschung*. Nel caso Andreev, Gobetti celebra l'esito artistico e demolisce la tendenza politica implicita come segno di un'incapacità dell'autore di vivere nel proprio tempo e comprenderlo:

Non era molto diverso lo stato d'animo iniziale di Gogol, di Puschin, di Dostoevski, di Turgheniev. [...] Sono passati cinquant'anni. Lo stato d'animo di scontento generale è superato. L'aspirazione comune dovrebbe essere attuazione comune. Ma l'artista superstite vuole ancora il sogno. È malato come Dostoevski e come Turgheniev di astrattismo. Solo che l'astrattismo aveva allora consistenza; adesso, che bisogna concretare i risultati è degenerazione, è malattia. Andreiev ne dovrà morire appena la realtà sarà troppo forte.

L'appello *SOS 3* è il suo testamento spirituale. L'ultima contraddizione. L'erede di Dostoevski, il demofilo, che invoca l'Occidente per salvare la sua Russia. Per distruggere la realtà e ricostruire il suo sogno. Invece la realtà lo ha ucciso.³²⁰

Si è visto finora che Gobetti polemizza vivacemente con le rappresentazioni e interpretazioni avverse alla rivoluzione bolscevica prodotte dagli intellettuali sia russi sia occidentali (e soprattutto italiani), e che l'interpretazione letteraria di Gobetti distingue piano estetico e piano storico-politico, prestando tuttavia grande attenzione al secondo. Il quadro non sarebbe però completo, sempre nei limiti della contrapposizione imagologica che qui si tenta di delineare, senza prendere in considerazione lo scritto di Gobetti pubblicato nel settembre del 1921 su «L'Ordine Nuovo» quotidiano e intitolato *L'ora grave*, recensione all'omonimo romanzo sulla Rivoluzione russa di Victor Panin. Questo testo non solo consente di rilevare il

³¹⁹ Ivi, p. 65.

³²⁰ Ivi, p. 71.

grado di nettezza delle posizioni assunte da Gobetti e la sua costante attenzione alla valenza imagologica delle opere sull'Unione Sovietica pubblicate in Italia (e non solo): permette di inquadrare la dinamica imagotipica complessiva che presiede alla ricezione italiana della Rivoluzione russa, in quanto Gobetti sembra cogliere quella tendenza che avrà il suo culmine nei *reportage* di Corrado Alvaro sulla Russia sovietica³²¹, e nella rappresentazione – imagologica in senso stretto, trattandosi, come per *L'ora grave*, di un'opera letteraria – costruita dallo stesso autore nel romanzo *L'uomo è forte* (1938).³²²

La recensione di Gobetti suggerisce innanzitutto che l'Alvaro di *L'uomo è forte* non avrebbe dovuto attribuirsi il primato di una letteraria psicologizzazione della Russia sovietica, perché il romanzo di Victor Panin, pubblicato nel 1921,³²³ è valorizzato dalla stampa nostrana appunto come opera che rivelerebbe «la psicologia della rivoluzione»; Gobetti esprime numerose riserve sull'opera, e salta dal protagonista all'autore, ritenendo evidentemente che il primo sia semplicemente l'esile maschera del secondo:

Come documento storico e psicologico *L'ora grave* è un romanzo che parla della rivoluzione russa. È grave però credere (come gli inesperti *letterati* dei nostri quotidiani) che qui si possa ritrovare la psicologia della rivoluzione:

³²¹ Alvaro, «inviato del quotidiano “La Stampa” di Torino [...] soggiorna in Russia nel 1934 e raccoglie le corrispondenze nel volume *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica* del 1935, ripubblicato nel 1943 con il titolo *Viaggio in Russia*» (ANNE-CHRISTINE FAITROP-PORTA, *Introduzione*, in CORRADO ALVARO, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Falzea Editore, Reggio Calabria 2004, p. 7). In merito alla bibliografia su Alvaro e l'Urss, e al dibattito intorno al ruolo politico-imagologico dello scrittore rimando alla succitata *Introduzione* e al suo ricco apparato di note. Qui basti ricordare come si conclude l'opera, a cinque anni dall'attacco nazifascista all'Urss (giugno 1941): «La società si costituisce in un nucleo che direi primitivo, dominato da uno stato dottrinario di idee fatte e di canoni cui obbedire, tanto più pesante in quanto vi manca una profonda esperienza di civiltà e la pratica d'una lunga vita civile, e il sentimento del sovrannaturale. [...] Ancora una volta l'Europa ha davanti a sé il suo compito storico di regolatrice, legislatrice, salvatrice. Dopo il mio viaggio nell'Unione Sovietica vi credo più fermentante» (C. ALVARO, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, cit., p. 211).

³²² «L'idea di questo libro nacque nell'Autore durante un suo soggiorno in U.R.S.S., quattro anni fa. Descrivere la condizione dell'uomo in uno stato di terrore, e non di quel terrore arcano di cui la letteratura ci ha dato tanti esempi, ma terrore umano e causato da uomini e codificato da leggi come quello che si vedeva intorno l'autore, era un assunto da tentare, più che uno studioso, un romanziere. Questo sarebbe dunque il primo libro letterario che di quel fenomeno vuol fornire non un documento o una testimonianza ma il clima, il segreto, e tutto quanto la storia non può significare ma che spetta a una coscienza di artista ricreare» (C. ALVARO, *Avvertenza*, in ID., *L'uomo è forte. Romanzo*, Bompiani, Milano 1938). Nel risvolto di copertina si legge: «Da più di venti anni leggiamo quotidianamente le terribili prove cui è sottoposto l'uomo, in Russia, in Cina, in Spagna, dovunque le forze avverse del bene e del male si combattono. [...] *L'uomo è forte* [...] è una testimonianza dettata, più che dall'esperienza, da una poetica e umana comprensione che dà le più balenanti rivelazioni sull'animo del mondo attuale là dove esso è più travagliato».

³²³ VICTOR PANIN, *L'ora grave. Romanzo*, Edizioni Alpes, Milano 1921.

Panin (o per lui Stepnoi) non è un'anima operante, non è un attore; ha vista la Russia come l'hanno vista i giornalisti occidentali; a distinguere lo sforzo creativo del popolo erano necessari altri ardori: i pregiudizi dell'intellettualismo trattengono Panin fuori della realtà.³²⁴

Gobetti quindi si mostra attento alla ricezione calorosa dei critici italiani («gli inesperti *letterati*»), e sottolinea l'«intellettualismo» da cui scaturisce una Russia vista con gli occhi dei «giornalisti occidentali», un punto di vista «fuori della realtà» incapace di «distinguere lo sforzo creativo del popolo». Gobetti precisa che il governo rivoluzionario russo ha il diritto di difendersi e reprimere individui nocivi come il protagonista del romanzo di Panin:

L'im maturità politica, lo spirito anarchico di dissoluzione è così intenso negli Stepnoi che ove si voglia instaurare una volontà nuova di Governo i dirigenti hanno pieno diritto di usare ogni mezzo per impedire loro di nuocere. Stepnoi non vede la tragedia della Russia, ma il suo tormento individuale, il sentimento sociale in lui, anche quando è spinto alla massima esasperazione, è ancora dilettantismo di estetista.³²⁵

La condanna di Gobetti della morale politica del romanzo di Panin è espressa energicamente: «la sua posizione è falsa, immorale, dannosa, le sue osservazioni sono ipocrite, sono insulse pretese»³²⁶. Una visione etica e politica della Rivoluzione russa assai diversa da quella propagandata dall'IpEO e più in generale dalla stampa e dagli intellettuali italiani emerge quindi anche in questa arroventata recensione, che non risparmia critiche alla *forma mentis* caratteristica dell'intelligenza propagandata attraverso il protagonista del romanzo, appuntandosi su un episodio dove quest'ultimo tenta di salvare dalla condanna a morte alcuni prigionieri del partito reazionario dei cadetti:

La prova limpida della sua mentalità infantile è nel suo tentativo di liberare i codetti [sic] che aspettavano la fucilazione. Per un'umanità astratta il signor Stepnoi sacrifica la concreta umanità, che il suo popolo sta creando; per un bel gesto di retorica mistica tradisce il suo onore bestialmente e cerca di creare forze disgregatrici in seno a una unità morale: coerente con lo spirito

³²⁴ P. GOBETTI, *L'ora grave*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 245, 3 settembre 1921; (ora anche in ID., *Scritti politici*, a cura di Paolo Spriano, Einaudi, Torino 1997, pp. 218-222; l'edizione del *Paradosso dello spirito russo* curata da Vittorio Strada non ha riproposto questo scritto). Questa come tutte le citazioni da «L'Ordine Nuovo» quotidiano sono tratte da: *L'Ordine Nuovo*, reprint, Editori Riuniti, Roma 1972 (tomo I: 1921 – I semestre; tomo II: 1921– II semestre; tomo III: 1922 – I semestre; tomo IV: 1922 – secondo semestre).

³²⁵ P. GOBETTI, *L'ora grave*, cit.

³²⁶ *Ibidem*.

dell'Intelligenza egli abusa ad ogni coscienza di dignità umana per sogni non effettuabili.³²⁷

Come si è visto Gobetti, fermamente persuaso che «la vittoria di Lenin è lo sforzo poderoso di una minoranza capace di azione e superiore a tutti gli astratti istinti umanitari e socialisti»³²⁸, persegue nella attività intellettuale una lotta tenace e attenta contro la costruzione di una immagine a tinte fosche orchestrata e propagandata da un ampio arco di agenti istituzionali, intellettuali e editoriali, affiancando su questa linea l'attività culturale di Gramsci.

Morto Gobetti nel 1926 in conseguenza dell'aggressione fascista subita nel 1924, la sua eredità continuerà a diffondersi negli ambienti dell'opposizione torinese (e nazionale) al fascismo, sia politica sia intellettuale, alimenterà il movimento *Giustizia e Libertà* e la Resistenza, e si riverserà nel clima culturale e politico del Secondo dopoguerra. Per il tramite di personalità quali Zino Zini, Augusto Monti e soprattutto il giovane russista Leone Ginzburg (i cui primi scritti vedono la luce su «La Rivoluzione Liberale»), la lezione dell'atteggiamento intellettuale e politico di Gobetti e di Gramsci caratterizzerà il *milieu* culturale torinese e del liceo d'Azeglio in particolare, dove ha luogo la formazione di Pavese.

I.2.2 La letteratura negli scritti giovanili di Gramsci

La tesi logattiana dell'irrilevanza della Rivoluzione russa per l'evoluzione letteraria, la svalutazione letteraria del movimento futurista russo postrivoluzionario (e del Majakovskij postrivoluzionario), oltre che del movimento di cultura proletaria, è oggettivamente avversata da Gramsci, che rielabora la cultura sovietica traducendola in italiano, come è stato detto, sia in termini politici sia in termini culturali e letterari. L'assonanza ideologica nell'intendere il rapporto letteratura-politica tra Gramsci e gli intellettuali politici sovietici come Lenin, Trockij, Lunaciarskij, ma anche Gor'kij e Bogdanov, si fonda sul sostrato comune di una

³²⁷ *Ibidem.*

³²⁸ *Ibidem.*

attenzione alla cultura e al significato storico della concezione del mondo delle classi lavoratrici, che si avvale, per quanto riguarda il giovane Gramsci, dell'attenzione prestata alle riflessioni di Antonio Labriola sul ruolo della cultura e "psicologia" delle classi sociali nella storia.

Le prospettive letterarie dominanti in Unione Sovietica fin dal 1917 sono orientate verso la produzione di una nuova letteratura per le masse. L'idea implicita in questa concezione, favorire l'evolversi di una letteratura dotata di una forte immediatezza e di una vasta comprensibilità, se osservata in termini restrittivi (esclusione della letteratura per le *elite* intellettuali) può apparire in urto con l'evidente ampiezza degli interessi letterari del giovane Gramsci, e con la sua attività critica che conseguentemente ha espresso valutazioni positive su diversi fenomeni letterari lontani da immediatezza e popolarità, e spesso in anticipo sui gusti della comunità letteraria (come nel caso di Pirandello). Certamente nel pensiero di Gramsci non si trova una distinzione tra arte e non-arte fondata sulla mera comprensibilità di un'opera per il maggior numero di fruitori, in primo luogo essendo imprescindibile per Gramsci un approccio storico all'arte e alla cultura. Tuttavia per Gramsci la lotta per il rinnovamento culturale e quindi artistico implica una tendenza all'abbattimento dei confini tra arte d'*elite* e arte popolare, elemento senza il quale del resto non si ha intelligenza del nazionale-popolare gramsciano in arte. Lungi dal rappresentare una contraddizione, questa dicotomia tra un forte interesse per l'arte d'avanguardia (anche borghese), e una tensione verso lo sviluppo di un'arte popolare (che si manifesta nello studio del folklore, della letteratura popolare o d'appendice, delle sperimentazioni del Proletkul't ecc.) è il più coerente corollario in ambito artistico del marxismo gramsciano.³²⁹

Per comprendere la concezione gramsciana degli intellettuali, ha osservato Eugenio Garin, «non basta [...] riferirsi ai Quaderni (e alle lettere): una disamina della meditazione gramsciana sugli "intellettuali" non può non seguire le linee di

³²⁹ Il legame delle riflessioni estetiche del giovane Gramsci con il pensiero di Marx non è stato valorizzato; Umberto Carpi per esempio, ha ricondotto l'interesse per le avanguardie a una fase sostanzialmente premarxista del pensiero di Gramsci, all'influsso e alla condivisione dello *status* intellettuale del *milieu* culturale vociano: cfr. UMBERTO CARPI, *Gramsci e le avanguardie intellettuali*, «Studi Storici», XXI, n. 1, gennaio-marzo 1980, pp. 19-29.

sviluppo dell'opera di Gramsci fin dagli scritti giovanili»³³⁰; il suggerimento si rivela utile anche in merito alla concezione gramsciana dell'arte. Fin dal 1913 Gramsci interviene nelle polemiche italiane suscitate dal futurismo, valutando l'attività dell'avanguardia produzione di «artisti e non zampognari»³³¹ (senza tuttavia sciogliere ogni riserva sull'opera in discussione, *Adrianopoli assedio-orchestra*: «è da vedere se Marinetti ha dato vera vita artistica a questa sua forma d'espressione»³³²). In questo caso la valutazione di Gramsci non si fonda certamente sulla vasta comprensibilità dell'opera, ma sul suo inserimento nella dinamica evolutiva formale più avanzata dell'arte europea:

si ricollega alla nuova tendenza dell'arte odiernissima, dalla musica alla pittura dei cubisti. La prova di *Adrianopoli assedio-orchestra* è una forma di espressione linguistica che trova il suo perfetto riscontro nella forma pittorica di Ardengo Soffici o di Pablo Picasso; è anch'essa una scomposizione in piani dell'immagine.³³³

Nel 1921 Gramsci coglie l'occasione di un pronunciamento di Lunaciarsky, secondo il quale «in Italia esiste un intellettuale rivoluzionario [...] egli è Filippo Tommaso Marinetti»³³⁴, per articolare un'interpretazione propria del significato dell'avanguardia futurista in relazione agli interessi della rivoluzione proletaria; l'attenzione di Gramsci è esplicitamente rivolta alla *pars destruens* dell'attività futurista: «i futuristi hanno svolto questo compito nel campo della cultura borghese: hanno distrutto, distrutto, distrutto, senza preoccuparsi se le nuove creazioni [...] fossero nel complesso un'opera superiore a quella distrutta»³³⁵.

Similmente nel 1922, nella nota *Lettera sul futurismo italiano* scritta a Mosca in risposta a Trockij, Gramsci significativamente parla degli «operai, che nel futurismo avevano visto gli elementi di una lotta contro la vecchia cultura

³³⁰ EUGENIO GARIN, *Politica e cultura in Gramsci (il problema degli intellettuali)*, in PIETRO ROSSI (a cura di), *Gramsci e la cultura contemporanea*, Atti del Convegno internazionale di studi gramsciani tenuto a Cagliari il 23-27 aprile 1967, Editori Riuniti – Istituto Gramsci, Roma 1969, vol. I, p. 38. Secondo Garin la ricerca sul problema degli intellettuali in Gramsci interessa la «formazione del pensiero gramsciano e sua presa di posizione circa la "cultura", e in particolare la cultura popolare» (*ibidem*).

³³¹ Articolo firmato "Alfa Gamma", «Corriere universitario», I, n. 8, 20 maggio 1913; cito da A. GRAMSCI, *Arte e folclore*, a cura di Giuseppe Prestipino, Newton Compton, Roma 1976, p. 137.

³³² *Ibidem*.

³³³ *Ibidem*.

³³⁴ A. GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*, «L'Ordine Nuovo», anno I, n. 5, 5 gennaio 1921, p. 2.

³³⁵ *Ibidem*.

accademica italiana, mummificata, estranea alle masse popolari»³³⁶. Dalla lettera di Gramsci sul futurismo, Carpi ha dedotto due ordini di considerazioni:

1) la sottolineatura e fin l'enfaticizzazione dell'interesse di parte operaia per il futurismo, col che Gramsci ribadisce di fatto [...] la rilevanza del problema della cultura proletaria e la propria inclinazione, in questa fase, a legarlo a quello dell'avanguardismo; 2) la sorprendente competenza che Gramsci sfoggia intorno ai fatti di casa futurista [...] da diretto competente, non da generico orecchiante.³³⁷

Si deve rilevare un dato importante: sia nell'articolo del 1921 (*Marinetti rivoluzionario?*) sia nella lettera moscovita del 1922 Gramsci si esprime a favore della linea culturale e artistica del Proletkul't; già nell'articolo *Marinetti rivoluzionario?*, Gramsci chiarisce che nell'ambito culturale e artistico, la distruzione può preludere alla costruzione della nuova cultura proletaria:

nulla è prevedibile se non questa ipotesi generale: esisterà una cultura (una civiltà) proletaria, totalmente diversa da quella borghese; [...] esisterà una poesia, un romanzo, un teatro, un costume, una lingua, una pittura una musica caratteristici della civiltà proletaria [...] distruggere [...] significa [...] non credere che il mondo caschi se un operaio fa errori di grammatica, se una poesia zoppica, se un quadro assomiglia a un cartellone.³³⁸

E nell'*explicit* afferma: «quando sostenevano i futuristi, i gruppi di operai dimostravano di non spaventarsi della distruzione, sicuri di potere, essi operai, fare poesia, pittura, dramma, come i futuristi; questi operai sostenevano la storicità, la possibilità di una cultura proletaria, creati dagli operai stessi»³³⁹.

Più esplicitamente, nel 1922 Gramsci afferma che «nei grandi centri industriali il programma del «proletcult», che tende al risveglio dello spirito creativo dei lavoratori nella letteratura e nell'arte, assorbe l'energia di coloro che hanno ancora tempo e voglia di occuparsi di simili questioni»³⁴⁰.

Il Gramsci dei *Quaderni* ritornerà sul futurismo (e apparentemente sui suoi passi), criticando con decisione l'eccessivo interesse e credito prestato dagli operai

³³⁶ A. GRAMSCI, trad. it. *Lettera sul futurismo italiano*, pubblicata in «Literatura i revolucija», Mosca, settembre 1922; cito da ID., *Socialismo e fascismo. «L'Ordine Nuovo» 1921-22*, Einaudi, Torino (1966) 1970³, p. 528.

³³⁷ U. CARPI, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni venti*, cit., pp. 41-42.

³³⁸ A. GRAMSCI, *Marinetti rivoluzionario?*, cit.

³³⁹ *Ibidem*.

³⁴⁰ A. GRAMSCI, *Lettera sul futurismo italiano*, cit., p. 528.

al movimento futurista. Ma si è visto che già nel 1921 e 1922 l'approvazione del futurismo era correlata al suo ruolo "distruttivo" che prelude al sorgere della cultura proletaria. Questo apparente rivolgimento consiste nella esplicita definizione del futurismo come forma d'espressione artistica elitaria, che al momento non può essere pienamente apprezzata e compresa dal proletariato. Si potrebbe dire, in estrema sintesi, che le auspiccate potenzialità epiche del futurismo non si sono concretizzate. Così l'interesse proletario per il futurismo secondo Gramsci deve intendersi come caso particolare di un fenomeno degenerare, identificato nella penetrazione nel gusto popolare di una vuota retorica artificiosa e barocca che, confusamente compresa o fraintesa, suscita ammirazione nel popolo proprio per la sensazione di "colta" distanza che esprime:

Questa "malattia" è talmente diffusa che si è attaccata al popolo, per il quale infatti "scrivere" significa "montare sui trampoli", mettersi a festa, "fingere" uno stile ridondante ecc., in ogni modo esprimersi in modo diverso dal comune; [...] Ecco allora che "contenuto e forma" oltre che un significato estetico hanno anche un significato "storico" (Q, 1738).

La problematica storica e politica e la problematica estetica per Gramsci si intrecciano indissolubilmente, e «la formazione di una prosa vivace ed espressiva e nello stesso tempo sobria e misurata deve essere uno dei fini culturali da proporsi» (Q, 1739). Ed ecco che il futurismo, accomunato alla poesia di Ungaretti, si rivela una sorta di «secentismo» e il suo successo popolare mostra il suo valore negativo, in quanto esprime la subalternità culturale del popolo:

L'Ungaretti ha scritto che le sue poesie piacevano ai suoi compagni di trincea «del popolo», e può esser vero: piacere di carattere particolare legato al sentimento che la poesia «difficile» (incomprensibile) deve esser bella e l'autore un grande uomo appunto perché staccato dal popolo e incomprensibile: ciò avvenne anche per il futurismo ed è un aspetto del culto popolare per gli intellettuali (che in verità sono ammirati e disprezzati nello stesso tempo) (Q, 1944-1945).

Se si osservano le note gramsciane su Pirandello, si può notare, oltre al vivo interesse per l'autore, l'accostamento del drammaturgo siciliano ai futuristi, fondata sulla tesi che

L'efficacia del Pirandello è stata più grande come «innovatore» del clima intellettuale che come creatore di opere artistiche: egli ha contribuito molto

più dei futuristi a «sprovvincializzare» l'«uomo italiano», a suscitare un atteggiamento «critico» moderno in opposizione all'atteggiamento «melodrammatico» tradizionale e ottocentista (Q, 1196).

Troviamo quindi Pirandello e i futuristi accomunati da una valutazione estetica e storico-sociale positiva da parte di Gramsci (con alcune riserve); se ci si interroga sulle ragioni che muovono Gramsci a questa valutazione positiva, emerge un importante elemento comune ai due fenomeni: la positività della *actio destruens* nei confronti della tradizione culturale e letteraria reazionaria. Questa valutazione consegue dal pensiero storico-politico di Gramsci, e rivela l'interrelazione tra storia, politica ed estetica che alimenta il motore critico gramsciano.

Il liberalismo politico del giovane Gramsci esprime una concezione radicata nel pensiero di Marx ed Engels relativa al progresso storico, in quanto l'azione della borghesia e del liberalismo esprime la sua carica rivoluzionaria e il suo compito universale nella distruzione e dissoluzione degli istituti premoderni e feudali, cultura, ideologia, miti e illusioni compresi; così Marx e Engels nel *Manifesto del Partito comunista*:

La borghesia ha avuto nella storia una funzione sommamente rivoluzionaria. [...] ha distrutto tutte le condizioni di vita feudali, patriarcali, idilliache. [...] ha affogato nell'acqua gelida del calcolo egoistico i santi fremiti dell'esaltazione religiosa, dell'entusiasmo cavalleresco, della sentimentalità piccolo-borghese. [...] non può esistere senza rivoluzionare [...] tutto l'insieme dei rapporti sociali. I prodotti spirituali delle singole nazioni diventano patrimonio comune. [...] dalle molte letterature nazionali e locali esce una letteratura mondiale. [...] [La borghesia] ha assoggettato la campagna al dominio della città [...] ha strappato una parte notevole della popolazione all'idiotismo della vita rustica.³⁴¹

Da qui l'interesse conseguente e peculiare del marxismo (e quindi) di Gramsci per il liberalismo: come sottolinea Claudio Natoli, Gramsci, ancora durante la guerra e perlomeno fino al 1918, concentra il suo interesse sull'«antitesi tra

³⁴¹ KARL MARX, FRIEDRICH ENGELS, trad. it. *Manifesto del partito comunista*, Introduzione di Palmiro Togliatti, Editori Riuniti, Roma (1974) 1980, p. 58; 59; 62; 63. Cfr. anche per es. *L'ideologia tedesca*: «la grande industria [...] distrusse il più possibile l'ideologia, la religione, la morale, ecc. e quando ciò non le fu possibile ne fece delle flagranti menzogne» (ID., trad. it. *L'ideologia tedesca. Critica della più recente filosofia tedesca nei suoi rappresentanti Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e del socialismo tedesco nei suoi vari profeti*, Editori Riuniti, Roma (1958) 1975², p. 50).

liberismo e protezionismo»³⁴², additando nel secondo il «principale fattore scatenante dei conflitti tra gli Stati»³⁴³, e individuando in Italia nel nazionalismo la sua «più conseguente proiezione politica»³⁴⁴. Sarebbe errato dedurre una fase liberale *tout court* di Gramsci, perché l'accesa polemica filo-liberale (che si scontra con Croce) sorge da una concezione priva di illusioni sulla conseguente vocazione democratica della borghesia liberale, esprime la necessità che le forze del socialismo assumano l'eredità della lotta per il liberalismo. Ancora Natoli:

Scrivendo Gramsci che il proletariato rivoluzionario, proprio al fine di adempiere al proprio compito storico di dissolvere le «forme capitalistiche arretrate e immature», era «liberista, o meglio preme sulla borghesia perché diventi liberista». Ma al tempo stesso l'avvento del liberismo avrebbe segnato in Italia il definitivo superamento del liberismo e l'acquisizione di una superiore coesione e coscienza di classe.³⁴⁵

È evidente nel pensiero di Gramsci il ruolo progressivo attribuito al liberalismo da una parte, e dall'altra la ferma distinzione tra il liberalismo borghese e il socialismo, che «preme sulla borghesia perché diventi liberista»³⁴⁶; per quanto riguarda l'Italia, è chiaro per Gramsci che le forze borghesi stesse si tengono alla larga dall'esito di un compiuto liberalismo, e appunto debbono essere forzate in tale direzione dalla pressione politica del proletariato. In questo senso Gramsci interpreta per esempio, nel maggio 1918, le manovre oblique di Giolitti, che tenta di tenere in vita lo *status quo* semif feudale della società italiana; a queste manovre Gramsci oppone

³⁴² CLAUDIO NATOLI, *Crisi organica e rinnovamento del socialismo: il laboratorio degli scritti giovanili di Gramsci*, «Studi Storici», L, n. 1, gennaio-marzo 2009, p. 182.

³⁴³ *Ibidem.*

³⁴⁴ *Ibidem.*

³⁴⁵ *Ivi*, p. 218.

³⁴⁶ A. GRAMSCI, *La funzione sociale del partito nazionalista*, «Il grido del popolo», XXIII, n. 705, 26 gennaio 1918; cito da ID., *Scritti giovanili 1914-1918*, cit., p. 160. Il problema esplicitamente letterario, nel significato più ampio del termine, si affaccia anche in questo scritto, laddove allude alla necessità di spiegare l'osmosi politico-letteraria tra Italia e Francia: «si è troppo trascurato di porsi il problema del perché il Partito nazionalista abbia finito con l'affermarsi vittoriosamente, del come si sia venuto intimamente modificando, e sia divenuto *sociale*, cioè sia venuto acquistando concretezza politica, per il fatto che una parte delle sue ideologie è stata fatta propria da determinati ceti economici della borghesia, che nel Partito nazionalista hanno visto il *loro* partito, che negli scrittori nazionalisti hanno visto i *loro* scrittori, i teorici dei loro interessi, dei loro bisogni e delle loro aspirazioni» (*ivi*, p. 158). È un problema che in termini più generali, non limitati alla letteratura nazionalista ma estesi alla letteratura *tout court* – ma sempre con particolare attenzione al rapporto tra Francia e Italia – Gramsci discuterà diffusamente e più a fondo nei *Quaderni*.

la politica del proletariato consapevole della sua missione rivoluzionaria di acceleratore della evoluzione capitalistica della società, [...] che costringe gli stati moderni a continuare nella loro naturale missione di disgregatori degli istituti feudali che emergono ancora [...] impacciando la storia. [...] La legge della libertà deve integralmente operare; essa è intrinseca dell'attività borghese, è l'acido reattivo che ne scompone continuamente i quadri, obbligando a migliorarsi e perfezionarsi.³⁴⁷

In termini più generali, la democrazia borghese compiuta, pienamente liberale, è temuta dalla stessa borghesia in quanto terreno della lotta di classe diretta tra borghesia e proletariato, e di conseguenza si verifica l'involuzione reazionaria della borghesia verso forme ibride. Gramsci si muove quindi in linea con la lezione storica e teorica del Marx del *18 Brumaio di Luigi Bonaparte*: secondo Marx infatti le fazioni borghesi di Francia si affermarono

nella forma della repubblica parlamentare, perché soltanto sotto questo regime [...] potevano unirsi e porre quindi all'ordine del giorno il dominio della loro classe [...] [ma] Il loro istinto li avvertiva che, se era vero che la repubblica rendeva completo il loro dominio politico, essa minava però in pari tempo la loro base sociale, perché ora erano costretti ad affrontare le classi oppresse e a lottare contro di esse senza intermediari [...] Era un senso di debolezza che li faceva arretrare tremando davanti alle condizioni pure del loro dominio di classe e faceva loro rimpiangere le forme meno complete, meno sviluppate, e quindi prive di pericoli, di questo dominio.³⁴⁸

Queste letture della Storia europea alimentano la peculiare concezione gramsciana della letteratura. Il compito storico progressivo della borghesia e del liberalismo consiste nella corrosione e dissoluzione delle strutture culturali e sociali feudali, patriarcali, in breve reazionarie; si tratta di un prerequisito fondamentale per l'esplicarsi della lotta di classe, e agevolarne il decorso rientra quindi negli interessi del proletariato rivoluzionario.³⁴⁹ Il corrispettivo letterario di questa azione storica, per Gramsci di grande importanza, è svolto dalla letteratura borghese più avanzata, la *pars destruens* di cui si è detto: è alla base della valutazione positiva del ruolo

³⁴⁷ A. GRAMSCI, *L'intransigenza di classe e la storia italiana*, «Il Grido del Popolo», XXIII, n. 721, 18 maggio 1918; cito da Id., *Scritti giovanili 1914-1918*, cit., pp. 235-236.

³⁴⁸ K. MARX, trad. it. *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Editori Riuniti, Roma (1964) 1980, pp. 45-46.

³⁴⁹ Nel sedicesimo dei *Quaderni*, discutendo la storia e la peculiare evoluzione della filosofia della prassi, Gramsci ritorna sull'esigenza di dissolvere la cultura reativa delle masse popolari: «la filosofia della praxis ha dovuto allearsi con tendenze estranee per combattere i residui del mondo precapitalistico nelle masse popolari, specialmente nel terreno religioso. La filosofia della praxis aveva due compiti: combattere le ideologie moderne nella loro forma più raffinata [...] e educare le masse popolari, la cui cultura era medioevale» (Q, 1857-1858).

storico e letterario del futurismo, del teatro di Pirandello, e di tutte le forme d'arte in senso lato (o in senso proprio) d'avanguardia.

Questa dicotomia politica e artistica è alla base della concezione gramsciana della letteratura: una letteratura borghese avanzata, il cui valore positivo consiste nell'*actio destruens* sulla cultura e sull'ideologia retriva o reazionaria; una letteratura proletaria progressiva (di cui è necessario erigere le premesse culturali) che esprime l'*actio construens* di una nuova cultura destinata ad accompagnare l'evoluzione della società verso il socialismo, e foriera di una nuova arte. Per brevità possono dirsi letteratura borghese e proletaria. Entrambe per Gramsci hanno potenzialmente un "valore" artistico positivo. Ma da una parte la letteratura borghese rappresenta il momento corrosivo ("negativo"), circostanza che implica una potenziale riserva sulla compiutezza dell'esito artistico (che soggiace al pericolo di esprimere un momento esclusivamente individualistico), dall'altra la letteratura proletaria – in seguito, con significato più ampio, nazionale-popolare – esprime il momento costruttivo, e implica la possibilità di una più completa coerenza storico-estetica dell'esito artistico. Questa dicotomia è complicata dalla forza culturale di una cultura borghese dalle radici antiche e forti, e dalla debolezza della giovane (o nascente) cultura proletaria; il Gramsci dei *Quaderni* esprimerà questa dicotomia, che si estende dal terreno storico-politico al terreno culturale ed estetico, nell'ampia immagine metaforica della contrapposizione tra il Rinascimento ("splendido" canto del cigno della cultura antica, raffinata e antiquata) e la Riforma (cultura popolaresca, ancora rozza ma nuova, moderna e carica di futuro). Un'altra dicotomia dialettica si affianca alle precedenti: l'arte borghese, dissolutrice, è individualistica e intellettualistica; l'arte proletaria, edificatrice, è nazionale-popolare (nella terminologia dei *Quaderni*), e quindi tendenzialmente *epica*.

Si può riscontrare questo dualismo prospettico nelle più diverse osservazioni di Gramsci sulla letteratura, se si tiene conto naturalmente che esso si esprime con un alto grado d'elaborazione, e di attenzione alle sfumature culturali e artistiche in ogni caso concreto; non può essere interpretato come un principio rigido e meccanico. Per esempio nel caso di Pirandello laddove, sebbene il teatro pirandelliano esprima in generale un momento di corrosione culturale della cultura reazionaria (*pars destruens*), a ben vedere Gramsci vi riconosce anche la tendenza

opposta, un più pieno momento d'edificazione artistica e culturale. Il riconoscimento del momento "dissolutivo" si riscontra per esempio laddove Gramsci sottolinea che

tutto il teatro di Pirandello è stato avversato dai cattolici per la concezione pirandelliana del mondo [...] indubbiamente anticattolica, come invece non era la concezione "umanitaria" e positivista del verismo borghese e piccolo borghese del teatro tradizionale. [...] nel Pirandello ci sono dei punti di vista che possono riallacciarsi genericamente a una concezione del mondo, che all'ingrosso può essere identificata con quella soggettivistica (Q, 1670-1671).

Anticattolicesimo e soggettivismo costituiscono il profilo del teatro pirandelliano in quanto arte borghese che, come si evince chiaramente dal brano di Gramsci, persegue e prosegue la tipica azione dissolutrice della borghesia, che nella sua ascesa, come si legge nel passo del *Manifesto* sopra citato, «ha affogato nell'acqua gelida del calcolo egoistico i santi fremiti dell'esaltazione religiosa». Si tratta di un'azione culturale progressiva e positiva per Gramsci, che però si interroga sulla completezza dell'esito artistico di Pirandello, proponendo il sospetto che il maggior merito sia appunto culturale: «ha però dato luogo a manifestazioni artistiche compiute?» (Q, 1672). Ma Gramsci individua due tendenze dell'arte pirandelliana, una tendenza europea, «cosmopolita», critica e dissolutrice ma in un certo qual modo intellettualistica – sebbene non nei termini proposti dalla critica d'ispirazione cattolica – e un'altra tendenza, dialettale e popolaresca, che esprime una valenza epica; si tratta di un dualismo che secondo Gramsci informa tutta l'arte del drammaturgo siciliano:

Questi punti di vista sono necessariamente di origine libresca, dotta, presi dai sistemi filosofici individuali, o non sono invece esistenti nella vita stessa, nella cultura del tempo e persino nella cultura popolare d'infimo grado, nel folklore? Questo secondo punto mi pare fondamentale ed esso può essere risolto con un esame comparativo dei diversi drammi, quelli concepiti in dialetto e dove si rappresenta una vita paesana, «dialettale» e quelli concepiti in lingua letteraria e dove si rappresenta una vita superdialettale, di intellettuali borghesi di tipo nazionale e anche cosmopolita (Q, 1671).

La conclusione, tipico esempio della prassi critico-letteraria gramsciana, fonde esiti culturali ed estetici: «a me pare che Pirandello sia artista proprio quando è "dialettale" e *Liola* mi pare il suo capolavoro, ma certo anche molti "frammenti" sono da identificare di grande bellezza nel teatro "letterario"» (Q. 1672). La

dicotomia che si è tentato di illustrare appare in questi brani alla base dell'analisi critica gramsciana, che però si caratterizza per una applicazione non meccanica della dicotomia di cui sopra sul piano estetico valutativo, riscontrando, anche se in misura minore, momenti di grande arte nel teatro definito "letterario". È utile osservare che quando Pirandello si è accostato teoricamente a una prospettiva epica dell'arte, Gramsci si è mostrato scettico. Nel quaderno ventitreesimo, nel secondo paragrafo (*Una nota giovanile di Pirandello*) la pubblicazione recente (primo gennaio 1934, lo stesso anno della stesura del quaderno in questione) di una nota giovanile dove il drammaturgo alludeva alla necessità di «dare campo all'epica e al dramma», attira l'attenzione di Gramsci, si può ipotizzare, proprio per il riferimento esplicito all'epica, e lo induce a ribadire sinteticamente il suo giudizio sulla tendenza non epica, ma individualistica e in tal senso positivamente corrosiva dell'arte di Pirandello:

[Pirandello:] «[...] E pure noi abbiamo campo da dare all'epica e al dramma. Arido stupido alessandrino il nostro». Forse però questa nota del Pirandello non fa che riecheggiare discussioni di studenti tedeschi sulla necessità generica di una Weltanschauung ed è più superficiale di quanto non paia. In ogni caso il Pirandello si è fatta una concezione della vita e dell'uomo, ma essa è «individuale», incapace di diffusione nazionale-popolare, che però ha avuta grande importanza critica, di corrosione di un vecchio costume teatrale (Q, 2186).

L'avversativo «ma» («ma essa è "individuale"») sembra riferirsi alla necessità dell'arte epica alla quale allude il giovane Pirandello, confermando la centralità, nel discorso di Gramsci, del dualismo tra un'arte individualistica, intellettualistica e dissolutrice, e un'arte nazionale-popolare edificatrice, potenzialmente ascrivibile alla dimensione epica.

Si può rilevare per inciso che Gramsci, attentissimo alle implicazioni storico-politiche veicolate dalle opere letterarie, sottolinea con fermezza che i principi di interpretazione e valutazione estetica non devono trasformarsi in principi normativi, che inevitabilmente decadono in retorica politica camuffata da discorso critico. Questo principio è espresso con efficace sintesi nella critica all'ideologia estetica di Croce redatta nel sesto dei *Quaderni*:

L'estetica di Croce sta diventando normativa, sta diventando una «rettorica»? Bisognerebbe aver letto la sua *Aesthetica in nuce* [...]

Un'affermazione di essa dice che *compito* precipuo dell'estetica moderna ha da essere «la restaurazione e difesa della classicità contro il romanticismo, del momento sintetico e formale e teoretico, in cui è il proprio dell'arte, contro quello affettivo, che l'arte ha per istituto di risolvere in sé». Questo brano mostra quali siano le preoccupazioni «moralì» del Croce, oltre che le sue preoccupazioni estetiche, cioè le sue preoccupazioni «culturali» e quindi «politiche». [...] ma la critica in atto non dovrebbe solo criticare, cioè fare la storia dell'arte in concreto, delle «espressioni critiche individuali»? (Q, 794).

I.2.3 Letteratura e psicologia delle classi

Definiti i termini della dicotomia culturale e letteraria alla base delle analisi gramsciane, prima di osservare un Gramsci intento alla ricerca di un terreno culturale utile alla *pars contruens* letteraria, nella fase ordinovista identificata nella letteratura proletaria, è utile approfondire le modalità attraverso le quali Gramsci lega cultura, letteratura e politica; nel 1918 per esempio, nel pieno della polemica contro il protezionismo e il suo volto politico identificato nel nazionalismo, Gramsci afferma che «il nazionalismo italiano è nato come fenomeno letterario»³⁵⁰, tanto che

il pontefice del nazionalismo nostrano è sempre Enrico Corradini, letterato tipicamente italiano, nell'opera del quale la sonorità verbale soverchia il pensiero, la bella frase soverchia la logica, il sensualismo soverchia la comprensione umana della vita. Enrico Corradini è il Maurizio Barres d'Italia.³⁵¹

L'anno successivo Gramsci denuncia i fatti di Fiume in quanto *escalation* dell'anarchia dissolutrice di una borghesia che sovrappone il più gretto interesse *particolare* ad una visione nazionale oramai smarrita; il ruolo assegnato da Gramsci all'elemento letterario nella dinamica reazionaria è cospicuo:

Il gesto di D'Annunzio aveva inizialmente un mero valore letterario: D'Annunzio preparava e viveva gli argomenti di un futuro poema epico, di un futuro romanzo di psicologia sessuale e di una futura collezione di "Bollettini di guerra" del comandante Gabriele D'Annunzio. [...] Ma il colonnello D'Annunzio trova dei seguaci, ottiene che una parte della classe borghese assuma una forma imperniando la sua attività nel gesto di Fiume. [...] Il gesto letterario diventa un fenomeno sociale. Come in Russia i

³⁵⁰ A. GRAMSCI, *Maurizio Barres e il nazionalismo sensuale*, «Il Grido del popolo», XXIII, n. 710 (2 marzo 1918); cito da ID., *Scritti giovanili 1914 – 1918*, cit., p. 189.

³⁵¹ Ivi, p. 190.

governi di Omsk, di Ekaterinodar, di Arcangelo ecc., in Italia il governo di Fiume viene assunto come la base di una riorganizzazione dello Stato [...] D'Annunzio sta a Nitti come Kornilof a Kerenski. Il gesto letterario ha scatenato in Italia la guerra civile.³⁵²

Non si tratta della *boutade* retorica di un Gramsci intento a denunciare l'avventura di Fiume con la prima immagine polemica che può venire in mente a proposito di D'Annunzio (il bel gesto letterario): vi si svolge invece un'osservazione sui rapporti tra letteratura, costume e politica nella quale si può riconoscere un importante motivo conduttore delle analisi gramsciane. Infatti Gramsci poco oltre ribadisce che «il gesto letterario ha dato inizio alla guerra civile»³⁵³, e non per pura combinazione, ma in quanto «l'avventura dannunziana ha rivelato e dato forma politica a uno stato di coscienza diffuso e profondo»³⁵⁴.

Se l'ambito letterario è campo di battaglia sociale e politica, una lotta per l'egemonia vi si combatte soprattutto sul terreno della letteratura popolare, e il giovane Gramsci sente l'urgente necessità di approfondire i termini teorici e pratici dello scontro. Gramsci mostra di avere già assimilato e approfondito, in questa fase, la lezione teorica di Labriola. Non si comprende appieno il senso dell'attenzione gramsciana per la letteratura popolare, né del versante letterario della «battaglia delle idee» condotta sull'«Ordine Nuovo», né della successiva teorizzazione del nazionale-popolare (e le relative note dei *Quaderni*) se non si rileva l'importante ruolo attribuito alla letteratura nell'ascesa della reazione nazionalista e fascista in Italia, come denuncia Gramsci nel 1924:

Perché il romanzo d'appendice, tipo Casa Sonzogno, era così popolare in Italia prima della guerra? Perché il «Secolo» è stato il giornale più diffuso? Perché Carolina Invernizio è stata la romanziera (e il romanziere) più letto? Perché ha ancora tanta fortuna il teatro di Dario Nicodemi? [...] È questo il lato romantico del movimento fascista, dei fascisti come Mario Gioda, Massimo Rocca, Curzio Suckert, Roberto Farinacci, ecc. ecc.; una fantasia squilibrata, un brivido di eroici furori, un'irrequietezza psicologica che non

³⁵² A. GRAMSCI, *L'unità nazionale*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 20 (4 ottobre 1919); tutte le citazioni da «L'Ordine Nuovo» settimanale sono tratte da: *L'Ordine Nuovo. Rassegna settimanale di cultura socialista*. Torino Anno I, numero 1, 1° maggio 1919 – Anno II, numero 23, 24 dicembre 1920. *Rassegna di politica e di cultura operaia*, Roma Serie III, anno I, numero 1, marzo 1924 – Serie III, anno II, numero 1, 1° marzo 1925, Feltrinelli reprint, Feltrinelli, Milano 1966.

³⁵³ A. GRAMSCI, *L'unità nazionale*, cit.

³⁵⁴ *Ibidem*. Un salto dal 1919 ai *Quaderni* consente di osservare la persistenza di questo tema: «si potrebbe studiare la politica di D'Annunzio come uno dei tanti ripetuti tentativi di letterati (Pascoli, ma forse bisogna risalire anche a Garibaldi) per promuovere un nazionalsocialismo in Italia (cioè per condurre le grandi masse all'idea nazionale o nazionalista-imperialista)» (Q, 797).

hanno altro contenuto ideale che i sentimenti diffusi nei romanzi d'appendice del romanticismo francese del '48: anarchici pensavano la rivoluzione come un capitolo dei *Miserabili* [...] fascisti vogliono fare i «principi rodolfo» del buon popolo italiano.³⁵⁵

Pur nella sua peculiare foga satirica questo articolo, che attribuisce al romanticismo del fascismo cittadino la *forma mentis* derivata dalla lettura di «Eugenio Sue, il più completo rappresentante e grandiosamente imbecille di tutto questo movimento romantico»³⁵⁶, anticipa quel filone delle indagini gramsciane sul rapporto tra letteratura e politica che sarà esteso e approfondito nei *Quaderni*, come suggerisce il riferimento al ruolo del romanticismo letterario francese nei moti rivoluzionari ottocenteschi: «Il romanticismo francese del '48 ha anch'esso lanciato una parte della piccola borghesia nelle barricate, accanto alla classe operaia; ma la classe operaia era ancora debole, non riuscì a prendere il potere; il potere fu preso da Luigi Bonaparte, la piccola borghesia divenne cesarea»³⁵⁷. Similmente, il rivolgimento a destra della piccola borghesia dall'anarchismo al fascismo, che dà luogo al «lato romantico del movimento fascista»³⁵⁸, è correlato da Gramsci all'involuzione psicoletteraria da Victor Hugo a Eugene Sue.

I.2.4 L'«Ordine Nuovo» e la cultura proletaria

L'opera di Gramsci, fin dagli scritti giovanili, rappresenta uno dei momenti più importanti, maturi e consapevoli dell'assimilazione italiana della cultura politica e della politica culturale della nuova Russia sovietica³⁵⁹, e il momento ordinovista tende a coincidere con una visione proletkultista degli obiettivi culturali del

³⁵⁵ A. GRAMSCI, articolo firmato Manalive nella rubrica «caratteri italiani», «l'Unità», I, n. 15 (28 febbraio 1924); cito da ID., *Arte e folclore*, cit., p. 225, p. 226.

³⁵⁶ Ivi, p. 225.

³⁵⁷ *Ibidem*.

³⁵⁸ Ivi, p. 226.

³⁵⁹ «Sul «Grido del Popolo» che il giovane direttore ha trasformato, per dirla con le parole di Piero Gobetti, in «una rivista di pensiero e di cultura», lo studio e l'esaltazione dell'esperienza russa, l'analisi degli istituti rivoluzionari che ivi si sono affermati, divengono il *leitmotiv*. Il bolscevismo – afferma Gramsci – è un fenomeno storico di immensa portata, non è un'opera di utopisti ma di avanguardie consapevoli e di masse che si muovono sulla via giusta. La rappresentanza diretta dei produttori già avvinca il futuro teorico dei Consigli di fabbrica» (P. SPRIANO, *Storia del partito comunista italiano*, vol. I, *Da Bordiga a Gramsci*, Einaudi, Torino (1967) 1975⁸, p. 19).

proletariato³⁶⁰. La tensione verso il potere dei consigli operai, verso un'istituzione fondamentale di classe, in autonomia e in opposizione nei confronti di un partito della classe operaia sentito oramai irrimediabilmente minato dal positivismo razzista e imperialista e dall'opportunismo economicista,³⁶¹ il vecchio Partito Socialista³⁶², coincide, non solo cronologicamente, con un forte interesse per l'esperienza del proletkul't sovietico (e per la letteratura proletaria europea).³⁶³

Gramsci, già nel suo *Socialismo e cultura* (1916), sottolinea il ruolo svolto dalla cultura illuminista in quanto "rivoluzione culturale" che ha aperto la strada alla Rivoluzione francese.³⁶⁴ Sull'«Ordine Nuovo» Gramsci rivendica «lo slancio con cui

³⁶⁰ «È qui che si parla di trapiantare fenomeni come quello del "Proletkul't" russo» (ivi, p. 47).

³⁶¹ Cfr. DOMENICO LOSURDO, *Antonio Gramsci dal liberalismo al «comunismo critico»*, Gamberetti, Roma 1997, pp. 17-90.

³⁶² Il problema politico è già dal 1919 in prospettiva la necessità di un partito nuovo, visto anche l'esempio della «socialdemocrazia germanica» che «ha perduto ogni contatto con la realtà storica, che non sia il contatto del pugno di Noske con la nuca dell'operaio» (*Il partito e la rivoluzione*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 31, 27 dicembre 1919). Questo sentire culminerà, come è noto, nell'importante articolo approvato da Lenin come linea politica del comunismo italiano (cfr. *Per un rinnovamento del partito socialista italiano*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 1, 8 maggio 1920). Ma anche per il fondato timore gramsciano di una scissione prematura di un partito comunista minoritario, la lotta dell'«Ordine Nuovo» per una nuova "società dei produttori" si concentra su un ampio ecumenismo classista: «mentre i professionisti dell'organizzazione (rossa o gialla o nera) rissano tra loro con un livore che troppo spesso ricorda la concorrenza dei bottegai, – e che riempie di gioia la borghesia – le masse – che sono assai migliori dei loro duci – sapranno, più presto di quel che si creda, costruire i nuovi organismi che affratellando in una unità possente lavoratori socialisti e cattolici e anarchici che oggi si dilanano in una stolta lotta fratricida, costruiranno le basi granitiche della nuova società dei produttori» (articolo firmato CAESAR, *I Consigli di fabbrica a Milano*, «L'Ordine Nuovo», anno I, n. 43, 3-10 aprile 1920). L'accento sull'ideale della società dei produttori contrapposta alla società borghese, che percorre tutta l'esperienza ordinovista (e dei Consigli), è qui sponsorizzata dalle risposte di Lenin a un colonnello americano: «Il nostro sistema distruggerà il vostro perché [...] riconosce che il vero potere oggi giorno è economico [...] La nostra repubblica è una repubblica di produttori. Voi dite che la vostra è una repubblica di cittadini. Bene: io dico che l'uomo come produttore è più importante dell'uomo come cittadino» (*L'avvenire del Soviet*, «L'Ordine Nuovo», Anno I n. 24, 1° Novembre 1919). In generale, come sottolinea Spriano, «la collezione del giornale mostra [...] che non vi è numero nel quale non si vadano raccogliendo tesi, indicazioni, documenti sul movimento internazionale dei Consigli: dal rapporto di Lenin al I congresso dell'internazionale comunista [...] alla conferenza di Béla Kun dinanzi agli operai ungheresi [...] dalle precisazioni del comunista svizzero Jules Humbert-Droz sulla natura del movimento sovietista come movimento di massa alle programmazioni enunciate in un convegno tenuto dal segretario per l'Occidente europeo [...], dalle citazioni György Lukács a quelle di G. Zinov'ev» (P. SPRIANO, *Storia del partito comunista italiano*, vol. I, cit., p. 49).

³⁶³ Giannarita Mele ha sottolineato alcune assonanze tra il pensiero del Gramsci dei *Quaderni* e l'orizzonte ideale del Proletkul't: «Quest'idea della necessità d'un'egemonia culturale globale della classe operaia che preceda e faccia da cemento all'egemonia politica ha indubbiamente una certa parentela col pensiero di Antonio Gramsci (soprattutto nelle note B dei *Quaderni del carcere*), secondo cui la classe operaia per diventare "dominante" nella società politica deve prima essere "dirigente" nella società civile, proprio perché le questioni di egemonia sono questioni di cultura. Al di là delle differenze di pensiero che esistono fra i due filoni di pensiero di Bogdanov e di Gramsci, la matrice di tale parentela è da ricercare senz'altro in una analoga concezione antiderminista del marxismo, che accentua gli elementi del soggetto, della volontà, dell'azione» (GIANNARITA MELE, *Cultura e politica in Russia. Il Proletkul't 1917-1921*, Bulzoni Editore, Roma 1991, p. 31, nota 13).

³⁶⁴ Come ha rilevato Cammett, in *Socialismo e cultura* Gramsci «sottolinea la necessità di una dialettica creativa tra lotte quotidiane dei lavoratori e il loro livello ideologico. Trova le basi per la sua posizione

gli operai si sentono portati alla contemplazione dell'arte, alla creazione dell'arte»³⁶⁵, e rimarca «lo sforzo che i comunisti russi hanno fatto per moltiplicare le scuole e i teatri di prosa e di musa, per rendere accessibili alle folle le gallerie»³⁶⁶. Il luogo comune dell'alterità tra arte e comunismo e dell'idillio tra arte e società borghese per Gramsci alla prova dei fatti deve essere ribaltato:

In Russia i due Commissari del popolo all'istruzione pubblica finora assunti in carica sono stati un finissimo esteta, Lunaciarski, e un grandissimo poeta, Massimo Gorki. In Italia alla Minerva si succedono massoni e trafficanti come Credaro e Daneo e si lascia ai delegati di pubblica sicurezza il potere di imbiancare i canti di Walt Whitman.³⁶⁷

Anche in Italia il problema della cultura proletaria si deve risolvere «col metodo che è proprio della classe degli operai e dei contadini, col metodo comunista, col metodo dei Soviet»³⁶⁸, e il compito dell'avanguardia comunista diventa «convincere gli operai e i contadini che è loro interesse sottoporsi a una

nella affermazione di Vico che la consapevolezza della uguaglianza degli uomini ha prodotto le repubbliche democratiche dell'antichità» (JOHN M. CAMMETT, *Antonio Gramsci and the Origins of Italian Communism*, Stanford University Press, Stanford (California) 1967, p. 42, traduzione mia).

³⁶⁵ A. GRAMSCI, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 6 (14 giugno 1919). L'interesse per la questione della letteratura prodotta dagli operai si riscontra anche nel Gramsci dei *Quaderni*, che nel ventitreesimo quaderno dedicato alla critica letteraria (1934) annota, nel paragrafo 53, dei tentativi francesi di produrre letteratura popolare, legati anche alla contestuale traduzione in Francia nel 1930 di una antologia di poeti operai statunitensi che – annota Gramsci – «ha avuto molto successo nella critica francese» (Q, 2248), traduzione che segue la pubblicazione nel 1925 di una raccolta poetica di operai francesi. La nota si chiude marcando la necessità di criticare i tentativi di parte fascista di reclutare dall'alto scrittori operai (concorso bandito nel 1929 da «Il Lavoro Fascista»). Nel paragrafo 53 del medesimo quaderno ventitreesimo Gramsci registra la traduzione francese della raccolta poetica dell'operaio tedesco Oscar Maria Graf; quest'ultima nota rielabora una precedente del quaderno sesto (1930-32) dove la nota bibliografica era preceduta dalla frase: «tentativi letterari delle nuove classi sociali» (Q, 686). Il confronto di entrambe le note con le redazioni precedenti può far pensare che l'interesse di Gramsci si sia spostato sui tentativi di suscitare e propagandare dall'alto una letteratura operaia: alla prima è stato aggiunto il rilievo sul tentativo italiano.

³⁶⁶ A. GRAMSCI, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, cit., (14 giugno 1919). Nei primi anni che seguono la Rivoluzione d'Ottobre «furono presi speciali provvedimenti per preservare e proteggere le opere d'arte, fu dato supporto ad artisti e intellettuali, senza curarsi delle loro convinzioni ideologiche e politiche, e furono tollerate anche opere anti-bolsceviche. Effettivamente, rispetto agli standard dei governi occidentali le politiche culturali dei bolscevichi negli anni 1917-1920 rappresentavano un modello di illuminismo e generosità, ancora più sorprendenti in relazione al caos economico dei tempi, e, bisogna ammettere, le brutalità che in seguito avrebbero caratterizzato le politiche sovietiche in tutti gli ambiti culturali. Questo coraggioso inizio sembrò supportare la rivendicazione dei bolscevichi che il comunismo avrebbe inaugurato un'età dell'oro della cultura» (BORIS THOMSON, *Lot's Wife and the Venus of Milo. Conflicting attitudes to the cultural heritage in modern Russia*, Cambridge University Press, Cambridge – London – New York – Melbourne 1978, p. 53, traduzione mia).

³⁶⁷ A. GRAMSCI, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, cit., (14 giugno 1919). La poesia di Whitman *Ad un rivoluzionario vinto d'Europa* era stata censurata nel numero precedente dell'«Ordine Nuovo».

³⁶⁸ A. GRAMSCI, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 9 (12 luglio 1919).

disciplina permanente di cultura»³⁶⁹; servono quindi dei «soviet di cultura proletaria»³⁷⁰, dei «focolari di propaganda comunista concreta e realizzatrice»³⁷¹. Concreta e realizzatrice appunto, da qui l'aspra puntualizzazione nella più tarda polemica del 1920 con Angelo Tasca, quando Gramsci sconfessò quell'iniziale «vaga passione di una vaga cultura proletaria»³⁷² tale che, senza la svolta imposta (dal numero 7) da Gramsci e Togliatti, in virtù della quale «L'Ordine Nuovo» divenne per tutti «il giornale dei Consigli di fabbrica»³⁷³, il periodico sarebbe rimasto

una rassegna di cultura astratta, di informazione astratta, con la tendenza a pubblicare novelline orripilanti e xilografie bene intenzionate; ecco cosa fu l'Ordine Nuovo nei suoi primi numeri, un disorganismo, il prodotto di un mediocre intellettualismo che zampelloni cercava un approdo ideale e una via per l'azione.³⁷⁴

I compiti culturali sono quindi per Gramsci inscindibili dal compito principale, «“scoprire” una tradizione sovietista nella classe operaia italiana»³⁷⁵. Ma intanto fin dal 1919 il proletkultismo ordinovista rivela una sua fisionomia peculiare che lo rende distinguibile dal Proletkul't sovietico in diversi aspetti. Innanzitutto, per quanto riguarda l'arte, Gramsci mantiene sempre un'attenzione vigile sul problema della qualità artistica che, pur declinato all'interno di un più ampio programma di rivoluzione culturale, non può certamente eclissarsi (da qui l'osservazione che la rivista senza la lotta per il movimento per i Consigli sarebbe rimasta una rassegna di «novelline orripilanti»). Più in generale, diversamente dal Proletkul't sovietico (nelle sue posizioni più intransigenti), per Gramsci, come per Lenin in Russia, il valore della cultura del passato, borghese compresa, non è in sé passibile di discussione. Conseguentemente l'accento si sposta su una trasformazione culturale nella quale il proletariato non può e non deve fare tabula rasa della cultura del passato, e non può conseguire risultati seri se l'attività culturale (e politica) spontanea non interagisce con un movimento d'avanguardia.

³⁶⁹ *Ibidem.*

³⁷⁰ *Ibidem.*

³⁷¹ *Ibidem.*

³⁷² A. GRAMSCI, *Il programma dell'Ordine Nuovo*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 12 (14 agosto 1920).

³⁷³ *Ibidem.*

³⁷⁴ *Ibidem.*

³⁷⁵ *Ibidem.*

I.2.5 L'«Ordine Nuovo» e il Proletkul't di Torino

I compiti dell'avanguardia culturale delineati da Gramsci sull'«Ordine Nuovo» sono interessanti anche per l'implicita e articolata prospettiva egemonica che vi si può cogliere, già precorritrice degli sviluppi futuri in direzione del nazionale-popolare, e delle articolate teorizzazioni sull'egemonia dei *Quaderni*:

Dobbiamo educare i proletari alla gestione della fabbrica comunista e all'autogoverno. Ma questo compito che i socialisti si propongono non può essere svolto simultaneamente per tutti gli strati della classe lavoratrice: è necessario promuovere il formarsi di gerarchie di cultura, il formarsi di un'aristocrazia dei comunisti d'avanguardia, dei giovani più volenterosi e più capaci di lavoro e sacrificio. Ad essi appunto spetterà il compito di rendere popolari i concetti rivoluzionari, di svolgerli tra le masse locali adattandoli alle differenti psicologie, investendo del loro spirito i problemi locali delle regioni, dei differenti ceti proletari e semiproletari.³⁷⁶

Nell'editoriale del numero successivo della rivista torinese Gramsci infatti da una parte ribadisce l'ineludibilità del problema dell'eredità culturale, essendovi «nel cumulo di nozioni tramandate da un millenare lavoro di pensiero, degli elementi che hanno un valore eterno, che non possono che non debbono perire»³⁷⁷, dall'altra, ribadendo le osservazioni critiche espresse nel periodo bellico, denuncia la degenerazione che si esprime nella bieca strumentalizzazione borghese della cultura e dell'arte, decaduta a «oggetto di commercio e strumento di guerra»³⁷⁸. Da qui i compiti culturali del proletariato italiano, che può e deve seguire l'esempio della Rivoluzione russa:

Il proletariato, conquistato il potere sociale, dovrà porsi all'opera per riconquistare [...] il devastato mondo dello spirito. Questo stanno facendo oggi, guidati da Massimo Gor'kij gli operai della Russia, questo si deve fare dappertutto ove il proletariato è prossimo ad aver raggiunto la maturità che è necessaria per la trasformazione sociale.³⁷⁹

La letteratura sovietica è infatti presente nell'«Ordine Nuovo» settimanale (1919-1920) soprattutto con novelle, aforismi e citazioni varie dello stesso Maksim Gor'kij, che in un'occasione viene persino “difeso”, letterariamente e politicamente,

³⁷⁶ A. GRAMSCI, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 14 (16 agosto 1919).

³⁷⁷ A. GRAMSCI, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 15 (23 agosto 1919).

³⁷⁸ *Ibidem.*

³⁷⁹ *Ibidem.*

contro un'interpretazione nostrana di Roberto Mondolfo dallo stesso Gramsci, il quale osserva che la novella gorkiana *Lampadine* «rende con sufficiente chiarezza il processo di sviluppo del comunismo russo. Il Mondolfo, che non tiene conto del fatto essenziale della Rivoluzione russa: lo stato dei Soviet, non ha compreso la novellina»³⁸⁰. Gramsci sottolinea che il tendenzioso *misreading* di Mondolfo si regge su un errore nella traduzione della novella di Gor'kij:

il suo testo non è esatto: è stato tradotto dal tedesco, mentre il “Mercurio de France” ne ha pubblicato una diretta traduzione dal russo. [...] non è un villaggio che espropria un altro villaggio, ma le requisizioni avvengono nel *selo*, cioè nel centro campagnolo dove abita la borghesia, i ricconi (come il *mugik* chiama la borghesia); nel “castello” come si esprimerebbe un contadino meridionale d'Italia.³⁸¹

La critica di Gramsci all'antisovietismo di Mondolfo è parte di una contrapposizione politica di più ampio respiro, ma l'attenzione alle sue implicazioni letterarie è un indizio dell'interesse per la ricezione della letteratura russa del giovane Gramsci. La propaganda per il movimento del Proletkul't, sottintesa in tutta l'impostazione data al problema culturale nell'«Ordine Nuovo», culmina nella pubblicazione, nel dicembre 1920, di un ampio articolo descrittivo sull'istituzione,³⁸² rafforzato politicamente dall'energico scritto della *first lady* sovietica pubblicato nel numero seguente, dove si legge: «noi abbiamo la ferma convinzione che anche l'istruzione del popolo è una questione che deve essere lasciata nelle mani del popolo»³⁸³; significativa anche la pubblicazione del *Manifesto dell'Ufficio Internazionale di Cultura Proletaria*³⁸⁴.

L'esigenza di un'arte che renda centrale il tema del lavoro (con annessa satira della tematizzazione romanzesca borghese, «i romanzi dove si impiegano trecento pagine per venire a sapere se la viscontessa si diverte col barone, o col marchese, o con tutti e due»³⁸⁵), è esposta dall'articolo *Arte e lavoro*, che già prefigura l'intervento di Gor'kij al I Congresso degli scrittori sovietici (1934)³⁸⁶. L'auspicio di

³⁸⁰ Recensione di Gramsci a RODOLFO MONDOLFO, *Leninismo e marxismo*, «Critica sociale», aprile-maggio 1919, in «L'Ordine Nuovo», I, n. 2, 15 maggio 1919.

³⁸¹ *Ibidem*.

³⁸² *Il proletkul't russo*, «L'Ordine Nuovo», II, 5, 12 giugno 1920 (firmato “un compagno russo”).

³⁸³ N. C. KRUPSKAIA ULIANOVA, *Istruzione popolare*, «L'Ordine Nuovo», II, 6, 19 giugno 1920.

³⁸⁴ *Per la cultura degli operai*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 18, 16-23 ottobre 1920.

³⁸⁵ *Arte e lavoro*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 12, 14 agosto 1920 (firmato «P. H.»).

³⁸⁶ Cfr. *ibidem*.

una diffusione occidentale della prassi dell'arte proletaria si esplicita chiaramente in un editoriale dove si argomenta a favore della rivista «Clarté», la quale «rappresenta, secondo noi, un tentativo originale per attuare nell'Occidente europeo, gli stessi principi e gli stessi programmi che in Russia sono attuati dal movimento di “cultura proletaria”»³⁸⁷.

Tra le prospettive artistiche elaborate su l'«Ordine Nuovo» quotidiano, ha un ruolo particolare la dimensione epica dell'arte e della letteratura, indagata nelle poetiche dell'avanguardia, nell'arte popolare (folclorica), nella letteratura russa ottocentesca di Dostoevskij o di Zola, nel simbolismo di Tijucev, nei racconti di Gor'kij o nella recensione del romanzo recentemente tradotto dello statunitense Sinclair Lewis (*Jimmy Higgins*, 1919), che narra le vicissitudini del lavoro e della guerra di un operaio statunitense.³⁸⁸

In un articolo su Blok pubblicato nell'agosto 1921, Pierre Pascal afferma che il poeta russo, «pur non comprendendo la rivoluzione nelle sue inevitabili conseguenze [...] scrive però l'epopea delle classi gettate dall'antico regime nel fango, ma elevate dalla rivoluzione all'ideale»³⁸⁹. Nel settembre 1922 un articolo di Gustavo Mersù discute le prospettive dell'arte proletaria, prendendo spunto da un dibattito che ebbe luogo nel 1921, alla casa del popolo di Torino, tra Prezzolini e alcuni operai. Come l'arte popolare tradizionale è un esito storico dell'autonomo controllo del ciclo produttivo nelle società tradizionali, le prospettive avanguardistiche dell'arte proletaria si fondano sul controllo operaio della fabbrica:

Dove troviamo l'arte popolare? Nell'artigianato d'una volta e fra i contadini viventi in regime patriarcale [...]. Questi elementi estetici sviluppati nel

³⁸⁷ *Cronache dell'Ordine Nuovo*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 22, 11-18 dicembre 1920. Come ha sottolineato Bruno Tobia, Barbusse si era avvicinato «negli anni del movimento “Clarté”, tra il 1919 e il 1922, se non propriamente al marxismo, quanto meno ad un razionalismo sociale vivificato dal pensiero di Marx e mediato essenzialmente dall'esperienza rivoluzionaria dell'Ottobre sovietico»; «il movimento “Clarté” doveva apparire a Gramsci [...] come un movimento che, dopo l'affermazione della Rivoluzione russa, fosse capace, superando anche i limiti del rollandismo e della concezione dell'intellettuale *au dessus de la mêlée*, di impegnare l'uomo di cultura nella difesa delle nuove verità che il movimento dell'Ottobre si sforzava di edificare sulle rovine del sistema capitalistico» (BRUNO TOBIA, *La diffusione in Italia del movimento «Clarté» di Henri Barbusse*, «Storia Contemporanea», VII, n. 2, giugno 1926, p. 226; p. 232).

³⁸⁸ «Più che di un romanzo si tratta di una cronistoria. [...] La vita operaia, sperduta e naufraga nel marasma gelido e crudele della vita capitalistica [...] L'unico difetto del libro consiste forse in una certa disgregazione, da cronaca e non da romanzo. Ma [...] la vita attuale non è essa stessa disgregata e capovolta?» (recensione firmata RUBER, *Il faticone di Sinclair Lewis*, «L'Ordine Nuovo», 17 ottobre 1922, p. 3).

³⁸⁹ PIERRE PASCAL, *Alessandro Block*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 239, 28 agosto 1921, p. 3

corso dei secoli e tramandati [...] danno in ultimo [...] i diversi stili dell'arte popolare. [...] Bisogna convincersi che il bello è perfettamente conciliabile col pratico [...]. Io credo [...] [che] la tecnica moderna offra [...] gli elementi per un'arte veramente classica: purezza delle linee, armonia delle masse, equilibrio delle proporzioni [...]. L'educazione estetica dell'operaio non deve occuparsi in prima linea dell'arte pura, ma dell'arte applicata [...] i germi dell'arte del proletariato sono riposti là dove è la sua forza: nel lavoro.³⁹⁰

Se in questo articolo l'idea di arte proletaria si lega alla dimensione politica ordinovista della società di produttori, nel numero del I maggio 1922 un ampio articolo di Zino Zini celebra Zola come «il superbo manovale della letteratura», il moderno Omero che canta la dimensione ferina dell'uomo nella moderna società delle macchine:

Il romanzo meccanico, che è quanto dire il romanzo moderno: ecco l'opera di Zola! [...] Nessuno più di lui ha trasfuso nell'opera letteraria questa impressione del ferro stridulo e del moto ritmico che è nella vita di oggi [...] la macchina è dappertutto [...] Zola fu l'Omero di questa infaticabile fucina che è diventato il nostro globo. [...] Meccanico e biologico a un tempo, il romanzo del grande maestro francese si muove tra i due poli della concezione moderna: la macchina e l'animale. [...] Non altrimenti sentirono i greci la febbre dionisiaca [...] perché rinnegare il selvaggio, l'uomo naturale che è dentro di noi?³⁹¹

Dopo l'epica meccanica della *wilderness* moderna tracciata da Zini, un articolo di Maurice Parijanine pubblicato lo stesso mese sembra alludere a una dimensione popolare e epica dell'arte simbolista di Tjucev:

La Russia rivoluzionaria, che possiede spirito assai più aperto che non s'immagini in Occidente, ha deliberatamente adottato Tucef il cui pensiero non appartiene alla rivoluzione. [...] Come mai Tucef può diventare popolare? [...] l'espressione è astrusa. In compenso esiste in lui quell'incanto ingenuo della natura che l'uomo della steppa adora oggi come gli antichi Sciti adoravano un tempo.³⁹²

In correlazione con le attività del Proletkul't torinese, inizia sempre nel maggio 1922 la pubblicazione di una serie di articoli su *I canti del popolo italiano*, scritti dal «critico musicale dell'Ordine Nuovo» Luigi Cocchi, «su invito probabile

³⁹⁰ GUSTAVO MERSÙ, *Arte e proletariato*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 263, 24 settembre 1922, p. 3.

³⁹¹ ZINO ZINI, *Emilio Zola*, «L'Ordine Nuovo», II, nn. 119-120, 30 aprile – I maggio 1922, p. 3.

³⁹² MAURICE PARIJANINE, *Fedoro Tucef*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 140, 21 maggio 1922.

di Gramsci»³⁹³. Non si tratta solo del «germe fecondo di ogni arte» e dell'antidoto contro «il dogmatismo degli accademici» e «l'arido formalismo dei retori»: nel canto popolare, sostiene Cocchi, si riflettono «come in uno specchio, le tendenze guerresche, religiose, sentimentali e le particolari combinazioni di clima» che caratterizzano la vita popolare; inoltre, come sarà bene tenere a mente a proposito di Pavese, la «struttura» e il «carattere» dei canti popolari subisce una «notevole influenza» dalla «configurazione del suolo»³⁹⁴.

La letteratura russa ne «L'Ordine Nuovo» ha una sua fisionomia peculiare, che non può essere ridotta all'immediata tendenza politica filorivoluzionaria,³⁹⁵ come suggerisce per esempio la pubblicazione delle *Fiabe dell'Altai* (Altajskie skazki) di Vsevolod Ivanov, tra le opere più «pacifiche»³⁹⁶ della sua produzione. Alla iniziative del Proletkul't propagate su «L'Ordine Nuovo» si legano alcune traduzioni di novelle e reportage di scrittori-operai sovietici, affiancate da prove narrative di operai italiani, che suscitarono, come nel caso delle novelle di Giuseppe Frongia, attacchi e polemiche, alle quali reagì con energia Gobetti, tracciando il profilo di uno «scrittore serenamente popolare, libero dagli artifici della letteratura ufficiale [...] non disciplinato da una legge convenzionale, franco fino alla rudezza, elementare, primitivo»³⁹⁷. Anticipando le polemiche sulla dicotomia o dialettica tra narrativa e cronaca che divamparono nel Secondo dopoguerra sul «Politecnico» di Vittorini, Gobetti, in stile gramsciano, risponde agli attacchi portati da un periodico cattolico contro Frongia, difendendo il «valore documentario storico di Frongia scrittore: espressione autonoma di un sentimento popolare che cerca la sua forma in

³⁹³ SERGIO CAPRIOGLIO, *Il Proletkul't*, «Nuova Società», I, n. 15-16, I settembre 1973, p. 56.

³⁹⁴ LUIGI COCCHI, *I canti popolari*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 130, p. 3.

³⁹⁵ Béghin rileva che l'«immagine della letteratura russa [...] veicolata da questo cospicuo corpus di traduzioni [...] era decisamente antiborghese, filo rivoluzionaria, e indirettamente filo bolscevica», ma nota tuttavia che «la scelta dei testi letterari pubblicati sull'«Ordine Nuovo» non ubbidiva sempre a precisi motivi ideologici» (L. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del Primo dopoguerra*, cit., p. 231); per un panorama pressoché completo della letteratura russa tradotta pubblicata sulle diverse edizioni de «L'Ordine Nuovo» (sono sfuggite a Béghin, per esempio, le *Fiabe dell'Altai* di Vsevolod Ivanov) cfr. ivi, pp. 217-246; lo studioso sottolinea l'importanza della rivista gramsciana per la divulgazione della letteratura russa presso un pubblico popolare, sottolineando che «soppresso l'«Ordine Nuovo» nel 1922, il processo di divulgazione della letteratura russa fu affidato, a Torino, a strumenti di diffusione culturale – case editrici o periodici – destinati a un pubblico più abbiente» (ivi, p. 246).

³⁹⁶ LAURE SPINDLER-TROUBETZKOY, *Vsevolod Ivanov*, in E. ETKIND, G. NIVAT, I. SERMAN, V. STRADA (a cura di), *Storia della letteratura russa. III. Il Novecento*, tomo II, cit., p. 584.

³⁹⁷ P. GOBETTI, trafiletto introduttivo a GIUSEPPE FRONGIA, *Ombre nella luce*, «L'Ordine Nuovo», 27 giugno 1921, p. 3.

sé [...] Certo la distinzione è difficile a intendersi quando nella civiltà moderna si è rappresentati da Padre Bresciani»³⁹⁸.

I.3. Dal *narodnost'* sovietico al nazionale-popolare gramsciano

I.3.1 Il *narodnost'* nella letteratura russo-sovietica

Nel 1981 Vittorio Strada, discutendo l'affermarsi del realismo socialista in Unione Sovietica, osserva che «negli anni '30 si discusse anche del carattere “popolare” della letteratura del passato, cioè della società divisa in classi, e si affermò, naturalmente, il carattere “popolare” del “realismo socialista” e la *narodnost'* si aggiunse in una sacra triade alla *partijnost'* [partiticità] e all'*idejnost'* [valore ideologico]»³⁹⁹. A ben vedere il carattere nazionale e popolare (il *narodnost'* russo) è tra i principi più antichi e autorevolmente fondati del pensiero marxista sulla letteratura, essendo attestato l'interesse politico per la letteratura popolare innanzitutto negli scritti di Marx ed Engels, e in seguito nelle riflessioni di Lenin, di Lukács e di Gramsci, oltre che nella pratica della “letteratura proletaria mondiale” in atto dai primi del Novecento⁴⁰⁰, e nelle teorie letterarie sovietiche affermatesi ben prima degli anni Trenta. Come ha rilevato Maureen Perrie,

La parola *narodnost'* risulta essere stata usata per la prima volta nel 1819 dal poeta P. A. Viazemskii in una lettera a Turgenev [...]. Ma perché [...] egli

³⁹⁸ *Ibidem*. Le polemiche su «Il Politecnico», segnale di un momento socio-letterario non dissimile, si innescarono, come è noto, in seguito alla pubblicazione, con “riserva” redazionale sulla qualità letteraria, del racconto: GIUSEPPE GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, «Il Politecnico», n. 22, 23 febbraio 1946, p. 3.

³⁹⁹ VITTORIO STRADA, *Dal “realismo socialista” allo zdanovismo*, in *Storia del marxismo*, vol. III, tomo II, *Il marxismo nell'età della Terza Internazionale*, Einaudi, Torino 1981, p. 242.

⁴⁰⁰ «Sebbene la “letteratura proletaria” si sia imposta all'attenzione del mondo solo per poco tempo, tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta [...] le sue radici affondano nei primi incontri tra gli scrittori e il movimento socialista all'inizio del Novecento» (M. DENNING, *L'internazionale dei romanzieri*, cit., pp. 627-628). Inoltre: «L'immensa popolarità delle opere di Zola tra i militanti socialisti e l'avvento della generazione di Gor'kij portarono il romanzo alla ribalta della cultura socialista: i realisti che vissero a cavallo dei due secoli furono salutati come gli eredi di Balzac e Tolstoj, e il realismo divenne la poetica egemone tra gli intellettuali socialisti. La nozione di “realismo critico” che Lukács difenderà negli anni Trenta, nasce in questo clima culturale»; «Benchè il realismo socialista avesse già preso forma, [nei primi del Novecento] i tempi non erano ancora maturi per un'internazionale degli scrittori» (ivi, p. 629).

ha sentito la necessità di coniare il termine *narodnost'*, se la lingua russa già possedeva il termine *natsional'nost'*? La sua decisione può riflettere in parte una ripulsa per le parole di origine straniera [...] ma essa riflette anche la consapevolezza di Viazemskii che l'aggettivo *narodnij*, dal quale il sostantivo *narodnost'* è stato [da lui] derivato, non era solo l'equivalente russo del francese *national* ma anche di *populaire* [...] “[...] come in francese si direbbe *chanson populaire* e *esprit national*”, scrisse [Viazemskii] nel 1824.⁴⁰¹

Non si può certamente tracciare una linea di identità, è appena il caso di ribadirlo, tra le riflessioni di Gramsci e gli antecedenti russi; ma le forti assonanze sono sintomatiche di un interesse e di un orientamento del pensiero gramsciano, che rivela al contempo la percepita attualità della sintesi di nazionale e popolare espressa dal concetto di *narodnost'*. Quando Gramsci nei *Quaderni* precisa i termini del problema che lo induce a coniare la formula del nazionale-popolare, richiama l'attenzione sul medesimo ordine di problemi sentito dal poeta russo Viazemskii nei primi decenni dell'Ottocento; anche Gramsci manifesta la necessità di superare la ristrettezza ideologica del termine “nazionale” e muove da un confronto terminologico con le altre lingue, francese compreso:

È da osservare il fatto che in molte lingue, «nazionale» e «popolare» sono sinonimi o quasi (così in russo, così in tedesco [...]; in francese «nazionale» ha un significato in cui il termine «popolare» è già più elaborato politicamente [...]). In Italia, il termine «nazionale» ha un significato molto ristretto ideologicamente, e in ogni caso non coincide con «popolare» (Q, 2117).

In Russia il significato del termine *narodnost'* applicato alla letteratura, rileva Perrie, permette appunto l'integrazione del concetto di «popolare»:

A sua volta, la parola russa *narod* può significare sia “nazione” sia “popolo”, nel senso della gente “comune” o “semplice” (*prostoi narod*). Il termine *narodnost'*, quando applicato alla letteratura, giunge a riferirsi non solo al suo “carattere nazionale” nel senso di un'ambientazione o un colore russo, ma anche a elementi di folclore nel suo stile o contenuto. A loro volta, il folclore e i suoi caratteri e i suoi portatori, i *prostoi narod*, giungono a essere visti come gli esemplari più veri del carattere nazionale russo.⁴⁰²

⁴⁰¹ MAUREEN PERRIE, *Narodnost': Notions of National Identity*, in CATRIONA KELLY, DAVID SHEPHERD (ed. by), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, Oxford University Press, Oxford-New York 1998, p. 28; qui e in seguito traduzione mia.

⁴⁰² *Ibidem*.

È importante rilevare che già nella Russia dell'Ottocento, come poi in Gramsci in più moderna e complessa articolazione, la diade nazionale-popolare implica il principio della dialettica tra consapevolezza e spontaneità. Già Vissarion Belinskij infatti, sottolineava che

le riforme di Pietro avevano innescato il processo di trasformazione del *narod* in *natsiia*, elevando la sua consapevolezza attraverso l'educazione. Una vera cultura e letteratura nazionale, argomentava Belinskij, avrebbe dovuto essere caratterizzata non da uno pseudo-folklorismo, ma dallo sviluppo di un più genuino spirito nazionale, lungo le linee di sviluppo della consapevolezza nazionale occidentale.⁴⁰³

Sia nel discorso di Belinskij, che pone l'accento sulla necessità della consapevolezza nazionale occidentale, sia nel discorso sopra citato di Gramsci, che sottolinea la necessità dell'elemento popolare, del *narod* russo, l'esigenza del legame tra l'elemento spontaneo, folclorico, e l'elemento consapevole o culto è evidente. Nei *Quaderni* Gramsci è attento a entrambi gli aspetti del problema, di cui rivendica la soluzione nella dialettica tra elemento spontaneo e consapevole messa in atto nella politica ordinovista dei consigli di fabbrica. Non è un caso che nel periodo dell'«Ordine Nuovo», per quanto riguarda il problema dell'arte, l'attenzione di Gramsci sia stata rivolta in particolare alle avanguardie e agli esperimenti sovietici del Proletkul't.

Il problema della frattura letteraria tra alta cultura e cultura popolare precede quindi la Rivoluzione d'Ottobre e attraversa tutto il periodo post-rivoluzionario. Discutendo le origini culturali del realismo socialista, Irina Gutkin per esempio ricorda che «in Russia la separazione tra l'alta cultura dell'élite istruita e la bassa cultura delle masse non istruite e illetterate è stato a lungo un problema centrale per l'intelligenza», e che nel XIX secolo sono state prospettate due strategie di soluzione:

La prima, tipica degli occidentalisti, era una strategia “dell'istruzione” fondata sul sogno di innalzare il livello d'educazione e i gusti delle masse al livello dell'intelligenza [...] come nel famoso auspicio di N. A. Nekrasov che i contadini “avrebbero comprato al mercato Belinskij e Gogol, non lo stupido [romanzo d'appendice] *Milord*” [...]. Un altro modello [...] tipico degli slavofili [...] consisteva nel creare letteratura edificante accessibile al popolo semplificandola (pratica adottata da Tolstoj). L'avanguardia, a

⁴⁰³ Ivi, p. 33.

cominciare dai simbolisti, tentò di colmare il divario tra arte d'élite e gusto popolare ricercando una sintesi delle due.⁴⁰⁴

Non è necessario addentrarsi nel problema del percorso storico e culturale che dalle avanguardie conduce al realismo socialista⁴⁰⁵; basta qui ricordare che il principio del *narodnost*, nonostante le alterne fortune a cui è andato soggetto l'uso del termine, è stato presente nella cultura sovietica ben prima degli anni Trenta. È utile invece sottolineare come il principio del *narodnost* letterario sovietico e, nelle riflessioni di Gramsci, il nazionale-popolare in Italia, nel corso degli Trenta e Quaranta assumano un ruolo particolarmente importante, perché nella riflessione comunista rappresentano sempre più un'arma imprescindibile sul fronte culturale della lotta contro il fascismo.

Per quanto riguarda l'attenzione sovietica alla "popolarità" della letteratura, si può ricordare l'impostazione data dal Proletkul't⁴⁰⁶ al problema dell'arte, qui in una tarda formulazione (il Proletkul't è oramai al tramonto)⁴⁰⁷ pubblicata nel 1923 sul n. 8 della rivista moscovita «Gorn»:

L'arte borghese [...] agisce sulla psiche indebolendola, abitua a una passività contemplativa, inculca nelle masse abitudini, gusti, tutta un'ideologia vantaggiosa per le classi dominanti. [...] è necessario [...] Seguire la direttrice della massima classista proletaria, respingendo insieme la distinzione borghese feticistica tra arti "elevate" e arti "basse".⁴⁰⁸

Ma già pochi giorni prima della Rivoluzione bolscevica, nelle tesi approvate dalla prima Conferenza delle «organizzazioni proletarie d'educazione culturale» del

⁴⁰⁴ IRINA GUTKIN, *The Cultural Origins of Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 1999, p. 72; p. 73, traduzione mia.

⁴⁰⁵ Né si intende qui seguire (o avvallare) la bizzarra ma diffusa tesi di un'identità delle avanguardie e del realismo socialista in termini di pulsione al totalitarismo (cfr. BORIS GROYS, trad. ing. *The Total Art of Stalinism. Avant-Gard, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, translated by Charles Rougle, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1992); l'opera di Groys è stata da più parti criticata, ma accolta nell'impianto generale, secondo Duccio Colombo, perché «l'intenzione di fondo – manifesta in Groys, che ha tanti difetti, ma il pregio di un'estrema chiarezza – è quella di estendere all'avanguardia la condanna morale del realismo socialista» (DUCCIO COLOMBO, *Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, Pacini, Pisa 2008, p. 7).

⁴⁰⁶ Sul Proletkul't russo cfr. G. MELE, *Cultura e politica in Russia. Il Proletkul't 1917-1921*, cit.

⁴⁰⁷ Il Proletkul't in Unione Sovietica «sarà formalmente disciolto nel 1932», ma già «a partire dal 1922 non farà che vivacchiare in un piccolo numero di organismi incaricati di attività paraculturali destinati ai lavoratori, organismi che d'altronde saranno posti sotto tutela dei sindacati nel 1925» (ivi, pp. 24-25).

⁴⁰⁸ Le tesi sull'arte approvate durante la riunione del Presidium del CC del Proletkul't panrusso si leggono in MARIO DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano (1966) 2004³⁷, p. 410.

Proletkul't, si afferma la necessità di «dotare la classe operaia del sapere, di educare i suoi sensi all'arte, in vista di rafforzare la sua lotta gigantesca per la costruzione della nuova società»⁴⁰⁹. La tensione verso una dimensione popolare dell'arte è anche qui implicita. Secondo Giannarita Mele, anche se «il Proletkul't non è stato solo questo, né solo questa è stata l'eredità trasmessa alla società che usciva dalla guerra civile», pure «sfogliando le pagine della rivista *Na Postu*, vengono alla mente le somiglianze con il linguaggio e con la mentalità esistenti nel Proletkul't»⁴¹⁰. Strada ricorda che «tra il Proletkul't e il "Na Postu" c'è un anello di mediazione: il gruppo di scrittori proletari *Kuznicka* (La fucina), formatosi nel 1920 da scissionisti del Proletkul't»⁴¹¹, e come «dalla crisi del proletkul't nacque il *napostovtstvo*, cioè [...] il gruppo di scrittori proletari della rivista "Na postu", diretto da B. Volin, G. Lelevič e S. Rodov»⁴¹². Questi sviluppi si radicano quindi in una tradizione che precede la stessa Rivoluzione d'Ottobre, e caratterizza fin dal 1917 il periodo post-rivoluzionario. La ricerca di una dimensione popolare dell'attività letteraria, caratteristica dell'approccio russo post-rivoluzionario (e ancora prima della letteratura che ha affiancato il movimento socialista e poi comunista mondiale), saranno ben presto recepiti e rielaborati in Italia da Gramsci.

I.3.2 *Narodnost'* e nazionale-popolare

Gramsci ritorna sul problema della non produzione in Italia di romanzi popolari, d'appendice e non, nella quinta nota sopra citata del ventunesimo dei *Quaderni* intitolata *Concetto di nazionale-popolare*,⁴¹³ una nota significativamente costellata di riferimenti alla Russia, dove innanzitutto afferma che «nulla impedisce teoricamente che possa esistere una letteratura popolare artistica - l'esempio più evidente è la fortuna "popolare" dei grandi romanzieri russi» (Q, 2114). Il tema della

⁴⁰⁹ «Proletarskaja Kul'tura. Izvestija», Pietrogrado 1918, n.1, pp. 2-3; citato in G. MELE, *Cultura e politica in Russia. Il Proletkul't 1917-1921*, cit., p. 47.

⁴¹⁰ G. MELE, *Cultura e politica in Russia. Il Proletkul't 1917-1921*, cit., p. 26.

⁴¹¹ V. STRADA, *Il I Congresso degli scrittori sovietici*, in ID., *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, nuova edizione accresciuta, Giulio Einaudi editore, Torino (1969) 1980², p. 156 nota.

⁴¹² Ivi, p. 156.

⁴¹³ Nel quinto quaderno Gramsci precisa che la «letteratura mercantile», cioè commerciale o d'appendice, «è una sezione della letteratura nazionale-popolare» (Q, 587).

non-produzione autoctona di romanzi popolari in Italia è immediatamente legato sul piano culturale al *narodnost'* russo (non denominato esplicitamente), su cui devia bruscamente il discorso gramsciano:

Il problema più interessante è questo: perché i giornali del 1930 [...] devono pubblicare i romanzi d'appendice di un secolo fa (o quelli moderni dello stesso tipo)? E perché non esiste in Italia una letteratura «nazionale» del genere nonostante che essa debba essere redditizia? È da osservare il fatto che in molte lingue, «nazionale» e «popolare» sono sinonimi o quasi (così in russo, così in tedesco [...] così nelle lingue slave in genere [...]). In Italia il termine «nazionale» ha un significato molto ristretto ideologicamente [...] perché in Italia gli intellettuali sono lontani dal popolo, cioè dalla «nazione» e sono invece legati a una tradizione di casta (Q, 2117).

Poco oltre Gramsci afferma che gli scrittori italiani hanno fallito «per non aver saputo elaborare un moderno “umanesimo” capace di diffondersi fino agli strati più rozzi e incolti [...] per essersi tenuti legati a un mondo antiquato, meschino astratto, troppo individualistico» (Q, 2119): da un punto di vista poetologico, ciò significa, a proposito del romanzo, che l'individualismo non è stato superato dalla dimensione epica. Infatti poco prima Gramsci accenna alla «diffusione del romanzo cavalleresco medioevale – Reali di Francia, Guerino detto il meschino ecc. – specialmente nell'Italia meridionale e nelle montagne» (Q, 2118). Gramsci usa con cautela il termine “epica”, ma questi riferimenti letterari rimandano a un ambito letterario, senz'altro ampio, che ha dei legami con la narrazione epica, per esempio in virtù della presenza di personaggi “eroici”, come è il caso del romanzo cavalleresco. Nella nota successiva (*Diversi tipi di romanzo popolare*) Gramsci imposta una classificazione delle «varietà di tipi di romanzo popolare», in base ad una tipologia dell'*eroe* romanzesco, da cui si può evincere che «esistono nel popolo diversi strati culturali, diverse “masse di sentimenti” prevalenti nell'uno o nell'altro strato, diversi “modelli di eroi” popolari» (Q, 2120).⁴¹⁴ Il discorso gramsciano stringe il cerchio sul problema dell'*epos*:

⁴¹⁴ Gramsci ritorna spesso sul problema della figura dell'eroe nella letteratura popolare, per esempio nel paragrafo centoventidue (intitolato *Letteratura popolare*) del quaderno ottavo: «Uno degli atteggiamenti più caratteristici del pubblico popolare verso la sua letteratura è questo: non importa il nome e la personalità dell'autore, ma la persona del suo protagonista. Gli eroi della letteratura popolare, quando sono entrati nella sfera della vita intellettuale popolare, si staccano dalla loro origine “letteraria” e acquistano la validità del personaggio storico» (Q, 1013).

Ognuno di questi tipi [di romanzo popolare] ha poi diversi aspetti nazionali (in America il romanzo d'avventure è l'epopea dei pionieri ecc.). Si può osservare come nella produzione d'insieme di ogni paese sia implicito un sentimento nazionalistico, non espresso retoricamente, ma abilmente insinuato nel racconto [...] nei francesi il sentimento antinglese, legato alla perdita delle colonie e al bruciore delle sconfitte marittime (Q, 2121).

Passando per un accenno alla «fortuna che ha avuto in Italia la letteratura popolare sulla vita dei briganti» (Q, 2123)⁴¹⁵ – che può far pensare al Carlo Levi del *Cristo si è fermato a Eboli* (il brigante come “eroe” politico-letterario nel folklore del sud) – Gramsci giunge a discutere di cinema e teatro: «alcuni tipi di romanzo popolare su elencati hanno una corrispondenza nel teatro e oggi nel cinema», e accenna alla «fortuna considerevole» di Nicodemi che «ha saputo drammatizzare spunti e motivi eminentemente legati all'ideologia popolare»; il discorso ritorna quindi sull'alta letteratura in una meditazione sul teatro di Ibsen (molto apprezzato anche da Lukács):

In questo reparto teatrale si può notare come tutta una serie di drammaturghi, di grande valore letterario, possono piacere moltissimo anche al pubblico popolare: *Casa di bambola* di Ibsen è molto gradita al popolo delle città, in quanto i sentimenti rappresentati e la tendenza morale dell'autore trovano una profonda risonanza nella psicologia popolare (Q, 2122).

Nella nota successiva, *Romanzo e teatro popolare*, il discorso di Gramsci si avvicina nuovamente alle meditazioni estetiche di Marx (cioè alla direttrice: tragici greci/epos greco – Shakespeare – Balzac), muovendo da un accenno al successo popolare odierno dell'arte dei greci dell'età classica antica:

È da ricordare ciò che scrisse Edoardo Boutet sugli spettacoli classici (Eschilo, Sofocle) che la Compagnia Stabile di Roma diretta appunto dal Boutet dava all'Arena del Sole di Bologna il lunedì – giorno delle lavandaie – e sul grande successo che tali rappresentazioni avevano. [...] È anche da rilevare il successo che nelle masse popolari hanno sempre avuto alcuni drammi di Shakespeare, ciò che appunto dimostra come si possa essere grandi artisti e nello stesso tempo «popolari» (Q, 2123).

La conferma della direttrice letteraria d'ascendenza marxiana di cui sopra, si ritrova nella quattordicesima nota (*Derivazioni culturali del romanzo d'appendice*),

⁴¹⁵ Già nella prima nota del quaderno: «in Italia il romanzo popolare di produzione nazionale è quello anticlericale oppure le biografie di briganti» (Q, 2109).

conclusiva di tutto il ventunesimo quaderno, dove il discorso si concentra sul numero dedicato a Dostoëvskij da «La Cultura» di Pavese e Ginzburg: il discorso sulla letteratura popolare e d'appendice si riaccosta tangenzialmente alle più note meditazioni letterarie di Marx e Engels, che hanno scritto sul romanzo popolare di Sue (Marx in particolare sui *Misteri di Parigi*), e su Balzac, modello esemplare quest'ultimo del rapporto virtuoso tra romanzo, realismo e storia contemporanea:

È da vedere il fascicolo della «Cultura» dedicato a Dostoevskij nel 1931. Vladimiro Pozner in un articolo sostiene giustamente che i romanzi di Dostojevskij sono derivati culturalmente dai romanzi d'appendice tipo E. Sue ecc. [...] questa derivazione è da tener presente [...] in quanto mostra come certe correnti culturali (motivi e interessi morali, sensibilità, ideologie ecc.) possono avere una doppia espressione: quella meramente meccanica di intrigo sensazionale (Sue ecc.) e quella «lirica» (Balzac, Dostojevskij e in parte V. Hugo) (Q, 2133-2134).

La letteratura d'appendice e l'«alta» letteratura rivelano piani comuni sia in termini di forma sia di contenuto, e il rapporto tra la letteratura d'appendice e Dostoëvskij è per Gramsci un esempio che «mostra come certe correnti culturali [...] possono avere una doppia espressione: quella meramente meccanica [...] e quella «lirica»». Il raccordo della letteratura d'alto valore letterario con la letteratura di successo popolare è una delle possibili strategie per ritrovare una dimensione nazionale-popolare, e quindi epica, uno dei modi attraverso i quali – come nel caso di Dostoëvskij – gli scrittori possono uscire dalla «tradizione di casta» di cui si discute nella quinta nota del medesimo quaderno, dove il modello di una «letteratura popolare artistica» ha il suo limpido esempio nei «grandi romanzieri russi» (Q, 2114).

Questi passaggi si legano a uno dei numerosi attacchi dei *Quaderni* all'ideologia estetica di Croce,⁴¹⁶ che in questo caso è sferrato fin dalla prima nota del quaderno: «questi problemi sono mal posti per l'influsso di concetti estetici di origine crociana, specialmente quelli concernenti il così detto “moralismo” nell'arte, il “contenuto” estrinseco all'arte, la storia della cultura da non confondersi con la

⁴¹⁶ Come ha recentemente ribadito Joseph Buttigieg, «Croce figura in maniera così preminente negli scritti di Gramsci, e in particolare nei *Quaderni dal carcere*, [...] come oggetto di studi e come bersaglio della critica, non come esempio da seguire» (JOSEPH A. BUTTIGIEG, *Il ritorno al De Sanctis di Antonio Gramsci*, in MAURO PALA (a cura di), *Americanismi. Sulla ricezione del pensiero di Gramsci negli Stati Uniti*, Cucc, Cagliari 2009, p. 276).

storia dell'arte ecc.» (Q, 2109). Gramsci individua la tendenza (rivelatasi velleitaria) di un riavvicinamento a una dimensione nazionale-popolare in un arco che trascorre dal futurismo al movimento di Strapaese, laddove è degno di nota che Gramsci, in continuità con l'attenzione giovanile all'arte rivoluzionaria d'avanguardia, accrediti al futurismo (infine guastato dall'inconsistenza «pagliaccesca» anche dei suoi esponenti più validi) la potenzialità di superare la sua funzione di *actio destruens* e assurgere a una propria dimensione nazionale-popolare, epica:

Connessione del “futurismo” col fatto che alcune di tali quistioni sono mal state mal poste e non risolte, specialmente il futurismo nella forma più intelligente datagli dai gruppi fiorentini di «Lacerba» e della «Voce», col loro “romanticismo” o Sturm und Drang popolare. Ma sia il futurismo di Marinetti, sia quello di Papini, sia Strapaese hanno urtato, oltre il resto, in questo ostacolo: l'assenza di carattere e di fermezza dei loro inscenatori e la tendenza carnevalesca e pagliaccesca dei piccoli borghesi intellettuali, aridi e scettici (Q, 2110).

Si lega a questo percorso d'indagine sui rapporti tra letteratura «cosiddetta artistica» e popolare il tema dell'andata al popolo, che chiude il cerchio riconducendo il nazionale-popolare, quanto meno in metafora, al *narodnost'* russo e alla sua forma storica concretizzatasi nel populismo russo ottocentesco, da ritradurre letterariamente anche a costo di ripartire non solo dalla forma strutturale, ma addirittura – scrive iperbolicamente Gramsci – dal livello artistico della letteratura d'appendice; questo tema è svolto nella centoquarantacinquesima nota dell'ottavo quaderno, dove dal fatto stesso che si manifesti un dilemma tra la ricerca del consenso letterario «della nazione o degli “spiriti eletti”», si rivela per l'ennesima volta lo spirito individualistico di casta degli intellettuali italiani, che dà luogo appunto alla «disgregazione degli intellettuali in combriccole di “spiriti eletti”»,

disgregazione che appunto dipende dalla non aderenza alla nazione-popolo, dal fatto che il «contenuto» sentimentale dell'arte, il mondo culturale è astratto dalle correnti profonde della vita popolare-nazionale, che essa stessa rimane disgregata e senza espressione. Ogni movimento intellettuale diventa o ridiventa nazionale se si è verificata una «andata al popolo» [...]. Anche se si dovesse cominciare con lo scrivere «romanzi d'appendice» e versi da melodramma, senza un periodo di andata al popolo non c'è «Rinascimento» e non c'è letteratura nazionale (Q, 1030).

Il problema del rapporto tra alta letteratura, letteratura popolare e d'appendice e *narodnost'* letterario è stato percepito e dibattuto in Unione Sovietica fin dai primi anni Venti. Il discorso di Gramsci, quindi, intercetta non solo una linea culturale e politica russa assai profonda, ma una problematica e una prassi che ha avuto corso fin dai primi anni postrivoluzionari. La Clark per esempio, ha rilevato che dall'inizio della fase della Nep (1921), diverse correnti letterarie mettono in atto un movimento di andata al popolo senza tema della necessità, nelle parole di Gramsci, di «cominciare con lo scrivere “romanzi d'appendice”»; anzi:

all'interno della letteratura, vari gruppi giunsero alla conclusione che ciò di cui l'epoca aveva realmente bisogno erano le versioni indigene di questa produzione «inferiore», generi che privilegiassero la trama, come il mistero, il romanzo, e la fantascienza. Fu proprio quest'obiettivo che spronò per un certo periodo Sklovskij, al quale si aggiunsero alcuni Fratelli di Serapione, come ad esempio Lev Lunč. Ma durante la Nep, anche Nikolaj Bucharin, [...] cominciò a proclamare i vantaggi che si sarebbero avuti creando una variante popolare del «romanticismo rosso» (*krasnaja romantika*). Eccelse in questo genere Marietta Šaginjan [...] [che] offriva al lettore la versione di modelli popolari stranieri, ma con un fine tocco «alla sovietica» ed un vigoroso messaggio ideologico.⁴¹⁷

Questa problematica sia sovietica sia gramsciana riemergerà nella rinascita letteraria dell'era del neorealismo italiano del Secondo dopoguerra, come rivela il discorso del giovane Calvino nella sua recensione (1947) all'ultima fatica romanzesca dell'amico Silvio Micheli:

Questo *Un figlio ella disse* è un romanzone a intreccio alla maniera del secolo scorso, a base di figli rapiti e sostituiti e quadri di società ricca e povera in contrasto.

Questo richiamarsi a una tradizione di narrativa popolare, da romanzo d'appendice, da “lagrimosa istoria”, è una reazione più che legittima a tanti anni di pseudo-narrativa sospesa tra il saggio e la confessione lirica. E Manzoni e Balzac per far muovere gente e coscienze han pure usato questo sistema. [...] Il guaio di Micheli è di non aver saputo, dopo *Pane duro*, tenere a freno il fiotto del suo linguaggio, la sua smania di collezionista di vocaboli.⁴¹⁸

Il discorso di Calvino insomma, è molto simile al discorso gramsciano, come suggerisce la nota critica sul “neolalismo” di Micheli: «*Un figlio ella disse* riesce a

⁴¹⁷ C. CLARK, *La prosa degli anni venti*, cit., p. 416.

⁴¹⁸ ITALO CALVINO, *Silvio Micheli, Un figlio ella disse*, «L'Unità», 17 agosto 1947; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano (1995) 2007⁴, tomo I, pp. 1176-1177.

prendere e a mordere quando è nel fitto della narrazione e il linguaggio sgorga pulito: ma dove il racconto ristagna, nei momenti lirici, o quando egli incomincia a trastullarsi con le parole si cade facilmente nel gratuito e nel verboso»⁴¹⁹. La recensione di Calvino al romanzo *Pane duro* di Micheli, pubblicata l'anno precedente, è ancora più vicina allo spirito e alla lettera del ventunesimo dei *Quaderni* gramsciani. In Italia la letteratura, osserva infatti Calvino, «è diventata sempre più affare da specialisti, localizzata in ben determinate cerchie, una carriera»⁴²⁰; «la letteratura, la stessa lingua, sono ancora un fatto di classe [...] come la fabbrica è un mezzo di produzione non ancora conquistato da chi avrebbe interesse e ragione di produrre»⁴²¹. In una riedizione calviniana del discorso di Gramsci sui limiti istrionici e buffoneschi dell'andata al popolo degli scrittori italiani, sono presi di mira il Pavese di *Paesi tuoi* e il Vittorini di *Uomini e no*:

Non è mancata in questi ultimi anni voglia da parte degli scrittori [...] di calarsi in mezzo agli uomini [...]; ma c'era sempre un certo gusto intellettualistico nel loro atteggiamento: c'era chi si travestiva da proletario e si metteva a parlare in gergo, a fare un po' il gigolò come in *Paesi tuoi*, chi in mezzo ai proletari si trovava staccato e spaesato, Enne due in mezzo ai gap.

Adesso viene Micheli, l'uomo di massa. [...] un'esperienza [...] nuova [...] per la letteratura italiana, letteratura senza impieghi, senza mestieri, tranne i pescatori e gli impresari di Verga.⁴²²

Si ricorderà, a proposito di Verga, che il narratore siciliano è stato celebrato nelle pagine dell'«Ordine Nuovo» come modello di scrittore, paragonato ai romanzieri russi,⁴²³ che è stato capace di rappresentare la vita dei lavoratori. Quando Calvino osserva che Micheli è «marxista perché la sua umanità si muove in una zona dove vale solo la prepotenza dei richiami economici», contesto che nel romanzo «fa la potenza del personaggio della moglie [...] uno dei più bei personaggi italiani di questi anni»⁴²⁴, ricorda molto da vicino il discorso di Gramsci sul rinnovato prevalere delle necessità vitali delle classi subalterne nella narrativa popolare in conseguenza – si noti a proposito del tema dell'epicizzazione del romanzo – delle

⁴¹⁹ Ivi, p. 1177.

⁴²⁰ I. CALVINO, *Adesso viene Micheli l'uomo di massa*, «L'Unità», 12 maggio 1946; ora con il titolo *Silvio Micheli, Pane duro* in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 1170.

⁴²¹ Ivi, p. 1171.

⁴²² *Ibidem*.

⁴²³ Cfr. MARIO SARMATI, *Giovanni Verga è morto*, «L'Ordine Nuovo», 28 gennaio 1922.

⁴²⁴ Ivi, p. 1173.

esperienze belliche. Una non meno netta ripresa delle riflessioni gramsciane si può riscontrare, per esempio, in queste considerazioni di Renata Viganò, che coinvolgono direttamente il tema delle traduzioni, della letteratura popolare, del romanzo:

Un tempo si donava credito e passione alla fantasia di Carolina Invernizio, all'avventurato peregrinare di Guerrino detto il Meschino [...]. Oggi il popolo, invece, è alle soglie di una chiara maturazione umana, e «I miserabili» di Victor Hugò, «La madre» di Gorki, il «Tallone di ferro» di Jack London svegliano lacrime, commozione e poesia, ed aprono orizzonti, formando un nuovo e solido gusto letterario.⁴²⁵

⁴²⁵ RENATA VIGANÒ, *Prefazione*, in GIUSEPPE BANDI, *Anita Garibaldi*, a cura di Renata Viganò, Universale Economica, Milano 1952, p. 7.

Parte II - La letteratura russo-sovietica nei romanzi di Cesare Pavese

II.1 Pavese e il realismo

II.1.1 Il problema del realismo

II.1.1.1 Realismo e simbolismo

Il rapporto di Pavese con le poetiche del realismo è uno dei nodi più interessanti e controversi della sua ricerca estetica. Realismo e naturalismo, e più esplicitamente il secondo, sono termini di confronto nell'elaborazione pavesiana di una nuova poetica narrativa che si risolve nell'intenzione, più volte attestata dal *Mestiere di vivere*, di giungere a un superamento di alcuni dei procedimenti letterari naturalistici, come per esempio la rappresentazione naturalistica del tempo discussa in una nota del 22 settembre 1938, dove la configurazione drammatica del tempo, secondo Pavese, si contrappone alla rielaborazione soggettiva del tempo pertinente al racconto:

Basta a volte, nella seconda riga, una pennellata naturalistica («faceva un tempo fresco, con un po' di nebbia»), per provocare pagine e pagine di naturalismo implacabile, documentarie e non più narrate [...].

Queste precisazioni [...] servono [...] nelle novelle insomma che hanno un taglio e una evidenza scenica e potrebbero venire recitate. Sulla scena infatti tutto accade documentariamente, e il décor e i gesti corrispondono alle descrizioni.

Il vero racconto [...] tratta il tempo come materia non come limite e lo domina scorciandolo o rallentandolo e non tollera didascalie che sono il tempo e la visione della vita reale.⁴²⁶

Questo superamento del realismo naturalistico si esprime in soluzioni narrative che non pervengono a una liquidazione del realismo naturalistico ma a un

⁴²⁶ CESARE PAVESE, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay. Nuova introduzione di Cesare Segre, Einaudi, Torino (1952) 2000, pp. 118-119; da qui in avanti siglato MV.

“irrobustimento letterario” del realismo stesso: «perché il realismo naturalistico-psicologico non ti basta? Perché è troppo povero» (MV, 230), annota Pavese il 2 ottobre 1941. L’obiettivo perseguito da Pavese è quindi una consistenza realistica del dettato capace di esprimere ulteriori profondità evocative. Discutendo le prose di *Feria d’Agosto*, Elio Gioanola mette in rilievo che la scena dell’incendio nel racconto *Il mare* «mentre conserva un’evidenza realistica assoluta, ha nel contempo il tono dell’evento mitico e irripetibile», e sottolinea che attraverso la «rete dei sottintesi e delle allusioni sempre presente in Pavese sotto il linguaggio espresso», «il realismo della vicenda e dei particolari è proiettato su una dimensione di profondità che ne garantisce la pregnante vita fantastica»⁴²⁷.

Anche quando la riflessione teorica di Pavese valorizza il simbolismo, per esempio della letteratura statunitense, un legame con alcuni presupposti letterari e ideologici del realismo persiste nella rivendicazione di una ricerca poetologica che superi ogni elitismo letterario, che si concretizzi in una trasfigurazione del reale universalistica e popolare, come rivela lo studio del 1946 dedicato a *American Renaissance* di Matthiessen:

C’è un’evidente concordanza tra le poetiche dei cinque [scrittori statunitensi] e il gusto di Matthiessen: «il desiderio che non ci fossero crepe fra l’arte e le funzioni della comunità, che ci fosse unione organica tra il mondo dei lavoratori e la cultura». E più chiaramente: «In regime di democrazia non può esserci che una sola vera pietra di paragone del civismo, e cioè: quelle doti che voi possedete, le usate pro o contro il popolo?». [...] Qui è la sostanza del nostro libro. Quell’esigenza di un’«unione organica fra cultura e mondo del lavoro» che [...] forma il comune terreno morale dei cinque scrittori.⁴²⁸

La direttrice dell’evoluzione poetica dei cinque autori studiati da Matthiessen (Emerson, Hawthorne, Melville, Thoreau e Whitman), non sembra ricondurre sui passi del realismo ottocentesco dei maestri Scott, Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoj e via dicendo. Tuttavia la ricerca di un materiale cognitivo comune tra intellettuali e popolo, da trasfigurare in termini simbolici universalmente evocativi e quindi tali da infrangere le barriere di classe, getta un ponte, anche politico, tra la tradizione letteraria del realismo ottocentesco e il simbolismo statunitense che suscita

⁴²⁷ ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l’altrove, il silenzio*, Jaka Book, Milano 2003, p. 20.

⁴²⁸ C. PAVESE, *Maturità americana*, «La Rassegna d’Italia», dicembre 1946; cito da ID., *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968, p. 161.

l'interesse di Pavese. La critica letteraria di Mathiessen, che il Piemontese promuove con trasporto, insiste sulla democratizzazione della comunicazione letteraria come caratteristica cruciale dell'evoluzione poetologica dei cinque statunitensi; Pavese sottolinea che è questo il punto

che realmente importa: esigenza di un nuovo linguaggio che, distruggendo le barriere tra cose e parole, investa di luce spirituale i più ordinari aspetti della vita quotidiana e ne riveli la profonda natura simbolica. [...] Tutto tende a confermare e ribadire questa che fu l'ossessione della vita creativa dei cinque: arrivare a un linguaggio che tanto s'identificasse con le cose da abbattere ogni barriera fra il lettore comune e la realtà simbolica e mitica più vertiginosa.⁴²⁹

Abbattuto idealmente il legame tra l'arte letteraria e un determinato *status* di classe, la contrapposizione tra realismo e simbolismo permane nell'antitesi tra una elaborazione letteraria volta a esprimere, rispettivamente, la materialità o la spiritualità del reale:

C'è qui tutta la differenza tra il «realismo» americano e quello di Europa. Nel '900, quando al tempo della seconda rinascita da cui abbiamo preso le mosse, si tornerà a parlare di «realismo» in consapevole derivazione dalla scuola francese, la cosa sarà più chiara: il realismo dei Lee Masters, degli Anderson, degli Hemingway, mirerà variamente all'uomo integrale, a quella seconda realtà che sta sottesa alle apparenze, mirerà a «nominare» le cose per liberarne la carica esplosiva spirituale, e per esso non sarà il caso di parlare di provincia o di *tranche de vie*.⁴³⁰

Tuttavia poco oltre Pavese riafferma quella coesistenza inestricabile di materialità e spiritualità che non consente alcuna scissione netta del simbolico dal materiale: il «nuovo simbolismo di Whitman e della sua generazione» consiste in «una diversa realtà verbale, una sorta di doppia vista per cui dal singolo oggetto dei sensi avidamente assorbito e posseduto irradia come un alone d'inattesa spiritualità»⁴³¹. Si tratta quindi di un «nuovo simbolismo»; Pavese commenta l'«organica immediatezza» degli autori studiati da Mathiessen, che si concretizza nel «gusto dei verbi d'azione che spesseggiano nelle loro pagine più immaginose e introspettive invece degli aggettivi e degli astratti»; i risultati di questa ricerca “simbolistica” riconducono sulla strada percorsa dalle ricerche stilistiche orientate

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ Ivi, p. 165.

⁴³¹ Ivi, 166.

verso il realismo – tanto che il discorso di Pavese sui «verbi d’azione [...] invece degli aggettivi e degli astratti» ricorda l’esigenza rilevata da Gramsci di un «linguaggio [...] espressivo senza pugni in faccia» (Q, 1738), di una «prosa vivace e espressiva e nello stesso tempo sobria e misurata» discussa – come nello scritto di Pavese su Matthiessen – in relazione al «rapporto o legame tra gli intellettuali e il popolo» (Q, 1739).

Pavese sottolinea che la concretezza materialisticamente realistica e l’esito spiritualmente simbolico, in questo contesto di ricerca poetologica, procedono di pari passo:

Questa forza cinetico-funzionale è il felice risultato di una più ampia ricerca teorica. Concepite l’universo come l’emersoniana e whitmaniana miniera di emblemi o di fatti assoluti che il nuovo Adamo deve soltanto nominare, evocare, per far rivivere [...] è chiaro che quanto più riccamente e variamente si esprimerà la vita dei sensi, tanto più profondo e comprensivo risulterà il panorama, la selva spirituale che vigoreggia e preme dentro per uscire alla luce.⁴³²

Sia nel senso della proiezione democratica dell’atto di comunicazione letteraria, sia nel senso della resa letteraria della realtà materialmente intesa (spiritualmente complicata quanto si vuole) i legami poetologici con il realismo che il discorso pavesiano su Matthiessen evidenzia sono significativi. Un esempio della persistenza di questo legame si può cogliere nello scritto di Pavese su Robert L. Stevenson del 1950, che propone una presa di distanza dallo scientismo del naturalismo francese, senza che ciò implichi in alcun modo la tentazione di «sfuggire ai fatti»:

Dissociare lo stile «veristico» del suo tempo dal programma di pseudo-scientifica inchiesta sociale [...] nonché dal gusto decadente della sensazione scopo a se stessa [...] fu un gesto rivoluzionario e ricco d’avvenire. [...] di qui [...] comincia la scrittura più valida del nostro secolo – il rifiuto di cercare la poesia nel documento brutalmente umano da una parte, e dall’altra la condanna di ogni estetismo che tenti di sfuggire ai fatti.⁴³³

Tracciato un quadro utile per aver presente la complessa articolazione del problema del realismo nella narrativa pavesiana, si può prestare attenzione alla

⁴³² Ivi, p. 164.

⁴³³ C. PAVESE, *Robert L. Stevenson*, «L’Unità», ed. di Roma, 27 giugno 1950; ora in ID., *Saggi letterari*, cit., pp. 192-193.

citatissima nota retrospettiva del *Mestiere di vivere* (17 novembre 1949) dove Pavese interpreta quattro dei suoi romanzi come «ciclo storico» del suo tempo, un brano che la critica ha troppo spesso sottovalutato:

Hai concluso il ciclo storico del tuo tempo: *Carcere* (antifascismo confinario), *Compagno* (antifascismo clandestino), *Casa in collina* (resistenza), *Luna e i falò* (post-resistenza). Fatti laterali: guerra 15-18, guerra di Spagna, guerra di Libia. La saga è completa (MV, 375).

Pavese rivendica di aver «concluso il ciclo storico» del suo tempo, con una copertura cronologica e sistematica delle tematiche storiche, sociali e politiche da far concorrenza a un Balzac, o a uno Zola; come ha acutamente sottolineato Calvino a proposito della rappresentazione delle classi sociali ne *La luna e i falò*, «lo sfondo sociale delle valli di piccola proprietà arretrata è qui rappresentato nelle valli classi col desiderio di completezza d'un romanzo naturalista (cioè d'un tipo di letteratura che Pavese sentiva tanto opposta alla sua da crederci in grado di aggirarne e annettermene i territori)»⁴³⁴. Il critico statunitense Brian Moloney, nel suo studio *Pavese as Historian: "La luna e i falò"*, ha impugnato il brano pavesiano sopra citato nella sua polemica con Gioanola, il quale legge Pavese come uno scrittore caratterizzato dalla

drammatica partecipazione all'occidentale "essere per la morte" heideggeriano [...] uno scrittore il cui interesse è per l'ambito individuale e ontologico, non per il sociale o lo storico. Se Pavese è, nelle parole di Gioanola, uno dei pochi "scrittori pensanti" nella storia della letteratura italiana, le cui opere sono accompagnate da acute riflessioni che indagano sugli obiettivi e le tecniche di quelle opere, sarebbe stato prudente prendere sul serio la sua rivendicazione di aver scritto la storia del suo tempo.⁴³⁵

Nonostante Moloney a sua volta sottovaluti il ruolo della Storia nelle prime opere narrative di Pavese, tuttavia rivendica ai critici statunitensi e inglesi il merito di aver individuato, chiaramente e per tempo, che le opere del Piemontese «hanno una dimensione sia sociale sia esistenziale»⁴³⁶. Effettivamente, come rileva Antonio Catalfamo discutendo il saggio succitato di Moloney, «è significativo che la "doppia

⁴³⁴ I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, «Avanti!», 12 giugno 1966; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1232.

⁴³⁵ BRIAN MOLONEY, *Pavese as Historian: "La luna e i falò"*, in «*Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba*». *Omaggio a Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001, p. 135; qui e in seguito traduzione mia.

⁴³⁶ *Ibidem*.

dimensione”, sociale ed esistenziale, delle opere pavesiane, soprattutto dell’età matura, sia stata riconosciuta dalla scuola critica anglosassone, di solito incline ad analizzare i testi prescindendo dai contesti»⁴³⁷. La strada percorsa da Catalfamo per rendere ragione della dimensione sia simbolica ed esistenziale sia realistica e sociale della letteratura pavesiana conduce alla lezione del modello dantesco:

Pavese fa tesoro della lezione dantesca, contenuta nella lettera a Can Grande della Scala, secondo la quale, al di sotto del significato simbolico, il significato letterale conserva la sua autonomia. Attraverso l’analisi della realtà storico-sociale, Pavese giunge ad elaborare compiutamente la teoria del mito come destino.⁴³⁸

Il riconoscimento della compresenza nella scrittura di Pavese di un piano realistico e di un piano simbolico è l’unico percorso che può dar conto sia della resa letteraria verificabile sui testi, sia delle chiare indicazioni poetologiche attestate nel *Mestiere di vivere*, dove Pavese, nella nota del 10 dicembre 1939, parla di «epiteti che ricompaiono nel racconto e ne sono persone e s’aggiungono alla piena materialità del discorso; non sostituzioni che spogliano la realtà di ogni sangue e respiro»; nella stessa nota, a conferma della pertinenza del riferimento a Dante su cui insiste Catalfamo, Pavese afferma che «parallelo di questo mezzo [...] è [...] l’immagine dantesca» (MV, 165). Nella nota del 14 dicembre dello stesso anno Pavese condensa in una formula aforistica la compresenza ineludibile di realismo e simbolismo che caratterizza la propria ricerca poetica: «ci vuole la ricchezza d’esperienze del realismo e la profondità di sensi del simbolismo. // Tutta l’arte è un problema di equilibrio fra due opposti» (MV, 166).

⁴³⁷ ANTONIO CATALFAMO, *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*, Aracne, Roma 2005, p. 278.

⁴³⁸ *Ibidem*.

II.1.1.2 Realismo e naturalismo

L'istanza conoscitiva del realismo tradizionale non può dirsi semplicemente rigettata dalla prassi letteraria pavese, ma subisce comunque un riduzionismo gnoseologico, soprattutto in merito alla teoria dell'espressione poetica; le possibilità di rappresentazione letteraria della realtà storica e sociale si fanno problematiche, e con Pavese si raggiunge (o si riafferma) una sorta di "realismo debole": l'esito poetico della rappresentazione letteraria del reale è raggiungibile se la realtà descritta ha radici profonde nel vissuto esistenziale dell'autore. Da un punto di vista strettamente poetologico, infatti, per Pavese solo il livello dell'esistenzialità biografica – «gli stampi della tua visione del mondo» (MV, 232) – rende poeticamente legittima la rappresentazione letteraria del reale. A ragione o a torto, Pavese ritiene oramai improbabile una compiuta espressione poetica del reale che si fondi sulle sole forze intellettuali dello scrittore demiurgo: «tu non puoi *volendo* interessarti poeticamente a un dato paese o a una data sfera e farli vivere»; il reale che può essere espresso artisticamente deve essere già «implicito» nella «natura percettiva» (MV, 233) dell'autore. Il discorso coinvolge sia la poesia sia la prosa, e contribuisce a spiegare il ruolo centrale del "personaggio narratore" pavese:

Gli ambienti non saranno descritti, ma vissuti attraverso i sensi del personaggio – e quindi il suo pensiero e il suo parlare. Quello che ti disgusta come impressionismo, diventa così – *bedingt* dal personaggio – vita in atto. Ecco la *norma* che già cercavi in fondo al «Mestiere di Poeta». Che altro è il racconto del raccontare di Anderson, il monologo interiore di Joyce ecc., se non questa imposizione della realtà-personaggio all'oggettività? (MV, 231)

È riconoscibile in questi brani il movimento dialettico che caratterizza la poetica narrativa pavese: la contrapposizione «della realtà-personaggio all'oggettività» conserva comunque nel primo termine il principio della «realtà», che diventa sì «realtà-personaggio», ma rivela comunque che l'allontanamento dal naturalismo mira ad un nuovo stadio della *mimesis*, come si evince dal persistere dell'esigenza del realismo, per esempio, in questa nota del 13 novembre 1938: «nel racconto in prima persona si può essere realistici senza cadere nel verismo. A parità di realismo il racconto in I persona riesce più cantato di quello in III» (MV, 137). La

rappresentazione della «realtà-personaggio» non abolisce il piano del reale extra soggettivo, che si esprime comunque nella narrazione romanzesca, per esempio nelle contraddizioni intrinseche al discorso-resoconto del personaggio narratore⁴³⁹. Si tratta di un nuovo assestamento dell'arte narrativa che Pavese discute muovendo dal naturalismo stesso, laddove all'inabissamento dell'autore nella realtà oggettiva narrata si sostituisce l'inabissamento dell'autore nel discorso del personaggio narratore, un procedimento che quindi conserva in parte il principio mimetico del naturalismo; scrive Pavese il 9 marzo 1940:

Il naturalismo ha insegnato ai narratori – e ormai tutti ce l'abbiamo nel sangue – che nulla che non sia azione deve entrare nel racconto. Allora si descriveva l'ambiente che era parte dell'azione, e gli eventi, oggettivamente; ora tutto ciò si descrive con l'occhio del personaggio; ma è per tutti acquisito che non si deve più digredire. Come nel naturalismo l'autore doveva scomparire davanti alla realtà, così ora esso deve scomparire davanti all'occhio del personaggio. (MV, 180).

Ma già nella mirabile nota del 5 novembre 1938, Pavese aveva ripercorso l'evoluzione letteraria dal realismo ottocentesco ai suoi giorni: il realismo di Stendhal e Leopardi⁴⁴⁰ che deriva dall'*essay* – passando per «l'impressionismo dei veristi» – è negato dall'evoluzione novecentesca che, attraverso il passaggio dal «mondo delle sensazioni e delle sfumature» che ancora «non era stile», giunse con «l'antiverismo» ad

accentuare il timbro comune di una unica coscienza (stili estetizzanti Pater-Wilde, carnalità D'Annunzio, sogneria psicologica Proust, preziosa volgarità Joyce, ecc.) e finalmente lasciò il passo ai ritrovatori dello schema vivente e

⁴³⁹ Moloney nota, a proposito de *La luna e i falò*, che il superamento del punto di vista espresso dal narratore è implicito nella costruzione narrativa pavesiana, che richiama il *lector in fabula* per la ricostruzione – problematica – del tessuto della realtà oggettiva espresso nel romanzo: «in nessun momento Anguilla corregge esplicitamente le sue prime impressioni errate. Né egli discute esplicitamente il declino del tenore di vita dei contadini mezzadri, che ora vengono sfruttati oltre i limiti di sopravvivenza. I lettori devono contestare di propria iniziativa lo sviluppo delle percezioni di Anguilla; e, quando lo fanno, scoprono che lo stesso Anguilla evolve e si sviluppa nel corso della narrazione» (B. MOLONEY, *Pavese as Historian: 'La luna e i falò'*, cit., p. 137).

⁴⁴⁰ Il riferimento alla diade Leopardi-Stendhal può far pensare a Elio Vittorini, che già nel 1929, a nome della nuova generazione di giovani scrittori italiani, nel suo scritto *Scarico di coscienza*, riconosceva nell'«Ottocento di Leopardi e Stendhal» il punto di partenza da cui discutere l'evoluzione della nuova letteratura italiana che si nutre del dialogo con la coeva letteratura europea. Una delle differenze del punto di vista di Pavese rispetto a quello di Vittorini, si può riconoscere nell'attenzione di Pavese al modello verghiano, mentre Vittorini parla della «distanza incalcolabile a cui è rimasto il grande siciliano nei mezzi espressivi»: «nemmeno da Verga, dunque, un insegnamento, un indirizzo: a distanza quasi di un secolo tutte le speranze ricadevano inesorabilmente sul fondamento della lingua, del gusto, dell'intelligenza: l'Ottocento di Leopardi e Stendhal» (ELIO VITTORINI, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Giulio Einaudi Editore, Torino (1997) 2008², p. 124).

ritmico che par suscitare i suoi pensieri esprimendoli. Schema, a proposito, già incontrato da qualche antiverista e – massime – da Verga (MV, 133).

Questo riferimento a Verga (l'unico del *Mestiere di vivere*) è particolarmente significativo: l'elusione del realismo condotta dalla narrativa novecentesca viene osservata da Pavese nei suoi albori ottocenteschi: «*presentisci in quei momenti lo stile novecentesco che è un perenne farsi di vita interiore e là traspare nei momenti in cui il soggetto del racconto è il legame di realtà e immagine, cioè il farsi di una realtà-interiore espressiva*» (MV, 134, corsivo mio). È interessante notare che il piano della realtà oggettiva è associato da Pavese all'impostazione stilistica che deriva dall'*essay* (definita stendaliano-leopardiana). La costruzione narrativa tipicamente novecentesca viene invece identificata da Pavese nell'estremizzarsi della *stilizzazione*, e Verga infatti, sebbene incarni un'evoluzione verso il realismo del sistema letterario italiano, mette in atto una mimesi stilizzante che tende a scivolare nel lirismo fiabesco; conclude infatti Pavese: «dico meglio: nei momenti in cui, snodandosi l'immagine, interessa vedere come il suo decorso rifletta, corregga e ricrei il primo termine di paragone, come cioè la realtà narrativa venga stilizzandosi in fantasia» (MV, 134). È utile a questo punto sottolineare il verbo «riflettere» (come la stilizzazione «rifletta, corregga e ricrei» la realtà), con tutte le sue implicazioni che ricordano la gnoseologia di Lenin, dove la realtà conoscibile – semplificando per brevità – è riflesso dialettico del rapporto soggetto-oggetto;⁴⁴¹ proprio questo è il procedimento gnoseologico-letterario indagato nelle note pavesiane: Pavese è interessato a quei momenti dell'evoluzione letteraria dove il rapporto tra il piano della realtà e il piano della sua percezione soggettiva è percepibile nel procedimento della stilizzazione.

Stranamente non si è riflettuto, a quanto mi consta, sul paradosso implicito nella sovente discussa esigenza pavesiana del superamento del naturalismo: quest'ultimo ai tempi di Pavese avrebbe già dovuto essere stato “superato” – basti

⁴⁴¹ Una sintesi della gnoseologia e della teoria del rispecchiamento di Lenin e delle sue implicazioni sulla storia letteraria: cfr. EDOARDO FERRARIO, *Teorie della letteratura in Russia 1900-1934*, Editori Riuniti, Roma 1977, p. 37-60; cfr. anche G. LUKÁCS, trad. it. *Arte e società. Scritti scelti di estetica*, Editori Riuniti, Roma (1972) 1922, vol. I, pp. 143-186, dove il filosofo ungherese discute l'estetica del marxismo-leninismo che si fonda sulla teoria del rispecchiamento di Lenin; tuttavia qui si sta discutendo semplicemente il rapporto soggetto-oggetto che Pavese imposta come rapporto letterario tra realtà naturalistica e stilizzazione, un rapporto che *ricorda* i termini generali della gnoseologia di Lenin, a prescindere dai suoi esiti in termini di teoria estetica.

ricordare per l'Italia d'Annunzio, Svevo, Pirandello, Tozzi e Moravia. In realtà Pavese implicitamente in parte respinge la strada tracciata da questi (e altri) svolgimenti narrativi post-naturalismo, altrimenti non avrebbe avuto alcun senso il problema del superamento del naturalismo, la cui distanza cronologica e letteraria era per Pavese ben chiara, come rivelano le critiche mosse nel 1933 al narratore statunitense Theodore Dreiser (che comunque è giustificato da Pavese perché l'esperienza del naturalismo negli Stati Uniti non si era ancora consumata):

L'intenzione di Dreiser non era soltanto di riuscire *brutale* nella parola, nella creazione insomma, ma di rappresentare obbiettivamente un mondo che vive *brutalmente*, che è mal fatto. Ma quest'è stato anche il programma di Zola, libellista e romanziere sperimentale. *A quarant'anni di distanza dal naturalismo francese, Dreiser avrebbe potuto sceglier meglio*, almeno nei propositi. Ma in lui c'è persino del cattivo Balzac, nell'eroico inventariare degli ambienti.⁴⁴²

Il problema che si pone Pavese non può essere quindi il “superamento” del naturalismo, che gli appare un fatto da tempo compiuto. Il suo problema è invece evitare di ricadere nel naturalismo, un problema che si pone in conseguenza del suo tentativo di riavvicinarsi ad una rappresentazione letteraria realistica, processo durante il quale si manifesta la necessità di sfuggire all'attrazione gravitazionale, per così dire, del naturalismo. Proprio dal naturalismo-verismo paradossalmente “antiverista” di Verga, scartando il “novecentismo” più estremo, riprende l'evoluzione letteraria pavesiana: è la tipica «canonizzazione del ramo cadetto»⁴⁴³ mirabilmente teorizzata dai formalisti russi, che spiega l'attenzione di Pavese alle prime fasi ottocentesche dell'evoluzione letteraria che iniziano ad intaccare l'oggettivismo scienziato della narrazione naturalistica. In questo caso la canonizzazione del ramo cadetto non riguarda la letteratura esterna al canone nobile (la letteratura d'appendice, come negli esempi di Šklovskij), ma un grande autore consacrato (Verga) valutato obsoleto dal *milieu* dei giovani scrittori italiani (si pensi al Vittorini di *Scarico di coscienza*), e quindi esterno al centro propulsivo del sistema letterario.

⁴⁴² C. PAVESE, *Dreiser e la sua battaglia sociale*, «La Cultura», aprile-giugno 1933; ora in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 120; terzo corsivo mio.

⁴⁴³ Cfr. VIKTOR ŠKLOVSKIJ, trad. it. *Una teoria della prosa*, De Donato, Bari 1966, pp. 180-181.

L'attenzione di Pavese si concentra sovente sul romanzo ottocentesco, come mostra per esempio la meditazione sul romanzo di Dostoëvskij, che mira ad un riscontro dei processi di stilizzazione che ne sottolinei le potenzialità dialettiche, come in questa nota del 21 luglio 1940:

In Dostojevskij non c'è mai la storia di una realtà naturale (uomo, famiglia, società) ma bensì frammenti di blocchi esagitati e dialettici, composti come aneddoti durante una discussione (miti di Platone). L'unica storia più naturale è *Delitto e castigo* (MV, 194).

La rappresentazione della realtà oggettivamente intesa è tuttavia ineludibile, come aveva rimarcato Pavese il 25 marzo dello stesso anno: «l'equilibrio vivente di un'opera nasce dal contrasto fra la logica naturalistica dei fatti che si svolgono sotto la penna, e [...] di una logica interiore che domina come una meta. La prima si dibatte nelle strettoie della seconda, e vi si carica di sensi simbolici, o stilistici che si dica» (MV, 181). La «logica naturalistica dei fatti» quindi permane; per la precisione essa «si dibatte nelle strettoie» della «logica interiore», caricandosi così di «sensi simbolici o stilistici»: è una messa in dramma del processo gnoseologico, dove la realtà oggettiva (la «logica naturalistica dei fatti») è contrapposta ad una realtà soggettiva che è un *logos* («logica interiore») e allo stesso tempo una stilizzazione («si carica di *sensi simbolici, o stilistici* che si dica»). Per Pavese lo stile è quindi *ideologia*, e il segno letterario della appercezione soggettiva del reale è appunto la *stilizzazione*. Questa concezione dell'arte letteraria aveva già raggiunto un grado di elaborazione originale avanzato quando, nella nota del *Mestiere di vivere* datata 8 novembre 1938, Pavese la include in una rappresentazione della scrittura letteraria come auto-superamento inconsapevole della tecnica stilistica consapevolmente messa in atto, e quindi già virtualmente automatizzata: «non si può conoscere il proprio stile e usarlo. Si usa sempre uno stile preesistente, ma in un modo istintivo che ne plasma un altro attuale. [...] Scrivere è consumare i cattivi stili adoperandoli» (MV, 135). È un evidente approfondimento e in un certo senso anche un'estremizzazione delle teorie dell'evoluzione letteraria dei formalisti russi. Ma se lo stile è anche visione del mondo e ideologia, si può inferire che l'auto-superamento stilistico lascia sulla carta, nella concezione pavesiana, anche l'auto-superamento ideologico.

II.1.2 La poetica di Pavese e il formalismo russo

II.1.2.1 Parodia ed evoluzione letteraria

Se il processo di stilizzazione con le sue connotazioni ideologiche è un tema cruciale delle riflessioni letterarie di Pavese, che contribuisce a motivare la soluzione tattica della narrazione in prima persona, si deve sottolineare che il rapporto tra letteratura, realtà, narrazione in prima persona e stilizzazione è un interesse assai precoce di Pavese, anteriore alle riflessioni del *Mestiere di vivere* (e del *Mestiere di poeta*), come rivela per esempio il suo saggio del 1932 su O. Henry, un autore che, sottolinea Pavese, non “produce” personaggi, anche se «un personaggio c'è, vivo e parlante [...]: O. Henry, per gli amici William S. Porter»⁴⁴⁴. L'attenzione al procedimento letterario, all'arte letteraria come procedimento riconosciuta da Pavese in O. Henry («trucchi verbali e costruttivi») pone il problema dell'interesse del Piemontese per gli studi dei formalisti russi, e spinge a chiedersi se Pavese avesse avuto notizia dello studio di Ejchenbaum dedicato allo scrittore americano e alla funzione delle sue opere tradotte nel sistema letterario russo⁴⁴⁵; così Pavese:

O. Henry vi afferma chiaro di concepire la novella come un discorso traverso, come una serie di trucchi verbali e costruttivi che sembrano e non sono, come un continuo commento e una controscena del narratore ai fatti dei suoi personaggi: tanto che, come ho già accennato, il personaggio che finisce con saltare più agli occhi nelle sue pagine è lui stesso che vi parla.⁴⁴⁶

L'interesse vivo, precoce e pionieristico di Pavese per le teorizzazioni della corrente di studi del formalismo russo rivela l'importanza culturale e letteraria – spessissimo trascurata – della sua frequentazione e collaborazione con l'amico

⁴⁴⁴ C. PAVESE, *O. Henry o del trucco letterario*, «La Nuova Italia», 10 marzo 1932; ora in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 96.

⁴⁴⁵ Cfr. lo studio del 1925: BORIS EJCHEMBAUM, trad. ing. *O. Henry and the Theory of the Short Story*, in *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Edited and Prefaced by Ladislav Matejka and Krystina Pomorska, Introduction by Gerald L. Bruns, Dalkey Archive Press, Chicago and Normal (Illinois) 2002.

⁴⁴⁶ C. PAVESE, *O. Henry o del trucco letterario*, cit., pp. 96-97.

russista Leone Ginzburg, e più in generale con la rivista «La Cultura», alla cui direzione Pavese succedette allo stesso Ginzburg quando, nel 1934, quest'ultimo fu arrestato. Fu proprio «La Cultura» che divulgò per prima in Italia, grazie a Ginzburg, la conoscenza dei formalisti russi:

«La Cultura» vanta una segnalazione anticipatrice, giacché Leone Ginzburg vi aveva recensito nel marzo 1930 lo studio di Viktor Sklovskij su Tolstoj giudicandolo non privo di «difetti di costruzione» eppure «assai interessante e degno di nota» per la «ricchezza del materiale offerto e le molteplici osservazioni acute e giudiziose»; Ginzburg era tornato nel numero di maggio a sottolineare la novità del tentativo formalistico di «giudicare le opere d'arte secondo leggi immanenti»; ma si trattava evidentemente, di semi che cadevano in un terreno non preparato, e che solo lentamente avrebbero portato frutto.⁴⁴⁷

Se in generale il «terreno culturale» italiano era «non preparato» alla ricezione del formalismo russo, il fertile appezzamento cerebrale del giovane Pavese era invece preparatissimo, e la semina delle riflessioni formaliste darà frutti cospicui: basti ripensare alla concezione dell'arte letteraria come procedimento che caratterizza lo scritto *Il mestiere di poeta* (novembre 1934, ma pubblicato nel 1943); il titolo non solo ostenta una concezione dell'arte come *tecnè*, ma ricalca – come sarà per *Il mestiere di vivere* – il titolo del libro dell'alfiere del formalismo russo Viktor Šklovskij: «La tecnica del mestiere di scrittore»⁴⁴⁸. In quest'opera Šklovskij suggerisce: «se vuoi diventare uno scrittore devi esaminare un libro con la stessa attenzione con cui un orologiaio esamina una pendola o un autista una automobile [...] La persona che se ne intende [...] capisce “che cosa serve a che cosa” [...] È in questo modo che si dovrebbe leggere»⁴⁴⁹. Ginzburg individua nelle prospettive teoriche di Sklovskij, nonostante una certa «incertezza teorica», la possibilità di una «teoria media»⁴⁵⁰ tra l'estetica classica e l'estetica crociana.

Nel *Mestiere di poeta* Pavese, con un lessico che nella declinazione martellante del termine “costruzione” evoca il meccanicismo di Šklovskij⁴⁵¹,

⁴⁴⁷ EDOARDO ESPOSITO, *Introduzione*, in *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, vol. II, *Le riviste di cultura. Spogli e studi*, a cura di Edoardo Esposito, Pensa Multimedia, Lecce 2004, p. 11.

⁴⁴⁸ V. ŠKLOVSKIJ, *Technika pisatel'skogo remesla*, 1928.

⁴⁴⁹ Brano citato in PETER STEINER, trad. it. *Il formalismo russo*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 54-55.

⁴⁵⁰ L. GINZBURG, «Guerra e pace» e il formalismo, «La Cultura», IX, 3, marzo 1930, p. 236.

⁴⁵¹ Cfr. il capitolo dedicato alla metafora meccanicistica tipica del formalismo di Sklovskij in P. STEINER, *Il formalismo russo*, cit., pp. 53-80. Riferendosi non al *Mestiere di Poeta* ma ad un articolo di C. PAVESE (*Un libro utile*, «L'Unità», ed. di Torino, 9 marzo 1947; ora in ID., *Saggi letterari*, cit., con il titolo

accenna subito a «ciò che si chiama una *costruzione*», a «canzonieri *costruiti*», alla «pretesa di *costruire* un poema», al fatto che «due o più poesie non formano un racconto o *costruzione*», propone che «dovrebbe bastare [...] che nel suo giro breve ciascuna poesia riesca una *costruzione* a sé stante», e discute di «illusione *costruttiva*»⁴⁵²; il tutto nei primi paragrafi dello scritto. Ma il formalismo pavesiano non si esprime solo nel lessico o nell'atteggiamento mentale volto in termini generali all'indagine dei principi costruttivi del testo poetico: la traccia più viva, – e che qui risulta più importante – degli studi formalisti nel *Mestiere di Poeta* si ritrova nell'attenzione di Pavese ai fenomeni di automatizzazione dei procedimenti letterari, alla parodia e all'evoluzione letteraria che caratterizza lo scritto pavesiano. Il Piemontese rivendica infatti il ruolo cruciale, per l'evoluzione letteraria rappresentata da *Lavorare stanca*, dei suoi pregressi esercizi di parodia e satira dei metri e degli stili poetici tradizionali, messi in atto nella stesura di una «dilettantesca pornoteca [...] un corpo di ballate, tragedie, canzoni, il tutto vigorosamente sotadico»⁴⁵³:

Lo stile sempre parodistico della versificazione sotadica mi abituò a considerare ogni specie di lingua letteraria come un corpo cristallizzato e morto, in cui soltanto a colpi di trasposizioni e d'innesti dall'uso parlato, tecnico e dialettale si può nuovamente far correre il sangue e vivere la vita.⁴⁵⁴

Poco oltre, discorrendo di metrica, Pavese rilancia:

Nei metri tradizionali non avevo fiducia, per quel tanto di trito e di gratuitamente (così mi pareva) cincischiato ch'essi portano con sé; e del resto troppo li avevo usati parodisticamente per pigliarli ancora sul serio e cavarne un effetto di rima che non mi paresse comico.⁴⁵⁵

L'arte: non natura ma storia) Giuseppe Zaccaria parla giustamente di un Pavese per il quale «l'arte diventa soprattutto una questione di tecnica che ha [...] il suo esito finale nello stile», e del «concetto di “costruzione”, che Pavese riferiva alle singole opere, ma anche all'intero sviluppo della sua letteratura» (GIUSEPPE ZACCARIA, *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito. Con alcuni riscontri fenogliani*, Edizioni Mercurio, Vercelli 2009, p. 37), legando il tutto ad una «linea “piemontese” (la consapevolezza dell'arte come artificio) che da Gozzano giungerà a Italo Calvino e Umberto Eco», e anche all'anticrociana «“teoria della formatività” di Luigi Pareyson» (ivi, p. 35 nota 4); senza trascurare queste o altre suggestioni, qui si propone che, nell'approfondimento di Pavese dei principi dell'arte come costruzione (e altro), la parte del leone si debba invece ricondurre all'influsso dal formalismo russo.

⁴⁵² C. PAVESE, *Il mestiere di poeta (a proposito di Lavorare stanca)*, in ID., *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, introduzione di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino 1998, pp. 105-106, corsivo mio.

⁴⁵³ Ivi, p. 107.

⁴⁵⁴ Ivi, p. 108.

⁴⁵⁵ Ivi, p. 109.

Queste interessantissime considerazioni si spiegano molto meglio una volta riconosciuto l'apporto dato alla riflessione letteraria di Pavese dal formalismo russo importato da Ginzburg, un apporto che non è prudente circoscrivere alla sola lettura, da parte di Pavese, dei due scritti summenzionati – basti pensare alla messe di cognizioni ragionate sul metodo formale che Pavese avrebbe potuto assorbire semplicemente conversando con l'amico russista. Il ruolo della parodia nell'evoluzione letteraria delineato nel *Mestiere di poeta* è un motivo tipico delle riflessioni dei formalisti russi, e il passaggio attraverso una fase di corrosione parodistica come premessa dell'evoluzione letteraria successiva è il fenomeno che Ejchenbaum sottolinea in chiusura del suo studio su O. Henry. Il narratore americano nelle sue ultime opere aveva ventilato, scrive Ejchenbaum, «il problema del “qualcosa di nuovo”, la necessità dell'evoluzione»⁴⁵⁶; un problema che dopo O. Henry, e grazie alla strage parodistica dei procedimenti automatizzati da lui operata, secondo Ejchenbaum si avvia verso una felice soluzione:

Nella letteratura americana contemporanea (Dreiser, Sherwood Anderson, Waldo Frank, Ben Hecht, e altri) c'è un sensibile movimento verso il racconto didattico e di moralità e il racconto psicologico. Elaborata con cautela, la motivazione interna [degli eventi narrati e dei personaggi] ottiene [nuovamente] il centro dell'attenzione. Il racconto di O. Henry, centrato sulla parodia, ha aperto la strada a questa rigenerazione.⁴⁵⁷

La conclusione del saggio di Pavese su O. Henry si discosta dalla conclusione di Ejchenbaum per alcuni aspetti, ma le affinità tra i due *explicit* sono notevoli; basti rilevare che nessun altro studio di Pavese si conclude discutendo il ruolo dell'autore trattato per l'evoluzione letteraria successiva:

La vena del bizzarro e del cosmopolitico che egli aprì, [...] fu il sunto più compiuto di ogni sforzo novellistico compiuto fino allora nella nuova Nazione. E se pure, come Rabeleis, egli conchiuse un periodo [...] la lingua, l'estro espressivo americano, da lui esemplificati e giustificati in mille modi, poterono ben sopravvivergli.

La generazione infatti che segue O. Henry – Dreiser, Lindsay, Lee Masters, Sandburg, Lewis, Anderson – non dimentica la lezione e nella sua opera di interpretazione e ricreazione dell'Usa porterà a termine la grande ribellione

⁴⁵⁶ B. EJCHEMBAUM, *O. Henry and the theory of the Short Story*, cit, p. 269; qui e in seguito traduzione mia.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

linguistica e questa definitivamente si farà tra le nuove mani strumento conscio di una ricerca tutta spirituale.⁴⁵⁸

Il discorso di Pavese è molto simile a quello di Ejchenbaum, ma per Pavese O. Henry non rappresenta – come sostiene Ejchenbaum – una sorta di parentesi nell'evoluzione letteraria, ma una tappa di un processo evolutivo più fluido: la generazione successiva a O. Henry secondo Pavese «porterà a termine la grande ribellione linguistica e questa *definitivamente si farà* tra le nuove mani strumento conscio di una ricerca tutta spirituale».

Ritornando al *Mestiere di poeta*, è importante rilevare la diagnosi che Pavese formula sul significato delle forme letterarie automatizzate:

insistevvo allora sulla sobrietà stilistica per fondamentale posizione polemica: c'era da raggiungere l'evidenza fantastica fuori di *tutti gli altri* atteggiamenti espressivi viziati, a me pareva di retorica [...] sfuggire al facile e slabbrato lirismo degli imaginifici (esageravo)⁴⁵⁹.

Esagerasse o meno, Pavese formula, sulla scia degli studi dei formalisti russi, una riflessione importantissima che può essere riconosciuta tra i moventi delle future soluzioni narrative pavesiane: il procedimento letterario automatizzato non si caratterizza solo in negativo, come letteratura morta, “automatizzata”, ma acquista una valenza ideologica deteriore: lo «slabbrato lirismo» diventa «retorica». Si può quindi afferrare meglio l'origine⁴⁶⁰ e la profondità teorica delle riflessioni del *Mestiere di vivere* che si è discusso sopra: il legame strettissimo che Pavese riconosce tra stilizzazione letteraria e rappresentazione ideologica alimenta la ricerca pavesiana di soluzioni narrative capaci di drammatizzare nel romanzo la percezione soggettiva del reale, intesa quest'ultima come rapporto dialettico tra realtà

⁴⁵⁸ C. PAVESE, *O. Henry o del trucco letterario*, cit., p. 104.

⁴⁵⁹ C. PAVESE, *Il mestiere di poeta (a proposito di Lavorare stanca)*, cit., p. 109.

⁴⁶⁰ Difficile a questo punto congetturare e discernere tra apporti diretti dell'elaborazione teorica dei formalisti e autonomi sviluppi della riflessione teorica pavesiana; il decadere delle espressioni linguistiche automatizzate a formule retoriche per esempio, è oggetto dello studio: JURIJ TYNIANOV, *Slovar' Lenina-polemista*, in «Lef», 1924, n.1; trad. it. *Il vocabolario di Lenin polemista*, in ID., trad. it. *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Sklovskij, Dedalo libri, Bari 1968); l'ipotesi che Pavese possa aver avuto notizia di questo particolare scritto è qui citata perché può essere interessante anche per altri motivi, di cui si dirà più avanti. Una volta riconosciuto l'interesse di Pavese per gli studi del formalismo russo, si può ipotizzare che Ginzburg possedesse una qualche traduzione francese o inglese dello scritto, che Pavese può aver letto in una delle frequenti visite a casa dell'amico; lo stesso Ginzburg potrebbe aver steso una bozza di traduzione dal russo non pubblicata, ma comunque letta da Pavese, e via dicendo.

naturalisticamente intesa e realtà liricamente stilizzata, e quindi – con gradazioni e implicazioni assai diverse, da valutare opera per opera – come realtà ideologicamente viziata, retoricizzata.

II.1.2.2 Ejchembaum, Pavese e O. Henry

Bisogna che ti pigli in santa pace
questa mia maniera di scrivere, o amico lettore;
giacché ad un trattenimento di ciarle,
meglio che ad una lettura t'invitai fin da principio;
e così come in un dialogo in confidenza,
io n'andrò via svolazzando di palo in frasca.
IPPOLITO NIEVO, *Novelle campagnuole*

Ben prima della stesura del *Mestiere di poeta* quindi, come rivela il saggio di Pavese sullo statunitense O. Henry del 1932, si era già rivelata, chiara e definita, l'attenzione del Piemontese alla trasfigurazione letteraria della realtà come fenomeno di stilizzazione: nello studio su O. Henry lo statunitense è descritto da Pavese come «un tipo bizzarro e piacevole di scrittore che vede tutto l'universo come una sconcertante stilizzazione»⁴⁶¹. Sarà utile rilevare anche alcune significative differenze tra l'interpretazione della narrativa dell'americano tracciata da Pavese e da Ejchembaum. Quest'ultimo sottolinea polemicamente la distanza di O. Henry da ogni prospettiva letteraria rivolta al contenuto o al messaggio: O. Henry, secondo lo studioso russo, opera uno straniamento parodistico dei procedimenti oramai automatizzati della *short story* americana, e il significato della sua produzione più valida è sempre metaletterario: argomento delle novelle di O. Henry, secondo Ejchembaum, è lo stesso procedimento costruttivo delle novelle; per esempio il racconto *A Night in New Arabia* risulterebbe

costruito su quel tipo di incessante gioco ironico e smascheramento dei procedimenti – come se O. Henry avesse adottato il “metodo formale” in Russia e avesse spesso dato ascolto a Viktor Sklovskij. Ma il fatto è che lui è stato in realtà un farmacista, un cowboy, un impiegato di banca e ha passato tre anni in prigione – tutti ingredienti per dare origine a [...] uno scrittore di *trance-de-vie* [...] [Ma] O. Henry stimava l'arte più dei complimenti di Roosvelt.⁴⁶²

⁴⁶¹ C. PAVESE, *O. Henry o del trucco letterario*, cit., p. 100.

⁴⁶² B. EJCHEMBAUM, *O. Henry and the theory of the Short Story*, cit, p. 256.

Il saggio di Pavese – per coincidenza o per conoscenza – riprende diversi luoghi del discorso di Ejchenbaum, ma ne rovescia non pochi assunti. Per Ejchenbaum il presidente Roosevelt è il “critico letterario” con cui polemizzare, avendo il presidente americano lodato lo scrittore per i contenuti sociali della sua opera. Secondo Pavese invece, i tempi di O. Henry sono caratterizzati proprio dal fatto che

il governo di Roosevelt ha dato i suoi frutti: l’America è ormai tutta una nazione dall’Atlantico al Pacifico, non più puritana di quanto basti, colla faccenda del popolo eletto, a scusare le sue conquiste e le sue nuove ricchezze, ed è tanto sicura di sé, tanto «crogiuolo di razze» che osa accogliere, per naturalizzarli, persino gli armeni, i negri i cinesi.⁴⁶³

Senza Roosevelt insomma non ci sarebbe stato, secondo Pavese, il *background* storico e spirituale che ha generato la letteratura di O. Henry. Pavese inoltre, attacca frontalmente il riduzionismo che vorrebbe circoscrivere la narrativa dell’Americano a una poetica cerebrale dello stratagemma letterario; cita infatti un brano di *Cabbages and Kings* (opera commentata anche da Ejchenbaum) rimarcando che «non parrebbe cerebrale», e così prosegue:

Si è poi naturalmente anche esagerato con la storia dei trucchi nell’azione. Molte volte la novella di O. Henry non presenta che una umoristica stilizzazione di personaggi o di casi, o soltanto riesce singolare come una scena è veduta, come è esposto un parere, com’è tratta la “filosofia” del fatto. Senonché molti ancora, specialmente in America, distinguono bravamente l’azione dai personaggi, i personaggi dallo stile, lo stile dal contenuto.⁴⁶⁴

Il saggio di Pavese è diretto a rintuzzare l’estremismo formalistico di una simile interpretazione: per Pavese anche la parodia e il discorso metaletterario di O. Henry è espressione di un atteggiamento verso il reale e il vissuto che l’autore comunica al lettore. Secondo Ejchenbaum il vissuto biografico dello scrittore americano non ha inciso nella sua produzione narrativa, che si risolve nel consapevole e scaltro gioco con i procedimenti letterari; a sua volta Pavese ripercorre sinteticamente la biografia dello scrittore, ma poi la ritrova

⁴⁶³ C. PAVESE, *O. Henry o del trucco letterario*, cit., p. 97.

⁴⁶⁴ Ivi, pp. 101-102.

nell'atteggiamento di amabile e disincantata conversazione che esprime letterariamente la «vita interiore» di O. Henry:

Si immagini O. Henry come lo sveglia nordamericano che ha vissuto di espedienti per tutti gli Stati dell'Unione e fuori, badando a mettersi da parte quel po' di ricchezza che gli permette di snocciolarvi alla buona, colle gambe sotto alla tavola, tutti i suoi ricordi dell'esistenza condensati in barzellette, in dimostrazioni di bonari paradossi e in qualche tratto commosso per un'amicizia, per un dolore, per un sacrificio lontano; solo così si avrà la sua «vita interiore».⁴⁶⁵

Il rifiuto pavesiano di ridurre il raccontare di O. Henry a un discorso metaletterario si fonda sull'idea di un legame tra la stilizzazione letteraria e l'espressione di un rapporto con la realtà, che può manifestarsi anche nel paradosso: «la poesia di O. Henry sta proprio e soltanto nel senso ironico e un po' doloroso di questi contrasti paradossali»⁴⁶⁶. Nuovamente si rivela la concezione pavesiana della stilizzazione come espressione del rapporto gnoseologico ed esistenziale tra lo scrittore e il reale. Ma sarebbe un errore affermare che, nel suo saggio su O. Henry, Pavese si allontani dalle teorizzazioni del formalismo russo, perché queste ultime furono varie e diverse, e spesso contrastanti. Pavese si allontana da alcune conclusioni di Ejchenbaum su O. Henry, ma applicando un modello interpretativo che ricorda da vicino le teorizzazioni di Jury Tynjanov sullo scambio di formule comunicative tra la serie letteraria e il costume (*byt*); Pavese riconosce nella narrazione di O. Henry il riprodursi di un rapporto autore-lettore che riflette una situazione comunicativa storicamente determinata, una modalità socialmente riconoscibile di conversazione:

Li descrive conversando O. Henry, i suoi tipi: dà una pennellata e poi si ferma – guarda l'interlocutore – fa un'osservazione su un ricordo laterale, ammicca con gli occhi, accenna con le mani, cambia di posto al sigaro, dà un'altra pennellata. Poiché [...] O. Henry [...] tende semplicemente a rappresentarvi nel modo più diretto e meno pedante possibile un ricordo di qualcosa d'inaudito, di curioso, di paradossale. L'elemento che comprende e unifica tutto il suo novelliere è appunto questo.⁴⁶⁷

⁴⁶⁵ Ivi, p. 102.

⁴⁶⁶ Ivi, p. 103.

⁴⁶⁷ *Ibidem*.

Pavese teorizza insomma un atteggiamento narratorio simile a quello esibito da Ippolito Nievo nel brano delle *Novelle campagnuole* sopra epigrafato. Si può pensare alla teorizzazione di Tynjanov che illustra il ruolo evolutivo dei fenomeni del *byt*, il loro ingresso nella serie letteraria che sostituisce una formula dell'enunciazione letteraria oramai logora:

L'orientamento di un'ode di Lomonosov, la sua funzione linguistica, è *oratoria*. La parola è «orientata» sulla *dizione*. [...] Al tempo di Karamzin l'ode «si logorò» letterariamente. [...] Generi letterari bell'e pronti non ne esistono. Ed ecco che il loro posto viene preso dai fenomeni *linguistici di costume*. La funzione linguistica, l'orientamento, cerca una forma e la trova nella romanza, nello scherzo, nel gioco di rime, nel *bout-rimé*, nella sciarada, ecc. È qui che riceve il suo significato evolutivo il momento della genesi, la presenza di determinate forme linguistiche del costume. [...] Così le forme del costume si fissano alla funzione letteraria.⁴⁶⁸

Similmente Pavese sottolinea lo scarto che O. Henry introduce nel genere della *Short Story* trasformando le modalità della sua “dizione” retorica, ovvero trasgredendo alla formula enunciativa della novella centrata sull'illusione di realtà della fabula narrata, e sostituendo all'effetto letterario del racconto chiuso nell'intreccio l'effetto letterario della conversazione sul caso narrato: una conversazione che secondo Pavese esprime «nel modo più diretto e meno pedante possibile qualcosa di inaudito, di curioso, di paradossale»⁴⁶⁹. Come nel discorso di Tynjanov sui fenomeni del *byt* che sono attirati nella serie letteraria («romanza [...] scherzo [...] gioco di rime [...] *bout-rimé* [...] sciarada, ecc»), nella concezione di Pavese il racconto di O. Henry esprime una sua peculiare “declamazione” letteraria, che attinge dalla «serie» extraletteraria del costume statunitense coevo la conversazione antiretorica e disinvoltata del *bar*: «concepita in questo modo la novella – una chiacchierata al bar su un bel caso accaduto – ne consegue che sovente varrà meno l'insieme di un racconto che certi suoi particolari»⁴⁷⁰. E infatti l'enunciazione del personaggio-autore O. Henry consiste nello «snocciolarvi alla buona, colle gambe sotto alla tavola, tutti i suoi ricordi dell'esistenza condensati in barzellette, in

⁴⁶⁸ J. TYNJANOV, trad. it. *L'evoluzione letteraria*, in TZVETAN TODOROV (a cura di), trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di Roman Jakobson, Einaudi, Torino 1968³, p. 139.

⁴⁶⁹ C. PAVESE, *O. Henry o del trucco letterario*, cit., p. 102.

⁴⁷⁰ Ivi, p. 103.

dimostrazioni di bonari paradossi e in qualche tratto commosso»⁴⁷¹. Anche Ejchenbaum rileva il rapporto diretto che O. Henry instaura con il lettore, ma, diversamente da Pavese, sembra ridurre l'oggetto del conversare alla costruzione letteraria:

O. Henry abbastanza spesso registra il progredire dell'intreccio, cogliendo ad ogni momento l'opportunità per introdurre l'ironia letteraria, per distruggere l'illusione di autenticità, per parodiare un *cliché*, per rendere palpabile la convenzionalità dell'arte, o mostrare come è costruito il racconto. Molto spesso l'autore si interpone negli eventi della storia narrata e ingaggia con il lettore una conversazione letteraria, trasformando la storia raccontata in un *feuilleton*.⁴⁷²

Una delle differenze più significative tra lo studio su O. Henry di Ejchenbaum e quello di Pavese si può riconoscere nell'enfasi posta da quest'ultimo sul personaggio-autore. Se Ejchenbaum sottolinea che «O. Henry non tenta di portare i lettori così vicino ai suoi personaggi da ottenere l'illusione di individui viventi. I personaggi del romanzo sono marionette»⁴⁷³, Pavese rimarca invece che coloro che lamentano (ma Ejchenbaum casomai si compiace) «che O. Henry non ha creato nulla, nessun personaggio, hanno intanto, almeno per una volta, torto: un personaggio c'è, vivo e parlante»⁴⁷⁴, ed è lo stesso O. Henry. Se Ejchenbaum sembra considerare il personaggio-autore come uno stratagemma finalizzato al disvelamento formale («l'autore stesso si pone in primo piano, distruggendo continuamente l'illusione di genuinità e serietà»⁴⁷⁵), Pavese ne coglie il senso di una diversa *mimesis*, di una nuova illusione. Ma le assonanze e differenze forse più interessanti tra le due interpretazioni riguardano la funzione dei personaggi propriamente detti. Ejchenbaum martella inesorabilmente sul disvelamento dei procedimenti e sull'eversione del linguaggio narrativo canonico:

O. Henry nella maggior parte dei casi entra in conversazione con il suo lettore, senza preoccuparsi di sollevarlo dall'illusione di un contatto diretto di realtà, quasi sempre enfatizzando il suo ruolo di scrittore e, quindi, conducendo la storia non dal punto di vista di un commentatore impersonale ma da quello della sua stessa persona. Introduce un narratore impersonale

⁴⁷¹ Ivi, p. 102.

⁴⁷² B. EJCHENBAUM, *O. Henry and the theory of the Short Story*, cit, p. 255.

⁴⁷³ Ivi, p. 241.

⁴⁷⁴ C. PAVESE, *O. Henry o del trucco letterario*, cit., p. 96.

⁴⁷⁵ B. EJCHENBAUM, *O. Henry and the theory of the Short Story*, cit, p. 236.

(come nelle sue *crime stories*) in quei casi nei quali si presenta l'occasione per usare lo *slang*, per giocare con il linguaggio, o simili.⁴⁷⁶

I personaggi di O. Henry, per lo studioso russo, sono pretesti per l'uso dello *slang*, finalizzato a sua volta alla deautomatizzazione del linguaggio aulico. Gli stessi procedimenti sono valutati diversamente da Pavese, che sottolinea i legami tra il contesto storico e sociale, la biografia dell'autore e dei suoi personaggi, autore-narratore compreso. Innanzitutto Pavese insiste sul legame tra Storia e storia letteraria:

Basti dire che da Poe si giunge a O. Henry attraverso mezzo secolo di apocalissi: trappolatori, minatori, nuove città, nuove province, guerra di secessione, contingenti tedeschi, svedesi, italiani, conquiste territoriali, industrialismo, petrolio e carbone, grano, amore sfrenato della vita in quanto vita, non più in quanto pensiero o pagina scritta.⁴⁷⁷

Da un ricco e complesso processo storico deriva quindi una ricerca letteraria che non si estranea dalla vita e dalla Storia; tutto lo sviluppo letterario statunitense, anche se «le nuove *short-stories* che trionfano su tutti i giornali dell'Unione dal 1870 al 1910, sono essenzialmente umoristiche o comunque, piene d'azione e di "sospensione"⁴⁷⁸, si spiega per Pavese solo nel contesto dell'evoluzione storica, anche in merito alle peculiarità linguistiche che per Ejchenbaum rappresentano un gioco interno al procedimento letterario:

La dialettalità delle *short-stories* da Mark Twain a O. Henry viene dal bisogno di parlare a un pubblico parecchio democratico (minatori, talvolta) e, ad ogni modo, sempre ad una borghesia che tira al sodo e vuol capire e riconoscere se stessa nei suoi giornali.⁴⁷⁹

Per Pavese non si può ridurre O. Henry al trucco letterario, perché tra procedimento e contenuto di vita esiste un nesso preciso:

Insomma: precise condizioni storiche suggerivano a O. Henry un certo gusto, una certa maniera: gli imponevano – a tagliar corto – certi motivi. E perché non può O. Henry aver fatto poesia di questi motivi, creazione propria, cioè, forma propria di una sensibilità vitale che di quello che può

⁴⁷⁶ Ivi, p. 253.

⁴⁷⁷ C. PAVESE, *O. Henry o del trucco letterario*, cit., p. 98.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

⁴⁷⁹ Ivi, p. 99.

sembrare [...] un trucco [...] fa un'espressione, un mito, della bizzarria e relatività e fondamentale illogicità della vita?⁴⁸⁰

La storia degli Stati Uniti, la biografia dell'autore, la sua arte, le strategie narrative incentrate sull'autore-narratore o sui personaggi propriamente detti si spiegano in un colpo solo, in un processo che culmina, come si è anticipato, nel legame istituito da Pavese, già in questo suo scritto del 1932, tra percezione del mondo e stilizzazione letteraria:

Tutti gli eroi di O. Henry – si osservi – sono di Nuova York o provinciali che come lui han fatto il tirocinio per tutta l'Unione e finiscono ora scaltriti e indulgenti a riparare nella vecchia Manhattan. Queste persone non sono naturalmente monumenti di psicologia o roghi di passione: la lingua che li descrive, il tono del racconto, la familiarità bonaria dell'evocazione, tutto congiura a ridurne le proporzioni, tutto distende sui fatti una tinta leggera di scherzo e di «filosofia».⁴⁸¹

Pavese insiste quindi su quanto aveva affermato poco prima: «molte volte la novella di O. Henry non presenta altro che una umoristica *stilizzazione* di personaggi o di casi, o soltanto riesce singolare come una scena è veduta, come è esposto un parere, com'è tratta la “filosofia del fatto”»⁴⁸².

II.1.3 Realismo e stilizzazione

L'interesse di Pavese per il rapporto tra stilizzazione e rappresentazione del reale ha un ruolo importante nella scelta della narrazione in prima persona. Le conseguenze di questa evoluzione sono molteplici, e tra le più importanti si deve sottolineare il raggiungimento di due obiettivi strategici perseguiti da Pavese: il superamento della forma narrativa che tende a cadere nell'*essay*, e il superamento – o il riassorbimento – della distorsione espressionistica. Il terzo obiettivo a cui è necessario prestare attenzione è l'integrazione del “canto” nel testo narrativo, esigenza esplicitata nella già citata nota del 13 novembre 1938: «a parità di realismo il racconto in I persona riesce più cantato di quello in III». Volendo si può, come è

⁴⁸⁰ Ivi, p. 101.

⁴⁸¹ Ivi, p. 102.

⁴⁸² Ivi, p. 101, corsivo mio.

stato ampiamente fatto, appellarsi al tessuto lyricizzante programmaticamente ricercato dall'evoluzione narrativa pavesiana per teorizzare una contrapposizione frontale di Pavese al realismo, ma si rischia di non afferrare appieno che la lyricizzazione del dettato del narratore rientra in un piano di affinamento della mimesi narrativa⁴⁸³, laddove la lyricizzazione – il caso più emblematico è la *Casa in collina* – implica la corrosione e relativizzazione del punto di vista del soggetto (personaggio) narrante, e apre la strada all'esplicitarsi, alla teatralizzazione, se si vuole, della dialettica conoscitiva tra soggetto e oggetto.

Paradossalmente Pavese rischia di giungere ad una peculiare soluzione di “letteratura del fatto”, laddove il “fatto” bruto è la «colata» più o meno lyricizzante del narrato del personaggio, che richiama brechtianamente l'intervento del lettore volto alla riflessione e problematizzazione della realtà filtrata e straniata dall'io narrante. Insomma, una *fabula* orchestrata ad arte (con il romanziere nel ruolo zoliano di «nascosto mettinscena del dramma»), che attende il proverbiale *lector*, sempre che a quest'ultimo non sia troppo dolce il naufragar nel mare del punto di vista lyricizzato dal narratore, per esempio, della *Casa in collina*, dove il “canto” è contemporaneamente celebrato, stilizzato, e parodisticamente corrosivo, con una operazione favorita dalla strategia narrativa del narratore intradiegetico.

L'evoluzione pavesiana può essere interpretata come un passo avanti nella ricerca di una forma peculiare di *mimesis*. Il protagonista-narratore pavesiano (e il suo linguaggio) è esso stesso oggetto della costruzione narrativa («racconto del raccontare»), e il suo ragionare sulla Storia per esempio, non spiega al lettore “la Storia”, ma rappresenta esso stesso un pezzo di Storia da interpretare, ovvero: cela (*mimesis*) l'interpretazione del rapporto conoscitivo tra soggetto e oggetto che è alla base della sua costruzione. Se il declassamento del narratore a personaggio è un segnale tra i più importanti che richiama la problematizzazione del punto di vista

⁴⁸³ Il problema dei rapporti tra realismo e soggettivismo (o realismo – modernismo) non interessò solo Pavese; giustamente Maria de las Nieves Muñiz Muñiz trattando il romanzo modernista sottolinea che «i primi lettori vincolarono spesso Joyce e Kafka al realismo ottocentesco quale forma “estrema” di *mimesis*, una diagnosi condizionata dalla vicinanza prospettica, ma che sembra meno miope al giorno d'oggi quando, coll'aumentare della distanza, i confini tra le varie forme romanzesche tendono a spostarsi agli occhi della critica mostrando soluzioni ibride» (MARIA DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *Il romanzo modernista*, in SIMONA COSTA, MONICA VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2010, tomo I, p. 92). Qui si vuol dire che l'evoluzione di Pavese riprende dal realismo-naturalismo scartando – naturalmente senza ignorarle – le forme più estreme del modernismo.

espresso nella diegesi, più in generale occorre ricordare che il legame di una soluzione stilistica come il lirismo narrativo dell'*incipit* della *Casa in collina* con una manifestazione letteraria consimile (per esempio il canto leopardiano), può essere fuorviante se non si focalizza, come sottolinea Tynjanov, il «sistema semantico e intonazionale» dell'opera:

Durante il XVIII e XIX secolo c'era stata una vasta produzione letteraria in chiave di parodia, nella quale gli arcaismi avevano una funzione parodistica. A decidere in questo caso è, naturalmente, il sistema semantico e intonazionale di una data opera, il quale consente di mettere una data espressione in correlazione non già con l'uso verbale «alto», ma con quello «ironico», cioè ne definisce la funzione. Strappare singoli elementi da un sistema e metterli in correlazione, al di fuori del sistema, cioè privati della loro funzione costruttiva, con la serie simile analoga di altri sistemi, è un errore.⁴⁸⁴

Una breve verifica del rapporto tra realtà oggettiva, stilizzazione e parodia si può impostare osservando l'*incipit* de *La casa in collina*:

Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo come gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere. Per esempio, non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche dove giocai bambino e adesso vivo : sempre un terreno accidentato e serpeggiante, coltivato e selvatico, sempre strade, cascine e burroni. Ci salivo la sera come se anch'io fuggissi il soprassalto notturno degli allarmi, e le strade formicolavano di gente, povera gente che sfollava a dormire magari nei prati, portandosi il materasso sulla bicicletta o sulle spalle, vociando e discutendo, indocile, credula e divertita.⁴⁸⁵

Il riferimento primo dell'*incipit* della *Casa in collina* è l'*incipit* della lirica *Alla luna* di Leopardi:

O graziosa luna, io mi rammento
che, or volge l'anno, sovra questo colle
io venia pien d'angoscia a rimirarti:
e tu pendevi allor su quella selva
siccome or fai, che tutta la rischiari.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ J. TYNJANOV, trad. it. *L'evoluzione letteraria*, cit., pp. 130-131.

⁴⁸⁵ C. PAVESE, *La casa in collina*, in ID., *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino 2000, p. 369; da qui in avanti siglato CAS.

⁴⁸⁶ GIACOMO LEOPARDI, *Alla luna*, vv. 1-5, in ID., *Canti*, con note e prefazioni dell'autore, argomenti e abbozzi di poesie, scritti e frammenti autobiografici, a cura di Lucio Felici, Newton & Compton Editori, Roma 1999, pp. 91-92.

La comparazione tra l'*incipit* leopardiano e l'*incipit* della *Casa in collina* induce a sottolineare innanzitutto il ritorno al colle enunciato dall'io lirico leopardiano («io mi rammento / che, or volge l'anno, sovra questo colle / io venia»), che diventa il motivo dominante del testo pavesiano, dove la collina assorbe anche il ruolo della luna in cui si scinde, invece, il correlativo materiale della persistenza del tempo nella lirica leopardiana («O graziosa luna, [...] / io venia pien d'angoscia a rimirarti: / e tu pendevi allor su quella selva / siccome or fai»). La collina dell'elocuzione narrativa del protagonista pavesiano è un luogo unico («la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia»), e assume l'unicità dell'astro lunare leopardiano (realmente unico, mentre la collina leopardiana è necessariamente «questo colle»). Il protagonista pavesiano precisa: la collina «per me non era un luogo come gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere», e prosegue: «per esempio, non vedevo differenza tra quelle colline e queste antiche dove giocai bambino e adesso vivo». La ripresa dei piani temporali articolati dalla lirica leopardiana è netta:

Leopardi	Pavese
io mi rammento	(implicito)
sovra questo colle io venia e tu pendevi allor su quella selva	queste colline [...] antiche dove giocai bambino
siccome or fai,	e adesso vivo

Poco oltre Corrado, ricorda cosa ricordava quando abitava la collina torinese, traccia un parallelo tra il ricordare presente e il ricordare del passato, un motivo poetico tipicamente leopardiano che ricorre anche in *Alla luna*: «Oh come grato occorre / nel tempo giovanil / [...] / il rimembrar delle passate cose»⁴⁸⁷. Qui Leopardi ricorda un tempo passato in cui ricordava un tempo precedente, e così è per l'io narrante della *Casa in collina*: «Era estate, e ricordavo altre sere quando vivevo e abitavo in città, sere che anch'io ero disceso a notte alta cantando o ridendo, e mille luci punteggiavano la collina e la città» (CAS, 369-370)⁴⁸⁸; leopardianamente il

⁴⁸⁷ G. LEOPARDI, *Alla luna*, cit., vv. 12-13; v. 15.

⁴⁸⁸ Sono leopardiane anche le «mille luci» che «punteggiavano la collina» evocative del cielo notturno, dove gli enormi astri per Leopardi sono solo dei punti che danno da meditare sull'insignificanza cosmica del «punto» a cui si deve ricondurre il mondo, il pianeta del genere umano: «e poi che gli occhi a quelle

ricordo è associato all'inconsapevolezza di quanto rapidamente sarebbe trascorso il tempo della giovinezza: «Non si sapeva ch'era un tempo così breve» (CAS, 370). La visione delle luci che «punteggiavano la collina e la città», che evoca la satira dell'antropocentrismo che percorre *La ginestra*, ribadisce la distanza psicologica tra il protagonista della *Casa in collina* e le genti⁴⁸⁹ del popolo, echeggiando l'immagine degli sfollati paragonati poco prima alle formiche: «le strade formicolavano di gente, povera gente che sfollava a dormire magari nei prati» (CAS, 369); anche il motivo delle genti-formiche rimanda a *La ginestra*: «Non ha natura al seme / dell'uom più stima o cura / ch'alla formica: e se più rara in quello / che nell'altra è la strage, / non avvien ciò d'altronde / fuor che l'uom sue prosapie ha men feconde»⁴⁹⁰. I formalisti hanno spesso ribadito che uno dei procedimenti della parodia consiste nella riproduzione di una situazione letteraria topica, decontestualizzata e deprivata della sua motivazione originaria; si può osservare che la riproposizione della meditazione leopardiana sull'insignificanza umana, prescindendo dalle motivazioni interne al discorso de *La ginestra*, e soprattutto traslando il discorso dall'umanità tutta alla «povera gente che sfollava», inizia a delineare la costruzione satirica che rivela nella stilizzazione leopardiana del dettato lo schermo ideologico del protagonista, che pretende di cantare l'umanità dolente da un egoistico e distaccato punto di vista di classe. Già l'«invasione» da parte degli sfollati torinesi del colle cantato dal protagonista, che senz'altro non può dirsi più «ermo», introduce la corrosione satirica implicita nella sottrazione della solitudine romantica di fronte alla natura che rappresenta il contesto topico del canto leopardiano. Qui Corrado si è unito agli sfollati, ma poi ritorna ad essere solo, il colle quindi ridiventa ermo, e compaiono persino alcune siepi che evocano l'idillio di Leopardi:

Si prendeva la salita, e ciascuno parlava della città condannata, della notte e dei terrori imminenti. Io che vivevo da tempo lassù, li vedevo a poco a poco svoltare e diradarsi, e veniva il momento che salivo ormai solo, tra le siepi e il muretto (CAS, 369).

luci appunto, / ch'a lor sembrano un punto, / e sono immense, in guisa / che un punto a petto a lor son terra e mare / veracemente» (G. LEOPARDI, *La ginestra*, vv. 167-171, in ID., *Canti*, cit., p. 221).

⁴⁸⁹ «Le nostre stelle / o sono ignote, o così paion come / essi alla terra, un punto / di luce nebulosa; al pensier mio / che sembri allora, o prole dell'uomo?» (*Ibidem*, vv. 181-185).

⁴⁹⁰ *Ivi*, p. 223, vv. 231-236.

Si può ora riesaminare l'*incipit* della *Casa in collina*:

Già in altri tempi si diceva la collina come avremmo detto il mare o la boscaglia. Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava, e per me non era un luogo tra gli altri, ma un aspetto delle cose, un modo di vivere (CAS, 269).

Un'espressione da non sottovalutare è il limitativo «per me». L'«ermo» colle, come si è detto, è nella fattispecie il rifugio degli abitanti di una Torino sconvolta dai bombardamenti, e poco oltre la differenza di classe tra il narratore e i profughi torinesi si insinua corrosivamente nel «cantato» del narratore. L'io narrante della *Casa in collina* tenta infatti di ergersi ad emblema e cantore del popolo degli sfollati torinesi, ma questi ultimi sono costretti ad acciaccarsi le ossa trascorrendo la notte sul nudo terreno della romanticissima collina, mentre Corrado, lirico ammiratore di quest'ultima, si sarebbe risvegliato da un placido sonno nel suo morbido letto:

Avrei dormito dentro un letto, questo sì. Gli sfollati dei prati e dei boschi sarebbero ridiscesi in città come me, solamente più sfiancati e intirizziti di me (CAS, 369).

L'ironico valore eufemistico dell'avverbio «solamente» reclama l'interpretazione della trasfigurazione satirica: «come me, *solamente* più sfiancati e intirizziti di me»; l'immersione della narrazione lyricizzata nel contesto storico della Seconda guerra mondiale innesca lo smascheramento satirico, e il romanticismo leopardiano del protagonista espresso nella narrazione stilizzata segnala il decadere dell'espressione lirica ad apologetica retorica di classe.⁴⁹¹ La problematicità della

⁴⁹¹ La complessità sconcertante della figura del protagonista de *La casa in collina* ha un riscontro nelle letture critiche del romanzo, che hanno restituito immagini e commenti assai divergenti sul personaggio Corrado; uno studio interessante (ma troppo disinvolto nei parallelismi tra *La casa in collina* e il cosiddetto *Taccuino segreto* di Pavese) di Lino Pertile per esempio, traccia un profilo unidimensionalmente abietto del protagonista: «il tono dimesso ed elegiaco non deve ingannare. Questo personaggio è un vile. Il suo fare brusco e scontroso serve da copertura a debolezza, egoismo, paura e viltà. Tutti vizi ampiamente sofferti ma non per questo meno ignobili ai nostri come ai suoi occhi [...] questo personaggio non ha il coraggio delle proprie idee né dei propri sentimenti» (LINO PERTILE, *Tre incipit pavesiani (Paesi tuoi, La casa in collina, La luna e i falò)*, in MAURO M. MIGNONE (a cura di) *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference. Stony Brook, NY, 13-14 marzo 2009, Forum Italicum Publishing – Edisud, New York – Salerno 2010, p. 111); negli Atti dello stesso Convegno, Umberto Mariani (che discute con attenzione rara anche il tema generale del rapporto tra Pavese e la politica) nota invece – e nota giustamente – che i dubbi e i rimorsi di Corrado lo distinguono dal tipico intellettuale borghese: «i veri borghesi non hanno di queste fisime [...] mentre i commenti di Corrado sono sempre così combattuti»; Corrado «sarà sempre rattristato da questa scelta [...] gli torneranno sempre in mente quelli che ci hanno lasciato la vita»; «il borghese intellettuale si accusa di non aver saputo fare ciò che sono stati capaci di fare dei ragazzi e dei semplici proletari più o meno analfabeti» (UMBERTO MARIANI, *Pavese impolitico? La casa in collina o il rimpianto di una*

narrazione lirica della *Casa in collina* è stata talvolta rilevata; diversamente da Gioanola e da altri, che non hanno segnalato nulla di insolito nel canto della collina innalzato dal protagonista del romanzo⁴⁹², Stefano Giovannuzzi osserva invece che «*La casa in collina* non reimpiega il linguaggio lirico in un contesto narrativo, come fanno altri poeti negli stessi anni, ne fa *tabula rasa*, con una violenza che trova difficilmente termine di confronto»⁴⁹³. Ma Pavese non mette in atto un'indiscriminata e immotivata *tabula rasa* del linguaggio lirico *tout court*, opera piuttosto una demolizione scientificamente orchestrata del trito lirismo in cui si esprime la falsa coscienza dell'intellettuale italiano, un lirismo decaduto al ruolo di mielosa retorica di classe, su cui Pavese, attraverso il confronto dialettico dell'io protagonista liricizzante con la realtà oggettiva, riversa una colata fresca d'acido corrosivo: è la più compiuta, o comunque la più estrema esemplificazione narrativa della concezione pavesiana, ispirata dal formalismo russo, del legame tra stilizzazione e retorica.

L'operazione di corrosione satirica *manu* leopardiana a ben vedere ha un antecedente nel Verga de *I Malavoglia*, che aveva a sua volta stilizzato leopardianamente la narrazione, in modo particolarmente scoperto nel discorso di 'Ntoni che si legge in chiusura del romanzo:

- [...] Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia? Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene.⁴⁹⁴

partecipazione mancata, in *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, cit., p. 41; p. 44; p. 45). Entrambi i punti di vista sul personaggio colgono in parte nel segno.

⁴⁹² E. Gioanola nega la distorsione stilistica della narrazione, affermando che «come più vistoso segno di riconoscimento il libro offre la caratteristica di confessione diretta, col rifiuto di ogni schermo narrativo e linguistico che nasconda-riveli allusivamente il fondo delle angosce esistenziali, e con la conseguente assunzione delle forme più immediate di denuncia delle intime carenze e contraddizioni» (E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., p. 27); una "disattenzione" comprensibile, in quanto la stilizzazione corrode satiricamente innanzi tutto la mistica della collina ostentata dal protagonista, mentre per Gioanola *La casa in collina* troverebbe «il suo vero punto di coesistenza nell'intuizione della collina come equivalente di essenza, di durata sapienziale, di autenticità» (ivi, p. 29). Non segnala la problematica della stilizzazione della narrazione del protagonista de *La casa in collina* per esempio neppure il citatissimo studio: MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, in C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit.

⁴⁹³ STEFANO GIOVANNUZZI, *Pavese tra romanzo e angoscia per la perdita della poesia*, in «*Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba*». *Omaggio a Cesare Pavese*, cit., p. 260.

⁴⁹⁴ GIOVANNI VERGA, *I Malavoglia*, in ID., *I grandi romanzi e tutte le novelle*, a cura di Concetta Greco Lanza, Edizione integrale, Newton Compton, Roma (1992) 1996², p. 200.

Il «ti rammenti le belle chiacchierate», seguito dalla serie degli interrogativi rimanda nettamente al Leopardi di *A Silvia*; il «chiaro di luna» e il ricordo nostalgico della gioventù inconsapevole («allora non sapevo nulla [...] ora che so ogni cosa») evocano anch'essi l'universo dei topoi leopardiani. La ripresa pavesiana del verismo de *I Malavoglia*, concentrando il lirismo diffuso nell'unica coscienza narrante della *Casa in collina* (l'intellettuale Corrado), non ne corrode l'istanza realistica, ma bensì il lirismo, forse accentuando una tendenza alla corrosione satirica già presente nel tessuto narrativo del romanzo di Verga. Si dovrà ritornare a suo tempo su *La casa in collina*; è ora più utile addentrarsi nel ruolo di modello letterario svolto dal romanzo del realismo russo e russo-sovietico, termine di confronto decisivo per comprendere anche la genesi letteraria del peculiare processo di stilizzazione messo in atto ne *La casa in collina*, romanzo che accoglie diversi procedimenti caratteristici della tecnica del realismo letterario rilevabili nel capolavoro di Ivan Gončarov, il romanzo *Oblòmov*.

II.2 Gončarov e Pavese

II.2.1 Pavese e il realismo russo

II.2.1.1 Autobiografia, etica e romanzo

Il legame tra esperienza biografica e rappresentazione letteraria è un tema centrale nelle riflessioni di Pavese; il 31 dicembre 1937 per esempio, nello stesso periodo in cui attende alla traduzione italiana di *Moll Flanders*, Pavese registra «l'origine autobiografica del romanzo oggettivo [...] scoperta in Cellini e Defoe» (MV, 72). Nella *Prefazione* alla sua traduzione italiana di *Moll Flanders*, Pavese afferma che il «rigoglio di forza creativa» espresso da Daniel Defoe «veniva dopo un'intiera esistenza risolutamente combattuta», e che «nulla può rendere la tempra di quest'uomo meglio che la voce schietta e vigorosa dei suoi protagonisti»⁴⁹⁵.

Una valutazione storico-letteraria simile è proposta negli stessi anni da Alberto Moravia, che nel 1941 afferma: «pochi generi letterari hanno avuto uno svolgimento così logico e definito come il romanzo. La sua prima origine sta nei memorialisti e nei moralisti del sei e settecento»⁴⁹⁶, Moravia sottolinea che «ancor prima del romanzo ci sono stati i personaggi»⁴⁹⁷, e osserva che «la bellezza e grandezza del romanzo derivano dalla forza, profondità, sincerità e pienezza del sentimento etico dello scrittore»⁴⁹⁸. Moravia e Pavese convergono sull'includibilità di un «ritorno alle origini» autobiografiche, tanto che Moravia celebra l'avvenuto «abbandono completo dei procedimenti naturalistici e [la tendenza] ad un genere di personaggio dichiaratamente lirico e autobiografico»⁴⁹⁹; tanto che il personaggio

⁴⁹⁵ C. PAVESE, Prefazione a DANIEL DEFOE, *Fortune e sfortune della famosa Moll Flanders*, Einaudi, Torino 1938; ora in C. PAVESE, *Saggi letterari*, cit., p. 187.

⁴⁹⁶ PSEUDO [*alias* ALBERTO MORAVIA], *L'uomo e il personaggio*, «Prospettive», 15 ottobre 1941; cito dall'antologia LORENZO POLATO (a cura di), «Prospettive» «Primato», Canova, [Treviso] 1978, p. 126.

⁴⁹⁷ *Ibidem*.

⁴⁹⁸ *Ivi*, p. 127.

⁴⁹⁹ *Ivi*, p. 130.

«minaccia addirittura di essere soppresso a favore esclusivo dello scrittore»⁵⁰⁰. Pavese invece anche in sede teorica riconosce la necessità, come si è detto sopra, di un ancoramento ai procedimenti narrativi del realismo e del naturalismo. Secondo Moravia un tratto della modernità è la «crisi del personaggio [che] corrisponde ad una simile crisi del concetto di uomo»⁵⁰¹, e nella conclusione dell'articolo riafferma che,

più del personaggio, conta soprattutto quell'esperienza metafisica e morale da cui a suo tempo nacque il personaggio stesso. Essa probabilmente va rifatta, per intero. Per questo il romanzo non è morto. Ma aspetta un nuovo concetto dell'uomo per rinascere degnamente.⁵⁰²

Queste riflessioni sull'origine autobiografica del romanzo circolano insomma nell'Italia tra le due guerre, tanto che il Gramsci dei *Quaderni* si appunta una nota a riguardo. La concezione che lega la coscienza etica dello scrittore al significato etico espresso dal romanzo giunge al Secondo dopoguerra. Nel 1945, nella *Nota* posta a postfazione del suo romanzo *Uomini e no*, Vittorini afferma:

In arte non conta la volontà, non conta la coscienza astratta, non contano le persuasioni razionali; tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo, e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice scoperta umana. La mia appartenenza al Partito Comunista indica dunque quello che io voglio essere, mentre il mio libro può indicare soltanto quello che in effetti sono.⁵⁰³

Nel 1948, il problema del rapporto tra il piano autobiografico dello scrittore (con la sua eticità e consapevolezza politica) e piano del reale letterario è il tema del noto articolo di Calvino *Saremo come Omero*, che addita,

pressante e importante, il problema di come sistemare quell'ingombrantissimo personaggio che per uno scrittore moderno è l'«io» [...] Tra l'io che scrive e la realtà che dev'essere oggetto dei suoi scritti (realtà completa, e quindi storica e in divenire, ecc.) c'è l'io che vive e vede e si trasforma e migliora a contatto con la storia e gli uomini, e i conti son da fare con quest'ultimo [...] Perciò io credo che l'imperativo primo sia: «sii» comunista, e non «fai» il comunista, «scrivi» da comunista.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ Ivi, p. 131.

⁵⁰¹ Ivi, p. 132.

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ E. VITTORINI, *Uomini e no*, Bompiani, Milano 1945, p. 265; da qui in avanti siglato UN; la *Nota* ora può leggersi in ID., *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Mondadori, Milano (1974) 2005⁷, vol. I, pp. 1210-1211.

⁵⁰⁴ I. CALVINO, *Saremo come Omero*, «Rinascita», dicembre 1948; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1484.

Sulla scia ideale delle riflessioni di Pavese, Moravia e Vittorini, il romanzo è per Calvino un genere che dipende dalla «pienezza del sentimento etico dello scrittore»; di conseguenza la necessità di “essere” (o diventare) comunista sentita da Calvino riguarda l’interiorità dello scrittore. Similmente etica, scrittore e romanzo sono al centro del *Ritorno all’uomo* teorizzato da Pavese nel 1945, in parte sulla scia della centralità dell’umano affermata da Ivan Gončarov: Pavese afferma che nel ventennio

Più che libri conoscemmo uomini, conoscemmo la carne e il sangue da cui nascono i libri [...] nei romanzi, nelle poesie e nei film che ci rivelarono a noi stessi in un vicino passato, l’uomo era più schietto, più vivo e più sincero che in tutto quanto si faceva a casa nostra. [...] Come per costoro, per noi il compito è scoprire, celebrare l’uomo di là dalla solitudine, di là da tutte le solitudini dell’orgoglio e del senso.⁵⁰⁵

Pavese riafferma una concezione della letteratura come comunicazione («scoprire, celebrare l’uomo [...] di là da tutte le solitudini dell’orgoglio e del senso»), e ribadisce la corrispondenza umana tra società, autore e opera («la carne e il sangue da cui nascono i libri»). Si può quindi avanzare una prima corrispondenza tra Pavese e il romanziere russo Ivan Gončarov, un autore il cui influsso su Pavese, benché finora trascurato, come si vedrà può dirsi invece cospicuo. La dimensione umana della letteratura esplicitata nel pavesiano *Ritorno all’uomo*, ha un antecedente in un brano del romanziere russo che si sofferma sul tema del significato umano dell’espressione letteraria, nella scena del dibattito letterario intrattenuto dall’eponimo protagonista del romanzo *Oblòmov*⁵⁰⁶, che s’infervora per difendere la dimensione umana che la letteratura non dovrebbe mai trascendere:

⁵⁰⁵ C. PAVESE, *Ritorno all’uomo*, «L’Unità» ed. di Torino, 20 maggio 1945; ora in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 197; p. 198.

⁵⁰⁶ Pubblicato in Russia nel 1859, il romanzo fu pubblicato in Italia – restando alle edizioni torinesi del periodo che qui interessa – nel 1928 dalla Slavia, con traduzione di Ettore Lo Gatto poi riedita dalla Einaudi, che recuperò «parzialmente [...] alcune delle traduzioni della collana Il genio russo della Slavia di Alfredo Poliedro, che il 1° settembre 1937 cedeva a Einaudi la traduzione di Lo Gatto di *Oblòmov* di Gončarov» (LUISA MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 31 nota 101). *Oblòmov* è stato pubblicato dalla Einaudi nel 1938 (terzo titolo della collana Narratori stranieri tradotti) e più volte riedito: cfr. *Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*, Indice bibliografico degli autori e collaboratori, indice cronistorico delle collane, indici per argomenti e per titoli, Einaudi, Torino 2003, p. 369, p. 942. *Oblòmov* fu poi ristampato dalla Einaudi nel 1941, nel 1946 (cfr. L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, cit., p. 320) e nel 1949.

– Datemi l’uomo, l’uomo! – disse Oblòmov, amatelo... [...]
 – Cacciarli dalla società! – cominciò Oblòmov come ispirato, alzandosi davanti a Pjènkin. – Questo significa dimenticare che in questo vaso era chiuso un principio superiore; che se egli è un uomo guastato, è tuttavia sempre un uomo, cioè voi stesso. Cacciare! Ma come lo volete cacciare dall’umanità, dal grembo della natura, dalla misericordia divina? – Oblòmov quasi gridò, con gli occhi fiammeggianti.
 – Esagerate! – disse a sua volta, sorpreso, Pjènkin.
 Oblòmov comprese di aver esagerato anche lui. Tacque all’improvviso, rimase un momento in piedi, sbadigliò e si sdraiò di nuovo sul divano.⁵⁰⁷

II.2.1.2 Gončarov e la «mitologia personale» pavesiana

I modelli letterari che hanno influito sulla narrativa di Pavese non sono circoscrivibili nell’ambito delle tradizioni letterarie italiana e anglosassone. Già in una nota dell’11 ottobre 1935, dichiarando che oramai non gli «interessa più per nulla la cultura americana» (MV, 12), Pavese afferma che «tenta di tenere gli occhi aperti su tutto il mondo» (MV, 11). Si tratta di una prospettiva mondiale che lo scrittore rivendicherà esplicitamente nell’*Intervista alla radio* del 1950, accalorandosi nella polemica con la critica pavesiana più in voga, che era solita ridurre (e spesso ancora oggi riduce) la molteplicità delle suggestioni letterarie estere che hanno influito su Pavese all’influsso unico della letteratura statunitense:

L’appunto che vorrei fare alla nostra critica è questo: si è mai provata questa critica a definire lo stile, la maniera narrativa nordamericana, ricercandone le radici e i modelli storici? Lo sa questa critica che senza Kipling non si spiega Hemingway, senza l’espressionismo tedesco e i russi non si spiegano né O’Neil né Faulkner, senza Maupassant non si spiegano Fitzgerald, Cain e tutti gli altri?⁵⁰⁸

I riferimenti alla Russia («senza [...] i russi non si spiegano né O’Neil né Faulkner») sono presenti anche nel celebre scritto retrospettivo sul «decennio delle traduzioni» redatto da Pavese nel 1946, dove il Piemontese afferma: «noi scoprimmo l’Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna»⁵⁰⁹; è una delle tante allusioni di Pavese all’influsso

⁵⁰⁷ IVAN GONCIAROV, trad. it. *Oblòmov*, traduzione di Ettore Lo Gatto, Einaudi, Torino (1938) 1941², pp. 26-27; da qui in avanti siglato OBL.

⁵⁰⁸ C. PAVESE, *Intervista alla radio*, in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 264.

⁵⁰⁹ C. PAVESE, *Ragioni di Pavese*, inedito datato 5 febbraio 1946, in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 223.

della letteratura russa che risulta ancora oggi sottovalutato.⁵¹⁰ Nell'*Intervista alla radio* Pavese afferma, con il consueto acume storico-critico, che «non occorre affatto uscire dall'Europa per diventare, come si dice, neorealisti»⁵¹¹. Il ruolo di modello letterario svolto dal romanzo russo nell'evoluzione letteraria dello stesso Pavese è stato sottostimato e trascurato. La nota del *Mestiere di vivere* datata 10 febbraio 1942, per esempio teorizza, con un discorso che ricorda il Gončarov autobiografico di *Meglio tardi che mai*, un legame particolarmente forte tra biografia e rappresentazione letteraria del reale:

Moltissimi mondi naturali [...] non ti appartengono perché non li hai vissuti a suo tempo [...] non sapresti muoverti in essi con quella segreta ricchezza [...] che dà dignità poetica a un mondo. Lo stesso [...] per la sfera dei rapporti umani [...] soltanto quelle situazioni e quei tipi che [...] si sono stagliati sul fondo della tua conoscenza iniziale [...] hanno avuto il tempo (sinora) d'incidere nel tuo spirito e gettare quelle innumerevoli e segrete radichette di riferimenti che danno sangue e vita alle creazioni. Insomma, tu non puoi *volendo* interessarti poeticamente a un dato paese o a una data sfera e farli vivere [...] non puoi [...] sfuggire [...] a un mondo già implicito nella tua natura percettiva (MV, 232-233).

I precedenti storici di questa concezione sono molteplici, basti ricordare Maupassant, «che nel suo scritto su *Le Roman* (1887) [...] arrivava alla conclusione che ogni romanzo realistico di analisi psicologica non può che sconfinare nell'autoanalisi, perché l'unica realtà interiore è la nostra»⁵¹²; tuttavia nello scritto di Maupassant (con ogni probabilità ben meditato da Pavese) l'enfasi sull'interiorità dell'autore non si estende, come nella nota pavesiana, al *genius loci* geografico («moltissimi mondi naturali [...] non ti appartengono»). Leone Ginzburg aveva pubblicato nel 1930 un articolo sul romanziere russo con la traduzione di un passo autobiografico da *Meglio tardi che mai* che Pavese potrebbe aver trovato particolarmente interessante; lo si confronti con il passo pavesiano sopracitato:

Quello che non è cresciuto e non s'è maturato in me medesimo, quello che non ho visto, che non ho osservato, quello di cui non ho vissuto, - non è

⁵¹⁰ Quest'ultimo riferimento alla Russia è stato per esempio letto in termini riduttivamente commemorativi, come il «tragico ricordo di Leone Ginzburg – implicito nell'allusione pavesiana [alla Russia] –, il cui bisogno di ricerca degli “uomini” e delle “parole” era stato rivolto in direzione della Russia sovietica e con la tensione morale di un Gobetti» (NICOLA CARDUCCI, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Laicata Editore, Manduria 1973, p. 14).

⁵¹¹ C. PAVESE, *Intervista alla radio*, cit., p. 264.

⁵¹² ROBERTO BIGAZZI, *Realismo e nuovi realismi*, in S. COSTA, M. VENTURINI (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali*, tomo I, cit., p. 75.

accessibile alla mia penna. Io ho (o avevo) un mio campo, un mio terreno, come ho la mia patria, la mia aria nativa, amici e avversari, il mio mondo di osservazioni, d'impressioni e di ricordi, – e ho scritto soltanto quello *che rivivevo, sentivo, che amavo, che vedevo e conoscevo da vicino* – insomma, ho scritto *e la mia vita e quello che vi si abbarbicava*.⁵¹³

Le similitudini tra i brani di Pavese e Gončarov sono notevoli⁵¹⁴, e non manca in questo caso un riscontro dell'enfasi pavesiana sul paesaggio nativo («ho un mio campo, un mio terreno, come ho la mia patria, la mia aria nativa», scrive Gončarov). La riflessione poetologica di Pavese, la stessa teoria della «mitologia personale» esplicitata nelle prose di *Feria d'agosto* ha un antecedente in Gončarov. Certamente, come rimarca persuasivamente Elio Gioanola, l'influsso di Leopardi ha un ruolo fondamentale nella genesi del concetto pavesiano di mitologia personale⁵¹⁵, ma occorre constatare che il modello leopardiano in Pavese è affiancato dal modello rappresentato dallo scrittore russo.

Nel romanzo *Oblòmov*, e soprattutto nel capitolo IX intitolato *Il sogno di Oblòmov*, dove si rappresenta la fanciullezza del protagonista eponimo nella tenuta rurale della sua famiglia (l'Oblomovka), si può scorgere un antecedente non trascurabile del concetto pavesiano di «mitologia personale». Riassumendo, secondo Pavese «ognuno di noi possiede una mitologia personale»⁵¹⁶ che sorge dai riflessi mnemonici della scoperta infantile del mondo semioticamente mediata dalla cultura e dal linguaggio, in quanto nel bambino il «segno si fa simbolo»⁵¹⁷; «il concepire mitico dell'infanzia è insomma un sollevare alla sfera di eventi unici e assoluti le successive rivelazioni delle cose»⁵¹⁸, una dimensione che condivide con il «mito

⁵¹³ IVAN A. GONČAROV, trad. it. *Meglio tardi che mai*, citato in LEONE GINZBURG, *Gončarov*, «La Cultura», IX (1930), fasc. 12, pp. 989-999; ora in ID., *Scritti*, Einaudi, Torino 1964, p. 167 (corsivi nel testo).

⁵¹⁴ Probabilmente sia Pavese che Gončarov apprezzavano queste affermazioni di Orazio: «non basta che le poesie risultino belle artisticamente: devono commuovere e trascinare l'animo di chi ascolta. Il volto dell'uomo, come ride con chi ride, così piange con chi piange. Se desideri che io pianga, devi prima soffrire tu stesso: allora le tue disgrazie mi feriranno [...] Al viso mesto convergono parole meste, all'irato indignate, al gaio scherzose, al severo gravi. *La natura prima ci conforma l'animo alle infinite condizioni della vita [...] e poi esprime gli affetti con le parole*. E se le parole contrastano alle condizioni di chi parla, tutti i romani, colti e ignoranti, scoppieranno in risate» ORAZIO, *Ars poetica*, vv. 99-114, traduzione di E. Cetrangolo, corsivo mio.

⁵¹⁵ Cfr. E. GIOANOLA, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, cit., pp. 109-132; e ID., *Introduzione*, in C. PAVESE, *Feria d'agosto*, introduzione di Elio Gioanola, Einaudi, Torino (1946) 2002.

⁵¹⁶ C. PAVESE, *Feria d'agosto*, in ID., *Tutti i racconti*, a cura di Mariarosa Masoero, Introduzione di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino (2002) 2006, p. 129.

⁵¹⁷ *Ibidem*.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

genuino la ripetibilità, la facoltà cioè di reincarnarsi in ripetizioni»⁵¹⁹. Nel capitolo gončaroviano *Il sogno di Oblòmov* si ritrovano forti assonanze con la teoria pavesiana; qui per esempio il piccolo protagonista

Improvvisamente si calma e, sedutosi accanto alla nutrice, guarda tutto con uno sguardo così attento. La sua intelligenza infantile osserva tutti i fenomeni che gli si svolgono innanzi; essi penetrano profondamente nella sua anima, poi crescono e maturano insieme a lui. [...] l'intelligenza ancora duttile si penetra di esempi vivi e incoscientemente disegna il programma della sua vita secondo la vita che lo circonda (OBL, 109-110).

Gončarov è in polemica con l'educazione e l'ideologia dei proprietari terrieri nella stagnante Russia della servitù della gleba, ma qui interessano le affinità con Pavese, come in questo passo sul ruolo della tradizione mitica assorbita nell'infanzia per il successivo sviluppo della coscienza adulta, con il suo serbatoio di archetipi cognitivi, sentimentali e mitologici :

La nutrice, o meglio la tradizione, evitava così accortamente nel racconto tutto ciò che esiste nella realtà, che la fantasia e l'intelletto, penetrandosi di quelle finzioni, ne restavano poi schiavi per sempre fino alla vecchiaia. [...] Sebbene l'adulto Ilià Iljič avesse poi saputo che non esistono fiumi di miele e di latte [...], la favola si era per lui fusa con la vita (OBL, 117-118).

Si ritrovano quindi in Gončarov diversi elementi caratteristici della concezione pavesiana della mitologia personale: ruolo dell'infanzia, "predestinazione" e condizionamento della vita adulta che muove dalle esperienze infantili, funzione della fiaba, del mito e della letteratura, idealizzazione della campagna e legame tra infanzia e paesaggio campestre declinato nostalgicamente (con una più marcata accentuazione ironica in Gončarov). Sono alcuni dei principi poetologici comuni ai due scrittori che possono contribuire a spiegare l'interesse di Pavese per Gončarov, e soprattutto il suo ruolo di modello letterario, che si spiega solo in virtù di un riscontro, da parte di Pavese, di profonde affinità con i propri interessi poetologici che si tenterà ora di precisare.

⁵¹⁹ *Ibidem.*

II.2.1.3 Primitivismo e oblomovismo

La sopraccitata nota del *Mestiere di vivere* datata 10 febbraio 1942, e altre consimili, sono state persuasivamente ricondotte da Joachim Schulze a suggestioni poetologiche ispirate dall'arte moderna e dal pensiero antropologico di Lucien Lèvy-Bruhl. Schulze fonda la sua analisi sulla nota diaristica pavesiana del 10 ottobre 1935, redatta quindi durante il confino calabrese:

Questa sera, sotto le rocce lunari, pensavo come sarebbe di una grande poesia mostrare il dio incarnato in questo luogo, con tutte le allusioni d'immagini che simile tratto consentirebbe. Subito mi sorprese la coscienza che questo dio non c'è [...] e quindi altri avrebbe potuto fare questa poesia, non io. [...] // [...] Se queste rocce fossero in Piemonte, saprei bene però assorbirle in un'immagine e dar loro un significato. Che viene a dire come il primo fondamento della poesia sia l'oscura coscienza del valore dei rapporti quelli biologici magari, che già vivono una larvale vita d'immagine nella coscienza prepoetica (MV, 10).

Schulze riconduce la concezione espressa in questo brano agli studi di Lèvy-Bruhl sulla “mentalità primitiva”, dove l'antropologo belga illustra la tesi che «i nativi intrattengono col loro territorio un rapporto basato sulla convinzione che i loro “spiriti” proprio in esso si sono rivelati, continuano a dimorarvi e possono ritornare alla visibilità, soprattutto in formazioni naturali che risaltino, come ad esempio rocce»⁵²⁰. Tra i brani di Lèvy-Bruhl su cui richiama l'attenzione Schulze, si deve ricordare perlomeno il passo della *Mythologie primitive* che discute «*la véracité du mythe dans l'esprit de l'indigène*. La parole du mythe devient réalité dans le rocher et la colline»⁵²¹. Schulze sostiene che l'interesse pavesiano per ciò che Lèvy-Bruhl chiama il «*lien vital*», ovvero il legame vitale che nel “pensiero primitivo” lega l'indigeno al suo territorio, si può riscontrare nel *Mestiere di vivere*, nel *Mestiere di poeta* e in *A proposito di alcune poesie non scritte*, e ne indaga gli esiti letterari nella poesia *Paesaggio I* della raccolta *Lavorare stanca*. A proposito di quest'ultimo componimento, che lo studioso riconosce fondato sull'idea del «fanciullo divino» e del suo legame con lo stato di natura, Schulze richiama opportunamente i precedenti

⁵²⁰ JOACHIM SCHULZE, trad. it. *La poetica pavesiana dei «rapporti fantastici» e la mentalità primitiva*, in «Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba». *Omaggio a Cesare Pavese*, cit., p. 86.

⁵²¹ Ivi, p. 87; il brano è tratto dal libro del 1935 di Lèvy-Bruhl, *Le mythologie primitive. Le monde mystique des Australiens et des Papous*.

poetici dello stesso Pavese (*O colli dove nacqui*, 1925) e di d'Annunzio (*Ex imo corde*, in *Primo vere*, 1878-1880), che discendono da *Le rimembranze* di Leopardi, dove «il bambino, immerso nel paesaggio della fanciullezza, è seduto o giace a terra, con lo sguardo rivolto al cielo»⁵²², come l'eremita della poesia pavesiana, che secondo Schulze rappresenta, agli occhi della comunità che ascende ad osservarlo, la possibilità del ritorno alla condizione del «fanciullo divino». Schulze discute l'importanza degli studi di Lévy-Bruhl sull'arte primitiva in particolare per la genesi di quelle opere di Pavese, come la poesia *Paesaggio I*, dove sono giustapposti

elementi antropomorfi, teriomorfi e, si può aggiungere, fitomorfi, i quali sono elementi costitutivi (di rango identico) della totalità e si implicano vicendevolmente in quanto l'uno è, secondo la propria essenza, in pari tempo anche l'altro e di conseguenza può manifestarsi o essere colto a suo piacere nell'una o nell'altra forma.⁵²³

Lo studioso richiama l'attenzione sull'influsso del primitivismo nell'arte figurativa e soprattutto pittorica: Pavese infatti, discutendo nel *Mestiere di poeta* la composizione di *Paesaggio I*, allude al ruolo della suggestione dei quadri dell'amico Mario Sturani; ma Schulze non rinviene possibili esempi di primitivismo figurativo direttamente fruibili da Pavese prima della composizione di *Paesaggio I*, e ritiene invece

verosimile che Pavese da Sturani abbia visto dei quadri non nati strettamente dallo spirito del primitivismo ma che, osservati da occhi addestrati dagli scritti di Lévy-Bruhl, in questo spirito erano interpretabili. [...] Pavese [...] voleva far capire che [...] sapeva assai bene quale fosse la parte del primitivismo nella più recente arte figurativa, e vedeva la possibilità di aprirsi come letterato a questa recente arte moderna.⁵²⁴

Riassumendo, secondo Schulze in *Paesaggio I* Pavese rappresenta un'immersione nello stato di natura primitivo-infantile (ispirato dagli studi antropologici di Lévy-Bruhl), che rende in termini d'immagine l'identificazione teriomorfa e fitomorfa dell'eremita, simboleggiata rispettivamente dalla pelle di capra indossata e dal colorito della sua pelle simile alle felci. Ma si deve aggiungere che la poesia *Paesaggio I* da un punto di vista semiotico-spaziale è contraddistinta

⁵²² Ivi, p. 89.

⁵²³ Ivi, p. 96.

⁵²⁴ Ivi, p. 105.

da una struttura che ruota intorno all'opposizione degli assi orizzontale e verticale, ed è a questo proposito che si può cogliere la similarità con l'analogia transcodificazione letteraria del rapporto tra gli assi orizzontale e verticale che caratterizza *Oblòmov*, e soprattutto il cruciale capitolo *Il sogno di Oblòmov* (che Gončarov pubblicò autonomamente nel 1849, sei anni prima del romanzo). Se *Paesaggio I*, come afferma lo stesso Pavese, deriva in parte da una prospettiva pittorica («certi nuovi quadretti dell'amico pittore, stupefacenti per evidenza di colore e sapienza di costruzione»), dato confermato dalla dedica «(Al pollo)»⁵²⁵, soprannome di Sturani, similmente, come rileva Michaela Bömig, l'Oblomovka descritta ne *Il sogno di Oblòmov*

si presenta, secondo le parole dello stesso Gončarov, come “una serie di studi pittorici” [...], espressione che sottolinea non soltanto la relazione di contiguità fra le diverse parti, ma vuole forse alludere anche a tutta la precarietà dell'abbozzo ancora da rifinire, come alla qualità indubbiamente bidimensionale del disegno. Così pure il piccolo Oblòmov, quando osserva il mondo circostante, si diletta, più che di persone, animali ed oggetti reali ed a tutto tondo, delle estese ombre piane che essi proiettano sul terreno.⁵²⁶

Comparando *Il sogno di Oblòmov* a *Paesaggio I*, si riscontra quindi che gli autori delle due opere, costruite entrambe su un'opposizione spaziale tra i piani orizzontale e verticale che in entrambi i casi si lega alla contrapposizione tra ozio e lavoro, hanno dichiarato di aver concepito la loro opera in termini di rappresentazione pittorica. *Paesaggio I*, fin dai primi versi, si articola sulle due polarità semantiche orizzontalità-ozio vs verticalità-lavoro:

Non è più coltivata quassù la collina. Ci sono le felci
e la roccia scoperta e la sterilità.
Qui il lavoro non serve più a niente. La vetta è bruciata
e la sola freschezza è il respiro. La grande fatica
è salire quassù: l'eremita ci venne una volta
e da allora è restato, a rifarsi le forze.⁵²⁷

I motivi del lavoro («non è più coltivata») e della verticalità («quassù») figurano in posizione forte nel primo verso; la seconda frase, che trascorre con

⁵²⁵ C. PAVESE, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Introduzione di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino 1998, p. 12.

⁵²⁶ MICHAELA BÖMIG, *Il sogno di Oblòmov. Apologia dell'orizzontalità*, «Europa Orientalis», XII (1993), n 1, p. 39.

⁵²⁷ C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 12.

enjambement dal primo al secondo verso, descrive appunto la natura non coltivata («felci», «roccia», «sterilità»). Alla «vetta [...] bruciata» si oppone però la «freschezza» del «respiro» (vv. 3-4), che introduce l'opposizione tra elemento minerale e animale, la quale instaura l'osmosi vicendevolmente rigeneratrice tra uomo e natura; nei vv. 4-6 alla fatica dell'ascesa dell'eremita (che ribadisce il legame lavoro-verticalità) si oppone il suo ozio, che coincide con il non movimento sull'asse verticale: l'eremita «da allora è restato» – cioè non è ridisceso a valle – «a rifarsi le forze». L'ironia implicita nell'eccessivamente prolungato «rifarsi le forze» dell'eremita, accompagna tuttavia l'innescarsi di una misteriosa dinamica rigeneratrice, come rivelano i versi successivi:

L'eremita si veste di pelle di capra
 E ha un sentore muschioso di bestia e di pipa,
 che ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta.
 Quando fuma la pipa in disparte nel sole,
 se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore
 delle felci bruciate. Ci salgono i visitatori
 che si accasciano sopra una pietra, sudati e affannati,
 e lo trovano steso, con gli occhi nel cielo,
 che respira profondo. Un lavoro l'ha fatto:
 sopra il volto annerito ha lasciato infoltirsi la barba,
 pochi peli rossicci. E depone gli sterchi
 su uno spiazzo deserto, a seccarsi nel sole.⁵²⁸

Così si conclude la prima parte di *Paesaggio I*, separata graficamente da una riga bianca da una seconda e ultima parte (tratto comune a diverse poesie della raccolta). L'eremita, immedesimatosi con l'elemento animale (la «pelle di capra»), o animale e vegetale assieme («sentore muschioso di bestia») – e intellettuale: «e di pipa» – mette in moto la rigenerazione della terra: «ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta».⁵²⁹ Si rinnova la contrapposizione tra la fatica ascensionale e l'ozio orizzontale nei vv. 12-14 («Ci *salgono* i visitatori / che *si accasciano* sopra una pietra, *sudati e affannati*, / e lo trovano *steso*, con gli occhi nel cielo,») e l'ironia dei vv. 15-16, che nuovamente accompagna e cela la misteriosa rigenerazione naturale compiuta dall'eremita («Un lavoro l'ha fatto: / sopra il volto annerito ha lasciato infoltirsi la barba,»), laddove il «volto annerito» rimanda alla «vetta [...] bruciata»

⁵²⁸ *Ibidem*.

⁵²⁹ Il fatto che l'eremita compia un "lavoro" di rigenerazione della terra è affermato esplicitamente nelle prime varianti della poesia: «negli abbozzi, si diceva in modo sufficientemente chiaro: // "Coste e valli di questa collina son tutto un rigoglio / di raccolti perché l'eremita le guarda dall'alto"» (J. SCHULZE, *La poetica pavesiana dei «rapporti fantastici» e la mentalità primitiva*, cit., p. 97).

del verso 3 (e alla pipa, che è una piccola fornace), e l'«infoltirsi la barba» allude alla rigenerazione vegetale: l'eremita «un lavoro l'ha fatto», appunto. Nella seconda parte della poesia, nei versi 27-28, si concentra il legame più esplicito tra il lavoro umano e il movimento lungo l'asse verticale: «Hanno troppo da fare e non vanno a vedere l'eremita / i villani, ma *scendono, salgono e zappano forte.*»⁵³⁰.

Similmente la tenuta di Oblomovka descritta nel *Sogno di Oblòmov*, come sottolinea la Bömig, è un mondo chiuso (ritenuto idillico dagli abitanti, ma in realtà satiricamente antiutopico) dove alla canonica opposizione liminare sul piano orizzontale tra interno e esterno della comunità, si sostituisce un'alterità liminare proiettata sull'asse verticale:

Particolarmente emblematico diventa in questo contesto il caso di uno dei paesetti vicini a Oblomovka [...]. Si tratta del villaggio di Verchlevo che, pur trovandosi in un apparente rapporto di contiguità con Oblomovka, viene proiettato [...] in un'immaginaria dimensione verticale, come sottolinea d'altronde il suo nome coniato dalla radice *verch* (il sopra, la parte superiore). Il paese “superiore” [...] è la sfera “estranea”, “altra”, “ostile” e “pericolosa” per antonomasia, in quanto si trova sotto l'influenza dello straniero, l'amministratore tedesco Stolz, tenace antagonista dell'oblomovismo nel tentativo di impartire al giovane Oblòmov i rudimenti dell'istruzione e scuoterlo dalla sua posizione orizzontale.⁵³¹

Questa serie di opposizioni si può riconoscere, riflessa e al contempo rimescolata, nella semantizzazione spaziale caratteristica di *Paesaggio I*. Si deve ricordare che in *Oblòmov* (e quindi anche nel capitolo-racconto *Il sogno di Oblòmov*) il tema dell'educazione e dell'istruzione è fondamentale, e che lo stesso tema non è assente nella poesia pavesiana, dove il ruolo spirituale-naturalistico dell'eremita rimanda al ruolo intellettuale (per esempio l'eremita fuma la pipa come l'autore Pavese). Si ritrova quindi, in *Paesaggio I*, una contrapposizione per certi versi assimilabile alla

collisione fra Oblomovka e Verchlevo, di un mondo orizzontale con la sua negazione verticale [...] alla proiezione geometrica del conflitto, caratteristico di tutti i romanzi di Gončarov, fra il vecchio ed il nuovo ordine sociale con i rispettivi modelli ideologici. L'ambizione verticale, l'impennata dell'orgoglio umano (non a caso il tedesco si chiama Stolz = orgoglio) che minaccia l'acquiescenza orizzontale degli abitanti di Oblomovka, non riesce comunque a destarli dal loro stato vegetativo-letargico e tanto meno a far

⁵³⁰ C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 12, corsivo mio.

⁵³¹ M. BÖMIG, *Il sogno di Oblòmov. Apologia dell'orizzontalità*, cit., p. 44.

vacillare l'idea che si sono fatti dell'istruzione, assai caratteristica di tutta la loro visione del mondo.⁵³²

In *Paesaggio I* Pavese ha geometrizzato la contrapposizione tra la cima della collina (l'alto, Verchlevo in Gončarov) dove ozia l'eremita (oblomovianamente orizzontale: «steso, con gli occhi nel cielo») e la valle sottostante (la pianura, Oblomovka) dove lavorano i contadini (che invece si muovono in verticale: «i villani [...] scendono, salgono e zappano forte»). In *Paesaggio I*, quindi, l'opposizione tra l'alto (ambito innovativo-intellettuale) e il basso (ambito tradizionale-contadino) permane, ma se in Gončarov la verticalità e il lavoro sono caratteristiche dello spazio superiore (Verchlevo), in Pavese lo spazio superiore è sede sì dell'intellettualità, ma anche dell'ozio orizzontale dell'eremita. In Gončarov la pianura è la sede del mondo tradizionale contadino e dell'oziosa stasi in cui cresce il piccolo Oblòmov,⁵³³ un'area caratterizzata dal rifiuto dei suoi abitanti di ogni movimento verticale, mentre in Pavese la pianura è caratterizzata dal duro lavoro contadino e dal movimento in verticale («scendono, salgono e zappano forte»). Ricordando che l'eremita pavesiano situato nell'alto della collina si confonde con la vegetazione, la rappresenta e quasi ne fa parte, e infine sembra produrne la rigenerazione, si può cogliere l'ennesima analogia con rovesciamento, perché nel *Sogno di Oblòmov* lo stato vegetativo è tipico degli abitanti della pianura di Oblomovka, i quali

preferiscono [...] rimanere radicati alla superficie piana. Per questo motivo essi conducono una specie di vita allo stato vegetale o fiorale, evidenziato da un paragone introdotto a proposito del piccolo Oblòmov, che è descritto come un fiore esotico che lentamente e fiaccamente cresce in una serra.⁵³⁴

L'ipotesi che *Oblòmov* abbia rappresentato per Pavese un modello che ha influito nella rappresentazione pittorica e spaziale di *Paesaggio I*, trova una prima conferma nei riscontri costruttivi sopra rilevati, e la coincidenza degli elementi raffigurativi con l'opposizione lavoro/ozio, centrale anche nel romanzo di Gončarov, rafforza l'ipotesi. La comparazione permette di inferire, come ipotesi minima, che

⁵³² Ivi, p. 45.

⁵³³ «È lo stesso Gončarov che nel saggio programmatico [...] (*Meglio tardi che mai*) caratterizza Oblòmov come “incarnazione di sonno, stagnazione, vita immobile, morta”» (ivi, pp. 37-38).

⁵³⁴ Ivi, p. 46.

perlomeno dalla composizione di *Lavorare stanca* in poi, Pavese non avrebbe mancato di riconoscere forti analogie tra il proprio universo poetico e quello di Gončarov.

II.2.2 I modelli letterari latini e il mito

II.2.2.1 Orazio, di ritorno dalla Russia

Uno dei punti di contatto tra Pavese e Gončarov si può riconoscere nel comune riferimento ai modelli latini, e in particolar modo a Orazio. In sintesi, il malinconico Oblòmov esprime il vagheggiamento del mito storico e finalistico dell'età dell'oro, che nelle sue parole diventa l'«ideale di paradiso perduto» (OBL, 184), l'«ideale di vita che la natura ha dato come scopo all'uomo (OBL, 179)». Il legame del capolavoro di Gončarov con l'universo letterario e con le tematiche ideologiche oraziane si lega strettamente al discorso sulla contemporaneità storica russa e sulla funzione storica degli intellettuali che attraversa il romanzo, temi che nella ricezione italiana dell'opera sono stati talvolta sottovalutati. L'inquadramento di *Oblòmov* nel nichilismo e esistenzialismo moderno operato da Claudio Magris per esempio, può essere per certi aspetti pertinente, ma oltre a trascurare l'intenso dialogo con la contemporaneità espresso nel romanzo, corre il rischio di arruolare nel nichilismo contemporaneo lo stesso Orazio; scrive Magris:

Se l'esistenza è solo un ininterrotto congedo da se stessa, sulla sua fuga s'innalza di continuo la domanda di Oblòmov: «quando si vive?». [...] Il presente, per bastare a se stesso, deve poggiare su dei valori, ma il pulviscolo di scopi e obblighi convenzionali, con i quali l'organizzazione sociale bersaglia l'individuo [...] «La vita preme, urge da ogni parte!» esclama angosciato Oblòmov rigirandosi nel letto; la vita è un impedimento alla vita, la quotidianità martellata da un incessante sciame di cure, che assalgono e pungono da ogni parte, allontana l'individuo dalla sua verità, da quell'armonia col trascorrere del tempo che Oblòmov sente vibrare in fondo al canto di Olga.⁵³⁵

⁵³⁵ CLAUDIO MAGRIS, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino (1984) 1999, p. 71; p. 77.

Il problema di questa interpretazione consiste in un *deficit* di inquadramento storico dell'operazione gončaroviana: Magris non nota che i brani da lui letti in termini nicciani sono brani di ascendenza oraziana, che per di più subiscono nel romanzo di Gončarov una corrosione parodistica. Oblòmov rappresenta la “nobiltà dello spirito”, ma allo stesso tempo incarna la nobiltà retriva e stagnante della Russia della servitù della gleba. Nobiltà dello spirito, dittatura e schiavitù si ritrovano nel contesto storico e letterario dello scrittore augusteo Orazio, al quale sono riconducibili i passi di *Oblòmov* citati da Magris. Per quanto riguarda l'esclamazione di Oblòmov «la vita preme, urge da ogni parte!», si può ricordare l'Orazio che nelle *Satire* si lamenta dell'ambiente cittadino del circolo di Mecenate:

Ma appena si arriva al teatro Esquilino, cento affari altrui / mi assalgono la testa ed i fianchi: «Rosco ti pregava / di assisterlo al pozzo di Libone domani, fra le sette e le otto»; / «Gli scribi ti pregavano, Quinto, di ricordarti di tornare oggi da loro / per un affare di comune interesse, importante e nuovo».⁵³⁶

Come Orazio lamenta le futili e tediose cure della vita cittadina, così Oblòmov soffre la “pressione” della vita pietroburchese, con un'accentuazione straniante rispetto al modello oraziano, che produce effetti comici; l'esclamazione di Oblòmov «la vita preme, urge da ogni parte!» è molto simile, quasi una traduzione dell'oraziano «aliena negotia centum / per caput et circa saliunt latus» (*saliunt latus* > preme da ogni parte). Il nucleo del discorso è in entrambi i casi nell'opposizione tra città e campagna; Orazio infatti, che sta per rinarrare la favola esopica del topo di campagna e del topo di città, poco oltre il passo succitato esclama: «se ne va in fumo – ahime! –, in cose del genere, la giornata, non senza che io sospiri così: / o campagna, quando io ti vedrò? Quando mi sarà dato assaporare / ora nei libri di antichi autori, ora nel sonno e nelle ore / del far niente, il dolce oblio della vita affannata?»⁵³⁷. Per cogliere l'importanza dei motivi oraziani nel sistema letterario russo, motivi strettamente correlati all'opposizione città/campagna e al ruolo storico degli intellettuali, è opportuno risalire perlomeno all'antecedente rappresentato da Puškin, e all'epigrafe che apre il secondo capitolo dell'*Eugenio Onjéghin*:

⁵³⁶ ORAZIO, *Satire*, II, 6, vv. 32-37 (dove non diversamente indicato la traduzione è di M. Labate).

⁵³⁷ *Ivi*, vv. 59-62.

O rus!
ORAZIO.
O rus!⁵³⁸

Spiega Lo Gatto: «Rus è il nome antico di Russia. Evidente e grazioso giuoco di parole nel ravvicinamento dell'antico nome Rus al rus latino. Orazio: O rus, quando ego te aspiciam?»⁵³⁹; e si tratta appunto del sopraccitato verso cinquantanovesimo del secondo libro delle *Satire*, testo imprescindibile per comprendere il romanzo di Gončarov. L'«oblomovismo» insomma, ovvero il neologismo che Stolz conia per definire gli ideali del suo infingardo amico Oblòmov, una volta tracciato un parallelo tra i brani dove si esprime il pensiero del protagonista e il II libro delle *Satire* di Orazio, potrebbe essere appropriatamente ribattezzato “orazianismo”. Un altro esempio, sempre dal secondo libro delle *Satire*:

Chiunque mi incontri mi prende a consulto: «Esimio, tu di certo / lo sai, visto che vivi a stretto contatto con gli dei, / hai sentito qualcosa dei Daci?». «No, proprio niente». [...] «E allora? I terreni promessi ai soldati / Cesare glieli darà in Sicilia o sul suolo d'Italia?»⁵⁴⁰

Qui Orazio deprezza l'interesse per i temi d'attualità politica, di cui sono esempio le pressioni dei Daci ai confini dell'impero e, a guerra civile appena terminata, la distribuzione delle terre ai veterani da parte di Augusto. La satira “oblomovista” dell'interesse per l'attualità politica raccoglie il guanto di sfida oraziano – si noti che anche Oblòmov si raffigura tediato da un individuo molesto – e rilancia:

– Ecco, per esempio, quel signore giallo con gli occhiali, – continuò Oblòmov, – mi s'è attaccato: voleva sapere se avevo letto il discorso di un certo deputato, e spalancò gli occhi, quando gli dissi che non leggo giornali. E cominciò a parlare di Luigi Filippo come se fosse suo padre. Poi si attaccò di nuovo per sapere la mia opinione sulla partenza da Roma dell'ambasciatore francese. [...] Oggi, Mehemet Ali ha mandata una nave a Costantinopoli, ed egli si scervella: perché? Domani il Don Carlos fa fiasco, ed egli è di nuovo in terribile allarme. Là scavano un canale, qui mandano un distaccamento in Oriente; Dio mio, è scoppiato l'incendio! E tutto alterato corre, grida, come se fosse aggredito lui (OBL, 178).

⁵³⁸ ALESSANDRO PUŠKIN, trad. it. *Eugenio Onjéghin*, traduzione, introduzione e note di Ettore Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1954, p. 32.

⁵³⁹ Ivi, p. 253.

⁵⁴⁰ ORAZIO, *Satire*, II, 6, vv. 51-56.

Se qui il richiamo a Orazio è evidente, si può osservare che Gončarov riprende il filo conduttore anche di quest'altro brano oraziano:

Chi maligna dietro le spalle di un amico, chi non lo difende quando altri lo incolpa, chi va in cerca delle risa sgangherate della gente e del titolo di spiritoso [...] È facile in un triclinio vedere a cena quattro invitati per letto, fra i quali uno vuole a ogni costo lanciare a ciascuno dei presenti il suo frizzo; tranne, beninteso, a colui che offre la cena: per poi magari, dopo aver bevuto, ne ha anche per lui, quando Bacco, dio della verità, scopre i pensieri riposti.⁵⁴¹

Questa invettiva di Oblòmov sulle ipocrisie conviviali richiama chiaramente il precedente brano oraziano:

– [...] Si riuniscono e si offrono l'un l'altro da mangiare senza cordialità, senza bontà, senza reciproca simpatia! Si riuniscono a pranzo, danno una serata come se andassero all'ufficio, senza allegria, freddamente, per vantarsi del cuoco, del salotto, e poi ridere alle spalle l'uno dell'altro e darsi lo sgambetto. L'altro giorno, a pranzo, non sapevo dove guardare, mi sarei nascosto sotto la tavola, quando cominciarono a straziare la reputazione degli assenti: «quello è stupido, questo è vile, quell'altro è ladro, quell'altro ancora ridicolo» – una vera caccia a cavallo! E dicendo queste cose si guardavano con certi occhi come per dire: «Pròvati a uscire ed avrai lo stesso servizio!...» (OBL, p. 177).

Il sentimento e il pensiero del protagonista, la sua resistenza ideologica e prammatica ai canoni della vita moderna risultano insomma modellati sullo stile sentimentale e intellettuale espresso da Orazio. Allusivamente Stolz, sentendo questi discorsi, dice all'amico Oblòmov: «– Tu ragioni come un “antico”» (OBL, 178). Si deve rilevare che la caratterizzazione leopardiana del protagonista de *La casa in collina* di Pavese di cui si è detto sopra, ha il suo modello nella “orazianizzazione” di Oblòmov. L'effetto della stilizzazione oraziana del protagonista goncaroviano è duplice e contraddittoria: Oblòmov viene elevato al rango intellettuale di Orazio, ma l'ideologia oraziana viene abbassata e demistificata dalla ricontestualizzazione nella realtà contemporanea, e dalla resa comica e satirica che deriva dall'estremizzazione dell'infingardaggine del protagonista (e lo stesso può dirsi del protagonista de *La casa in collina* di Pavese). In termini storico-sociali il risultato è la presa d'atto del

⁵⁴¹ ORAZIO, *Sermones*, I, 4, vv. 81-89, traduzione di A. Ronconi.

proprio *status* residuale da parte del nobile proprietario terriero della Russia zarista, privo di volontà, di capacità e d'istruzione:

– [...] io non so che cosa sia il lavoro della campagna, che cosa significhi contadino povero e contadino ricco; non so che cosa significhi una misura di segala o di avena, e che cosa costi, e in che mese si semini e in quale si raccolga, come e quando si venda; non so se sono ricco o povero, se fra un anno sarò sazio o sarò un pezzente. Non so niente! [...] Sì, io sono un signore, e non so far niente! (OBL, 369; 370).

II.2.2.2 Gončarov, Pavese e la letteratura latina

Se si raffronta la funzione dei riferimenti a Orazio in *Oblòmov* e la funzione dei riferimenti a Leopardi nella *Casa in collina*, si nota che in entrambi i casi la stilizzazione dei *topoi* dei due grandi autori del passato è correlata all'ideologia dei protagonisti, e dà luogo a esiti senz'altro comparabili: il riferimento a Orazio e a Leopardi da una parte conferisce una dimensione di profondità interiore ai personaggi, dall'altra, in virtù della decontestualizzazione e dell'abbassamento della statura etica dell'infingardo Oblòmov e dell'accidioso Corrado, si risolve in una parodia dell'intellettuale coevo che rinuncia al ruolo attivo nella società contemporanea. Diverse peculiarità de *La casa in collina* si spiegano riconoscendo il ruolo di modello letterario svolto dal romanzo *Oblòmov*.

Anche il legame di Pavese con la poesia oraziana, e in generale augustea è indicativo dell'importanza del modello rappresentato da *Oblòmov*. Si può rilevare che l'episodio dove il protagonista de *La casa in collina* incontra a Torino un grosso ratto è una riscrittura della favola esopica del topo di campagna e del topo di città, già riscritta da Orazio proprio nel secondo libro delle *Satire* evocato da Puskin e da Gončarov. L'immagine del ratto è stata persuasivamente ricondotta dalla critica a una figurazione del dittatore Mussolini, e la polisemia della rappresentazione simbolica consente di mantenere ferma la validità di questa lettura, che resta persuasiva, anche solo in virtù dell'esplicito paragone tra Mussolini e un ratto nel precedente romanzo di Pavese, *Il compagno*.⁵⁴² Ma l'incontro con il ratto genera nel

⁵⁴² Il legame tra l'immagine del topo de *Il compagno* e de *La casa in collina* è ribadita da M. Guglielminetti, che associa i due brani pur legando il paragone non a Mussolini ma più genericamente al

protagonista campagnolo de *La casa in collina* un'identificazione speculare che rimanda alla favola riscritta da Orazio⁵⁴³, tanto che si può leggere tutto il romanzo come estensivo rovesciamento della fiaba.⁵⁴⁴ Se nella favola la campagna è per il topo campagnolo il luogo al sicuro dai pericoli, il protagonista della *Casa in collina* vive una simile illusione; si noti, dopo il riferimento al ratto, la conclusione dell'episodio, con il ritorno all'abitazione campestre (collinare) definito un ritorno alla «tana» che consente l'oblio dell'angoscia: «rientrarci da Torino [...], scordando un momento nel suo tepore di tana la eterna e monotona angoscia e paura, mi riusciva quasi dolce» (CAS, 431-432). L'aggettivo «dolce» rimanda nuovamente a Leopardi («m'è dolce» > «mi riusciva quasi dolce»), e degrada corrosivamente «il naufragar» nell'infinito dell'aereo ermo colle all'estraneazione dal terrore storico, nel chiuso della «tana» collinare dove si rifugia Corrado.

Perlomeno dal periodo del confino calabrese è attestata la ripresa da parte di Pavese dello studio della letteratura classica. In genere la critica ha sottolineato l'importanza degli studi di letteratura greca trascurando la ripresa degli autori latini⁵⁴⁵, che pure ci fu, come rivelano le richieste di libri da parte di Pavese durante

«fascismo, personificato dal “topo”»; il critico, senza chiamare in causa la favola prima esopica e poi oraziana, nota che «Corrado rischia di emularlo, ma alla rovescia: “in certi istanti avrei voluto vergognarmi. Invece tacevo. Avrei voluto scomparire come un topo [...]”» (M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XLII; p. XLIII); Guglielminetti fa balenare l'ipotesi di una strutturazione fiabesca del romanzo chiamando in causa anche l'interesse per le fiabe attestato dall'interesse pavesiano per Propp (cfr. *ivi*, pp. XLIII-XLIV).

⁵⁴³ Tra le traduzioni dal greco di Pavese è attestata, tra tante altre traduzioni da Esopo, anche questa favola (cfr. ATTILIO DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni Editore, Roma 1992, p. 14 nota 1).

⁵⁴⁴ Ho discusso sinteticamente la riscrittura della fiaba del topo di campagna e del topo di città celata ne *La casa in collina* in un mio articolo dal titolo *La città periferica. Il carcere, Paesi tuoi, Il compagno e La casa in collina di Cesare Pavese*, in corso di pubblicazione nel volume degli Atti del Convegno MOD 2010, dove ho scritto: «L'identificazione iniziale tra città e terrore e tra campagna e “indifferenza” interiore – l'oraziana *autârkeia* – rende la narrazione una macabra parodia della favola esopica ripresa da Orazio, dove il topo di campagna, terrorizzato dalla città, loda la sua tana agreste al riparo dai pericoli – “silva cavusque tutus ab insidiis” (*Satire*, II, 6, vv. 116-117): *La casa in collina* esprime infatti una progressiva “trasfigurazione angosciosa della campagna e della vita quotidiana” (C. PAVESE, *Intervista alla radio*, in *ID.*, *Saggi letterari*, cit., p. 266). L'allusione alla favola si lega al motivo drammatico degli effetti disumanizzanti del terrore: “A Torino, sopra un mucchio di macerie, avevo visto un grosso topo [...]. Era ritto sulle zampe e mi guardava. Degli uomini non aveva più paura. Veniva l'inverno e io avevo paura [...]. Avrei voluto scomparire come un topo [...]. Adesso anche il freddo mi ricacciava in casa; e rientrarci da Torino [...], scordando un momento nel suo tepore di tana la eterna e monotona angoscia e paura, mi riusciva quasi dolce” (CAS, 431-432)».

⁵⁴⁵ Ma per esempio Giulio Ferroni nella sua sintesi sottolinea in modo equanime «la sua conoscenza della cultura classica, la sua passione per la letteratura greca e latina» (GIULIO FERRONI, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il novecento*, Elemond, Milano 1991, p. 404, corsivo mio). Dughera nel suo studio sulle traduzioni pavesiane dal greco (A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, cit. pp. 13-37), comprensibilmente rileva innanzitutto che «negli anni 1935-36 [...] si fanno copiosi gli accenni allo studio del greco, a letture e traduzioni dei classici greci» (*ivi*, p. 17), ma nondimeno il suo studio offre qualche

il confino. Nella prima lettera dal confino in cui Pavese richiede libri (alla sorella Maria, 5 agosto 1935), nell'elenco figura al n. 10 Orazio, e al n. 12 Virgilio:

10. Le *Odi* di Orazio

(un vol. non legato, coi fregi bleu, e molte note nelle pagine. Al primo piano in alto, tra i libri della scuola). [...]

12. *Bucoliche* e *Georgiche* di Virgilio

(un volumetto sottile sottile, ed. Paravia, foderato in carta bianca, con ricalcato il titolo a penna, nel mucchio degli autori latini).⁵⁴⁶

Nella stessa missiva Virgilio compare tra i libri da comperare, «Virgilio, Eneide (testo e commento del Lipparini) Collezione Romana – 3 voll.»⁵⁴⁷, e Pavese richiede alla sorella anche un dizionario latino: «per un dizionario latino decente da leggere i classici, consigliati col professore [Augusto Monti] o con sua figlia»⁵⁴⁸. Proprio nella lettera al “profe” dell’11 settembre 1935 Pavese, specificando che i libri che più gradirebbe sono «soprattutto classici latini e greci»⁵⁴⁹, afferma scherzosamente (ma ciò avrà conseguenze letterarie serie) di sentirsi affine agli autori augustei perseguitati dall’imperatore:

Capisco molto più gli scrittori del secolo d’Augusto e non do più così a vanvera il titolo di buffone a Ovidio. Naturalmente scrivo *ex ponto* le mie *Tristia*.⁵⁵⁰

Tra i segnali dell’interesse per la letteratura latina si può ricordare, per la sua posizione forte, la nota che apre *Il mestiere di vivere*, datata 6 ottobre 1935, che contiene una citazione latina dalle *Odi* di Orazio (MV, 8), e le note diaristiche del 21 e 27 ottobre dello stesso anno (non inframmezzate da altre note) che consistono per intero in citazioni latine dal *De rerum natura* di Lucrezio (MV, 15). A proposito di Lucrezio e di altri autori latini è interessante la testimonianza del calabrese Paolo

riscontro utile anche per quanto riguarda il latino; per esempio lo studioso nota che «tra gli scritti [giovanili di Pavese] del periodo 1920-25 [...] gli esercizi sui classici latini sono numerosi» (ivi, p. 24), e fornisce altri indizi interessanti, per esempio l’uso di Pavese di rendere talvolta il testo greco con parole – oltre che francesi e inglesi - anche latine, ipotizzando che la scelta sia motivata «per alcuni [...] [termini dalla] maggior pregnanza di significato e per altri la probabile immediatezza con cui affiorano alla mente di un traduttore, frequentatore assiduo di quelle lingue» (ivi, p. 34 nota 27); cfr. anche il prospetto degli studi universitari pavesiani (ivi, pp. 26-27 e nota 22).

⁵⁴⁶ C. Pavese, *Lettere 1924-1950*, cit., vol. I, p. 269.

⁵⁴⁷ *Ibidem*; ma a proposito dell’*Eneide* Pavese a causa di ristrettezze economiche dovrà precisare alla sorella Maria il 24 agosto: «l’*Eneide* se sei ancora a tempo, non prenderla» (ivi, p. 278).

⁵⁴⁸ Ivi, p. 270.

⁵⁴⁹ Ivi, p. 281.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 281.

Cinanni, ventenne comunista che fu allievo di Pavese nel '36, quando questi rientrò a Torino dal confino:

Paolo Cinanni, nei mesi di lezione con Pavese, può apprezzare a fondo il latino, l'italiano, la filosofia, al di fuori della didattica rigida dell'epoca. «Durante le lezioni – ricorda [Cinanni] – Pavese si immedesimava negli autori. [...] Nel *De rerum natura*, ne *L'inno a Venere*, nei cantici del *Paradiso* era così ispirato che faceva gustare davvero le opere. Così nelle poesie di Tibullo, Catullo, Lucrezio, letteratura che in quel periodo a scuola era tabù o veniva studiata in modo noioso».⁵⁵¹

La lettera alla sorella Maria del 27 dicembre 1935 è stata commentata in merito alle evidenti riscritture della letteratura greca⁵⁵²; si può aggiungere che nella missiva si riscontra anche un riferimento alla credenza sulla generazione spontanea delle api, ripresa dalla tradizione letteraria greca nelle *Georgiche* di Virgilio, ironicamente richiamata dal commento che segue una delle traduzioni dal greco contenute nella missiva:

Diceva Saffo:
Tramontata è la luna
E le Pleiadi, è mezza
Notte, è passata l'ora:
giaccio sola nel letto.
Io Invece giaccio in compagnia di certi grilli, che l'umidità della stanza produce per generazione spontanea e il letto tenta al calduccio.⁵⁵³

Un substrato non trascurabile degli interessi letterari di Pavese, insomma, è rappresentato dalla letteratura latina e soprattutto augustea, che avrà un ruolo importante nella narrativa pavesiana.

⁵⁵¹ ENZO ROMEO, *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone 1935-1936*, Editoriale Progetto 2000, Cosenza 1986, p. 31.

⁵⁵² Un commento ai riferimenti alla letteratura greca e alle traduzioni dal greco presenti nella lettera del 27 dicembre 1935 può leggersi in ANTONIO ZUMBO, *Leggere classici al confino*, in ALDO MARIA MORACE, ANTONIO ZAPPIA (a cura di), *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, atti del convegno di Marina di Gioiosa, San Luca, Brancaleone: 26-28 aprile 2002, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006.

⁵⁵³ C. Pavese, *Lettere 1924-1950*, cit., vol. I, p. 321. Nella stessa lettera Pavese rifiuta di separarsi dal suo dizionario di latino: «il dizionario di latino non è né nuovo né vecchio, ma non posso mandarvelo» (ivi, p. 322).

II.2.2.3 «Ermete di fronte al *Crédit mobilier*»

– Vuol dire che le busse del poliziotto vengono in scena
nel racconto come il fato degli antichi tragici?

Ivan Gončarov, *Oblòmov*

Nell'*Introduzione a Per la critica dell'economia politica* redatta nel 1857, Marx affronta il problema del rapporto tra le fondamenta antiche dell'arte e l'evo contemporaneo:

Prendiamo, ad es., il rapporto dell'arte greca e poi di Shakespeare con l'età presente. È noto che la mitologia greca non fu soltanto l'arsenale ma anche il terreno nutritivo dell'arte greca. È possibile la concezione della natura e dei rapporti sociali che sta alla base della fantasia greca, e perciò dell'[arte] greca, con le filatrici automatiche, le ferrovie, le locomotive e il telegrafo? Che ne è di Vulcano a petto di *Roberts & co.*, di Giove di fronte al parafulmine, di Ermete di fronte al *Crédit mobilier*?⁵⁵⁴

La risposta (implicita) di Gončarov prima e di Pavese poi alla domanda di Marx è chiara: agli antichi dei, nel romanzo moderno, spetta la sordina. La ripresa delle forme dell'antico *epos* si attua con procedimenti allusivi, per esempio l'uso ricorsivo di epiteti che caratterizzano i personaggi, sulla falsariga dell'*Iliade*; similmente le funzioni degli dei antichi, il loro valore espressivo di un rapporto tra mondo umano e mondo naturale si riduce a un'ombra che conferisce profondità simbolica ai personaggi del romanzo, e rivela la compresenza dialettica di una costruzione simbolica astratta e di una costruzione realistica concreta alla base della struttura romanzesca.

Nel romanzo *Oblòmov* uno degli episodi che svela l'allusivo sostrato mitologico e simbolico della vicenda narrata è il canto dell'aria *Casta diva* intonato da Olga e che travolge sentimentalmente Oblòmov. Se il riferimento più immediato del canto rimanda alla dea Diana, il brano evocato cela un riferimento più sottilmente profetico: l'amore tra Oblòmov e Olga non reggerà, e il canto va interpretato come allusione sibillina al destino di Oblòmov, che sposerà Agaf'ja

⁵⁵⁴ K. MARX, *Introduzione* [1957], in ID., trad. it. *Per la critica dell'economia politica*, introduzione di Maurice Dobb, Editori Riuniti, Roma (1957) 1973³, p. 198.

Matvéevna: la “casta diva” è Estia-Vesta, la dea del fuoco sacro e del focolare, rappresentato nel romanzo dalla stabile e giunonica popolana Agaf’ja. L’astratto schema simbolico caratteristico del realismo russo, nel caso di Oblòmov, si articola sull’opposizione della coppia mitica Hermes (Stolz, Olga) e Estia (Oblòmov, Agaf’ia). Come rileva Jean-Pierre Vernant, le due divinità, scolpite come coppia mitica da Fidìa nel piedistallo della statua di Zeus a Olimpia rappresentano le più terrestri tra le divinità,

ma se si manifesta così alla superficie della terra, se abita con Hestia, nelle case dei mortali, Hermes lo fa alla maniera del messaggero [...] come un viaggiatore che viene da lontano e che già si appresta a ripartire. [...] Egli rappresenta, nello spazio e nel mondo umano, il movimento, il passaggio, il mutamento di stato, le transizioni i contatti, [...] colui per il quale non esistono né serratura né recinto né confine.⁵⁵⁵

Stolz, attivo lavoratore dedito al commercio e sempre in viaggio, che quanto c’è sta sempre per partire di nuovo, si proietta sullo sfondo del dio Hermes; è una risposta indiretta al quesito di Marx: «che ne è [...] di Ermete di fronte al *Crédit mobilier*»? Si ritrova l’ombra di Hermes sullo sfondo di personaggi come Stolz, che «faceva ora parte di una compagnia di esportazione. Era in continuo movimento: se la compagnia aveva bisogno di mandare un agente nel Belgio, in Inghilterra, mandava lui» (OBL, 164). Il dio Hermes si staglia anche sullo sfondo della figura di Olga, che infatti sorprende Oblòmov per la sua propensione al movimento, come quando si reca nella sua abitazione per scoprire che fine abbia fatto l’infingardo innamorato, senza farsi inibire dalle convenzioni sociali (cfr OBL, 352-354). La dea Estia rappresenta invece il focolare domestico, la terra come spazio fermo, ed è quindi complementare a Hermes:

In quanto punto fisso, centro a partire dal quale lo spazio umano si orienta e si organizza, Hestia, per i poeti e i filosofi, potrà identificarsi con la terra, immobile al centro del cosmo. «I saggi – scrive Euripide – chiamano la Terra-Madre Hestia perché essa siede immobile al centro dell’Etere». [...] Poiché il suo ruolo consiste nel troneggiare, perpetuamente immobile, al centro dello spazio domestico, Hestia implica, come elemento stabile e opposto, il dio veloce che regna sullo spazio del viaggiatore. A Hestia

⁵⁵⁵ JEAN-PIERRE VERNANT, trad. it. *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino (1970) 1978, pp. 150-151.

l'interno, il chiuso, il fisso, il ripiegarsi del gruppo umano su sé stesso; a Hermes l'esterno, l'apertura, la mobilità, il contatto con l'altro da sé.⁵⁵⁶

La dinamica di *Oblòmov* spingerà l'eponimo protagonista ad allontanarsi dalla vivace, spirituale e mobile Olga (che sposerà il mercurio Stolz) e a sposare la stabile, abile e infaticabile massaia Agaf'ia, figura giunonica che – dettaglio che difficilmente può essere sfuggito a Pavese – è caratterizzata da uno degli epiteti che nell'*Iliade* connotano Era (sorella di Estia): le bianche braccia nude in alacre movimento che ipnotizzano Oblòmov.⁵⁵⁷ Oblòmov giungerà ad affermare che Olga canta bene *Casta diva*, ma non sa preparare l'ottima vodka di Agaf'ia, figura femminile che cela la "casta diva" pertinente al destino di Oblòmov, la dea del focolare Estia.⁵⁵⁸ Il tracciato sentimentalmente malinconico del romanzo risiede nel mancato completarsi degli opposti spiriti, simboleggiato dai matrimoni infelici di Olga-Stolz e di Oblòmov-Agaf'ia. Il tracciato storico politico del romanzo, con il romantico «poeta»⁵⁵⁹ oraziano Oblòmov che si rivela dialetticamente, e ironicamente attratto e soggiogato dalla materia (il cibo, l'inerzia), fino alla morte causata dai manicaretti e dalla vodka di Agaf'ia, addita il destino della statica intelligenza nobiliare russa.⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ Ivi, pp. 151-152.

⁵⁵⁷ A. DUGHERA segnala tra i più frequenti epiteti che Pavese ricalcava dal greco: «la dea biancobraccio Era» (*Tra le carte di Pavese*, cit., p. 31 nota 25). Nella traduzione dell'*Iliade* condotta da Rosa Calzecchi Onesti con l'entusiastica collaborazione di Pavese si può osservare il ricorrere dell'epiteto nella traduzione (anche se non espresso con un'unica parola composta come proponeva Pavese alla traduttrice), per esempio in *Iliade*, I, 208: «la dea Era braccio bianco» (OMERO, trad. it. *Iliade*, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, prefazione di Fausto Codino (Giulio Einaudi Editore, Torino 1950) Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1977, p. 31).

⁵⁵⁸ In realtà la simbologia della coppia di dei è più complessa perché entrambi, sia Ermete che Estia, implicano anche singolarmente il principio contrario (Ermete la stabilità, Estia il movimento: cfr. J. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, cit.), un principio ben presente in *Oblòmov*, che però ai fini del presente discorso non è necessario approfondire.

⁵⁵⁹ «– Ma tu sei poeta, Iljà! – lo interruppe Stolz // – Sì, poeta nella vita perché la vita è poesia [...] – continuò Oblòmov, inebriandosi egli stesso dell'ideale di felicità che aveva dipinto» (OBL, 182).

⁵⁶⁰ Con una certa ambiguità: lo schema del romanzo si può leggere come un *escamotage* fiabesco che salva la continuità del dominio nobiliare tradizionale sulle campagne. Infatti Oblòmov è bloccato in città dalla sua stessa inerzia, e quindi non può far danni ulteriori nei propri possedimenti di Oblomovka ridotti in rovina, che durante l'assenza del padrone vengono rimodernati e resi efficienti da Stolz; quindi Oblòmov ha un figlio dalla popolana Agaf'ia, che rigenera il sangue della stirpe signorile degli Oblòmov (come Hestia assicura la continuità della stirpe nella tradizione greco-antica); infine Oblòmov muore e si toglie di torno, il figlio viene adottato da Stolz, condotto in campagna, sarà educato presumibilmente in modo più moderno e quindi riprenderà il ruolo di signore di Oblomovka, conciliando l'esigenza di superare lo sfacelo economico a cui il dominio nobiliare ha condotto la Russia con l'esigenza reazionaria della continuità del dominio dei nobili sulle campagne. I lettori russi, comprensibilmente, a suo tempo prestarono più attenzione al *roman* progressista che al *roman* reazionario che coesistono in *Oblòmov*.

L'importanza che Pavese attribuisce alla simbologia rappresentata dalla coppia divina Hermes-Hestia contribuisce a spiegare la suggestione esercitata dal romanzo *Oblòmov* sul Piemontese; è sufficiente, per aver presente l'interesse poetico di Pavese per la simbologia rappresentata dalla coppia mitica, ricordare il dialogo *La Madre* dei *Dialoghi con Leucò*, che si svolge tra Hermes, appunto, e Meleagro, la cui leggenda Vernant riconduce al culto di Estia (e Vesta): «la storia di Meleagro [...] [va accostata] a leggende italiche – molto probabilmente di origine greca – che fanno nascere il figlio del re da un tizzone o da una scintilla che balza nel grembo della giovane vergine che accudisce il focolare»⁵⁶¹. La dialettica *Oblòmov*/Stolz caratteristica del capolavoro di Gončarov, carica della profondità del suo sfondo mitico, informa la narrativa di Pavese che acquista di conseguenza una tensione costruttiva verso quell'astrattismo nella polarizzazione dei personaggi caratteristica del realismo russo.⁵⁶²

II.2.3 Da Gončarov a Fadeev a Pavese

II.2.3.1 La dicotomia *Oblòmov*/Stolz nei romanzi di Pavese

Il romanzo *Oblòmov* si articola su una serie di polarizzazioni dialettiche che si ritroveranno nella produzione pavesiana, fin dall'emblematico titolo della sua prima opera poetica, *Lavorare stanca*, che evoca la dicotomia gončaroviana tra l'attivo Stolz e il pigro *Oblòmov*. Come ricorda Ettore Lo Gatto, *Oblòmov* in Russia diede origine ad «una valutazione simbolica di tutta un'atmosfera tra il sociale e lo spirituale»⁵⁶³, ed è interessante osservare come le dicotomie che hanno caratterizzato

⁵⁶¹ J. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, cit., p. 158.

⁵⁶² Un esempio tipico si trova nello schema che caratterizza la netta polarizzazione tra i quattro personaggi principali di *Nido di nobili* di Turgenev, col rimescolamento delle coppie iniziali, Lavreckij sposato con Varvara e Panšin che corteggia Liza, si ricomporranno per affinità elettiva nell'amore (che resta un illusorio momento platonico) degli spirituali e slavofili Lavreckij e Liza, e nell'amore (ben più terreno ma non meno effimero) degli arrivisti e occidentalisti Panšin e Varvara; anche in questo caso la vicenda si risolve in uno scacco esistenziale con implicazioni simboliche in chiave di storia della Russia e della sua classe dominante. Anche *Guerra e Pace* di Tolstoj, per esempio, si articola su una polarizzazione forte, come è stato rilevato da Ginzburg, tra il mondo della guerra e il mondo del *mir* contadino, che non manca di riflettersi nella polarizzazione dei caratteri di vari personaggi.

⁵⁶³ E. LO GATTO, *Profilo della letteratura russa dalle origini a Šolženicyn*, Mondadori, Milano 1975, p. 176. Le stesse parole di Lo Gatto su *Oblòmov* si leggono nella breve prefazione redatta nel 1938 per l'edizione Einaudi del romanzo.

le interpretazioni del romanzo di Gončarov si ritrovino nel dibattito critico su Pavese, con esiti, naturalmente, condizionati dallo *status quo* delle tensioni egemoniche locali.

Per quanto riguarda la ricezione italiana del capolavoro di Gončarov: lo stesso Lo Gatto per esempio ritiene improprio «vedere il significato del romanzo nel valore da dare alla figura di Stolz, personificatore della nuova verità»⁵⁶⁴, sottolineando «la realtà del tipo Oblòmov»⁵⁶⁵, il suo «significato simbolico cioè universale, come di coefficiente della natura umana»⁵⁶⁶. A proposito del tono caricaturale che è stato riconosciuto (in Russia) nella rappresentazione di Oblòmov, Lo Gatto afferma invece che «tale non è, perché basta confrontare la vivezza con cui si presentano le due figure di Oblòmov e di Olga con l'opacità [...] di Stolz, per capire come l'oggettività realistica dello scrittore sia in stretto rapporto con la sua passionalità soggettiva evidentemente romantica»⁵⁶⁷; Lo Gatto riconosce la comicità di *Oblòmov*, ma non la satira. Nella Russia dell'Ottocento come nell'Italia del Novecento, i valori simbolici e ideologici divenuti oggetto del contendere ermeneutico si legano indissolubilmente alle dicotomie interrelate azione/contemplazione, realismo/romanticismo, maturità/infanzia e città/campagna. Pavese, attingendo dal modello gončaroviano il contrasto Omblomov/Stolz con tutte le sue implicazioni simboliche (e politiche), importa in Italia i termini delle contrapposizioni egemoniche che hanno caratterizzato le letture critiche di Gončarov. Già nel saggio di Ginzburg su Gončarov era posto in evidenza un problema destinato a ripresentarsi nell'ermenutica pavesiana, laddove lo studioso sottolinea la dicotomia tra quei critici russi, come Evgenij Ljackij, che vollero «riconoscere nel Gončarov il più soggettivo degli scrittori»⁵⁶⁸, tanto che «l'attività artistica del Gončarov [...] scompariva senza residui nella sua biografia»⁵⁶⁹, e chi come Belinskij sottolineava invece l'oggettività del romanziere russo. Si può quindi tracciare un parallelo tra Asor Rosa, secondo il quale «l'unico Pavese autentico [...],

⁵⁶⁴ *Ibidem.*

⁵⁶⁵ *Ibidem.*

⁵⁶⁶ Ivi, pp. 176-177.

⁵⁶⁷ Ivi, p. 177.

⁵⁶⁸ L. GINZBURG, *Gončarov*, cit., p. 167.

⁵⁶⁹ Ivi, p. 168.

parla di sé»⁵⁷⁰, e Ljackij che vedeva in Gončarov «uno degli scrittori più soggettivi, per il quale la scoperta del proprio io era più importante [...], della vita sociale che gli era contemporanea»⁵⁷¹. Similmente, come Belinskij riconosce in Gončarov la capacità di «rappresentare con giustezza una manifestazione della realtà», Salinari per esempio non manca di sottolineare che «le situazioni pavesiane hanno sempre un appiglio con la realtà storica»⁵⁷². Si riaccende insomma, a proposito di Pavese, il dilemma della critica gončaroviana che verte sul rapporto (per molti interpreti antinomia) tra soggettivismo e realismo.⁵⁷³

Come conseguenza delle tensioni critico-egemoniche importate da Pavese dalla Russia, in merito alla dicotomia tra l'intellettuale Corrado (Oblòmov) e il partigiano Fonso (Stolz) nella *Casa in collina* (si noti che nelle prime stesure la grafia del secondo era Fonzo, più scopertamente simile alla grafia Stolz⁵⁷⁴), nel dibattito critico sul romanzo pavesiano, come rileva Tommaso Scappaticci, si osserva

una singolare divaricazione nell'individuazione del nucleo tematico centrale, con la conseguenza di un criterio esclusivistico risolto nella squalifica di presunti elementi estranei, in una sorta di riproposta della crociana distinzione di poesia e non poesia. Quasi una teoria degli opposti estremismi,

⁵⁷⁰ A. ASOR-ROSA, *Ritratto di Pavese*, in «la Repubblica», 14 luglio 2000; ora in C. PAVESE, *Paesi tuoi*, con uno scritto di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 2001, pp. VI-VII.

⁵⁷¹ EVGENIJ LJACKIJ, *Gončarov*, citato in L. GINZBURG, *Gončarov*, cit., p. 166.

⁵⁷² CARLO SALINARI, *La poetica di Pavese*, in ID., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, s.l., s.d., p. 94.

⁵⁷³ Non si tratta di una coincidenza isolata: la ricezione di Pavese e degli scrittori russi “compromessi” con il realismo è spesso soggetta a liquidazioni discorsive molto simili. Così è per esempio nel caso della liquidazione di Turgenev condotta da Gianernesto dall'Aglio, quando afferma che «lo si considera uno scrittore oramai uno scrittore datato» (GIANERNESTO DALL'AGLIO, *Da Turgenev a Turgenev. Una scrittura senza futuro*, «Europa Orientalis», 1991, n. 10, p. 95); assai similmente dieci anni dopo Asor Rosa scrive: «con altre parole, più spietate, potremmo dire che molto di Pavese ci appare datato» (A. ASOR-ROSA, *Ritratto di Pavese*, cit., p. VI). Dell'Aglio sostiene che «troppo spesso egli [Turgenev] ha permesso si insinuassero, anche nelle opere meglio riuscite, parti estranee, mediocri o scontate. Forse Turgenev sentiva innanzi tutto, e ad ogni costo, il bisogno di confessarsi, di parlare, più che d'altro e d'altri, di se stesso (sia pure per interposta persona). E ciò malgrado la sua nota poetica oggettiva, realistica, visiva» (G. DALL'AGLIO, *Da Turgenev a Turgenev. Una scrittura senza futuro*, cit., p. 98). Secondo Asor Rosa, Pavese, in quasi tutta la sua produzione, è «tutto sforzato, velleitario, non una sola parola vera» (A. ASOR-ROSA, *Ritratto di Pavese*, cit., cfr. pp. VI-VII). Confrontando i due saggi si nota una corrispondenza quasi perfetta nelle locuzioni che presiedono al tentativo di liquidare come “allogro” il realismo dei due autori.

⁵⁷⁴ Un'altra similitudine interessante si ritrova nella storia del piccolo Dino, figlio (con ogni probabilità) di Corrado. Morto Oblòmov suo figlio sarà adottato da Stolz, e nella *Casa in collina* Dino fugge da Corrado per unirsi ai partigiani di Fonso. Uno schema, quello della rivalità tra padri, che nella *Casa in collina* è la rielaborazione della situazione simile narrata da Pavese nel racconto *L'eremita*. Come Corrado e il protagonista-narratore de *L'eremita* risultano personaggi “oblomoviani”, gli antagonisti sono personaggi estroversi, liberi e attivi che rimandano al modello di Stolz; il Pietro de *L'eremita*, personaggio errante, per giunta, ha i tratti somatici di un nordeuropeo – e Stolz, come si è detto, è tedesco.

per cui la scelta della prospettiva memoriale o di quella simbolica comporta una sostanziale svalutazione dei motivi non corrispondenti al metodo di lettura adottato e la loro relegazione fra le parti più deboli del romanzo.⁵⁷⁵

Qui naturalmente per «prospettiva memoriale» il critico intende la memoria storica, la rappresentazione della guerra civile (e l'ambientazione cittadina) riconducibile a una poetica del realismo; la prospettiva «simbolica», la “contemplazione”, si esprime nel tema della memoria, e quindi nell'universo poetologico ascrivibile al romanticismo, evocato dal ritorno di Corrado alla sua casa natale – alla sua georgica Oblomovka. Cadono qui particolarmente a proposito le riflessioni di Mario Domenichelli sullo studio dei temi letterari: «ai vari livelli del rappresentare, i temi si pongono sicuramente su quello che in modo più ovvio, e più urgente, risente delle forze mondane che plasmano l'opera attraverso pressioni ideologiche, ideologie, in conflitto nel mondo come nell'opera per affermare la propria egemonia»⁵⁷⁶.

Nel *Compagno* la dicotomia Oblòmov – Stolz è tra le più trasparenti e la più sbilanciata sul secondo termine: Amelio, immobilizzato nel suo letto da un grave incidente, e quindi rinchiuso nella sua camera dove riceve diverse visite, assume le fattezze di una sorta di Oblòmov per forza maggiore, e spetta quindi al suo amico Pablo, protagonista del romanzo – si noti il nome straniero, come straniero è Stolz – ereditarne il dinamismo esistenziale e politico. Non sorprende quindi che risulti tanto ingiusto quanto «concorde il giudizio negativo della critica su *Il compagno*, come di opera fallita per la presenza di un intento parenetico estraneo alla inquieta sensibilità e alla più autentica vocazione narrativa di Pavese»⁵⁷⁷, come non sorprende l'assonanza tra la retorica dominante nella ricezione critica del *Compagno* – correttamente sintetizzata da Scappaticci – e il discorso che presiede alla ricezione italiana del capolavoro di Gončarov⁵⁷⁸. Pablo perfezionerà la sua formazione sotto la

⁵⁷⁵ TOMMASO SCAPPATICCI, *Tra “monotonia” e sperimentazione. La ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, Pellegrini Editore, Cosenza 2009, pp. 130-131.

⁵⁷⁶ MARIO DOMENICHELLI, *Dell'utile e del danno nello studio della letteratura. Lo studio dei temi*, «La modernità letteraria», n. 1, 2008, p. 25.

⁵⁷⁷ T. SCAPPATICCI, *Tra “monotonia” e sperimentazione. La ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, cit., p. 103.

⁵⁷⁸ Come nelle parole già ricordate di Lo Gatto: «basta confrontare la vivezza con cui si presentano le due figure di Oblòmov e di Olga con l'opacità [...] di Stolz, per capire come l'oggettività realistica dello scrittore sia in stretto rapporto con la sua passionalità soggettiva evidentemente romantica» (E. LO GATTO, *Profilo della letteratura russa dalle origini a Šolženicyn*, cit., p. 177).

guida di un combattente comunista il cui nome è già un programma: se il simbolo di Oblòmov è rappresentato dalle pantofole che infila con consumata perizia, il mentore di Pablo si chiama Scarpa⁵⁷⁹.

La pantofola è un simbolo di Oblòmov, per Pavese il carcere è una condizione oblomoviana⁵⁸⁰, e a proposito di scarpe Berto in *Paesi tuoi* racconta: «Guardavo le mie che tenevano ancora, e mi viene in mente che potevo prenderne un paio a Pieretto, tanto per un pezzo non ne avrebbe più avuto bisogno» (PT, 16); Pieretto infatti è ancora in prigione.

Nel *Carcere* il malinconico protagonista Stefano ripercorre diverse situazioni oblomoviane, tra le quali si può citare il punto di vista della propria stanza paragonata a una «cella: chi s'affacciava allo sportello poteva entrare e parlargli. Elena, il capraio, il ragazzo dell'acqua, e anche Giannino, potevano entrare» (CAR, 333). Questa condizione – simile a quella dell'Amelio del *Compagno* – che ricorda il susseguirsi delle visite dei più disparati personaggi nella camera del sedentario Oblòmov; nel *Carcere* la figura archetipica di Stolz sembra invece scindersi in due personaggi, Giannino e il confinato anarchico, che il protagonista associa in quanto «carcerati entrambi ma risolti come lui non era» (CAR, 356)⁵⁸¹.

II.2.3.2 Da Gončarov a Fadeev

I valori umani e culturali positivi che caratterizzano il Oblòmov (bontà e nobiltà d'animo) non sono tali da far dimenticare che Gončarov, attraverso il

⁵⁷⁹ Gino Scarpa è anche il nome del condirettore responsabile della «Cultura» nel 1930, ma ciò non esclude che il nome possa alludere ad altri significati, come per esempio nel romanzo *Il carcere*, dove il personaggio Concia porta il vero nome di una donna di Brancaleone, nome che nondimeno rimanda alla cultura popolare.

⁵⁸⁰ Anche Moravia riprese in modo trasparente *Oblòmov* nel racconto *I sogni del pigro* che dà il titolo all'omonima raccolta, pubblicata nel 1941, e non solo politicizzò anch'egli la sua opera derivata da Gončarov (il protagonista Talamone è un burocrate che promuove i peggiori carrieristi), ma legò, come Pavese, la condizione spirituale del suo "Oblòmov" ad una «immaginaria prigione in cui si trovava benissimo» (A. MORAVIA, *I sogni del pigro*, in ID., *Opere/I. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, edizione diretta da Enzo Siciliano, Bompiani, Milano 2000, p. 1362).

⁵⁸¹ Calvino osserva che nel *Compagno* «il consiglio di vita di Giannino e del confinato diventeranno quello d'Amelio, il cospiratore che si rompe le gambe in moto; e Pablo, a differenza di Stefano, sarà un buon discepolo», (I. CALVINO *Prima che il gallo canti*, in «L'Unità», 30 dicembre 1948; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1213).

protagonista del romanzo omonimo, raffigura esplicitamente i valori di una cultura retriva e reazionaria; per esempio, gli Oblòmov

Non avevano sentito nulla di una cosiddetta vita operosa, di uomini che portano nel petto tormentose preoccupazioni, e che per questo o quel motivo vagano da un angolo all'altro sulla faccia della terra, o consacrano la loro vita a un lavoro eterno, senza fine. [...] In generale essi erano sordi alle verità politico-economiche sulla necessità di una circolazione rapida e viva dei capitali, sulla produzione intensiva e sullo scambio dei prodotti. Nella semplicità della loro anima, comprendevano e mettevano in pratica un solo impiego di capitali: tenerli nei cassetti (OBL, 123 ; 129).

L'attivo e realista Stolz, figlio di un borghese tedesco e di una nobile russa, incarna l'esigenza del progresso, l'*uomo nuovo* necessario alla Russia:

Perché si formasse un tale carattere, eran forse anche necessari elementi misti, come quelli con cui s'era formato Stolz. Gli uomini attivi da noi già da tempo hanno preso cinque o sei forme stereotipate, pigramente guardandosi intorno con gli occhi socchiusi hanno messo mano alla macchina sociale e sonnecchiando l'hanno fatta muovere nel solco consueto, mettendo il piede nelle impronte lasciate dal predecessore. Ma ecco, gli occhi non sonnecchiano più, si sono sentiti dei passi arditi e lunghi, delle voci vive... Quanti Stolz dovranno apparire sotto nomi russi! (OBL, 167-168).

Si può quindi riconoscere che Oblòmov rappresenta, sia pure nel risplendere della bontà d'animo e della sensibilità umana⁵⁸², l'intellettuale del passato, prodotto da una società dispotica e schiavista, quali furono la Roma imperiale (la civiltà di Orazio) e la Russia zarista della servitù della gleba: «- [...] Io sono un uomo arretrato» (OBL, 175), ammette Oblòmov.

La caratterizzazione dell'intellettuale debole come prodotto di un contesto nazionale arretrato è un elemento del romanzo *Oblòmov* (e di altri romanzi russi coevi) che sarà ripreso in un romanzo sovietico che ha avuto un ruolo rilevante nell'evoluzione del romanzo italiano del Secondo dopoguerra, *Razgrom (La disfatta)*, 1927) di Aleksander Fadeev, pubblicato in traduzione italiana nel 1947 da Einaudi.⁵⁸³ Il capolavoro fadeeviano riprende la dicotomia tra il personaggio Stolz e il personaggio Oblòmov, che si ritrova nei personaggi antitetici del minatore Morozka e dello studente Mecik. L'opposizione tra il minatore e lo studente è

⁵⁸² «Alla base della natura di Oblòmov c'era un principio buono, luminoso, simpatizzante per tutto ciò che è bene e che rispondeva all'appello di quel cuore semplice, ingenuo, eternamente fiducioso» (OBL, 168).

⁵⁸³ ALEKSANDER FADEEV, *Razgrom*, trad. it. *La disfatta*, Einaudi, Torino 1947; da qui in avanti siglato DISF.

caricata in termini sia etici sia politici: Morozka è rozzo e intellettualmente superficiale, ma è coraggioso e generoso; Mecik è cortese e intellettualmente complesso, ma è pavido ed egoista. La derivazione da *Oblòmov* è evidente anche se, come si è ricordato sopra, la netta polarizzazione dei personaggi è un tratto caratteristico del realismo russo. Il dinamico Morozka eredita i tratti letterari dell'attivo ed estroverso Stolz, simbologia mitologica compresa: come sullo sfondo di Stolz si staglia la figura del messaggero degli dei, così è per Morozka, portaordini della banda che in quanto tale impersona l'Erme *Ángelos*;⁵⁸⁴ tra i diversi epiteti di Erme figura anche il ladro: «è lui stesso il ladro (Hermes Lēister, “il brigante”)⁵⁸⁵, e la prima “impresa” di Morozka nel romanzo – dopo aver salvato Mecik dalla morte (e infatti Erme *Psychompòs* «guida [...] le anime verso l'Hades e talvolta le riconduce indietro»⁵⁸⁶) – consiste ironicamente in un furto di meloni ai danni di un contadino. Ne *La disfatta* il ruolo di Olga – che in *Oblòmov* è l'innamorata del protagonista eponimo ma poi sposterà Stolz – è svolto da Varia, che al contrario è già moglie di Morozka ma sarà l'innamorata di Mecik (prima di essere abbandonata a se stessa da quest'ultimo). Mecik, ferito, si risveglia con Varia davanti ai suoi occhi, sopraffatto dalla sensazione di bontà che emana la donna:

a sinistra si curvava sulla branda una figura femminile calda e morbida, con pesanti trecce rossodorate che le ricadevano sulle spalle.
 La prima sensazione che colse Mecik e che emanava da quella placida figura dai grandi occhi anneriti, dalle trecce fiammeggianti, dalle mani brune e tiepide, fu quella di una bontà e di una tenerezza quasi sconfinata, senza scopo, ma che abbracciava tutto (DISF, 213).

L'espressione «trecce rossodorate» ricorda la strategia di traduzione degli epiteti caratteristica delle traduzioni omeriche di Pavese, e segnala la traduzione-interpretazione in chiave epica e mitologica del romanzo edito da Einaudi. Se gli occhi di Olga non sono proprio «anneriti» come quelli di Varia, anzi esprimono uno «sguardo acuto, sempre sveglio ed attento» (OBL, 197), tuttavia, rimarca

⁵⁸⁴ Come ricorda Vernant, Erme «serve da banditore, da messaggero, da ambasciatore all'estero (Hermes *Ángelos*, *Diáktoros*, *Kērykeios*)» (J. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci*, cit., p. 150). Morozka si licenzierà dal ruolo di portaordini per ritornare tra i compagni del suo plotone, ma poi si scoprirà che il suo ruolo di messaggero non è mai venuto meno: «Morozka era uno dei cavalieri designati per il collegamento tra i plotoni durante la battaglia» (DISF, 138).

⁵⁸⁵ J. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci*, cit., p. 150.

⁵⁸⁶ *Ibidem*.

Gončarov, «non ardevano di un fuoco interiore» (OBL, 196). Se le mani di Varia sono «troppo grandi per una donna» (DISF, 26), anche Olga, nonostante l'armonia della sua figura, non aveva «mani da miniatura» (OBL, 196). Se Olga affascina Oblòmov in quanto «camminava con la testa un po' piegata innanzi, [...] si muoveva con tutto il corpo egualmente, con passi leggeri» (OBL, 197), similmente Varia «Era un po' curva e pallida [...] camminava con un incedere particolare, senza ondeggiamenti, forte» (DISF, 26). L'impressione di bontà che colpisce Mecik al cospetto di Varia («Si sentiva in lei un immenso amore per gli esseri umani», DISF, 26) ricorda l'impressione simile che Olga ispira a Oblòmov, che nota il suo «sguardo buono» (OBL, 204). L'immagine del fuoco emanata da Varia (le «treccie rossodorate»; le «treccie fiammeggianti») è paragonabile a quella emanata da Olga e che simboleggia certamente la passione amorosa, ma allude allo stesso tempo al fuoco sacro della dea Estia; mentre Olga canta per Oblòmov «aveva le guance e gli orecchi di fuoco per l'agitazione [...] entrambi [...] erano divorati da uno stesso fuoco interiore» (OBL, 206-207). L'immagine della massaia infaticabile e premurosa che caratterizza Agaf'ia è parimenti riassunta da Varia (che quindi condensa i due personaggi): «Lei lavava e cuciva per tutta l'infermeria [...] e con Mecik ella aveva modi particolarmente teneri e premurosi» (DISF, 26). Mecik giace ferito all'ospedale in posizione orizzontale e quindi oblomoviana. Tra le tante affinità tra Mecik e Oblòmov spicca la sua immaginazione romantica, la sua ingenua bontà d'animo, e la sua psicologica propensione verso la stasi e il ricordo:

Sdraiato nella tranquilla radura della *taigà*, Mecik riviveva ora tutto il suo passato. Rimpiangeva il sentimento buono e ingenuo, ma sincero, con cui s'era recato tra i partigiani. Con la sensibilità propria degli infermi, accoglieva ora le cure e l'affetto di quelli che l'attorniavano e la calma sonnolenta della *taigà* (DISF, 24).

L'atmosfera del *Sogno di Oblòmov* è riassunta in questo brano dove Mecik contempla la placida figura del vecchio Pika:

Egli faceva pensare a una di quelle immagini molto vecchie, dimenticate da tutti: nella pace imperturbabile, presso un eremo antico coperto di muschio, un vecchietto sereno e placido con uno zucchetto in testa sta seduto sulla sponda smeraldina che domina il lago, e pesca con la lenza. Calmo è il cielo sopra il vecchietto; calmi sono gli alberi nel languore della calura, calmo il lago sparso di canneti. Pace, sonno, calma...
Non sentiva forse la nostalgia di questo sogno, l'anima di Mecik? (DISF, 25).

Trascorrendo dai personaggi alla struttura dell'opera, si può notare che il comandante del distaccamento di cui fanno parte i due partigiani, Levinson, traccia esplicitamente un rapporto di causa e effetto tra l'arretratezza della Russia e la "produzione" di individui psicologicamente ed eticamente gelatinosi come Mecik, riprendendo così la diagnosi gončaroviana sul declino della classe dirigente russa:

[Levinson] Pensava che Mecik era pur sempre un debole, un pigro e un abulico, e che un paese che produceva a profusione individui di questo genere, buoni a nulla e meschini, doveva necessariamente essere un paese disgraziato. «Solo da noi infatti, nel nostro paese, – pensava Levinson [...] – dove milioni di persone vivono da tempo immemorabile sotto un sole lento e pigro, in mezzo al sudiciume e alla miseria, coltivano la terra con aratri primitivi, credono in un dio cattivo e sciocco; solo in un paese simile, in mezzo a tanta imbecillità, possono prosperare individui così pigri e abulici, così inetti» (DISF, 190).

L'autore è un altro, ma soprattutto è mutata l'atmosfera politica e ideologica, e di conseguenza il giudizio di Fadeev su Mecik è ben più aspro del giudizio di Gončarov su Oblòmov. Nondimeno la derivazione letteraria è evidente, e probabilmente la riconoscibilità della ascendenza gončaroviana fu voluta dallo stesso Fadeev⁵⁸⁷. Il proseguo del passo succitato introduce il motivo dell'uomo nuovo, come si è visto, già ben presente in Gončarov:

Levinson era commosso [...] perché il concetto fondamentale della sua stessa vita consisteva nel dominare tutta quella grettezza e quella miseria; perché non sarebbe più stato Levinson, se non avesse sentito quella immensa brama, non paragonabile con nessun altro desiderio, dell'uomo nuovo, forte, bello e buono. Ma non si poteva parlare di uomini nuovi e belli, sino a quando tanti milioni di uomini erano costretti a vivere una vita così primitiva, miserabile e indicibilmente gretta (DISF190).

Come il Mecik di Fadeev, già l'Oblòmov di Gončarov simboleggiava l'intellettuale proveniente dalle classi possidenti russe; quando Fadeev attraverso le parole di Levinson interpreta l'individuo Mecik come tipico rappresentante dell'intellettualità russa, continua, sia pure con un taglio politico e culturale assai

⁵⁸⁷ Come nel caso del rapporto di Fadeev con il romanzo tolstoiano, la ripresa "letteraria" convive con una polemica ideologica. Ma nel caso di *Oblòmov*, si potrebbe dire che Fadeev non opera un totale rivolgimento ideologico, piuttosto calca la mano su una linea polemica già tracciata dalla stesso Gončarov nei confronti, più che del paradossale e simpatico Oblòmov, del suo retroterra familiare, culturale e di classe.

diverso, la tradizione di Gončarov; quando Oblòmov narra a Stolz il proprio declino, puntualizza: «– Sono io del resto il solo? Guarda: Michàjlov, Petrov, Semjonov, Aleksjéev, Stepànov... non finisci mai di contare: il nostro nome è legione!» (OBL, 188).

II.3 Oblomovismo, stoicismo e antifascismo: *Il Carcere*

II.3.1 Narrazioni del carcere e del confino

Il 15 maggio 1935 Pavese, con tutta la redazione della rivista «La Cultura», è tratto in arresto alle Carceri Nuove di Torino con l'accusa di fiancheggiamento al movimento Giustizia e Libertà; lo scrittore sarà tradotto al Regina Coeli in giugno, in luglio verrà condannato a tre anni di confino a Brancaleone Calabro, dove giungerà il 4 agosto, e rientrerà a Torino, in seguito al condono concessogli, il 19 marzo 1936.⁵⁸⁸ La prima rielaborazione letteraria del confino calabrese, redatta tra il 5 e il 24 luglio 1936, è il racconto *Terra d'esilio*, narrazione in prima persona di un ingegnere torinese che trascorre un periodo di lavoro in un paese del Sud. Anche in virtù della presenza di un operaio torinese confinato (non per motivi politici) il racconto trasfigura l'esperienza vissuta in termini di esilio esistenziale, pur mantenendo diversi legami con il contesto storico.

Tra il 24 ottobre e il 10 novembre dello stesso anno Pavese scrive il racconto *Qualche motivo*, ispirato alla carcerazione da lui subita per motivi politici.⁵⁸⁹ Si tratta di una vera e propria distopia del regime fascista narrata in chiave ironica e satirica: il protagonista scrittore viene arrestato per aver violato le leggi che vietano di scrivere poesia; è poi costretto da un funzionario del regime a sposarsi perché divenga letterariamente e politicamente innocuo, unica via di uscita per evitare la condanna ai lavori forzati.

Tra il 27 novembre 1938 e il 16 aprile 1939 Pavese scrive il breve romanzo *Memoria di due stagioni*, il cui titolo poi muta in *Il carcere*; l'autore lo pubblicherà

⁵⁸⁸ Sul rapporto tra l'esperienza biografica del confino e la sua rielaborazione letteraria cfr. ENZO ROMEO, *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone 1935-1936*, cit. (con in appendice le riproduzioni di alcuni documenti utili per ricostruire le vicende relative al confino di Pavese); cfr. anche A. M. MORACE, A. ZAPPÀ (a cura di), *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, cit.

⁵⁸⁹ Mariarosa Masoero commenta il processo correttorio dell'*incipit* di *Qualche motivo*, «tormentato da numerose cassature e infine rifiutato», e ritiene che la motivazione di un tale lavoro autoriale vada «ricercata nel carattere scopertamente autobiografico. I riferimenti alla recente esperienza del carcere e del confino, all'essere stato "cacciato", "strappato alla vita di un tempo" [...] si uniscono a quelli relativi all'amore e al tradimento e si complicano con quelli legati alla sua prepotente vocazione di scrittore. Essi si avvalgono di toni fieri e iperboliche, misti ad altri, faceti e ironici» (M. MASOERO, *Notizie sui testi*, in C. PAVESE, *Tutti i racconti*, cit., p. 1084).

solo dopo la caduta del fascismo, nel 1948, come primo testo del dittico *Prima che il gallo canti*⁵⁹⁰, che comprende anche *La casa in collina*. Preoccupazioni politiche avevano dissuaso Pavese da una pubblicazione de *Il carcere* coeva alla sua stesura, come rivela la lettera a Giambattista Vicari del 22 giugno del 1941:

La sua proposta di pubblicarmi in volume non può non lusingarmi. Ma c'è una difficoltà: i due racconti lunghi di cui ora dispongo, sono – uno – la rievocazione della mia vita di confino (ci sono stato nel '36); l'altro, una storia di ragazze lesbiche ecc. che non è precisamente «up to date». Il primo ha qualcosa di buono, ma troppo vi si parla di prigione e di confino – benché giudizi non vi si pronuncino.⁵⁹¹

Il carcere narra del confino in un paese del Sud comminato al protagonista Stefano, dal suo arrivo (narrato retrospettivamente) al ritorno in città.

II.3.2 *Oblòmov e Il carcere*

II.3.2.1 Oblomovismo figurativo

Il capolavoro di Gončarov è un modello letterario importante per la produzione romanzesca di Pavese, e uno dei romanzi dove l'influsso di *Oblòmov* è più evidente – insieme a *La casa in collina* – è *Il carcere*. Come ha rilevato la Bömig nel sopraccitato studio su *Il sogno di Oblòmov*, la costruzione spaziale della descrizione di Oblomovka è caratterizzata dalla predominanza della dimensione orizzontale, e i suoi abitanti sono connotati dal timore della verticalità:

Tutto converge sulla superficie piana. [...] Anche il cielo da quelle parti si stringe più vicino alla terra, emulato in questo suo gesto insieme amorevole ed oppressivo dal tetto dell'isba di Onisim Suslov, troppo basso per permettere al padrone di drizzarsi in piena statura, come anche dal tetto profondamente incrinato della casa paterna dello stesso Oblòmov. Perfino gli uccelli sembrano essersi adeguati allo stile di vita imperante ad Oblomovka [...]. Oblomovka [...] si presenta come un soleggiato cantuccio piatto e piano, dove è scoraggiata ogni velleità ascensionale [...] tabuizzata ogni deviazione fisica o psichica dall'orizzontalità.⁵⁹²

⁵⁹⁰ C. PAVESE, *Prima che il gallo canti*, Einaudi, Torino 1948. Tutte le citazioni del romanzo *Il carcere*, da qui in avanti siglato CAR, si riferiscono a C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit.

⁵⁹¹ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 398.

⁵⁹² M. BÖHMIG, *Il sogno di Oblòmov. Elogio dell'orizzontalità*, cit., p. 39; p. 40; p. 41.

Il carcere riprende la connotazione spaziale di Oblomovka, quasi rischia di estremizzarla. Il confino politico è subito descritto e sintetizzato in termini spaziali e paesaggistici: «questa chiusura d'orizzonte che è il confino» (CAR, 285). Il paese è descritto nella sua dimensione orizzontale, come fosse pressato, insieme ai suoi abitanti, tra mare e montagna: «L'isolamento bisognava spezzarlo fra quelle case basse, fra quella gente cauta raccolta fra il mare e la montagna» (CAR, 286). Nel paragrafo successivo il protagonista Stefano osserva «i tetti bassi e il cielo limpido», nota che «qualcuna delle case aveva due piani» (delimitando quindi la massima estensione verticale del paese) e descrive l'impressione suscitata dalle «porte basse» (CAR, 286). Il paragrafo si chiude sulle sensazioni del protagonista oblomovianamente disteso nel suo letto: «Tutto il paese di notte s'avventava entro di lui sul suo corpo disteso. Ridestandosi, il sole gli portava pace» (CAR, 286). La prima frase in discorso diretto riportata nel romanzo, rivolta da una guardia di finanza a Stefano, suggella il carattere oblomoviano di quest'ultimo: «– Siete un uomo sedentario, – diceva con qualche ironia. – Vi si vede sempre seduto, al tavolino o sullo scoglio. Il mondo per voi non è grande» (CAR, 287).

Poco oltre, dopo una descrizione delle percezioni trasmesse dall'ambiente sociale, riprendono le note paesaggistiche. Il protagonista descrive l'opprimente sensazione di chiusura suscitata dalla contemplazione dell'orizzonte, tanto che solo «la tenebra chiudendo l'orizzonte ampliava la sua libertà» (CAR, 289). Stefano, quasi si fosse oramai conformato al terrore di qualsiasi altezza che caratterizza gli abitanti di Oblomovka descritti da Gončarov, registra una spiacevole sensazione di timore in relazione all'*alta* marea: «quel bagno nudo e solitario nel mare verde dell'alta marea gl'incuteva sgomento e lo faceva rivestirsi in fretta» (CAR, 290). La percezione di un paesaggio oppressivo, schiacciato sulla dimensione orizzontale è un dato costante, tanto che persino le montagne non fanno che «chiudere il cielo»:

Usciva allora dal paese che gli pareva troppo *piccolo*. [...] Gli pareva che avrebbe camminato all'infinito, volto al *piatto orizzonte* marino. Dietro il poggio il paese spariva, e *le montagne* dell'interno sorgevano a *chiudere il cielo*.

Stefano non andava lontano. Lo stradale era un *terrapieno rialzato*, che *metteva sottocchio la triste spiaggia e le campagne vuote*. [...] Qualche volta nei *campi* s'intravedeva un *contadino*. Qualche volta sotto la strada ce

n'era uno *accovacciato* [...] Rientrando [...] Le prime *case* [...] Riapparivano *raccolte sotto il poggio* (CAR, 290, corsivo mio).

A questo punto la stretta percettiva sulla dimensione orizzontale si interrompe momentaneamente, non a caso in concomitanza con la prima apparizione della giovane donna “caprina” di nome Concia, alla cui vista, si noti, la «fantasia» del protagonista si eleva verticalmente («diede *un balzo*»):

La sua fantasia diede un balzo quando vide un mattino su quella scaletta una certa ragazza. L'aveva veduta girare in paese – la sola – con un passo scattante e contenuto, quasi una danza impertinente, levando erta sui fianchi il viso bruno e caprigno con una sicurezza ch'era un sorriso. Era una serva, perché andava scalza e a volte portava acqua (CAR, 290-291).

Il paragrafo che vede l'apparizione di Concia è marcato da una serie insistita di segnali di trasgressione dell'oblomovismo. Non bastasse il «balzo» di fantasia del protagonista, Concia compare addirittura su una «scaletta», ovvero, come rileva la Böhmig, su uno degli oggetti più nefasti per un abitante di Oblomovka, dove

tutte le scale sono traballanti e malsicure e, a proposito di un loro ipotetico ripristino, veniamo a sapere per bocca del vecchio Oblòmov che sono state costruite in altri tempi, che il falegname è ormai morto da molto e che al giorno d'oggi non esistono più artigiani del genere [...] per lo studente Oblòmov il segnale di partenza verso l'odiata destinazione, dove lo si vorrebbe raddrizzare [...] viene dato “dall'alto”, da sopra la scala, dalla quale un servo fa partire l'ordine di attaccare i cavalli.⁵⁹³

Anche il passo di Concia esprime una tensione verso l'alto, perché è «scattante e contenuto, quasi una danza»; la ragazza cammina «*levando erta* sui fianchi il viso bruno e *caprino*» (le capre, come è noto, non hanno soggezione della verticalità e saltellano sulle montagne) «con sicurezza», una sicurezza che fa pensare all'universo degli Stolz, dinamici abitanti del paese Verchevo (= “superiore”) che si erge su Oblomovka.

Già nel paragrafo seguente ha luogo un immediato ripristino dell'oblomovismo spaziale, in netto contrasto con la verticalità eversiva di cui sopra: Stefano «fantasticava quella donna» «nella *reclusione* della sua *bassa catapecchia*»; le prime parole del secondo paragrafo successivo all'apparizione di Concia sono:

⁵⁹³ Ivi, p. 41; pp. 44-45.

«Stefano passava *disteso sul letto* le ore più torride del pomeriggio» (CAR, 291, corsivo mio). Il terzo paragrafo che segue l'apparizione della ragazza si apre sulla percezione dell'orizzontale mare, nascosto da un orizzontale terrapieno («fuori, oltre la ferrata, nascosto da un terrapieno c'era il mare meridiano») e risulta movimentato dall'evocazione di quei repentini scatti del protagonista dal suo letto che costellano *Oblòmov*: «Venivano momenti che il silenzio bruciante sgomentava Stefano; e allora egli si scuoteva e saltava dal letto in calzoncini. Così aveva fatto nel carcere, in lontani pomeriggi»; quindi il caldo della «stanza dal tetto a terrazzo» (cioè orizzontale) spinge Stefano ad affacciarsi alla «bassa finestra» (CAR, 290). Seguono diverse associazioni tra i gerani, «la donna scalza» (Concia), l'acqua dal sapore di terra bevuta dalla brocca e dal «colore tra il bruno e il carnicino», che sono stati persuasivamente commentati, in relazione alla poesia *Paesaggio I* e in termini di rappresentazione pittorica⁵⁹⁴; *Paesaggio I*, a sua volta, come si è tentato di suggerire sopra, è proficuamente comparabile con *Il sogno di Oblòmov*.

Il primo capitolo del romanzo si conclude con alcuni riferimenti a personaggi che, come Stolz rispetto a Oblòmov, rappresentano quel movimento spaziale mitologicamente associato ad Ermes, evocando contestualmente le caratteristiche del dio, come il suo legame con la soglia, il suo essere «presente sulle porte (Hermes Pylaîos, Thyraîos, Strophaiîos)»⁵⁹⁵: «venne qualche rara volta un carabiniere a controllare se era in casa [...] *si fermava* laconico *sulla porta*»; «venne anche il maresciallo [...] *Intrattenne* Stefano *sulla soglia*»; in quest'occasione «Stefano si vergognò per tutti i cartocci ammonticchiati in un angolo, le cassette, il disordine e il cattivo odore» (CAR, 292), un quadro di disordine che caratterizza anche le residenze del pigro Oblòmov. L'Ermes vagabondo o ladro – oramai rinchiuso – è evocato nelle ultime parole del capitolo, dove si dice che dal carcere «qualche volta ne usciva il brusio di una voce o il tintinnio di una gavetta, e allora Stefano sapeva che qualcuno – villano, ladruncolo, o vagabondo – era carcerato nell'ombra» (CAR, 292). Nel *Carcere* svolgono un ruolo importante i vagabondi, che evocano Ermes in quanto «dio errante, padrone delle strade»⁵⁹⁶ tra cui Barbariccia

⁵⁹⁴ Cfr. G. NAZARIO, *Forme e colori in Cesare Pavese. Lettura di un pittore*, in ALDO MARIA MORACE, ANTONIO ZAPPÀ (a cura di), *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, cit.

⁵⁹⁵ J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci*, cit., p. 150.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

che sarà anche un'ombra dell'Ermes *Ángelos*, in quanto latore di un importante messaggio per Stefano (il messaggio del confinato anarchico). Alle suggestioni di *Oblòmov*, mitologiche e non, sono infatti riconducibili diversi tratti della rappresentazione del protagonista e dei personaggi principali del *Carcere*.

II.3.2.2 Oblomovismo psicologico

Il protagonista del romanzo *Il carcere* vive il confino come condizione riflessa del suo rapporto psicologico con il mondo esterno: le pareti del carcere in cui era precedentemente recluso sono diventate le «invisibili pareti» (CAR, 285) della propria condizione esistenziale: nell'intervista alla radio del 1950 Pavese ha definito il motivo dominante de *Il carcere* lo «stupore come di mosca chiusa sotto un bicchiere»⁵⁹⁷. I confini spaziali e temporali imposti dagli obblighi polizieschi (non allontanarsi dal paese e non uscire di casa dal tramonto all'alba) si mescolano ai confini psicologici che il protagonista tenta ora di infrangere comunicando con l'esterno, ora di consolidare nella ricerca di una *autàrkeia* spirituale.

Nella terza parte di *Oblòmov* la condizione del protagonista eponimo è molto simile: il confine rappresentato dal fiume gelato e dalle convenzioni sociali che separano Oblòmov da Olga sono in realtà dati oggettivi superabili, e quindi pretesti del distacco dalla vita di Oblòmov. I confini naturali e sociali percepiti dal protagonista si fondono con i suoi confini psicologici. Il fiume gelato che divide la città, Oblòmov da una parte, Olga dall'altra, è metafora di una condizione di morte simbolica per cui Oblòmov si trova nell'al di là dal fiume⁵⁹⁸, più volte varcato da Olga-Proserpina che tenta di riportare Oblòmov nel regno esistenziale dei vivi; al termine della terza parte sarà Oblòmov a varcare il fiume, e Olga, *auscultando* i suoi nebulosi progetti per il futuro, ne constaterà la morte: «— [...] Ho pensato di poterti

⁵⁹⁷ C. PAVESE, *Intervista alla radio*, cit., p. 266.

⁵⁹⁸ Simbologia certamente trasparente per Pavese, che può aver appreso da diverse fonti, per esempio da *Totem e tabù* di Freud l'interpretazione che spiega l'"al di là" (regno dei morti) come derivazione dall'al di là di un fiume dove in tempi primordiali si seppellivano i morti. Ne *Il carcere*, come sarà in *Paesi tuoi*, il carcere è paragonato esplicitamente all'al di là: «rompere il pane e masticarlo, guardando nel vuoto, gli ricordava il carcere e l'umiltà solitaria della cella. Forse Giannino [...] era ancora di questo mondo e a tavola col maresciallo» (CAR, 346, corsivo mio); «il vero ricordo era un altro [...] l'ultima notte che era stato in carcere [...] Che cosa ne aveva fatto, di quella morte e di quella rinascita?» (CAR, 348-349).

animare, che tu avresti potuto vivere per me, e tu sei già morto da tanto [...] tutto è inutile; tu sei morto» (OBL, 378-379). Olga-Proserpina si rivela quindi come una Olga-Orfeo, che ha tentato di riportare alla vita un Oblòmov-Euridice; infatti il portentoso, anche se momentaneo ritorno alla vita di Oblòmov è stato possibile grazie al canto di Olga. Si ritrova prefigurata in *Oblòmov* l'interpretazione del mito di Orfeo che Pavese nel 1947 drammatizzerà nel dialogo *L'inconsolabile*, a riprova dei profondi legami e affinità tra Pavese e Gončarov. Olga si rende conto che, esistenzialmente parlando, Oblòmov morirà di nuovo e decide quindi di abbandonarlo, proiettandosi sul proprio futuro: «– [...] Che sarebbe dopo? [...] Tu ti addormenteresti ogni giorno di più, non è vero? [...] col desiderio che oggi fosse uguale a ieri... ecco il nostro avvenire. Non è così? Ed è vita questa?» (OBL, 379-380). L'Orfeo drammatizzato da Pavese racconta un sentimento assai simile:

È andata così. Salivamo [...] Ma io ero ancora laggiù e avevo addosso quel freddo. Pensavo che un giorno avrei dovuto tornarci, che ciò che è stato sarà ancora. Pensavo alla vita con lei, com'era prima; che un'altra volta sarebbe finita. Ciò ch'è stato sarà. [...] Valeva la pena di rivivere ancora? [...] Allora dissi «Sia finita» e mi voltai. Euridice scomparve come si spegne una candela.⁵⁹⁹

Anche il pianto di Olga si può accostare al pianto dell'Orfeo pavesiano, in quanto non si rivolge all'amato, al presente o al futuro ma al proprio passato, ai propri ricordi:

– [...] Io non piango il futuro, ma il passato... – riuscì ella a dire con fatica:
– esso è «appassito, finito»... Non sono io che piango, ma i ricordi!...
L'estate... il parco... rammenti? Mi duole per il nostro viale, per il lilla... È tutto così stretto al mio cuore: fa male strapparli via!... [...] Io non posso resistere; il passato mi è ancora caro (OBL, 381-382).

Oblòmov ha quindi rappresentato per Olga un indugio nel passaggio verso la consapevolezza adulta, e abbandonare Oblòmov significa accettare la maturità: è il malinconico successo del suo “romanzo di formazione”. Non meno esplicita di Olga, Elena dice a Stefano: «Non se ne ha bisogno di gente come lei» (CAR, 350), confermando le affinità de *Il carcere* con la tematica russa dell'«uomo superfluo», che si estende dal piano esistenziale al sociale e allo storico. I sentimenti e le

⁵⁹⁹ C. PAVESE, *L'inconsolabile*, in ID., *Dialoghi con Leucò*, Introduzione di Sergio Givone, Giulio Einaudi Editore, Torino (1947) 1999, p. 77.

motivazioni dell'Orfeo pavese sono molto simili a quelle dell'Olga di Gončarov, e così le ragioni del suo pianto:

BACCA: Eppure hai pianto per monti e colline [...] Questo cos'era?

ORFEO: [...] un uomo non sa che farsi della morte. L'Euridice che ho pianto era una stagione della vita. Io cercavo ben altro laggiù che il suo amore. Cercavo un passato che Euridice non sa. [...] Quando mi giunse il primo barlume di cielo [...] trasalì per me solo, per il mondo dei vivi [...] La stagione che avevo cercato era là in quel barlume. [...] Il mio pianto d'allora fu come i pianti che si fanno da ragazzo e si sorride a ricordarli. La stagione è passata.⁶⁰⁰

Il motivo del passaggio delle stagioni (come suggerisce anche il primo titolo del romanzo *Il carcere: Memoria di due stagioni*) è centrale anche ne *Il carcere*, che illustra il persistere di uno scacco del processo di maturazione simile a quello di Oblòmov. Giovinezza e maturità sono simboleggiati rispettivamente dalla stagione estiva e invernale che Stefano trascorre al confino. Come l'infanzia del protagonista di Gončarov a Oblomovka ha impresso nella mente del fanciullo il senso angusto dei confini spaziali e psicologici che condizioneranno l'Oblòmov adulto, ne *Il carcere* una mistura di simili percezioni spaziali e psicologiche marca i confini che il protagonista nella stagione invernale ha oramai interiorizzato. Nella memoria invernale di Stefano si confonde l'esperienza della prigionia con l'esperienza della chiusura spaziale percepita nell'estate al confino. La similitudine della mosca sotto il bicchiere con cui Pavese ha commentato il suo romanzo è ben presente nel testo; infatti il protagonista ripensando all'estate trascorsa la rievoca nell'immagine del tempo in cui il «ronzío d'una mosca riempiva cielo e terra» che rappresenta la propria interiorità, e la metafora è subito concretizzata dalla comparsa dell'amico Giannino dietro il vetro della finestra:

S'accorse [...] di fantasticare l'estate trascorsa, i pomeriggi di silenzio nella torrida stanza, la bava del vento, il fianco ruvido dell'anfora: quando era solo e il ronzío d'una mosca riempiva cielo e terra. Quel ricordo era così vivo, che Stefano non sapeva riscuotersi per costringersi a pensare alle cose che lo avevano scosso quel giorno; quando sentì uno scricchiolío, e dietro il vetro comparve il viso scabro di Giannino (CAR, 329).

⁶⁰⁰ Ivi, pp. 77-78.

La ricorrente immagine di Giannino e di Elena, ovvero delle persone con cui Stefano è stato più prossimo ad un legame umano, colta ripetutamente dall'interno della stanza attraverso il vetro della finestra, si fonde nell'immagine dell'intero spazio naturale che si muta in una sorta di bicchiere di vetro: col procedere dell'inverno «il cielo marino si faceva più fresco e come vitreo» (CAR, 320). Come la chiusura psicologica dello spazio naturale percepito dagli abitanti di Oblomovka si ripercuote nell'interiorità adulta di Oblòmov, così la chiusura e schiacciamento dell'orizzonte estivo percepito da Stefano si riflettono nella sua coscienza invernale e diventano – come l'“oblomovismo” del capolavoro di Gončarov – ideologia e programma di vita di Stefano, che questi riconosce esplicitamente come patologia nel decimo capitolo, quando ricorda il messaggio ricevuto dal confinato anarchico:

Fu pensando alla barriera invisibile che aveva interposto tra sé e Concia, che sospettò la prima volta chiaramente il suo male e gli diede un nome risoluto. [...] in un attimo solo aveva visto se stesso [...] con buon umore aveva chiamato vigliaccheria la sua orgogliosa solitudine. Poi s'era disperato (CAR, 354; 355).

Concia è per Stefano ciò che Olga è per Oblòmov (come Elena svolge il ruolo simbolico di Agaf'ia in *Oblòmov*), ed è nel rapporto con Olga che Oblòmov riconosce definitivamente il suo «male», l'oblomovismo:

– Perché tutto è rovinato? – domandò ad un tratto levando il capo. – Chi ti ha maledetto, Iljâ? Che cosa hai fatto? Sei buono, intelligente, tenero, nobile... e ti rovini! Chi ti ha perduto? Non c'è un nome a questo male...
– C'è, – disse egli in modo appena percettibile.
Ella lo guardò interrogativamente, con gli occhi pieni di lacrime.
– Oblomovismo! – bisbigliò egli [...] Senza alzare il capo, senza mostrarle il viso, egli si voltò e uscì (OBL, 382).

L'oblomovismo, come si è detto sopra, discende dall'ideologia letteraria di Orazio, che anche Stefano tenderà di far propria fondendo il culto (estivo) della natura e la ricerca (invernale) di un equilibrio nell'*autàrkeia*.

II.3.3 Lo stoicismo ne *Il carcere*

II.3.3.1 *Autàrkeia* e memoria

Pavese, nella nota del *Mestiere di vivere* datata 17 novembre 1949, definisce *Il carcere* la prima tappa romanzesca del «ciclo storico» del suo tempo, e ne precisa il tema: «*Carcere* (antifascismo confinario)» (MV, 375). La dimensione storico-politica del romanzo, spesso sottovalutata⁶⁰¹, è velata e sfuggente, ma nondimeno, come si vedrà, è complessa e profonda, inscindibile dalla trama psicologica ed esistenziale. La trama politica risulta eterea e sfumata, sia perché non era possibile al tempo della stesura esprimere vivacemente l'antifascismo (come rimarca Pavese nella succitata lettera a Vicari), sia in virtù della peculiare ricerca poetologica di Pavese che, discutendo nel 1950 con Muscetta del neorealismo di Rimanelli, definì se stesso – con Stendhal e Hemingway – uno dei «maestri dell'*understatement*», affermando che le scene «di guerra o di tentazione» narrate da Rimanelli in *Tiro al piccione* «guadagnerebbero tutte ad essere “messe in sordina”»⁶⁰².

La trama storico-politica messa in sordina nel romanzo *Il carcere*, come in altre opere pavesiane, si estende al procedimento di stilizzazione e all'implicito discorso metaletterario, e al tema dell'atteggiamento esistenziale e politico degli intellettuali. Un primo indizio in tal senso si ritrova nella derivazione, più volte riconosciuta dalla critica, dello stile e del tema dominanti ne *Il carcere* dalla

⁶⁰¹ Secondo Guglielminetti per esempio, «le parti migliori del libro» sono «quelle che rappresentano la vocazione del protagonista ad evitare rapporti umani e sociali capaci di fissarlo definitivamente in una forma, che, quasi pirandellianamente, lo condiziona e lo esaurisca» (M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XXXIV). Tommaso Scappaticci scrive addirittura di un «accantonamento della trama politica, che appare del tutto ininfluenza sullo svolgimento della vicenda», e afferma che «il fatto politico del confino si riduce agli accenni alle limitazioni imposte dal regolamento [...] che, del resto, hanno la funzione narrativa di accentuare il senso di precarietà del protagonista e, quindi, rimandano a una condizione spirituale, a un “destino”, che trascende la motivazione politica» (T. SCAPPATICCI, *Tra monotonia e sperimentazione: la ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, cit., p. 30). Più scettico verso l'ipotesi di uno svuotamento dell'ambito storico-politico nel romanzo *Il carcere*, Catalfamo sottolinea opportunamente che «la realtà e l'autobiografia sono fortemente presenti, anche con il riferimento a particolari minuti», segno che «la narrativa è tutt'altro che staccata dall'esperienza concreta dello scrittore» (A. CATALFAMO, *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*, cit., p. 72).

⁶⁰² C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., vol. 2, p. 725.

tradizione coeva della «prosa d'arte»⁶⁰³. Si osserva quindi una stilizzazione, talvolta prossima alla parodia, dei procedimenti caratteristici della prosa d'arte, che si estende sul piano tematico alla fitta trama di notazioni introspettive ed esistenziali riferite al protagonista, alla sua interiorità, alla sua percezione del paesaggio e della società circostante. Questo procedimento distoglie il lettore dalle notazioni realistiche incastonate nello scorrere apparentemente indefinito e vago del racconto, che risultano, appunto, messe in sordina e sfumate. Anche il rapporto del confinato Stefano con il paese ospite è diluito nei contorni indefiniti accentuati dallo stile narrativo, e soprattutto viene descritto in funzione dello stato d'animo del protagonista. Si constata che diverse notazioni ambientali spesso (ma non sempre) dicono e non dicono, forse alludono a una situazione reale, forse riflettono il senso di solitudine e isolamento che attanaglia il protagonista fin da quando è stato rilasciato dal carcere per essere inviato al confino:

A quell'ora era sempre solo, e solo passava la maggior parte del pomeriggio [...] Usciva allora dal paese che gli pareva troppo piccolo. Le catapecchie, le rocce del poggio, le siepi carnose, ridiventavano una tana di gente sordida, di occhiate guardinghe, di sorrisi ostili (CAR, 289-290).

La caratterizzazione dell'ostilità del luogo («gente sordida [...] occhiate guardinghe [...] sorrisi ostili») è un dato mobile, forse reale, forse immaginato, stretto tra il primo verbo che esprime soggettività («gli pareva») e il secondo che esprime il fluido mutare della percezione del reale: «*ridiventavano* una tana di gente sordida, di occhiate guardinghe, di sorrisi ostili».

Come è tipico della scrittura narrativa di Pavese, la prosa d'arte è praticata, stilizzata e parodisticamente corrosa, come rivela il suo uso contraddittorio, giustamente sottolineato da Bart Van Den Bossche, che non giunge a parlare di stilizzazione e parodia, ma rileva un effetto corrosivo nella peculiare dialettica tra stile e contenuto che caratterizza *Il carcere*:

⁶⁰³ Come sottolinea Bart Van Den Bossche, «dal punto di vista della sua collocazione nel panorama letterario italiano va sottolineato che alcune caratteristiche retoriche e stilistiche del testo [*Il carcere*], come la raffinatezza della scrittura, la ricercatezza delle immagini, la tensione verso un'assolutizzazione della ricerca interiore, la netta tendenza all'indeterminazione e alla smaterializzazione, sembrano puntare in direzione della prosa d'arte» (BART VAN DEN BOSSCHE, «*Nulla è veramente accaduto*». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven University Press – Franco Cesati Editore, Firenze 2001, p. 184).

Dato che [...] la fissazione d'istanti e la costruzione di immagini sono da considerare come spie di una tendenza riprovevole all'isolamento e alla chiusura, l'immagine centrale del carcere opera un sottile effetto di svalutazione del codice retorico in base al quale è stata formulata. Tra il codice stilistico del racconto e il piano del suo contenuto si snoda così un sottile gioco di ribaltamento, e la metafora centrale del carcere diventa un serpente che si morde la coda.⁶⁰⁴

L'atteggiamento letterario e retorico della prosa d'arte risulta corrosivo dall'interno, in virtù della sua estremizzazione e – come sarà ne *La casa in collina* – dall'immersione dell'ideologia espressa dalla stilizzazione in un oggettivo contesto storico, che ne rivela la consistenza illusoria. Il riconoscimento da parte di Stefano della natura patologica del suo distacco dal reale ha luogo, come si è detto, nel capitolo decimo, il “capitolo politico” che ha inizio con un riferimento alle lettere che il protagonista scambia con l'esterno; il motivo delle lettere adombra il motivo della scrittura letteraria, costellando il capitolo di allusioni ai rapporti tra letteratura, società e politica.

Il tema della memoria, oggetto di una trattazione peculiare nella prosa d'arte, è ideologicamente corrosivo fin dalle prime battute del capitolo dalla percezione della distanza tra vita e memoria, laddove quest'ultima, difettando la volontà di adesione al reale, si risolve in una forma mascherata di oblio. Il contatto con l'esterno, con la vita esterna e precedente al confino, si rivela labile in quanto le lettere che il protagonista riceve «ignoravano gli istanti veri della sua vita e insistevano patetiche su ciò che di sé Stefano aveva ormai dimenticato»; le sue risposte sono quindi «asciutte e laconiche, perché tanto chi gli scriveva le interpretava a modo suo nonostante gli avvertimenti»; una considerazione successiva mette quindi in dubbio la persistenza del reale nella memoria:

E anche Stefano del resto aveva adagio trasformato ogni ricordo e ogni parola, e talvolta ricevendo una cartolina illustrata dov'era una piazza o un paesaggio già noti si stupiva di sé che era passato e vissuto in quel luogo (CAR, 353).

L'idea di sfuggire alla vita e riviverla nella memoria, sorta di distorsione del *carpe diem* oraziano, s'infrange nella consapevolezza di un reale che sfugge al

⁶⁰⁴ *Ibidem.*

protagonista come la sabbia in una clessidra; la scoperta del vino locale che Stefano inizia a gustare nell'inverno, contemporaneamente quindi all'esplicitarsi della strategia della memoria che tenta di mettere in atto, sembra richiamare direttamente i celebri versi di Orazio, contestualizzati anch'essi nell'inverno – metafora della stagione presente e del tempo – segnato dall'agitarsi del mare: «vina liques, et spatium brevis / spes longam resces. Dum loquimur, fugerit invida / aetas: carpe diem, quam minimum credula postero»⁶⁰⁵. Nel capitolo decimo⁶⁰⁶ de *Il carcere* l'inverno e il vino non aiutano il protagonista a “cogliere l'attimo”, che inesorabilmente sfugge in un continuo dissolversi, mentre egli vorrebbe «lasciare che i pensieri lo cogliessero»:

Nelle giornate di quell'inverno Stefano riprese a recarsi – bevuto un po' di vino – lungo la strada della casa dei gerani; non più per sfogare nella camminata verso l'orizzonte un orgasmo ingenuo e veramente estivo, ma per lasciare che i pensieri lo cogliessero e aiutassero. Il vino lo rendeva indulgente e gli dava il coraggio tranquillo di vedersi da quella solitudine vivere nel paese come viveva. Quel se stesso di pochi istanti prima era come l'estraneo della vita anteriore, e persino l'ignoto ch'era stato nella cella. Che la strada per la quale passava fosse quella di Concia e della casa di lei non significava gran che, anzi l'impazientiva. Fu pensando alla barriera invisibile che aveva interposto tra sé e Concia, che sospettò la prima volta chiaramente il suo male (CAR, 353-354).

A questo punto interviene nell'intreccio il tema politico, che si lega al momento epifanico in cui il protagonista «sospettò la prima volta chiaramente il suo male». L'episodio è introdotto in *flashback* («fu pensando») rispetto alla narrazione presente, una strategia caratteristica di questo “romanzo marino”, dove l'evento narrato nel presente riassume il passato, come un'onda la risacca dell'onda precedente, per poi distendersi nuovamente. L'episodio della lettera del confinato anarchico, rimossa dalla progressione cronologica del racconto, è ripresa quando il protagonista riconosce la funzione illusoria della figura di Concia, schermo ed emblema di una distanza di Stefano dalla terra locale che ella simboleggia e dalla vita presente, che al protagonista – e al lettore – si rivela come tale solo quando interviene il motivo politico. Si può forse dire che la tematica politica è fortemente sfumata, e infatti il protagonista rivela di aver sperato che il biglietto provenisse da

⁶⁰⁵ ORAZIO, *Carmina*, I, 11, vv. 6-8.

⁶⁰⁶ I capitoli non sono numerati nel testo.

tutt'altro mittente: «Stefano aveva sperato assurdamente che il biglietto venisse da Concia, ma gli era parso che anche per lei non si sarebbe mosso, e in un attimo solo aveva visto se stesso» (CAR, 355). Tuttavia la dichiarata presa di coscienza della propria essenza da parte del protagonista si esplicita nel legame istituito tra rinuncia passionale e rinuncia politica: «*in un attimo solo* aveva visto se stesso».

Lo stesso concetto è ribadito nel capitolo undicesimo in un *flashback* marcatamente simbolico, dove Stefano, narrando del suo spingersi sulla strada del poggio con l'intento di dare al compagno anarchico perlomeno «il conforto di non sentirsi abbandonato», ricorda una scena osservata nell'estate, in quello stesso luogo:

aveva sentito uno scalpiccio, e un gruppo di uomini magri – contadini, manovali – era passato, preceduto da un prete in stola. Quattro giovanotti portavano una bara, sulle spalle brune, a maniche rimboccate, ogni tanto asciugandosi la fronte col braccio libero. Nessuno parlava; procedevano a passi disordinati, levando un polverone rossastro. Stefano s'era alzato dal tronco, per rendere omaggio al morto ignoto, e molte teste s'erano voltate a guardarlo (CAR, 365).

Motivo ricorrente del romanzo è il persistere nel protagonista della sensazione oppressiva del carcere, che si dilata nell'esperienza post-carceraria del confino – «Stefano si sentiva sempre intorno le pareti invisibili» (CAR, 292) – e assurge a dimensione esistenziale; le suggestioni dello stoicismo di Seneca, nutrono il percorso narrativo attraverso il quale il protagonista si riconosce in una condizione esistenziale assimilabile alla concezione stoica del *corpus carcer* – «quelle pareti invisibili s'erano connaturate al suo corpo» (CAR, 304) – illudendosi di essere giunto alla stoica *autàrkeia*, di essere «signore [...] di se stesso e della propria strana sorte» (CAR, 304). La densità dei rimandi allo stoicismo che caratterizzano *Il carcere* può suggerire l'idea che uno di significati del brano sopraccitato del funerale sulla strada del poggio rimandi all'opera satirica di Seneca *Divi Claudii Apokolokyntosis*, dove l'imperatore eponimo si rende conto di essere morto vedendo il proprio funerale: «Claudius, ut vidit funus suum, intellexit se mortuum esse»⁶⁰⁷; specularmente infatti, la menzione del «morto ignoto» è seguita dal voltarsi degli astanti verso il protagonista: «Stefano s'era alzato dal tronco, per rendere omaggio al morto ignoto,

⁶⁰⁷ SENECA, *Divi Claudii Apokolokyntosis*, XII.

e molte teste s'erano voltate a guardarlo». Si può ricordare che Seneca nel 41, Claudio imperatore, fu confinato in Corsica per otto anni, fece richiesta di grazia (come farà Pavese) al liberto di Claudio, Pollione, ma fu richiamato a Roma solo dopo la morte di Messalina (a cui si attribuisce la volontà di confinare Seneca) dalla nuova moglie di Claudio, Agrippina, che lo volle precettore del giovane Nerone. Dopo la morte di Claudio, Seneca scrisse la satirica *Apokolokyntosis*, dove la pena infernale comminata all'imperatore consiste in un contrappasso della sua passione per i dadi:

Fu deciso che bisognava trovare una pena nuova, ed escogitare per lui una fatica vana, e anche una speranza di qualcosa a lui caro senza toccare il punto di realizzarla. Allora Eaco lo condanna a giocare ai dadi con un bussolotto sfondato. E subito eccolo riacchiappare i suoi dadi, che tutte le volte gli sgusciavano senza che mai ne venisse a capo.⁶⁰⁸

Subito dopo l'ultimo passo de *Il carcere* sopraccitato, l'episodio della processione è commentato come esempio di un vano inseguire il possesso della memoria, come ripetuta frustrazione dei tentativi di Stefano di aver «riempiti gli occhi e il cuore» di un momento significativo che puntualmente sfugge, come i dadi del “divo” Claudio sfuggono dal bussolotto forato:

Stefano ricordava di essersi detto che per tutta la vita avrebbe sentito lo scalpaccio di quella turba nell'immobile frescura del tramonto polveroso. Ecco invece che l'aveva già scordato. // Quante volte, specialmente i primi tempi, Stefano si era riempiti gli occhi e il cuore di una scena, di un gesto, di un paesaggio, dicendosi: «Ecco, questo sarà il mio più vivo ricordo del passato; ci penserò l'ultimo giorno come al simbolo di tutta questa vita; lo *godrò*, allora». Così si faceva in carcere, scegliendo una giornata sulle altre [...]. E questi attimi, com'erano scelti, così dileguavano (CAR, 365).

In Seneca la passione del gioco dei dadi di Claudio è accostata ai poeti contemporanei nei versi satirici dell'inno funebre dedicato all'imperatore, («Vosque, poetae, / Lucete, novi»), che può inquadrarsi nella polemica senechiana contro la futilità letteraria: «E voi piangete, / Moderni vati; / Ma voi per primi, / che raccoglieste, / Gettando i dadi, / Grossi guadagni»⁶⁰⁹. *Il carcere*, soprattutto nella

⁶⁰⁸ Ivi, trad. it. di A. Ronconi.

⁶⁰⁹ *Ibidem*. In uno scritto del 1946 rimasto inedito Pavese, come Seneca in questi versi satirici, ha tacciato di superficiale venalità gli intellettuali della Roma imperiale: «i pagani svolgevano la loro accademia entro le regole del gioco, eleganti e signori di sé [...] senza mai perdere di vista che tutto ciò non

seconda parte, è dominato dal tema del passato e della memoria, che per il Seneca del *De brevitae vitae* rappresenta il possesso più saldo del sapiente:

La vita è divisa in tre momenti: il passato, il presente e il futuro. [...] quello che stiamo vivendo è breve, quello che dobbiamo ancora vivere è incerto, quello che abbiamo passato è sicuro. [...] il passato è la parte del tempo sacra e intoccabile, posta al di là di tutte le vicende umane, sottratta al dominio della sorte; [...] Solo i singoli giorni costituiscono il presente, e soltanto istante per istante; invece tutti i giorni del tempo passato saranno presenti ogni volta che lo vorremo, si lasceranno esaminare e trattenere a nostro piacimento.⁶¹⁰

Il tema trattato da Seneca caratterizza anche i brani de *Il carcere* sopraccitati, ma Stefano non riesce a dominare la memoria; ciò non implica un allontanamento dal punto di vista del *De brevitae vitae*, perché poco oltre Seneca, in un passo che ricorda il contrappasso infernale dell'imperatore Claudio narrato nell'*Apokolokyntosis*, spiega che gli «affaccendati», coloro che non perseguono la virtù stoica, non possono valorizzare la memoria dell'esperienza, come accade al protagonista de *Il carcere*, perché essa sfugge loro come acqua da un recipiente forato:

È proprio di una mente serena e tranquilla riandare ad ogni parte della propria vita; gli animi degli affaccendati, invece, come se fossero sottoposti ad un giogo, non possono voltarsi a guardare indietro. Pertanto la loro vita sprofonda in un abisso; e come non serve a nulla versare grandi quantità di acqua se non c'è sotto un recipiente che la raccolga e la conservi, così non ha alcuna importanza la quantità di tempo [...]: passa attraverso animi scompaginati e bucati.⁶¹¹

II.3.3.2 Intellettuali e potere

La ripresa della letteratura filosofica di Seneca nel romanzo *Il carcere* è ricca di implicazioni che investono l'ambito storico e politico. La tendenza del

impegnava e non andava oltre l'applauso e lo stipendio» (C. PAVESE, *Il comunismo e gli intellettuali*, in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 212).

⁶¹⁰ SENECA, *De brevitae vitae*, 10, 2-5.

⁶¹¹ *Ibidem*.

protagonista Stefano a ricercare maldestramente l'isolamento e l'*autàrkeia* evoca il problema del rapporto tra intellettuali e politica nel contesto storico dell'antica Roma imperiale e dell'Italia fascista. Il rapporto con la realtà politica dell'"intellettuale" dei tempi di Seneca è espresso con icastica pregnanza dall'attacco del brano del *De brevitate vitae* sopraccitato: «in tria tempora vita dividitur: quod fuit, quod est, quod futurum est»; la prepotente citazione del celebre *incipit* del *De bello gallico* di Cesare («Gallia omnia divisa est in partes tres») dà la misura dell'avvenuta riduzione del campo d'azione concepibile per l'azione intellettuale: da una regione territorialmente gigantesca di uomini e di cose che l'intellettuale politico *dividit et imperat* con il suo intelletto, all'unico ambito di realtà sul quale oramai l'intellettuale può sperare di agire: la propria realtà interiore. La polemica morale implicita nella rivalutazione assiologica della vita interiore rispetto all'esteriorità politica non può nascondere la sua origine da un'esclusione che proviene agli intellettuali dall'ambito politico. L'estromissione violenta del filosofo dalla realtà sociale e politica del tempo, a cui si può opporre oramai solo la lotta più strenua per il dominio di sé, è evidente nell'elogio della libertà nella morte energicamente espresso nella *Consolatio ad Marciam*. La ferrea virtù stoica è l'unica prassi capace di sottrarre al potere politico la volontà del filosofo. Se la *Consolatio ad Marciam* trae occasione dalla morte del giovane figlio della destinataria, ruota tuttavia intorno al ricordo del suicidio del padre di Marcia messo in atto per sfuggire alle persecuzioni del plenipotenziario di Tiberio. È un atto esaltato come esempio di quella indomita passione per la libertà che domina lo scritto senecano, costellato da riferimenti all'arbitrio del potere che si esplica nella violenza e nella tortura:

vedo laggiù le croci, e non di un tipo solo, ma diverse a seconda di chi le ha fatte costruire: alcuni fanno appendere i condannati a testa in giù, altri li impalano sconciamente, altri distendono le loro braccia sul patibolo; vedo le corde, vedo le sferze; hanno escogitato appositi strumenti per ogni parte del corpo. Ma vedo anche la morte. Vi sono laggiù nemici sanguinari, cittadini superbi; ma vedo laggiù anche la morte. Non è gravoso essere schiavi quando, se non sopporti più la dipendenza dal padrone, ti è lecito con un solo passo approdare alla libertà. Io ti ho cara, o vita, grazie alla morte.⁶¹²

⁶¹² SENECA, *Consolatio ad Marciam*, 20, 3, trad. it. di A. Traina.

Nello scritto *Il comunismo e gli intellettuali* del 1946, accostando esplicitamente liberalismo-fascismo e Roma antica, Pavese definirà l'antica Roma una «società astrattamente liberale e perfetta che, quando [...] l'intransigenza e la virulenza cristiane la misero seriamente in questione, seppe difendersi coi leoni e le croci»⁶¹³. Per Pavese i cristiani delle catacombe, che in un primo tempo⁶¹⁴ osteggiavano con la loro intransigenza il regime imperiale, rappresentano una prefigurazione dell'intransigenza dell'antifascismo comunista.⁶¹⁵ Si può inoltre ricordare che un legame tra cristianesimo, stoicismo e comunismo è stato tracciato da Pavese, poco dopo la stesura del romanzo *Il compagno* (4 ottobre – 27 dicembre 1946), in una nota diaristica del 26 gennaio 1947:

Non ci sono che due atteggiamenti – il cristiano e lo stoico. Probabilmente il comunista vale a fonderli – ha la carità e il senso della roccia, sa che tutto è ferreo alla fine eppure fa il bene (MV, 325).

Questa interpretazione politica delle attitudini etiche del cristianesimo e dello stoicismo, che si opposero alla Roma imperiale subendo feroci persecuzioni, non è per Pavese una novità del dopoguerra, perché risulta ben presente nel romanzo *Il carcere*, tanto da far pensare che la nota sopra citata sintetizzi un orizzonte di considerazioni pregresse che ha avuto un ruolo importante nella costruzione del romanzo: nel Secondo dopoguerra la meditazione politica di Pavese si esprime in riflessioni sui tempi dell'antica Roma che rendono manifesto un *habitus* mentale sotterraneo ma caratteristico del Pavese dell'anteguerra.

Nell'episodio della processione sul poggio il tema politico è strettamente legato ai temi dell'interiorità spirituale e della memoria, del cristianesimo e dello stoicismo, che si contestualizzano nell'implicito riferimento al ricorso storico tra Roma imperiale e Italia fascista. Non può dirsi casuale, nell'alta densità simbolica della costruzione narrativa pavesiana, la simbologia correlata alla lugubre processione che sorprende Stefano sulla strada del poggio, dove, come è precisato poco prima, si reca per non far sentire «abbandonato» il compagno anarchico: «un

⁶¹³ C. PAVESE, *Il comunismo e gli intellettuali*, cit., p. 212.

⁶¹⁴ «Né vale obiettare che ben presto l'applauso e la paga fecero gola anche ai cristiani, divenuti perfetti. Queste cose succedono – si nasce e si muore» (ivi, pp. 212-213).

⁶¹⁵ Ma con Gramsci è citato anche Gobetti, anch'egli eliminato dal regime in virtù della sua irriducibile intransigenza.

gruppo di uomini magri – contadini, manovali – era passato, preceduto da un prete in stola»; «Contadini, manovali» che camminano «levando un polverone rossastro»⁶¹⁶: classe contadina e classe operaia, falce e martello insomma, preceduti da un vicario di Cristo. La rappresentazione pavesiana ricorda nei suoi tratti essenziali, forse non casualmente, la simbologia de *I dodici* del poeta russo-sovietico Aleksandr Blok, laddove davanti alla «turba»⁶¹⁷ rivoluzionaria «con la sanguigna bandiera [...] cammina Gesù»⁶¹⁸. Subito dopo nel romanzo compare la bara trasportata dai «quattro giovanotti» e si ripresenta il tema della memoria che evoca Seneca; Pavese fonde i due atteggiamenti dell'opposizione intellettuale alla tirannide dell'impero romano, cristianesimo e stoicismo, che nel 1947, come si è ricordato sopra, Pavese vede sintetizzati nell'atteggiamento etico-politico comunista.

La figura dell'anarchico confinato nella parte alta del paese assurge quindi ad emblema eroico dell'antifascismo, con toni che, nel romanzo dell'«antifascismo confinario» che è *Il carcere*, anticipano la celebrazione dell'«antifascismo clandestino» narrata nel *Compagno*:

Pensando a lui, pensando al carcere passato, Stefano sospettava un'altra razza, di tempra inumana, cresciuta alle celle, come un popolo sotterraneo. Eppure quell'essere che giocava in piazza coi bambini, era insomma più semplice e umano di lui (CAR, 365).

In questo passo, diversi segnali («tempra inumana», «celle», e soprattutto «popolo sotterraneo», «semplice e umano») assimilano l'immagine dei perseguitati antifascisti ai perseguitati cristiani delle catacombe e, implicitamente, l'Italia fascista a una Roma neroniana. L'anarchia come libertà totale, sembra rappresentare la vera concretizzazione della libertà che in Seneca è il fine dell'*autárkeia*, ambiguamente e maldestramente vagheggiata da Stefano (e il riferimento all'*autárkeia* cela una allusione satirica alla autarchia economica praticata dal regime fascista). Se nei passi senecani sopra citati è evidente che l'*autárkeia* discende dal coraggio indomito che

⁶¹⁶ La scena si svolge al tramonto, e la parola «rossastro» ribadisce subliminamente il colore del sole al tramonto (rosso astro); la simbologia cromatica acquista qui anche una valenza politica.

⁶¹⁷ La definizione della processione come «turba», carica naturalmente di allusioni mitologiche, stride con la pacata processione funebre descritta nel *Carcere*; suonerebbe più appropriata per descrivere la “processione” rivoluzionaria dei *Dodici*.

⁶¹⁸ ALEXSANDR BLOK, trad. it. *I dodici*, in G. REAVEY, M. SLONIM, T. A. SPAGNOL, G. PRAMPOLINI (a cura di), *Scrittori sovietici. Raccolta antologica di prose e poesie*, Arnoldo Mondadori editore, Milano (1935) 1945², p. 308.

deve caratterizzare lo stoico di fronte alle più feroci persecuzioni del potere, il confronto tra sé e l'anarchico induce Stefano a rendersi conto che il proprio atteggiamento è espressione di viltà: pensando al suo rifiuto di incontrare il compagno confinato, «Stefano ammise di esser molto vigliacco». La smaccata letterarietà è un chiaro segnale della stilizzazione parodistica del calligrafismo letterario, in quanto la sentenza prosodicamente cadenzata giunge a conclusione del paragrafo dove Stefano critica letterariamente il testo, le «parole» della lettera del compaesano anarchico, addirittura associandosi all'ilarità del carceriere di entrambi, il maresciallo:

L'appello aveva detto «solidarietà»: dunque usciva da quel gergo fanatico e quasi inumano, che in altri tempi si sarebbe espresso col precetto, più dolce ma altrettanto grave, di visitare i carcerati. C'era pure qualcosa che faceva sorridere in quella «franca discussione» e in quei «diritti» – e forse il maresciallo quel giorno in bicicletta aveva sorriso ricordando parole consimili – ma la gaiezza non vinceva il rimorso. Stefano ammise di esser molto vigliacco (CAR, 356).

II.3.4 Antifascismo confinario

II.3.4.1 Confino e coercizione

I riferimenti alla Roma imperiale persecutrice, allo stoicismo e al cristianesimo primitivo che attraversano *Il carcere* si innescano nella polemica politica, culturale e letteraria che caratterizza il romanzo. L'autocelebrazione dell'Italia fascista che si proponeva come rinnovellato impero romano è impugnata da Pavese in senso parodistico e satirico. Si è già detto sopra che Pavese dal confino scrive a Monti, scherzosamente ma non troppo, di identificarsi con l'Ovidio condannato al confino da Augusto⁶¹⁹, e inoltre Pavese riprende ne *Il carcere* la *Divi Claudii Apokòlokintosis*, scritta da Seneca in vendetta contro l'eponimo imperatore che lo condannò al confino in Corsica. Il ribaltamento polemico e satirico dei riferimenti alla Roma imperiale che caratterizzavano l'autorappresentazione del regime fascista erano tradizionali nella rivista «La Cultura» che venne chiusa con

⁶¹⁹ Si può ricordare che Puškin, condannato al confino dallo Zar, si affiliò a una società segreta di orientamento politico intitolata a Ovidio.

arresto e confino dei suoi redattori, Pavese (direttore editoriale) compreso. Un articolo pubblicato su «La Cultura» nel 1930 per esempio, paragonava Sorel a Giuliano l’Apostata, e Angelo D’Orsi si chiede se in realtà non si «alluda ad altre apostasie, magari politiche e magari mussoliniane: non era toccato proprio al duce del fascismo, direttore dell’“Avanti!”», d’esser da molti chiamato tra il ’14 e il ’25, “apostata”, con o senza riferimento all’imperatore romano?»⁶²⁰. Sulla scia di questa tradizione d’esopica opposizione culturale, Pavese ne *Il carcere* traccia una similitudine sotterranea (visibile e voluta nella pratica propagandista del regime, ma da Pavese ribaltata con intenti polemici e satirici) tra la Roma imperiale e l’Italia fascista, alimentata senz’altro da un interesse pavesiano per la letteratura e filosofia latina, ma anche da una serie di assonanze tra la prassi del potere romano antico e fascista in merito alla corruzione/coercizione degli intellettuali: tattica augustea del mecenatismo (Orazio, Virgilio) e del confino (Ovidio); condanna a morte comminata a Seneca da Nerone nell’infuriare delle persecuzioni contro i filosofici stoici.

La strategia narrativa in cui si esprime l’antifascismo confinario del romanzo *Il carcere* consiste nella tematizzazione dell’avvenuta interiorizzazione della volontà del potere da parte degli intellettuali, che caratterizza la vicenda del protagonista Stefano. La storia del protagonista è costruita sulla raffigurazione della coesistenza di repressione politica e acquiescenza allo *status quo* dell’intellettuale confinato.

Già i racconti di Pavese scritti tra il suo ritorno dal confino e la stesura de *Il carcere*, quindi tra il 1936 e il 1938, spesso si articolano sul rapporto tra coercizione interiore e possibilità di scelta; Van Den Bossche nota che in questi racconti

l’esame di coscienza del narratore sfocia invariabilmente in una denuncia della propria colpevole compiacenza della solitudine e del rifiuto di legarsi all’altro; osservando più da vicino, si nota tuttavia che l’autodenuncia assume la forma del «dover fare» della *prescrizione* e del «dover non fare» dell’*interdizione*, concretizzate in una serie di norme e condanne che presuppongono la fondamentale libertà del «poter fare».⁶²¹

⁶²⁰ ANGELO D’ORSI, «L’ago calamitato»: Pavese, «La Cultura», il fascismo e l’antifascismo, in MARGHERITA CAMPANELLO (a cura di), *Cesare Pavese*, Atti del Convegno internazionale di studi. Torino – Santo Stefano Belbo 24-27 ottobre 2001, Leo S. Olschki, Firenze 2005, pp. 152-153.

⁶²¹ B. VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto». Strategie discorsive del mito nell’opera di Cesare Pavese, cit., p. 165.

Questo fenomeno che Van Den Bossche osserva nella dinamica psicologica che caratterizza l'intreccio dei racconti, ne *Il carcere* si estende dalla realtà psicologica del protagonista alla condizione sociale e politica del confino. Si tratta di uno stato di coercizione che tuttavia lascia a Stefano una possibilità di reagire in modi diversi, simile alla «libertà del “poter fare”» riconosciuta dal critico Van Den Bossche nella trama morale dei racconti redatti prima de *Il carcere*. L'interiorizzazione psicologica e politica della volontà repressiva del regime si esprime nella metafora centrale del carcere, che da esperienza reale vissuta dal protagonista diviene, quando Stefano sconta la condanna al confino, percezione della propria condizione esistenziale.

La metafora delle «invisibili pareti» del carcere «fantasticate» dal protagonista traccia una rappresentazione dello stato di coercizione politica in cui consiste la sua condizione oggettiva, sfuggente e inquietante nella sua inafferrabile ambiguità. La percezione del carcere è proiettata, nel primo paragrafo del romanzo, sul paesaggio naturale; Stefano «era felice del mare: venendoci, lo immaginava come la quarta parete della sua prigione [...] dentro la quale avrebbe potuto inoltrarsi e scordare la cella» (CAR, 285). La contraddizione tra la felicità data dal mare e la percezione di esso come quarta parete della prigione in cui «inoltrarsi» e – ulteriore contraddizione – «scordare la cella», introduce all'ambivalenza delle percezioni del protagonista, stretto tra desiderio di libertà e compiacimento del metaforico “carcere”, che peraltro ai suoi occhi si identificano confusamente. La possibilità di recarsi al mare e quindi di «scordare la cella», come viene immediatamente precisato, è in realtà una concessione del maresciallo, e anche per questo motivo il mare diventa una parete del “carcere”: «Gli era parsa una grande umanità del maresciallo, che sfogliava le sue carte, rispondergli: – Certamente. Purché sappiate nuotare». Nel secondo paragrafo la chiusura dell'orizzonte diviene il presupposto della libertà dell'immaginazione, segnalata dalla compresente immagine delle siepi che evoca il celebre idillio di Leopardi:

Per qualche giorno Stefano studiò le siepi di fichidindia e lo scolorito orizzonte marino come strane realtà di cui, che fossero invisibili pareti d'una cella, era il lato più naturale. Stefano accettò fin dall'inizio senza sforzo questa chiusura d'orizzonte che è il confino: per lui che veniva dal carcere era la libertà (CAR, 285).

Fin dalle prime battute del romanzo si apprende quindi che il protagonista «accettò fin dall'inizio senza sforzo» le limitazioni imposte alla sua libertà dal regime di confino. La struttura del romanzo si articola quindi sulla acquiescenza iniziale, anzi «gratitudine» di Stefano per le agevolazioni che gli vengono discrezionalmente offerte, accettate come tali con implicito riconoscimento dell'autorità politica che limita la sua libertà; al lato opposto, negli ultimi due capitoli del romanzo, si staglia la figura intransigente e libera dell'anarchico. Quest'ultimo infatti, come si narra nel capitolo decimo, si scontra immediatamente con il maresciallo; nelle parole di Gaetano Fenaltea, l' esercente (relativamente) ricco del paese, il nuovo confinato sarebbe «un poco di buono, che prima cosa fece un discorso sovversivo al maresciallo. E il maresciallo, che vi vuol bene, gli comandò di stabilirsi al paese vecchio perché non facesse razza» (CAR, 355). Il buon rapporto di Stefano con il maresciallo, che addirittura «vuol bene» al protagonista, è una chiara mortificazione della statura etica di Stefano, che viene gestito con un atteggiamento di indulgente bonomia che sottolinea la sua interiorizzazione di un atteggiamento di consenso passivo al regime.

II.3.4.2 Da *Qualche motivo* a *Il carcere*

Il funzionario di polizia del sopraccitato racconto distopico *Qualche motivo*, rielaborazione satirica dell'esperienza biografica della carcerazione dello stesso Pavese, è tratteggiato, come il maresciallo de *Il carcere*, nel suo bonario ma esplicitamente inquietante paternalismo, ed è descritto come «un signore canuto e grassoccio dall'aria di un buon parroco»⁶²²; la terribilità del personaggio è nella sua abilità manipolatoria: «ancor oggi rabbrivisco al sorriso di gattone divertito che mi lanciò il vecchio»⁶²³. Quando il narratore al termine del racconto ritorna dallo stesso funzionario, ne sottolinea nuovamente l'atteggiamento di «benevolenza» che si accompagna all'avvilimento del protagonista:

⁶²² C. PAVESE, *Qualche motivo*, in ID., *Tutti i racconti*, cit., p. 687.

⁶²³ Ivi, p. 687.

Dipendevo ormai di nuovo da lui. Mi stette a sentire con un'immobile benevolenza, e io avevo talmente perso nella sconfitta ogni fierezza che, tranne il nome di Ginetta e del caffè, non gli nascosi un solo passo o sentimento dei miei due mesi. Credo che agli uomini della polizia facciano gola simili avvillimenti: sono infatti opera loro e la loro forza.⁶²⁴

Il racconto *Qualche motivo* offre quindi interessanti spunti per una ipotesi di lettura della tematica politica de *Il carcere*, e il rapporto tra i funzionari di polizia (intermediari dell'autorità politica) e i condannati è uno dei più interessanti. In entrambi i casi il protagonista è oggetto di un trattamento indulgente che deriva da una sua avvilente accondiscendenza al regime.⁶²⁵ Nel capitolo decimo de *Il carcere* Stefano scopre che il trattamento riservato al confinato anarchico è ben diverso, e sembra coglierne il significato, come segnala il fatto che osserva «scuramente» i due paesani che gli forniscono alcune delucidazioni in proposito:

Stefano *guardò scuramente i due*, giacché Vincenzo aggiunse: – Voi gli siete simpatico al maresciallo, non temete. Se mandava voi lassù, stavate peggio. Sono stradette tra le case, che non ci si rigira. [...]
– Quello è storto, – disse Vincenzo, – È un anarchico.
– È un fesso, – disse Gaetano. – Non si parla così al maresciallo. Parola, che ci godo.
– Ma lassù non è mica carcerato, – disse finalmente Stefano. – Potrà circolare.
– Che scherzate ingegnere? Non deve scendere e lassù non gli capiscono nemmeno l'italiano... (CAR, 355-356).

L'inquietudine suscitata dalle rivelazioni sul nuovo confinato, sulla sua condotta schietta e sulle significative restrizioni a cui è sottoposto di conseguenza, hanno come risultato la presa di coscienza da parte del protagonista dell'abiura esistenziale e politica che caratterizza il proprio atteggiamento. Il rifiuto di rispondere alla richiesta di un incontro trasmessagli dall'anarchico induce in Stefano la consapevolezza seriore di un distacco della propria coscienza da se stessa e dal reale, che genera ulteriore angoscia:

⁶²⁴ Ivi, p. 698.

⁶²⁵ Nel romanzo di Fadeev *La disfatta* una situazione simile è descritta nell'episodio dell'imprigionamento di Metelitsa, che perde le staffe proprio quando il comandante cosacco che lo interroga si atteggia bonariamente: «– È da un pezzo che hai avuto il vaiolo? – chiese [il capitano] con tono inatteso. // – Che cosa? – fece perplesso il comandante di plotone [Metelitsa]. Era confuso perché nella domanda del comandante di squadrone non si sentiva né derisione né canzonatura, ma si capiva semplicemente ch s'interessava alla sua faccia butterata. Tuttavia, nel capire questo, Metelitsa si adirò ancora di più [...] il pensiero se non fosse meglio afferrare senz'altro quell'uomo nero dalla faccia così flaccida e spiacevolmente tranquilla [...] l'ossessionò» (DISF, 217).

Ora Stefano passava davanti alla casa di Concia e pensava all'area prigioniera lassù, a quel breve spazio campato nel cielo, che nei vacui sereni del mattino guardava a strapiombo sul mare. Un'altra parete s'era aggiunta al suo carcere, fatta questa di un vago terrore, di una colpevole inquietudine. Sul muricciolo lassù sedeva un uomo, un compagno, abbandonato. Non c'era poi molto rischio nel concedergli una parola e visitarlo (CAR, 356).

Uno dei *topoi* della letteratura sul fascismo e sulla resistenza è la tematizzazione dell'onnipresenza delle spie del regime fascista, riflesso dell'amplissima pervasività degli apparati di controllo dell'OVRA attestata dagli studi storici.⁶²⁶ Lo stesso Pavese, che fu arrestato e condannato al confino in virtù della delazione dell'informatore dell'OVRA Dino Pitigrilli⁶²⁷, allude spesso nelle sue opere all'onnipresenza delle spie del regime⁶²⁸. Il motivo delle spie è centrale nel racconto *Qualche motivo*, e si ritroverà anche ne *Il carcere*.

In *Qualche motivo* l'onnipresenza e pervasività orwelliana (*ante litteram*) del regime è sottolineata da diversi dettagli. Il narratore, come si è detto sopra costretto a sposarsi per evitare i lavori forzati, afferma per esempio di aver celato il nome di una ragazza che ha incontrato al caffè («tranne il nome di Ginetta [...] non gli nascosi un solo passo»⁶²⁹) e tuttavia il funzionario poco oltre nomina Ginetta, e allude alla conversazione che essa ha intrattenuto con il protagonista: «stia certo che non rifarà il marito di Ginetta»⁶³⁰. Si intuisce che Ginetta era una spia del funzionario; infatti, se il funzionario è descritto rimarcandone l'inquietante «sorriso di gattone», Ginetta è caratterizzata dal suo «corpo slanciato, felino»: «La sorte parve aiutarmi. Una sera, che quasi piangevo dalla rabbia, mi si siede a pochi passi un corpo slanciato, felino; e due occhi seri e vivi rivolti ostensibilmente di profilo,

⁶²⁶ Cfr. MIMMO FRANZINELLI, *I tentacoli dell'Ovra. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Bollati Boringhieri, Torino (1999) 2000³.

⁶²⁷ Cfr. A. D'ORSI, «L'ago calamitato»: Pavese, «La Cultura», *il fascismo e l'antifascismo*, cit. Nel 1945 Carlo Levi, in un articolo introduttivo alla pubblicazione delle lettere delatorie di Pitigrilli, precisa che uno dei «risultati delle lettere di Pitigrilli furono gli arresti del 1935 a Torino» (CARLO LEVI *Pitigrilli e l'OVRA*, «IL», Roma, 16 settembre 1945; ora in ID., *La strana idea di battersi per la libertà. Dai giornali della Liberazione (1944-1946)*, a cura di Filippo Benfante, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere (CE) 2005, p. 163).

⁶²⁸ Nel *Compagno* aleggia il mistero su chi sia l'autore della delazione che ha causato l'arresto di Pablo e dei suoi compagni, e ne *La casa in collina*, come si vedrà, su chi ha consentito l'arresto e deportazione degli antifascisti della taverna Le Fontane; è un *climax* che ha il suo culmine ne *La luna e i falò*, che termina sull'immagine del rogo del cadavere di una spia dei fascisti fucilata dai partigiani.

⁶²⁹ C. PAVESE, *Qualche motivo*, cit., p. 698.

⁶³⁰ Ivi, p. 699.

nel vuoto, guardano invece a me»⁶³¹. La ragazza, caratterizzata (come il funzionario) da tratti felini è una spia di quest'ultimo, come rivelano anche i suoi occhi da affresco egizio che, precisa il narratore, «rivolti ostensibilmente di profilo, nel vuoto, guardano invece a me». Quest'ultimo dettaglio suggerisce che anche la ragazza con cui il protagonista dovrà sposarsi per evitare il carcere, scelta dal funzionario, è un'"occhio" del regime: infatti si chiama Cecilia, ma il narratore (che racconta *post factos*) ne anticipa il vezzeggiativo «Cilia»⁶³², allusione al termine "ciglia", parte dell'occhio; inoltre, descrivendo la sua comparsa, il narratore precisa: «mi diede un lampo d'occhi»⁶³³, rendendo l'idea di una sorta di macchina fotografica umana.

Ne *Il carcere* il motivo della spia si espande in una rappresentazione pressoché panica dell'alienazione indotta dall'osmosi tra società e regime, che ricorda l'amara valutazione di Pietro Chiodi nella rievocazione della sua deportazione a Bolzano: «Scavalcare di notte il reticolato non è impossibile, ma uscire dalla provincia di Bolzano sí. La popolazione è la vera carceriera. Tutti sono armati e pronti a ricondurre i fuggiaschi in mano alle s.s.»⁶³⁴. Similmente il protagonista de *Il carcere*, in un contesto meno cruento ma non meno oppressivo, percepisce l'avvicinarsi dei ruoli tra polizia e comunità:

La porta era aperta. Anche questo ricordava la cella: chi s'affacciava allo sportello poteva entrare e parlargli. Elena, il capraio, il ragazzo dell'acqua, e anche Giannino, potevano entrare, come tanti carcerieri, come il maresciallo che invece si fidava e da mesi non veniva più (CAR, 333).

Oltre ad essere una citazione di *Oblòmov*, dove nella prima parte del romanzo il protagonista è (come suo solito) disteso nel letto della sua camera mentre diversi e disparati personaggi entrano a fargli visita, questo brano sancisce lo scambio di ruoli tra il maresciallo e i paesani. Ma la voce del regime spesso è percepita dal protagonista per il tramite dell'atteggiamento delle altre persone, e così è in un dialogo con il primo personaggio, oltre il protagonista, che si incontra nel romanzo; si tratta di una guardia di finanza dell'Italia centrale che «aveva accomunata la

⁶³¹ Ivi, p. 694.

⁶³² Ivi, p. 698.

⁶³³ Ivi, p. 699.

⁶³⁴ PIETRO CHIODI, *Banditi*, introduzione di Gian Luigi Beccarla, Einaudi, Torino (1975) 2002, p. 69.

propria sorte alla sua, e l'improvvisa pena di Stefano era fatta di umiliazione» (CAR, 286); se questo brano ribadisce il legame tra la relativa mitezza del regime del confino e il sentimento di umiliazione del protagonista, quest'altro passo introduce allusivamente il tema dell'aleatorietà del ruolo sociale dei personaggi:

La guardia rideva. – Mi hanno detto del caso vostro. Il maresciallo è un uomo puntiglioso, ma capisce con chi ha da fare. Vi lascia sedere all'osteria, dove non dovrete. // Stefano non era sempre certo che la guardia scherzasse, e in quella voce chiara sentiva l'uniforme (CAR, 287, corsivo mio).

II.3.4.3 Gli incerti confini tra Stato e società civile

Forse il personaggio che più incarna il ruolo di “carceriere civile” è Gaetano Fenaltea, il relativamente ricco commerciante del paese, che infatti viene introdotto subito dopo il brano testé citato: «Un giovanotto grasso, dagli occhi vivaci, si fermava sulla porta e li ascoltava» (CAR, 287). Questi è il «più forte» nel modo di conversare tipico del paese che il protagonista sente estraneo, ma risulta «più forte», come viene affermato, in virtù del suo preponderante peso economico e quindi sociale: «era il più forte, anche perché stava di fronte all'osteria, nel negozio di suo padre, padrone di tutte quelle case, e per lui attraversare la strada non era abbandonare il lavoro» (CAR, 287). Gli interessi sociali ed economici del personaggio fanno sì che il suo «lavoro» prosegua nel controllo della comunità che si riunisce all'osteria, su cui esercita una grande influenza. In questo brano sono sintetizzati l'occhio poliziesco del personaggio percepito da Stefano, la sua influenza sulla comunità, e la soggezione che subisce il protagonista perché Fenaltea ha la facoltà di isolarlo («soltanto canzonando gli astanti, lo isolava in una sfera di riserbo»), e di metterlo in imbarazzo con la sua espansività invadente:

A quell'esuberanza non era difficile resistere, tanto più che lo metteva in imbarazzo davanti agli astanti. Stefano s'era sentito troppo studiato da quegli occhietti nei primi giorni, per poterne adesso accettare senz'altro la cordialità. Ma il buon viso di Gaetano voleva dire il buon viso di tutta l'osteria, e Gaetano, per quanto, quando voleva, squadrasse freddamente l'interlocutore, aveva l'ingenuità della sua stessa autorevolezza (CAR, 288).

Questi passi rivelano che già in questo suo primo romanzo Pavese traccia un quadro realisticamente strutturato della stratificazione politica, sociale e “psicologica” dell’ambiente narrato, anche se la realtà è filtrata da una marcata focalizzazione interna sul protagonista, con una forte accentuazione della percezione soggettiva del reale. L’effetto di questa strutturazione narrativa sul piano realistico del racconto, come sarà poi nella narrazione in prima persona, consiste nel raggiungimento dell’obiettivo stilistico di cui si è detto a proposito delle considerazioni di Pavese su Rimanelli: sfumare, mettere «in sordina» la cruda rappresentazione storico-politica oggettiva. Nel brano sopraccitato Fenaltea, di cui è stato precedentemente messo in luce il potere economico e l’attività di controllo sociale esercitato come prosecuzione dei suoi interessi («padrone di tutte quelle case, e per lui attraversare la strada non era abbandonare il lavoro»), esercita anche un ruolo d’egemonia sociale, e ha il potere di isolare il protagonista confinato; sul piano psicologico controlla e manipola l’ambiente con la sua invadente esuberanza, mette in soggezione il protagonista che si sente indotto, nonostante una certa antipatia, a ricercare la sua benevolenza; infine esercita una funzione, se non esplicitamente di spia, comunque di controllo: «Stefano *s’era sentito troppo studiato da quegli occhietti* nei primi giorni».

Il secondo capitolo si apre sulle consuete meditazioni sulle «pareti invisibili» da cui il protagonista si sente chiuso («nessuno si fa casa di una cella, e Stefano si sentiva sempre intorno le pareti invisibili»), e include nel primo paragrafo un fugace accenno al «maresciallo che chiudeva un occhio» lasciandogli frequentare l’osteria. Ma il motivo degli occhi si rivela un insistente motivo conduttore, e infatti nel secondo paragrafo ricompare subito Gaetano Fenaltea, con un accenno al suo tipico atteggiamento «sornione» e ai suoi «occhi»; il dettaglio del suo passato da «sergente» (in divisa, non borghese) riconduce al «maresciallo che chiudeva un occhio»:

Gaetano lo salutava ogni mattina, sornione. Quegli *occhi furbi* e quella bocca scema si animavano, vedendo Stefano. Gaetano preferiva non giocare, ma discorrere con Stefano, tutto il crocchio pendendo dalle loro labbra. Gaetano era stato in Alta Italia, due anni prima, da sergente (CAR, 293, corsivo mio).

Il terzo paragrafo segna la prima apparizione di un altro *habitué* dell'osteria, di cui si sottolineano anche in questo caso gli occhi:

Ce n'era uno, calvo ma giovane, che si allargava davanti il giornale e scorreva le grandi pagine dall'alto in basso, *adocchiando* gli astanti, parlando adagio. [...] Come tutti i sorrisi di quella gente, anche quello del calvo Vincenzo era discreto e dolce: usciva dagli *occhi* scuri pieno di sollecitudine (CAR, 293, corsivo mio).

Il calvo Vincenzo, proprietario di una «piccola drogheria», nonostante sia tratteggiato come un personaggio “buono”, cela l'allusione politicamente più pregnante, in quanto allude al calvo dittatore Mussolini, come suggerisce nel brano citato – come in ogni sua apparizione – il fatto che legga il giornale («si allargava davanti il giornale e scorreva le grandi pagine dall'alto in basso, *adocchiando* gli astanti»); il giornale è l'oggetto mediatore tra la totalità della nazione, la politica e il piccolo paese del confino. Nel secondo capitolo compare anche Giannino, che farà amicizia con Stefano e rappresenterà una sorta di suo “doppio” vitalistico. Giannino scherza con Vincenzo a proposito dell'Algeria, dove è stato quest'ultimo; interviene Gaetano Fenaltea che gli preconizza il ritorno in prigione, che in effetti avrà luogo:

Voi scherzate, don Giannino, ma se avessi la vostra età ritornerei laggiù. Paese d'oro, Algeri bianca! – e Vincenzo si baciò la punta delle dita.
– Perché bianca quando tutti sono neri? L'avrà lavata lui? – rispose Giannino, e si staccò dal banco e andò alla porta.
– Vincenzo tornerà in Algeria, quando tu, Giannino, tornerai a San Leo, – disse Gaetano.
Giannino sorrise compiaciuto. – Meglio averci dietro le donne che non la finanza. Le donne più ti conoscono e più ti cercano. Proprio come le guardie
–. Giannino rise serrando le labbra, e se ne andò (CAR, 294).

Questo brano cela diversi dettagli significativi. Giannino scherza con Vincenzo (il calvo), e allude al passato di quest'ultimo in Algeria; il suo scherzo sul “lavare” Algeri (Vincenzo vende sapone) e renderla “bianca” nasconde un'allusione al colonialismo e al razzismo: «– Perché [Algeri] bianca quando tutti sono neri? L'avrà lavata lui?». Allo scherzo politicamente mordace di Giannino reagisce Gaetano, e ne preconizza il ritorno in prigione («quando tu, Giannino, tornerai a San Leo»); lo scherzo di Gaetano nasconde un'allusione al rapporto di causa-effetto tra la critica al regime fascista (il motivo del colonialismo; inoltre quando Pavese scrive *Il carcere*, le leggi razziali sono già in vigore) e la carcerazione. La fine del brano,

che apparentemente consiste in un semplice scherzo con il quale Giannino esce di scena, in realtà è semioticamente arroventato dalla autocitazione pavesiana del racconto *Qualche motivo*, dove le donne sostituiscono le guardie, come nella battuta di Giannino: «*Le donne più ti conoscono e più ti cercano. Proprio come le guardie*». È uno dei tipici motti di grande significato, la cui funzione è stata commentata esplicitamente da Pavese nella nota del 22 dicembre 1937: «la tua vera musa prosastica è il dialogo, perché in esso puoi far dire le assurdo-ingenuo-mitiche uscite che interpretano furbescamente la realtà» (MV, 67).⁶³⁵ Il motivo comico e popolare che paragona il matrimonio alla carcerazione passa da *Qualche motivo* a *Il carcere* anche in un altro brano del secondo capitolo, ulteriore autocitazione e allusione all'ambito politico mascherata da motto arguto:

gli giunse attutita la frase di Giannino: // – Siamo poveri fessi. Quella libertà che il governo ci lascia, ce la facciamo mangiare dalle donne [...] [Stefano:] – [...] lo vieta il regolamento. “Non frequentare donne a scopo di tresca o per qualsiasi...” // Giannino saltò in piedi. [...] – Che scherzate ingegnere? Voi non potete tenere una donna? // – Posso sposarmi, ecco» (CAR, 301).

II.3.4.4 Gončarov, Šolochov, Nord-Sud, città-campagna

Nella costruzione della struttura del romanzo *Il carcere*, come suggerisce anche l'associazione donna-governo-carcere derivata da *Qualche motivo*, ha svolto un ruolo di modello letterario fondamentale il romanzo *Oblòmov*. Il rapporto di Oblòmov con Olga e Agaf'ia è una chiave di lettura del rapporto di Stefano con Concia e Elena. Se Agaf'ia è percepita da Oblòmov come figura materna, ancora più esplicitamente Elena circonda Stefano di attenzioni materne, e nel terzo capitolo gli dice esplicitamente: «– [...] sono la tua mamma» (CAR, 27). Come Oblòmov si adagia e si autoreclude nella casa di Agaf'ia, la vedova padrona della casa in cui si è trasferito Oblòmov, così Elena è definita «vedova o separata», ed è rispetto a Stefano «la figlia non più giovane della sua padrona di casa» (CAR, 21). La donna

⁶³⁵ Come rileva B. Van Den Bossche commentando l'uso dell'allusione arguta nei racconti pavesiani, «al di là del loro palese ed apparentemente innocuo umorismo, queste battute suggeriscono [...] rapporti e connessioni che, alla luce dello svolgimento complessivo della storia, non di rado acquistano una portata tragica o drammatica» (B. VAN DEN BOSSCHE «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, cit., p. 176).

tiene in ordine la camera di Stefano, riproducendo l'immagine dell'Agaf'ia affaccendata e solerte custode del focolare domestico che si prende cura di Oblòmov; come Agaf'ia rimpinza Oblòmov dei più deliziosi manicaretti, anche Elena circonda Stefano di attenzioni che si esprimono anche con il cibo. Come Oblòmov, Stefano si adagia e subisce le attenzioni di Elena, tanto da permettere che gli disfi la valigia, simbolo della sua condizione precaria di confinato:

– Hai bisogno di un armadio per stendere la biancheria. Devi disfare la valigia.

Stefano fu stupito di non trovare obiezioni. Tanto tempo l'aveva tenuta là sopra, pronta a chiuderla e a ripartire: per dove? Così aveva detto anche a Giannino, intendendo il carcere, intendendo quel foglio che poteva arrivare e riammetterlo e ricacciarlo chi sa dove. Ora non ci pensava più (CAR, 319).

Come accade a Oblòmov, che si sente però coerente con la propria filosofia e la propria indole («ha l'animo tranquillo, non ha bisogno di nulla» OBL, 395), la regressione simboleggiata dalle cure di Elena spossa ulteriormente Stefano della sua identità e del suo ruolo sociale e politico, che aleggia inespresso sullo sfondo non narrato del suo passato. Oblòmov sente vaghi e confortevoli ricordi della sua infanzia nel percepire, avendo intorno Agaf'ia, «che qualche cosa di vivo e di agile si muoveva in suo vantaggio» (OBL, 394), tanto che Oblòmov

In Agaf'ja Matvéevna, nei gomiti di lei eternamente in movimento, negli occhi che guardavano tutti preoccupati, *nell'eterno andar dall'armadio in cucina, dalla cucina nella dispensa, dalla dispensa in cantina*, nella conoscenza di tutte le comodità casalinghe e familiari, *si realizzava quell'ideale di una tranquillità di vita sconfinata come l'oceano e imperturbabile*, il cui quadro s'era riflesso incancellabilmente nella sua anima infantile, sotto il tetto paterno (OBL, 394, corsivo mio).

Compresi i reitirati riferimenti alla pelle bianca di Agaf'ja, ne *Il carcere* il rapporto tra Stefano ed Elena è molto simile, sebbene retoricamente abbassato rispetto al brano di *Oblòmov* sopra citato:

Mentre accudiva il pentolino sul fornello, Elena si lagnava di quel marito che aveva avuto; ma Stefano non poteva accordarne la voce e gli sguardi esitanti al ricordo della bianca intimità. *Nel dolce profumo caprigno che saliva dal fornello, Elena si faceva tollerabile*, diventava una donna qualunque ma buona, un'inamabile e rassegnata presenza come le galline, la scopa o una serva. E allora illudendosi che tra loro non ci fosse nulla se non quello sfogo modesto, *Stefano riusciva a condividere il discorso e a godersi in cuore una pace insperata* (CAR, 319, corsivo mio).

L'episodio del rapporto tra Stefano ed Elena può far pensare al racconto di Michail Šolochov *Sangue estraneo*, dove si riscontrano consistenti affinità con *La casa in collina* (di cui si dirà più avanti), e qualche affinità anche con *Il carcere*, tanto da suggerire l'ipotesi che una traduzione di *Sangue estraneo* possa essere stata letta da Pavese e aver giocato un ruolo di modello letterario che interessa entrambe le opere del dittico *Prima che il gallo canti*. Il racconto di Šolochov narra di un giovane operaio comunista di Leningrado, ferito quasi a morte da una banda dei bianchi mentre requisiva il grano a una coppia di anziani contadini in un villaggio nei pressi del Don. I due anziani, politicamente zaristi, sgomenti per la morte dell'unico figlio nella guerra civile contro i rossi, proiettano il loro affetto sul giovane moribondo, lo curano riuscendo finalmente a riportarlo alla vita, e il giovane trascorre un lungo periodo nel villaggio accettando, quando riprende conoscenza, che i due lo chiamino con il nome del loro figlio defunto:

- Come ti dobbiamo chiamare? – domandò Gravrila.
- Le palpebre azzurrognole, piene di venature, si riabbassarono stancamente.
- Nikolai
- Ma noialtri, via, ti chiameremo Pietro... Avevamo un figlio, noialtri... Pietro... – spiegava Gravrila.⁶³⁶

In qualche modo si rivela simile il rapporto tra Stefano e il paese del confino, simboleggiato dal rapporto del protagonista con Elena, che evoca persino il tema e il titolo del racconto di Šolochov (*Sangue estraneo*) quando afferma di considerare Stefano del suo «stesso sangue», e, come Gravrila e la moglie tentano di rendere Nikolai il loro figlio, Elena afferma contestualmente di voler fare «la mamma» di Stefano, quasi volesse adottarlo: «– Basta volersi bene, – disse Elena nel silenzio, – e io ti rispetto come avessimo *lo stesso sangue*. Tu sai tante cose più di me – non posso pretendere – ma *vorrei essere la tua mamma*» (CAR, 325, corsivo mio).

Il rapporto tra il cittadino del Nord (in qualche modo) antifascista Stefano e il paese del Sud dove si trova confinato, ricorda il rapporto tra il giovane cittadino comunista Nikolai (anch'egli peraltro del Nord, essendo leningradese) e il villaggio di campagna conservatore (del Sud) dove si ritrova; il contrasto politico, ideologico

⁶³⁶ MICHAEL SCIOLOCHOV, trad. it. *Sangue estraneo*, in ID., trad. it. *Racconti del Don*, Editori riuniti, Roma 1957, p. 264.

e geografico si stempera, cede ad un legame umano che assurge a metafora di una dialettica della distanza e unità tra generazioni (e tra città e campagna): l'anziana generazione tradizionalista e lealista adotta e si riconcilia con la nuova e diversa che sovverte politicamente le istituzioni, ma a sua volta si riconcilia all'antica come simboleggia il lavorare alla terra di Nikolai. Come Stefano, Nikolai vive una condizione mista di accettazione della sua vita nel villaggio e di nostalgia malinconica, e risulterà, come per Stefano, che la sua vita nel villaggio è provvisoria, e dipende anch'essa da un foglio di carta: la lettera che lo richiama a Leningrado. Stefano rifiuterà la lettera del compagno anarchico che lo ricondurrebbe al suo ruolo politico e sociale, mentre Nikolai riceve la lettera dei compagni e decide di ritornare al suo posto in fabbrica; ma poi anche Stefano abbandonerà il paese del Sud quando giungerà la lettera che sancisce il condono della sua condanna. In entrambe le opere il senso del distacco è espresso dall'immagine del turbine del vento, evocativa del distacco umano e del dissolversi del tempo, osservata dal punto di vista dell'anziano contadino in *Sangue estraneo*, dal punto di vista del giovane Stefano ne *Il carcere*. Così termina *Sangue estraneo*:

Pietro [*alias* Nikolaj], un pochino zoppicante, s'incamminò, quasi corse via, lungo la stretta proderella della strada.
– Ritorna! – aggrappandosi al carro, gridò Gravila.
«Non ritornerà...» gli singhiozzava dentro una parola, che non si poteva sfogare nel pianto.
Per l'ultima volta, là oltre la svolta, baluginò il caro biondo filiale di quella testa; per l'ultima volta Pietro agitò il berretto: e in quel punto dove il suo piede era passato, una pazza folata di vento sollevò e fece turbinare un biancastro, fumoso polverone.⁶³⁷

Così termina *Il carcere*:

Stefano stava sbirciando il paese antico che sporgeva miracolosamente sul tetto, quasi a portata di mano. Poi vide, contemporaneamente il treno lontano, alla svolta; il capostazione sbucare gigantesco e farli indietreggiare tutti quanti; e davanti, oltre il canneto, il mare pallido che parve gonfiarsi nel vuoto. Stefano ebbe l'illusione, mentre il treno giungeva, che turbinassero nel vortice come foglie spazzate i visi e i nomi di quelli che non erano là (CAR, 368).

⁶³⁷ M. SCIOLOCHOV, *Sangue estraneo*, cit., p. 274.

II.4 Paesi tuoi e I dissodatori di Michail Šoločov

II.4.1 Monticello come Gremijačij Log

Il secondo romanzo scritto da Pavese, *Paesi tuoi*, pubblicato nel 1941, non è esplicitamente ispirato all'esperienza del confino dell'autore come il precedente romanzo *Il carcere*, ma si può osservare che ha inizio all'uscita dalle Carceri Nuove di Torino, si sviluppa nelle campagne e, come *Il carcere*, termina con il ritorno (annunciato⁶³⁸) del protagonista in città. In *Paesi tuoi* come nel *Carcere* quindi, si osserva un movimento coatto dalla prigione e dalla città, da una dimensione del moderno presente verso uno spazio rurale, in questo caso, più arcaico e "selvaggio"; le Carceri Nuove, dove storicamente Pavese è stato detenuto, segnalano il ritorno di una valenza autobiografica e storica che sarà necessario reintegrare nel complesso tessuto simbolico del romanzo.

Nel *Carcere* e in *Paesi tuoi* la detenzione del protagonista è l'antefatto da cui scaturisce il percorso dalla città alla dimensione campestre che occupa il centro della narrazione. Se il rilascio dalla prigione in *Paesi tuoi* appare come una sorta di «uscimmo a riveder le stelle», sottolineato dall'allusione al mito del ritorno dall'Ade di Orfeo nel «né io né lui ci voltammo» (PT, 3)⁶³⁹, il protagonista compirà

⁶³⁸ «Tanto torno a Torino» (C. PAVESE, *Paesi tuoi*, in ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 187; da qui in avanti siglato PT).

⁶³⁹ Berto narra dopo gli eventi, quindi dal suo punto di vista di narratore sia lui sia Talino (pur essendo stupratore incestuoso e assassino) si trovano nella condizione del leggendario cantore che ha perduto la donna amata: Gisella, nel tempo del narratore, è già un'Euridice perduta. Ma il carcere è paragonato all'al di là anche perché il narratore vi si riferisce con l'espressione «di là» nella seconda frase del romanzo (PT, 7), e anche in seguito: «di là dentro» (PT, 8). La distorsione del punto di vista del personaggio da parte del punto di vista del narratore – e in questo caso anche dell'autore erudito – è stata talvolta sottovaluta dalle letture critiche di *Paesi tuoi*. Si è parlato per esempio di una «strategia narrativa molto compatta e rettilinea che si attiene quasi sempre al puro e semplice resoconto dei fatti; le poche analessi sono adoperate in particolare per dare risalto alla differenza tra città e campagna, le prolessi o gli accenni allo stesso atto narrativo sono pressoché assenti, tranne qualche allusione alla piega tragica che prenderà il corso degli eventi» (B. VAN DEN BOSSCHE, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, cit., p.197). Ma in realtà il racconto è costantemente distorto dal senno del poi del narratore, fin dalla prima frase del romanzo – «comincio a lavorarmi sulla porta» (PT, 3) – che già implica il punto di vista del narratore, risentito per essere stato continuamente ingannato, e che cerca di capire narrando come sia stato indotto a recarsi in campagna; «allora mi accorsi che neanche un momento Talino aveva smesso di lavorarmi» (PT, 14) dice Berto in seguito, spostando indietro nel tempo gli inganni di Talino ai suoi danni, e rivelando che l'*incipit* stesso è un momento di ripensamento "investigativo".

un'ulteriore catabasi, certamente psicanalitica e antropologica⁶⁴⁰, ma anche storica e sociale, dalla città alla campagna. Prigione e costrizione innescano l'allontanamento dalla città, in una dimensione trasparentemente storico-politica e autobiografica nel *Carcere*, più allusiva in *Paesi tuoi*, e il viaggio del protagonista rende la città luogo periferico del racconto (del tutto assente nel *Carcere*); così il narratore – protagonista in *Paesi tuoi*: «i marciapiedi di Torino mi bruciavano le suole [...] se scampavo dal Tribunale c'era qualcuno in città che me l'aveva giurata» (PT, 5)⁶⁴¹. Berto infatti appena fuori dal carcere «si trova scontento e non sa cosa fare»; con la «cravatta stretta», insieme al suo “doppio” Talino che veste un «fazzoletto rosso al collo», procedono «come i buoi senza sapere dove» (PT, 3; 4). Meccanico il primo, lavoratore della terra il secondo, i due personaggi alludono simbolicamente alle classi operaia e contadina. Il protagonista Berto, come osserva Sandro Maxia, è «in sostanza un emissario ‘inviato’ dal mondo cittadino ad esplorare la vita dei campi»⁶⁴², e si rivela «anche un po' detective, sia pure in modo parodistico»⁶⁴³: due caratteristiche che possono suggerire una interessante comparazione con un romanzo a prima vista lontanissimo, quale il primo volume di *Podnjàtaia Tselinà* (trad. it *I dissodatori*) di Michail Šolochov⁶⁴⁴, dove si narra la missione nel villaggio di Gremjáčij Log di Sëmen Davidov, nel ruolo di uno dei “venticinquemila”, gli operai

⁶⁴⁰ Cfr. SANDRO MAXIA, *Sulle tracce dell'altro: Paesi tuoi di Cesare Pavese, tra sogno e racconto*, in GIORGIO CERBONI BAIARDI (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana, Vecchiarelli 2001.

⁶⁴¹ Non è chiaro se in questa affermazione ci sia del vero, perché Berto la riferisce come un racconto consolatorio *ad usum* del compagno di cella. Le motivazioni dell'allontanamento del protagonista dalla città sono diverse; la critica ha sottolineato il modello della fuga dalla donna e dalla civiltà verso la libertà caratteristica della letteratura americana, a cui si potrebbe aggiungere anche il motivo della “fuga dalla libertà” perché quando incontra Talino alla stazione Berto osserva: «A vederlo mi pareva di tornar dentro» (PT, 10) e seguire il contadino significa quindi non uscire psicologicamente dal carcere. Ma il dato più importante è che Berto non ha scelta, perché è senza lavoro, senza alloggio e quasi senza denaro.

⁶⁴² S. MAXIA, *Sulle tracce dell'altro: Paesi tuoi di Cesare Pavese, tra sogno e racconto*, cit., p. 472.

⁶⁴³ Ivi, p. 473.

⁶⁴⁴ La traduzione inglese del romanzo è una delle più probabili fonti di Pavese: MIKHAIL SHOLOKHOV, trad. ing. *Virgin Soil Uplifted*, Translated from the Russian by Stephen Garry, Putnam, London 1935, da qui in avanti siglato VSU; le citazioni saranno seguite (quando necessario) da traduzione mia racchiusa tra parentesi quadre. Un'altra probabile fonte di Pavese è la traduzione francese, che non ho consultato: M. CHOLOKHOV, trad. fr. *Les defricheurs*, Gallimard, Paris 1933, traduzione di Doussia Ergas. Per praticità e per tener debito conto della traduzione italiana più diffusa nel Secondo dopoguerra, e quindi discutere, avendo presente anche i brani citati e discussi in questi capitoli, gli influssi del romanzo di Šolochov nel Secondo dopoguerra italiano, si citerà prevalentemente da: MICHAEL SCIOLOCOV, trad. it. *Terre vergini*, traduzione di Natalia Bavastro, Garzanti, Milano 1966, da qui in avanti siglato TV; (il testo è un'identica riedizione della traduzione più diffusa nel Secondo dopoguerra: MICHELE SCIOLOCOV, trad. it. *I dissodatori*, Garzanti, Milano 1945; stessa traduzione di Natalia Bavastro).

comunisti inviati nelle campagne sovietiche per promuovere e guidare la collettivizzazione.

Non si può affermare con certezza che Pavese prima o durante la composizione di *Paesi tuoi*⁶⁴⁵ avesse già letto *I dissodatori* di Šoločov, romanzo non diffuso in traduzione italiana prima del 1945⁶⁴⁶; tuttavia il romanzo di Šoločov era noto in Europa, e dopo la traduzione francese edita dalla Gallimard, un articolo sul romanzo è stato pubblicato in Italia nel 1935 sulla Rivista «Il Convegno»⁶⁴⁷. Lo scrittore sovietico era peraltro già noto a livello europeo e mondiale per il ciclo romanzesco *Il placido Don (Tichij Don)* del quale l'Einaudi si interesserà almeno dal 1941 – «sembra ottima [...] la scelta del volume di Šoločov»⁶⁴⁸, scrive Ginzburg dal confino a Einaudi – e Ginzburg, con ogni probabilità, sapeva che lo scrittore era già discretamente celebre per i suoi racconti fin dai primi anni Trenta: «Tra il 1927 e il 1931 i racconti della giovinezza furono ripubblicati parecchie volte, in diverse raccolte [...] *Racconti del Don* (1929), comparve addirittura nella collana “Roman-gazeta” con una tiratura di 250000 copie»⁶⁴⁹. La mancata traduzione italiana del romanzo non poteva rappresentare un ostacolo per Pavese, come in generale per gli intellettuali italiani, che attingevano dalle altre traduzioni occidentali, in primo luogo francesi.⁶⁵⁰

Si può pensare per esempio al caso di uno scrittore russo meno celebre di Šoločov, Vasilij Rozanov, proposto nel 1948 da Renato Poggioli a Pavese per una pubblicazione Einaudi con queste parole: «ha mai sentito parlare di Vasilij Rozanov? È uno scrittore russo di grande originalità, morto durante la rivoluzione. Politicamente è un reazionario. [...] Se vuole, può leggere gl'interessanti capitoli

⁶⁴⁵ La stesura di *Paesi tuoi* impegna Pavese dal 3 giugno al 16 agosto 1939.

⁶⁴⁶ MICHELE ŠOLOCHOV, trad. it. *I dissodatori*, Garzanti, Milano 1945. Si registra anche un'altra edizione pubblicata nello stesso anno: MICHELE SCIOLOKOV, trad. it. *Terra dissodata. Romanzo*, Edizioni della Bussola, Roma 1945. Non ho potuto consultare l'edizione in italiano realizzata in Urss: M. ŠOLOCHOV, *Bonifica. Romanzo*, Cooperativa editrice dei lavoratori esteri dell'U.R.S.S., Mosca-Leningrado 1935, di cui non ho trovato traccia in alcuna biblioteca o catalogo, e che quindi, si può supporre, non ha circolato in Italia.

⁶⁴⁷ LORENZA MARANINI, *Contributo a un'epica moderna (a proposito di Terres défrichées di M. Soločov)*, «Il Convegno», XVI, n. 4-6, 25 agosto 1935, pp. 128-153.

⁶⁴⁸ Ginzburg alla Einaudi, 30 marzo 1941, in L. GINZBURG, *Lettere dal confino. 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Einaudi, Torino 2004, p. 36.

⁶⁴⁹ HERMANN ERMOLAEV, *Michail Šoločov (1905-84)*, in *Storia della letteratura russa*, vol. III, *Il Novecento*, tomo III, *Dal realismo socialista ai nostri giorni*, cit., p. 87.

⁶⁵⁰ *Terres défrichées* di Šoločov figura in una «lista di opere sottoposte dal Minculpop al divieto di traduzione italiana» (L. BÉGHIN, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura russa nella Torino del primo dopoguerra*, cit. p. 114).

dedicati a Rozanov da Mirsky e Pozner nei loro rispettivi panorami (in inglese e francese) della letteratura russa»⁶⁵¹. Con probabile sorpresa dello stesso Poggioli, la risposta di Pavese non è “Rozanov, chi era costui?”: «di Rozanov lessi un tempo in edizione “Feux Croisés” *l’Apocalypse de notre temps*: e mi parve vivo, fantastico, sorprendente. Ma dubito che il suo piglio aforistico sia per dargli oggi molti lettori»⁶⁵². È un esempio di ciò che Poggioli definisce enfaticamente un «*meeting of minds*» con Pavese, e che quest’ultimo ribattezza, con un pizzico di soda caustica, «concordia discorde» nell’ultima sua lettera allo slavista.⁶⁵³ Ma ciò che più interessa è sottolineare il caso di un autore russo che Pavese ha definito «vivo, fantastico, sorprendente», e di cui tuttavia non vi è traccia nelle note del *Mestiere di vivere*, e della cui lettura da parte di Pavese forse non avremmo saputo nulla se Poggioli non lo avesse proposto al Piemontese, che nell’occasione rivela di aver letto a suo tempo Rozanov in una traduzione francese del 1930. *I dissodatori* di Šolochov, un caso letterario peraltro ben più celebre di Rozanov – e che si caratterizza per quel tema della campagna così centrale nella poetica pavesiana – non è stato tradotto subito in Italia, ma per esempio è stato tradotto e pubblicato tempestivamente in francese nel 1933, e nel 1935 in lingua inglese (sia negli Stati Uniti che in Inghilterra)⁶⁵⁴; un brano del romanzo era stato tradotto in italiano e pubblicato, sempre nel 1935, nella già citata antologia *Scrittori sovietici* edita da Mondadori⁶⁵⁵. Resta inoltre da

⁶⁵¹ Lettera di Renato Poggioli a Pavese del 4 novembre 1948, in C. PAVESE – RENATO POGGIOLI, «*A meeting of minds*». *Carteggio 1947-1950*, a cura di Silvia Savioli, Introduzione di Roberto Ludovico, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2010, pp. 68-69. Rozanov sarà tradotto e pubblicato in volume, in Italia, solo nel 1976: cfr. C. SCANDURA, *Letteratura russa in Italia*, cit., p. 142; ma nella rivista diretta da Lo Gatto, «Russia», IV, n. 2 (24 maggio 1925) si trova notizia di una prossima edizione della *Leggenda del grande inquisitore* di Rozanov nella collana *Scrittori russi* di Alberto Stock editore. Comunque qui è interessante sottolineare che Pavese rivela di aver letto Rozanov in traduzione estera (francese).

⁶⁵² Lettera di Pavese a Poggioli del 13 novembre 1948, in C. PAVESE – R. POGGIOLI, «*A meeting of minds*», cit., pp. 71-72.

⁶⁵³ «A ulteriore dimostrazione della nostra *concordia discorde*, la sua segnalazione dell’Auerbach coincide con un nostro interesse ben preciso» ivi, pp. 130-131, corsivo nel testo; lettera di Pavese a Poggioli del 15 luglio 1950.

⁶⁵⁴ «La prima traduzione inglese del volume 1 di *Terra vergine dissodata* [*I dissodatori*] fu redatta in URSS dalla Società Cooperativa Editrice dei Lavoratori Esteri. Comparve nel 1934 come *Virgin Soil Upturned* [letteralmente: “Suolo vergine rivoltato”]. Il volume 1 si può inoltre trovare in identiche traduzioni inglesi pubblicate per la prima volta nel 1935 in Gran Bretagna e negli Stati Uniti. L’edizione americana reca il titolo *Seeds of Tomorrow* [lett. “semi di domani”]» (H. ERMOLAEV, *Mikhail Sholochov and his art*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1982, p. 62; qui e in seguito traduzione mia).

⁶⁵⁵ Cfr. MICHELE SCIOLOKHOV, *I dissodatori*, in G. REAVEY, M. SLONIM, T. A. SPAGNOL, G. PRAMPOLINI (a cura di), *Scrittori sovietici*, cit., pp. 120-132. Evidentemente per non straniare troppo il lettore italiano degli anni Trenta, la parola “compagno” nel brano è sostituita dalla parola “camerata” – che resta tale peraltro anche nella ristampa del 1945 della raccolta.

valutare, a proposito del rapporto di Pavese con la letteratura russa, l'incognita rappresentata dal "fattore Ginzburg": l'assidua frequentazione dell'amico russista lascia ai posteri dei margini d'ombra su cosa, andando oltre lo scibile italiano, sapesse o non sapesse Pavese della letteratura russa, e quindi quali testi, come nel caso di Rozanov, possa aver deciso di leggere in traduzione straniera. In questo caso all'interesse di Ginzburg, che aveva scritto sull'edizione francese di Rozanov,⁶⁵⁶ aveva corrisposto la lettura di Pavese, rivelata casualmente dalla domanda di Poggioli. L'episodio suggerisce che i percorsi di studio di Ginzburg – come nel caso del formalismo russo – avevano un riscontro nell'interesse di Pavese per l'universo letterario russo.

Si possono individuare delle assonanze significative tra Šoločov e Pavese. Si può pensare all'importanza del simbolo della collina in Pavese, e del tumulo (monumento funebre collinoide) della tradizione cosacca in Šoločov; ma soprattutto va ricordato che la letteratura di Šoločov è indissolubilmente legata alla sua terra, e rende la regione cosacca del Don un microcosmo simbolico come il Piemonte della letteratura di Pavese. Il langarolo avrebbe potuto trovare diversi aspetti del primo volume de *I dissodatori* particolarmente interessanti. Tra le caratteristiche più generali che accomunano *I dissodatori* e *Paesi tuoi* si può accennare alla già ricordata fisionomia da "investigatore cittadino" che accomuna i due protagonisti operai⁶⁵⁷, in entrambi i casi delineata con tratti parodistici, soprattutto nella sproporzione tra la presunzione di Berto e di Davidov e la complessa realtà delle campagne, unita alla proverbiale astuzia contadina, che i protagonisti non riescono a fronteggiare. A ben vedere, da un punto di vista prettamente investigativo se la cava meglio Berto di Davidov, che non giunge alla soluzione dei cruenti delitti commessi a Gremjačj Log. L'«occhio del cittadino»

⁶⁵⁶ L. GINZBURG, *Ròzanov, o della competenza*, «La Cultura», X, n. 5, maggio 1931, p. 435. Si tratta della recensione a V. ROZANOV, trad. fr. *L'Apocalypse de notre temps*, précédé de Esseulement, traduit du russe par V. Pozner et B. de Schloezer, Plon, Paris, 1930.

⁶⁵⁷ Curioso che uno dei momenti tipici del romanzo sovietico sulla collettivizzazione, l'operaio che rimette in funzione la macchina agricola, si celebri in *Paesi tuoi* ma non nei *Dissodatori*, dove la valigia colma di attrezzi di Davidov resterà ironicamente inutilizzata: «Davidov prese la sua valigetta e, rammentandosi che il meglio del suo bagaglio consisteva [...] in cacciaviti, lime, pinze, chiave inglese e altri strumenti insignificanti [...] sorrise: "Al diavolo, se mi lasciano usarli! Pensavo di sistemarmi in un *kolchoz* e di dover, all'occorrenza, riparare qualche trattrice, ma qui non ve ne sono di trattrici. Si vede che dovrò andare in giro per il distretto in veste di "incaricato"» (TV, 16); «Davidov aveva cavato di sotto alla tavola la valigia (gli strumenti che vi giacevano inutili risuonarono sordamente)» (TV, 134). Il protagonista regalerà i suoi arnesi ad un buon fabbro di Gremjačj Log.

Davìdov – per usare l'espressione pavesiana – è colto, in questo brano, nel pieno del suo ruolo di investigatore operaio:

Egli era venuto a lavorare in campagna senza esser affatto un ingenuo e impreparato cittadino, ma lo svolgersi di quella lotta di classe, i suoi modi complessi, le sue forme subdole e misteriose, non gli erano mai sembrati così complicati [...] Tutta la gente di Gremjačij Log passava davanti allo sguardo mentale di Davidov... E molte cose erano per lui incomprensibili, velate da un invisibile velo misterioso. Il villaggio gli sembrava simile a un complicato motore di nuova costruzione ed egli cercava di comprenderlo concentrando l'attenzione, tastandone ogni parte, cercando di accorgersi di ogni battito irregolare nel pulsare quotidiano, infaticabile di questa macchina intricata. La misteriosa uccisione del nullatenente Choprov e di sua moglie lo spinse a pensare che una molla nascosta dovesse agire in quella macchina. (TV, 111-112).

Il riferimento finale alla «misteriosa uccisione» (insoluta) forgia il profilo di detective cittadino di Davìdov, e rivela la *forma mentis* meccanicistica del protagonista, che caratterizza anche il Berto di *Paesi tuoi*.

Può sorprendere l'intricato tessuto di convergenze simboliche e di riferimenti al mito e alla letteratura classica che accomuna i due romanzi. Questo è l'*incipit* dei *Dissodatori*:

Alla fine di gennaio, sfiorati dal soffio del primo disgelo, i giardini di ciliegi diffondono un delicato profumo. A mezzogiorno, in qualche angolo quieto, quando il sole è caldo, si leva l'odore melanconico, appena percettibile, della scorza di ciliegio unito all'alito umido ed insipido della neve disciolta e a quello possente e antico della terra che già s'intravede sotto la neve e le foglie morte (TV, 7).

Se l'atmosfera della *rus* di Gremjačj Log è immersa fin dall'*incipit* nel «delicato profumo» dei «giardini di ciliegi», nell'«odore melanconico» della «scorza di ciliegio», la campagna pavesiana di Monticello è caratterizzata dal motivo simbolico dell'acqua, definita da Berto fin dal primo assaggio «meglio delle ciliege» (PT, 31); e anche in seguito l'«acqua che sapeva di ciliegia» (PT, 47), «quell'acqua che sa di ciliegia» (PT, 51). Ma già nell'*incipit* del romanzo di Šolochov l'essenza eterea del profumo dei ciliegi si era fusa con l'elemento equoreo (la «neve disciolta») e con la terra («l'odore melanconico [...] della scorza di ciliegio unito all'alito umido ed insipido della neve disciolta e a quello possente e antico della terra»). Uno punto di contatto tra *Paesi tuoi* e *I dissodatori* si può riconoscere nel

legame che entrambi i romanzi instaurano con il modello letterario rappresentato dalle *Georgiche* di Virgilio, antecedente classico del romanzo agricolo di Šoločov ben presente fin dal succitato *incipit*, che richiama i versi virgiliani sulla primavera: «vere novo, gelidus canis cum montibus umor / Liquitur et Zephyro putris se gleba resolvit»⁶⁵⁸. Come nelle prime parole dei *Dissodatori* sono evocati i quattro elementi, nel passo virgiliano il disgelo primaverile delle nevi (sottintesa l'azione del sole) riunisce, attraverso l'elemento aereo, l'elemento equoreo alle zolle ammorbidite della terra (*putris gleba*)⁶⁵⁹. Evocando Virgilio lo scrittore sovietico si riallaccia anche alla tradizione letteraria russa dell'Ottocento, in costante dialogo con la letteratura latina e augustea (basti pensare a Puškin).

La critica si è spesso soffermata sull'interesse pavese per l'ambito mitologico, e in particolare per il mito di Orfeo, tanto che – per esempio – Bärberi Squarotti prospetta un'identificazione dell'io narrativo del *Mestiere di vivere* con il personaggio mitico⁶⁶⁰, per tacere qui del brano su Orfeo (*L'inconsolabile*) dei *Dialoghi con Leucò*, o della ripresa della fine di Orfeo narrata nelle *Georgiche* nella chiusa della poesia *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. Leggendo *I dissodatori* quindi, Pavese avrebbe senz'altro fatto caso alla caratterizzazione tragica del presidente del soviet del villaggio Andrèj Ramëtnov – a mezza strada, a ben vedere, tra Orfeo e il Macduff del *Macbeth* shakespeariano – la cui moglie, mentre egli si trovava al fronte, subisce violenza da un cosacco dei bianchi e di conseguenza si uccide⁶⁶¹. Quando Ramëtnov fa ritorno il colpevole è fuggito, ed egli, impietosito

⁶⁵⁸ VIRGILIO, *Georgiche*, I, vv. 43-44.

⁶⁵⁹ La selezione dei versi virgiliani evocati da Šoločov nell'*incipit* del romanzo risulta ancora più significativa se si pensa che i due versi seguenti chiamano in causa la dissodatura («aratro / ingemere», ivi, vv. 45-46) e i successivi ancora l'avidità di possesso del contadino, cioè uno dei temi chiave del romanzo («avari / agricolae» ivi, vv. 47-48). I passi che precedono e seguono i versi 43-47 del primo libro delle *Georgiche* rivelano diversi legami, anche ironici, con le tematiche del romanzo: l'invocazione al divino Augusto (ivi, vv. 24-42) non può non far pensare, ritornando sulle *Georgiche* dal testo di Šoločov, al committente Stalin (che chiese a Šoločov di scrivere *I dissodatori*), mentre il proposito di illuminare gli inesperti (ivi, vv. 41-42) e la raccomandazione al rispetto delle peculiarità geografiche del luogo (ivi, vv. 50-53) riletti su suggestione del riferimento ipertestuale ordito da Šoločov, rivelano un'allusione ai problemi politici delle campagne che dovrà affrontare l'inesperto protagonista, qui rimbrottato preventivamente dal segretario regionale: «delle misure amministrative [...] in un distretto che non ha dato che il 14 per cento di collettivizzazione [...] Eh già, quando arrivano quelli che non conoscono le condizioni locali...» (TV, 14).

⁶⁶⁰ Cfr. G. BÀRBERI SQUAROTTI, *L'eroe della tragedia. Pavese e il "diario"*, in ANNA DOLFI, NICOLA TURI, RODOLFO SACCHETTINI (a cura di), *Memorie autobiografiche e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2008.

⁶⁶¹ Dopo pochi giorni muore anche il figlio; un evento che, unito alla circostanza che Ramëtnov era lontano, può far pensare al personaggio shakespeariano Macduff (che in realtà era fuggito, mentre

dai bambini dello spietato nemico, desiste da una vendetta sui suoi familiari. Il suo dolore, pavesianamente, si sfoga anche con l'incendio: «a casa per due giorni egli beve acquavite, piange ubriaco; la seconda notte brucia la rimessa, ad una trave della quale si era impiccata Evdokìa e al quarto giorno col viso gonfio, terribile, dice addio alla madre» (TV, 47)⁶⁶². Due anni dopo, rientrato dal fronte polacco, Ramëtnov si mostra sordo alle richieste della madre che lo spinge a risposarsi: «“dopo Evdokìa non voglio altre donne per casa,” s'impuntò ostinato Andrëj. E la rabbia materna si riversò sulla nuora morta. “L'ha stregato, quella serpe!” diceva alle vecchie [...] “si è impiccata lei e ha tolto la vita anche a lui. Egli non vuol prenderne un'altra”» (TV, 47-48). Pur non risposandosi, Ramëtnov intreccia una relazione con una vedova; una circostanza attenuante che non varrà a salvarlo dalla furia delle donne del villaggio – una furia certamente motivata in chiave politica nel romanzo, ma che nondimeno ricorda il mito del linciaggio del vedovo Orfeo, eccessivamente inconsolabile a giudizio delle selvagge baccanti. Anche in questa ripresa del mito di Orfeo, Šolochov allude al Virgilio delle *Georgiche*, come lo stesso Pavese avrebbe ben potuto rilevare: infatti nelle *Georgiche* si narra del passaggio di Orfeo nella terra di Šolochov, nominando esplicitamente il fiume Don:

Nulla Venus , non ulli animum flexere hymenaci: / solus Hyperboreas
glacies Tanaimque nivalem / arvaque Rhiphaesis numquam viduata pruinis /
lustrabat, raptam Eurydicen atque inrita Ditis / dona querens

[Nessun amore o nessun connubio piegò l'animo di Orfeo. / Percorreva
solitario i ghiacci iperborei e il nevoso Tanai, / e le lande non mai prive delle
brine rifee, / gemendo la rapita Euridice e l'inutile dono di Dite].⁶⁶³

Ramëtnov combatte la guerra civile) la cui famiglia viene fatta sterminare dal nemico politico Macbeth. L'episodio di Rasmëtnov può far ricordare che, nella *Luna e i falò*, Nuto non si è unito alla Resistenza temendo rappresaglie dei fascisti contro i familiari.

⁶⁶² Anche questo episodio a ben vedere fa pensare più a *La luna e i falò* che a *Paesi tuoi*; ma nei *Dissodatori* compare un altro personaggio secondario che ricorda l'incendiario Talino: il giovane bullo paesano di nome Dimòk, definito un «pericoloso rompicollo» che «crescendo aveva preso il vizio di rovinare le ragazze del villaggio e in quel campo si era guadagnato una fama [...] strepitosa» (una fama che ricorda la ben più bestiale fama di Talino a Monticello, che emerge nel colloquio di Berto con la vedova); con gli «occhi biancastri» (TV, 304) il «viso rotondo» (TV, 305) e la sua voce «sorda e rauca» – tratti anche questi che possono ricordare il personaggio pavesiano - Dimòk, oltre alle ragazze, «amava la vodka e ancor più la rissa», e parteciperà al pestaggio di Rasmëtnov; ma naturalmente il dettaglio più interessante che accomuna il Talino di *Paesi tuoi* e Dimòk consiste nella circostanza che anche quest'ultimo è stato processato per un incendio doloso: «lo avevano escluso dal *Komsomòl*, mandato sotto processo per un incendio doloso e per vandalismo» (TV, 305).

⁶⁶³ VIRGILIO, *Georgiche*, IV, vv. 516-520; la traduzione citata si legge in PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Georgiche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca Canali, note al testo di Riccardo Scarcia, testo latino a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, (1983) 2000⁸, p. 349.

Il Tanai è infatti il fiume Don, emblema della terra natale e ambientazione prediletta di Šolochov (e le «lande mai prive delle brine rifee» identificano i monti Urali)⁶⁶⁴.

Come nel caso del personaggio Rasmëtnov, una lettura da parte di Pavese avrebbe colto senz'altro la similitudine tra il rapporto di Davidov con le donne di Gremiàčij Log (da cui sarà selvaggiamente malmenato) e il mito di Orfeo ucciso dalle Baccanti da lui in precedenza respinte. Si può notare, in questo brano dove la stilizzazione ironica e parodistica della allusiva ripresa del mito è particolarmente evidente, che il primo incontro con le «audaci» donne del luogo intimidisce l'operaio:

I cosacchi, le donne, le ragazze stavano ammicciati nel corridoio, sulla soglia. [...] Alla vista di Davidov un sussurro passò tra la folla. “È quello lì, Davidov? Chiese ad alta voce una ragazza [...] “Piccolino, ma tarchiatello, guardatelo, ha il collo come quello di un toro! Ce l'hanno mandato per far razza,” rise una ragazza, socchiudendo gli occhi grigi, rotondi. “Ha le spalle larghe, quello lì. Se t'abbraccia, ragazza mia!” disse spudoratamente la Jalmerka Natàlja, inarcando le sopracciglia imbellettate. [...] “Sono audaci, le vostre ragazze,” disse, confuso, Davidov salito sul palco» (TV, 73-74).

Le baccanti erano seguaci di Bacco (Dioniso) associato, come Davidov dalle ragazze al toro, animale sacrificale nei rituali dedicati al dio. Virgilio, subito dopo il passo delle *Georgiche* che narra il passaggio di Orfeo sulle rive del Don, conclude la narrazione della fine di Orfeo:

spretae Ciconum quo munere matres / inter sacra deum nocturnique orgia
Bacchi / discriptum latos iuvenem sparsere per agros.

Spregiate dalla sua fedeltà le donne dei Ciconi, / fra riti divini e notturne
orge per Bacco, fatto a brani il giovane lo sparsero per i vasti campi.⁶⁶⁵

Il brano virgiliano è all'origine della riscrittura del mito celata da Šolochov nelle tragiche vicissitudini di Davidov e Rasmëtnov, e si chiude per giunta con un passaggio che evoca i rituali ricordati nel capitolo sulla leggenda di Litiere del *Ramo d'oro* di Frazer, che a sua volta rappresenta una suggestione importante di cui

⁶⁶⁴ Cfr. ivi, p. 349, nota 95; per gli Urali cfr. ivi, p. 147, nota 61.

⁶⁶⁵ Ivi, pp. 348-351. Il brano virgiliano fa riferimento anche ai rituali del grano descritti da Frazer del *Ramo d'oro* nei capitoli sulla leggenda di Ercole e Litiere, rituali evocati, come si vedrà, sia nei *Dissodatori* sia in *Paesi tuoi*.

restano tracce leggibili, come si vedrà, in *Paesi tuoi* e forse anche nei *Dissodatori*: «fatto a brani il giovane lo sparsero per i vasti campi».

Il comune ricorso nei *Dissodatori* e in *Paesi tuoi* alla narrazione simbolica, al mito e ai modelli classici si conferma un fatto letterario interessante, e permette di riconoscere alcune affinità significative tra i due romanzi. Se uno dei momenti culminanti del tracciato mitologico di *Paesi tuoi*, la sua «vera trama segreta»⁶⁶⁶, consiste nella «tematica del capro espiatorio»⁶⁶⁷, laddove «il punto più alto dell'identificazione di Gisella con la vittima sacrificale [...] lo abbiamo [...] allorché al posto della ragazza appare la capra»⁶⁶⁸, similmente nei *Dissodatori* quando Davidov è appena scampato al massacro per mano delle donne del villaggio (riferimento storico attuale⁶⁶⁹ che al contempo allude al mito della morte di Orfeo), il tragicomico personaggio nonno Šukar racconta a Davidov l'episodio, appena trascorso, del suo incontro con un caprone, inspiegabile nell'economia della narrazione se non nel suo valore simbolico: il racconto di nonno Šukar si interrompe proprio quando Davidov si dirige di nuovo, volontariamente, verso la folla inferocita, correndo il rischio di essere linciato; non sarà così, ma lo scioglimento è tanto repentino e artificioso da suggerire al lettore che un "Davidov" reale, in una situazione reale non avrebbe avuto scampo.⁶⁷⁰

⁶⁶⁶ S. MAXIA, *Sulle tracce dell'altro: Paesi tuoi di Cesare Pavese, tra sogno e racconto*, cit., p. 482.

⁶⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 484.

⁶⁶⁹ Gli storici hanno sottolineato che le diffuse ed energiche manifestazioni delle donne delle campagne preoccupavano in modo particolare il governo sovietico, che non poteva rispondere con la semplice repressione violenta senza pagare un caro prezzo politico in termini di immagine pubblica. Tuttavia lo schema simbolico storico-antropologico prende la mano a Šolochov, che ordisce una polarizzazione allegorica matriarcato/patriarcato che lo porta a identificare l'elemento di conservazione delle campagne con il genere femminile. Lo scrittore sarà quindi criticato perché il romanzo sottostima il movimento colcosiano femminile, tema centrale nella propagandistica sulla collettivizzazione. A proposito della propaganda che ha accompagnato la collettivizzazione, Gian Piero Piretto ha sottolineato che «in primo piano in maniera insolita e originale per la storia russa, furono le donne: su entrambi i fronti, quello della resistenza e quello della propaganda, che aveva evidentemente colto la non canonica portata della presenza femminile in quella fase della storia» (GIAN PIERO PIRETTO, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001, p. 86).

⁶⁷⁰ Similmente per esempio la sorte di Lucia si ribalta in virtù dell'improbabile conversione dell'Innominato nei *Promessi sposi*; si può anche pensare al fortunoso scioglimento finale che nelle ultime righe de *Il pozzo e il pendolo* salva il protagonista pochi istanti prima della morte: «risuonò a un tratto un brusio discorde di voci umane! Si intese come un fiato squillante di molte trombe! Echeggì un aspro stridore come di mille tuoni! Le mura fiammeggianti arretrarono! Un braccio si tese ad afferrare il mio mentre cadevo privo di sensi entro l'abisso. Era il braccio del generale Lassalle. L'esercito francese era entrato in Toledo. L'Inquisizione era nelle mani dei propri nemici» (EDGAR ALLAN POE, trad. it. *Il pozzo e il pendolo*, in ID., *Racconti del terrore*, Alberto Peruzzo Editore, 1985, p. 75). Qui lo scioglimento particolarmente repentino (oltre a far sì che il protagonista sia messo nelle condizioni di poter narrare al passato e in prima persona) ha tra i suoi effetti suggerire al lettore che nella maggior parte

Le scene dei *Dissodatori* e di *Paesi tuoi* dove appare il capro hanno diversi tratti in comune. Sia Berto che nonno Sukar sono nascosti e spaventati, ed entrambi lo sono perché temono (più o meno plausibilmente) di essere aggrediti in vece d'altri: nonno Sukar teme di subire le conseguenze del suo legame politico con Davidov, Berto di subire la rappresaglia dei nemici di Talino.⁶⁷¹ Entrambi percepiscono qualcosa di inquietante che li spaventa per poi scoprire che si tratta di un capro nero (Sukar) e di una capra nera (Berto); così il protagonista pavesiano:

Gisella non veniva. Mi alzo in piedi e mi metto a ridere, per farmi una faccia.

Rido rido, e mi fermo perché diventavo matto. Qualcuno dalla stoppia mi aveva risposto ridendo, ma non era Gisella: era un verso da bestia, che sembrava una vecchia, una voce da battere i denti. Vado tutto in sudore. Poi la vedo fermarsi a metà della stoppia, una cosa nera che si muoveva adagio e che ride di nuovo, da sola.

Era una capra. Mi siedo contro il muretto e la guardo, la guardo, perché veniva proprio da me. Fortuna che non c'era Gisella e che non mi vedeva (PT, 41).

Così nonno Sukar racconta a Davidov il suo incontro (parimenti inquietante, simbolico e comico), con il capro; antropomorficamente, la capra di Berto “ride”, mentre il capro di nonno Sukar “starnutisce”:

“È un brutto affare per noi,” pensai, “devo nascondermi se no ammazzano Davidov e poi arriveranno anche fino a me e allora, all’inchiesta, chi saprà raccontare al giudice istruttore la morte del compagno Davidov?” In un attimo mi sono tuffato nel fieno, mi son coperto la testa, stavo là, avevo paura perfino di respirar forte. Ed ecco che sentii qualcuno che si arrampicava sopra il fieno, camminandomi addosso... Si arrampicava e, naturalmente, starnutiva dalla polvere. “Mamma mia”, pensai, “Certo mi stanno cercando, certo vengono per me!” E quel qualcosa saliva sempre e mi pestava la pancia [...] Ed ecco che “esso” mi pestò proprio il viso. Io protesì la mano, e sentii uno zoccolo peloso! Tutti i capelli mi si rizzarono come fossi un riccio e persino la pelle mi si staccò dalla carne... [...] “Il diavolo!” ho pensato. Sul fienile c’era un buio pesto e ogni specie di diavoleria ama il buio. (TV, 317).

dei casi la sorte dei prigionieri dell’Inquisizione era ben altra. Lo stesso suggerisce tra le righe Šolochov in merito alla sorte dei comunisti alle prese con una rivolta di contadini inferociti per le politiche della collettivizzazione, ma lo scioglimento positivo esprime la visione storica della conciliazione dei contrasti più estremi e del successo della collettivizzazione.

⁶⁷¹ «[...] mi butto dietro al muretto per non essere esposto [...] metti che qualcuno mi girasse intorno, in quello scuro non lo sentivo arrivare [...] *Oh Berto*, mi dice una voce, *e se cercano te e non Talino?*» (PT, 40); similmente, nonno Sukar racconta a Davidov: «quando ho sentito che donne stavano devastando il kolchoz e torturandovi per il grano, mi son detto: “Bè, ora ti fanno la pelle Sukar, sarai perduto per una presa di tabacco!”. Tutte le donne sanno bene che noi due, voi ed io, siamo sulla breccia fin dal primo giorno della rivoluzione e che siamo stati noi a creare il kolchoz a Gremjačij Log» (TV, 316) (qui come altrove nonno Sukar, conformemente alla fisionomia da donchisciottesco *miles gloriosus* del suo personaggio, esagera ridicolmente la propria importanza raffigurandosi «sulla breccia»).

Nonno Sukar, riconosciuto il capro come tale, inizia a malmenare la bestia; svolgendosi la scena del capro dopo il racconto del pestaggio subito da Davidov, l'associazione tra quest'ultimo e il capro è rinforzata; il racconto di Sukar si interrompe perché Davidov si reca incontro al suo destino:

“ [...] Ero così arrabbiato che avevo voglia di ammazzarlo addirittura perché, per quanto fosse una bestia, avrebbe pur dovuto capire quando era opportuno passeggiare sul fieno e quando, invece, era meglio starsene zitto zitto in un angolo... Ma dove andate, compagno Davidov?” Davidov, senza rispondere, passò davanti al fienile e si diresse verso il portone. “Dove andate?” mormorò, spaventato, nonno Sukar. Sbirciando per il cancello socchiuso egli vide Davidov, come sospinto da folate di vento nella schiena, allontanarsi verso i granai collettivi con passo incerto ma veloce. (TV, 317-318)

A questo punto non dovrebbe apparire azzardato estendere al romanzo *I dissodatori* queste parole che Marziano Guglielminetti dedica a *Paesi tuoi*:

E se la chiamassimo catastrofe, questa conclusione, potrebbe per ciò stesso obbligarci ad una percezione tragica del romanzo intrapreso? Nulla osta, dal punto di vista dell'etimologia della parola tragedia, [...] come si può facilmente ricavare dall'essere l'origine della tragedia, per tradizione, fatta risalire al sacrificio di un capro.⁶⁷²

La scena de *I dissodatori* che precede l'episodio del capro è anch'essa simile all'incontro di Berto con la capra che rappresenta Gisella: Davidov (appena sopravvissuto al pestaggio delle donne che volevano ottenere da lui le chiavi del granaio collettivo) vede arrivare il cavallo di Nagùlnov senza il suo cavaliere; ma anche la capra che in *Paesi tuoi* rappresenta Gisella è, come Berto scoprirà in seguito, in un certo senso, la capra di Gisella (in quanto è fuggita da casa di Gisella):

Sentendo lo zoccolio molle, attutito, di un cavallo, Davidov alzò la testa; nel portone entrò di gran carriera un cavallo sellato [...] Davidov guardava meravigliato il cavallo. In quel momento la porta del fienile cigolò e dallo spiraglio fece capolino la testa di nonno Sukar. [...] Il viso di nonno Sukar era rosso come una ciliegia, il suggello di uno spavento senza nome vi s'imprimeva e il sudore gli colava sulle guance e sulla barba. “Compagno Davidov!” egli disse [...] “Nascondetevi per amor di Dio! Se hanno cominciato a scassinare vuol dire che l'affare finisce dritto nell'omicidio. Come vi hanno ridotto non vi si riconosce più! [...] Che interesse avete a farvi ammazzare e a che pro, poi? [...] Ecco hanno fatto la pelle anche a Nagulnov. È il suo cavallo, questo che è arrivato di corsa... (TV, 315-315).

⁶⁷² M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XVI.

I tre protagonisti comunisti dei *Dissodatori* (Davidov, Nagùlnov e Rasmětnov) subiscono quindi le conseguenze delle rivolte e degli sconvolgimenti politici che seguono la prima fase della collettivizzazione; sarà utile approfondire il discorso storico e l'annesso tracciato tragico che attraversa il romanzo di Šoločov, perché proprio nella tramatura tragica del romanzo e nei suoi significati storici e politici si ritroveranno i legami più importanti con *Paesi tuoi*.

II.4.2 La dialettica storica nel romanzo *I dissodatori*

II.4.2.1 Il tragico nella struttura romanzesca

La struttura tragica e i riferimenti all'ambito mitico e alla letteratura classica dei *Dissodatori* non sono stati rivendicati né dallo stesso Šoločov, né dalla critica sovietica, e tantomeno sono stati evidenziati dalla critica occidentale – trovandosi in imbarazzo, quest'ultima, nei confronti di un romanzo centrale nel “canone staliniano”, che per di più tratta da un punto di vista appunto schiettamente staliniano la collettivizzazione sovietica, e che nondimeno si caratterizza per l'alta complessità dell'elaborazione letteraria, e per l'ampiezza dello spettro tematico, arricchito per giunta da riferimenti al mito e alla classicità che incepperebbero l'usuale, pressoché automatica liquidazione letteraria del realismo socialista operata in virtù dei suoi temi “allogeni” (Storia, società, impegno politico).

Neppure Lukács ha sottolineato i tratti dei *Dissodatori* assimilabili alla struttura narrativa tragica: l'interpretazione del filosofo sembra arrestarsi in questo caso all'*aut-aut* goethiano tra tragedia e conciliazione. Il ragionamento di Lukács sul romanzo agricolo di Šoločov è ancora oggi imprescindibile quando dipana la dialettica del progresso storico che informa *I dissodatori*:

La forza del nemico è solo una componente di questo dinamico complesso di forze. La sua potenza d'urto è in rapporto con l'interazione delle tendenze, delle passioni e delle idee che sono qui entrate in azione. Questa composizione dà all'intreccio e allo scioglimento una direzione precisa. Il

romanzo scarica la tensione che si è venuta accumulando e risolve le contraddizioni. Tuttavia è nella natura del soggetto [...] che la soluzione di alcune contraddizioni ponga le premesse per la nascita di nuove contraddizioni, di grado superiore.⁶⁷³

Non solo questo schema porta alla conseguenza sottolineata da Lukács, cioè che il «romanzo tenda oggi in Urss alla composizione ciclica»⁶⁷⁴, ma implica anche la problematicità e aleatorietà dello scioglimento romanzesco. Il primo volume dei *Dissodatori* (che si può considerare romanzo in sé concluso) non è solo l'inizio di un ciclo, perché la sua costruzione interna si articola in un susseguirsi di tensione drammatica e scioglimento che culmina nella conclusione circolare: il romanzo termina come ha avuto inizio, con l'arrivo (ora ritorno) del controrivoluzionario Polovstèv al villaggio; le ultime parole dell'opera sono: «The old was beginning anew» (VSU, 488) [l'antico iniziava di nuovo]. Sarebbe errato considerare questa conclusione come un mero stratagemma per suscitare *suspense* in vista del secondo volume (pubblicato venticinque anni dopo): una concezione dialettica della storia è tendenzialmente refrattaria allo scioglimento narrativo della dinamica storica stessa, circostanza che crea una frizione tra la rappresentazione dei destini individuali (che può avere un qualsiasi scioglimento) e la rappresentazione storica, che tende a non averne di definitivi.

Un problema correlato allo scioglimento della narrazione realistica e storica è rappresentato dal cosiddetto “lieto fine”; scrive Lukács:

La conclusione ottimistica dei romanzi socialisti scaturisce dal fedele rispecchiamento di un grande processo storico mondiale. È quanto accade, in condizioni radicalmente diverse, ai grandi scrittori della borghesia in ascesa, i quali potevano rappresentare ottimisticamente il processo evolutivo della loro classe, le loro prospettive di sviluppo e il loro rapporto con la classe.⁶⁷⁵

Lukács distingue tra il “lieto fine”, finale posticcio e ipocrita che vorrebbe conciliare l'inconciliabile, cioè «speculare sulla credulità del lettore ingenuo»⁶⁷⁶, e il finale ottimistico che scaturisce dal rispecchiamento oggettivo di una fase storica di ascesa. Il problema di questa impostazione è che consegna (e consegna *di diritto*)

⁶⁷³ G. LUKÁCS, trad. it. *Sciolokhov*, «Terra dissodata», in ID., trad. it. *La letteratura sovietica*, Editori Riuniti, Roma 1955, p. 258.

⁶⁷⁴ *Ibidem*.

⁶⁷⁵ Ivi, p. 260.

⁶⁷⁶ Ivi, p. 259.

l'interpretazione di un fatto letterario specifico al piano della lettura storica degli eventi tematizzati: se lo sviluppo dell'Unione sovietica, per esempio, è storicamente positivo, Šoločov di conseguenza ha elaborato un finale ottimistico; se lo stesso sviluppo è valutato negativamente, Šoločov è ricorso alla grottesca impostura dell'*happy ending*.⁶⁷⁷ Accettando questa impostazione ci si ritroverebbe a dover rivoltare l'interpretazione di un romanzo ad ogni rivolgimento politico e storiografico – come in realtà peraltro spesso accade. Risulta decisamente più pertinente l'impostazione gramsciana del problema, perché prescinde dal sovrapporsi della valutazione storica e politica del critico sul merito della tematica storica svolta dall'autore nell'opera, pur mantenendo il punto della polemica sulla “sincerità artistica” che interessa Lukács:

Questo pare il punto cruciale della polemica: Tizio «vuole» esprimere artificiosamente un determinato contenuto e non fa opera d'arte. Il fallimento artistico dell'opera d'arte data (perché Tizio ha dimostrato di essere artista in altre opere da lui realmente sentite e vissute) dimostra che quel tale contenuto in Tizio è materia sorda e ribelle, che l'entusiasmo di Tizio è fittizio e voluto esteriormente, che Tizio in realtà non è, in quel determinato caso, artista, ma servo che vuol piacere ai padroni (Q, 1793).

Insomma, è più utile chiedersi non “com'era” un momento storico dato, ma come lo ha interpretato e rappresentato l'autore nello specifico. Da questo punto di vista si può concordare con Lukács e riconoscere che Šoločov ha tracciato una «conclusione ottimistica» volendo esprimere il «rispecchiamento di un grande processo storico mondiale» – con un'operazione per grandi linee simile a quella del romanziere Manzoni, diversa da quella del romanziere Verga dei *Malavoglia*, per esempio. Ne consegue che se la «conclusione ottimistica» vuole avere – nel linguaggio lukacsiano – un significato “tipico”, cioè una valenza simbolica che rimanda al progresso storico, la rappresentazione dei destini individuali dei personaggi è distorta dalla funzione letteraria loro attribuita, una funzione per sommi capi allegorica: rappresentare plasticamente una direttrice storica – “tutto sommato”

⁶⁷⁷ Lukács infatti conclude che «il “lieto fine” è dunque un problema interno alla letteratura borghese, una deformazione della realtà. La mediocrità artistica è solo una conseguenza inevitabile di questo “contenuto ideologico”» ivi, p. 260. Secondo il filosofo ungherese nel caso della letteratura sovietica non si dovrebbe parlare di “lieto fine” ma casomai di «ottimismo dozzinale»: «l'ottimismo storico verso l'intero processo evolutivo, che nei grandi scrittori si manifesta nella concreta rappresentazione letteraria di una sua fase, sempre diversa secondo i suoi caratteri, è ridotto a livello di ottimismo dozzinale. Allora nasce nel lettore un atteggiamento ironico analogo a quello suscitato dal “lieto fine”» (ivi, p. 261).

– progressiva.⁶⁷⁸ È a questo punto che il romanzo rivela una tensione strutturale interna tra le ragioni dello sviluppo positivo e le ragioni dello sviluppo negativo degli eventi – se si vuole, una tensione tra gli estremi paradigmatici della “commedia” e della “tragedia”.⁶⁷⁹ Manzoni “deve” inglobare una struttura pessimistica (“tragedia”) quale quella del romanzo gotico (alla De Sade) all’interno del suo romanzo storico per rappresentare la negatività, ma deve poi scartare dalla direttrice “tragica”, scioglierne l’intreccio tradizionalmente conseguente per suggerire la positività del progresso storico complessivo, raddrizzato, nel caso specifico, dalla provvidenziale conversione del *villain* (“commedia”). Verga “deve” inglobare la tendenziale ottimistica (“commedia”) del romanzo dell’ascesa sociale (i Malavoglia che si lanciano negli affari) e imprimere a sua volta uno scarto, sciogliere l’intreccio tradizionalmente conseguente per suggerire la negatività, o la consistenza illusoria del progresso storico simboleggiato dall’ascesa sociale (“tragedia”).

La discendenza del romanzo *I dissodatori* (come di buona parte del romanzo sovietico che sfocia nel realismo socialista) dal modello del romanzo storico (rielaborato in Russia da Puškin) può essere apprezzata osservando il ruolo del protagonista Davìdov nel romanzo.

II.4.2.2 Mito e Storia nei *Dissodatori*

La lettura di Lukács, secondo il quale Davìdov incarnerebbe il modello indicato da Lenin, l’uomo che commette errori ma non così gravi da essere irreparabili, e che soprattutto è in grado di correggerli, non è del tutto inappropriata ma – come suggeriscono le ricorrenti raffigurazioni parodistiche del protagonista dei *Dissodatori* – senza dubbio eccessiva. Davìdov, come dimostrerà la sua ingenuità nei confronti del sabotatore Jakov Lukič Ostrònov (a cui affida compiti di direzione

⁶⁷⁸ O viceversa: il destino individuale è “distorto” (tendenza allo scioglimento pessimistico) dalla necessità di rappresentare una direttrice storica negativa, come nel caso del romanziere Verga (dei *Malavoglia*) contrapposto al romanziere Manzoni.

⁶⁷⁹ Fermo restando che a rigor di termini e fuor di metafora non necessariamente la forma letteraria della tragedia implica una concezione negativa della storia, come la forma letteraria della commedia non implica automaticamente una concezione positiva della stessa.

nel *kolcocs*) non dovrebbe proprio dirsi una volpe; quando nel secondo capitolo dei *Dissodatori* Šolochov gli associa l'effigie del più astuto tra i canidi, si dovrebbe sospettare l'ennesima intenzione parodistica, o per lo meno ironica. Ma è importante qui rilevare l'anfibologia – letteraria e storica, mitologica e politica – della simbologia del sole e della volpe che investe Davidov. Mentre nella descrizione dell'arrivo a Gremjáčij Log del malvagio Polovtsèv, Šolochov evoca la luna e il lupo, simbolo trasparente quest'ultimo della ferocia del personaggio⁶⁸⁰, a sua volta Davidov nel suo viaggio verso il villaggio incontra il suo doppio ferino, la volpe appunto. In termini di simbologia mitologica l'orfano Davidov⁶⁸¹ può essere visto come emblema dell'eroe civilizzatore Orfeo, figlio del dio del sole Apollo, che verrà massacrato dalle selvagge menadi, seguaci di Bacco e cacciatrici di volpi. Ne *I dissodatori* il riferimento al mito di Orfeo non è un vezzo letterario fine a se stesso, perché la qualità politica principale di Davidov è la fede nella forza della paziente e pacifica persuasione della parola, e Orfeo è l'emblema mitico della parola poetica capace di commuovere e persuadere persino le fiere, i sassi, e gli dei dell'Ade. Si noti che in questo cruciale passo dei *Dissodatori* la volpe è trasposizione ferina del sole in quanto è «gialla», ha «riflessi di fuoco», e la sua coda è «come una rossa lingua di fiamma»; Davidov, sulla slitta che lo conduce a Gremjáčij Log,

si svegliò per il freddo che gli attanagliava il cuore e, aperti gli occhi, attraverso le lacrime che facevano da prisma, *vide il sole gelido* [...] e sulla cima bianca di un vicino rialzo, *una volpe gialla dai riflessi di fuoco*. La volpe giocava: si rizzava sulle zampe posteriori, si contorceva, saltava in alto, ricadeva sulle zampe anteriori, scavava la neve, avviluppandosi in una splendente polvere d'argento, mentre la morbida coda fluente si adagiava sulla neve come una *rossa lingua di fiamma* (TV, 17, corsivo mio).

Quando Davidov sta per essere assalito dalle donne (capitolo trentatreesimo) un brano particolarmente significativo cela la riscrittura del mito di Orfeo, che nella perduta tragedia di Eschilo *Bassarides* è dilaniato dalle eponime feroci bassaridi (il cui nome, per esempio secondo Erwin Rohde, deriva dalla volpe); si noti in questo

⁶⁸⁰ «Giunge dall'Oriente silenziosa, a passi di lupo, la notte, lasciando nella steppa, sul suo cammino, invece di orme, brandelli d'ombre crepuscolari. Passando per il vicolo più prossimo alla steppa, una sera di gennaio del 1930, al villaggio di Gremjáčij Log giunse un cavaliere» (TV, 7); si tratta appunto del bieco ex capitano dei bianchi Polovtsèv dalla «fronte convessa, simile a quella di un lupo» (TV, 10), associato anche alla «luna calante falcata» (*Ibidem*).

⁶⁸¹ La condizione di orfano del protagonista lo accomuna ad Orfeo, il cui nome secondo alcune interpretazioni è formato sulla radice *orph-*, che indica privazione, la perdita di una persona cara.

brano, il riferimento alle voci femminili e l'alto strillo di donna (che rimandano alla narrazione ovidiana della morte di Orfeo), il riferimento al bosco gelato (che forse vuole rievocare la morte di Orfeo nelle gelide terre del nord narrata nelle *Georgiche*), e la menzione esplicita della caccia alla volpe:

Davidov, involontariamente, rallentò il passo, sentendo il minaccioso, continuo ruggito che veniva dai granai. «Ahhii!» volò in alto, sopra le voci di basso degli uomini un acuto, penetrante strillo di donna. Esso si distingueva dalla massa delle voci, aspro, come si distingue, dall'abbaiare della muta, nel bosco toccato dai primi geli, l'abbaiare appassionato, ferocemente mugolante della cagna da caccia, che corre insieme con la muta sulla traccia calda d'una volpe (TV, 306-307).

Ritornando dal piano simbolico-mitologico al piano simbolico-politico, Davidov è realmente o parodisticamente “astuto come una volpe”? In realtà c'è del vero in entrambe le alternative. Con un procedimento letterario molto simile al procedimento caratteristico di *Paesi tuoi*, Šolochov istituisce riferimenti simbolici multipli, spesso ferini, tra i personaggi dei *Dissodatori*. Nel caso dell'astuzia della volpe si scopre che Ostrònov – il contadino che “farà fesso” il cittadino Davidov, come Talino con Berto – è anch'egli associato alla volpe, con un riferimento in questo caso esplicito alla sua astuzia:

Jàkov Lukič [Ostrònov] era considerato nel villaggio uomo di grande ingegno, cauto e furbo come una volpe, eppure non aveva potuto estraniarsi dalla lotta feroce divampata con furia nei villaggi ed era stato trascinato dal vortice nel centro degli avvenimenti. Da quel giorno la vita di Jàkov Lukič incominciò a scivolare per una china pericolosa... (TV, 22).

L'energia dei rivolgimenti rivoluzionari ha iniziato ad avviluppare la volpe Ostrònov nella trappola; ma soprattutto si profila lo scontro tra volpe cittadina (Davidov) e volpe campagnola (Ostrònov), e non importa che “tecnicamente” prevalga la seconda, in quanto l'astuzia della Storia è schierata con la prima; non a caso Davidov è investito dalla simbologia della volpe, che media però l'investitura più importante rappresentata dalla simbologia del sole, mentre Ostrònov, volpe effettivamente astuta, condivide la simbologia lunare del tristo controrivoluzionario Polovtsev. Ma soprattutto la volpe Ostrònov non si trova trascinata «dal vortice nel

centro degli avvenimenti» per puro caso: è nel mirino politico – come le tante altre volpi della sua risma – della “grande volpe” Stalin.⁶⁸²

Anche la simbologia fisiognomica gioca un ruolo importante nella rappresentazione dello scontro tra le volpi Ostrònov e Davidov. Nella prima apparizione dei due personaggi, il primo è descritto mentre sorride «fra i baffi che cominciavano ad incanutire» (TV, 8) il secondo «mostrando nel sorriso la mancanza di uno dei denti anteriori» (TV, 18). Ostrònov (dal sorriso sornione che cela) è quindi una “vecchia volpe” (i baffi incanutiti) che simboleggia il passato; Davidov (dal franco sorriso che rivela) porta anche nel dente mancante – che dà al personaggio una coloritura antierica, tra il ridicolo e il simpatico – le stimmate del bambino, e quindi del futuro.⁶⁸³

II.4.2.3 Da Walter Scott a Šoločov

Per linee generali la figura di Davidov corrisponderebbe al *topos* dell'eroe sintetizzato dalla Clark, secondo la quale il romanzo realsocialista è

una sorta di parabola dell'ascesa del marxismo-leninismo nella Storia. Il romanzo ha come fulcro una figura relativamente modesta, di solito un lavoratore sovietico, un amministratore, o un soldato. Questo personaggio tipico è noto come l'“eroe positivo”. Per quanto modesto possa essere, le fasi della sua vita ricapitolano gli stadi del progresso storico come è descritto nella teoria marxista-leninista. Il *climax* del romanzo rinnova ritualmente il *climax* della Storia nel comunismo (SN, 9-10).

⁶⁸² Il parallelismo è suggerito dall'analogia tra il vortice (che ruota in virtù della corrente) e il mulino allegorico (che ruota in virtù del vento, cioè della volontà politica di Mosca) rappresentato nel capitolo secondo del romanzo. Si tratta di una analogia sibillina tra il vento (volontà politica del governo centrale) e il mulino (gli esecutori locali della suddetta volontà politica) che verrà svelata (un po' esopicamente, a dire al vero) nel cruciale capitolo ventisettesimo del romanzo, quando un contadino afferma: «credevamo che le severità venissero dal Comitato Centrale comunista, perché pensavamo: “se non c'è vento, il mulino non agita le ali”» (TV, 239). Basti per il momento registrare l'analogia tra vento/mulino e corrente/vortice, e le relative implicazioni in termini di simbologia politica.

⁶⁸³ Rasmětnov per esempio non manca di ricordare di Davidov l'«alito puro come quello di un bimbo» (TV, 54). Sono epiteti simbolici tipici del romanzo sovietico, per cui si può ricordare l'energico partigiano Baklanov della *Disfatta* di Fadeev, con il suo viso che parimenti è più volte associato da Levinson a quello di un bimbo, e con la sua predilezione per il latte (e forse il capolavoro di Fadeev è qui esplicitamente citato da Šoločov, perché in entrambi i casi la caratterizzazione infantile della fisionomia dei personaggi è narrata in una scena che descrive una riunione di contadini).

Si può soprassedere sull'avverbio «ritualmente» usato dalla Clark in *The Soviet Novel* per affibbiare un anello al naso alla letteratura sovietica, perché se anche la studiosa non si accorge che un anello simile si può affibbiare al naso di qualsiasi letteratura – che in qualche modo celebra («ritualmente») una autorappresentazione ideologica e politica della propria società – i suoi studi, se accolti *cum grano salis*, recano un effettivo e consistente progresso alla comprensione occidentale del romanzo sovietico, nella misura in cui (incidentalmente) restituiscono il suo costituirsi come tradizione letteraria. Entra quindi in gioco la dialettica tra spontaneità e consapevolezza che la Clark, più che giustamente, situa al centro della assai discussa “trama-matrice” (*master plot*)⁶⁸⁴ del romanzo del realismo socialista.⁶⁸⁵ Eppure bisogna sottolineare che tale dialettica nei *Dissodatori* assume caratteristiche peculiari che devono essere vagliate per comprendere la particolarità del personaggio Davidov nel romanzo, il suo ruolo centrale nel dar forma alla peculiare ideologia della storia che informa l'opera. Volendo mettere i proverbiali “puntini sulle i” infatti, si può notare che Davidov, con buona pace della benemerita paradigmatica clarkiana⁶⁸⁶, *non ha un mentore*, non potendo essere considerato tale il segretario del *rajkom* (distretto rionale) con il quale il protagonista discute vivacemente nel secondo capitolo del romanzo (perché privo della *virtus* etica e politica che il ruolo richiede): non compare alcun personaggio che abbia il ruolo e le caratteristiche, per esempio, di Gino Scarpa nel *Compagno di Pavese*. Davidov è una sorta di autodidatta politico, e infatti, dopo i dubbi suscitati dallo scontro con il segretario di cui sopra, non gli resta che perder

⁶⁸⁴ Come è stato giustamente rilevato, «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» (D. COLOMBO, *Perché le centrali elettriche non funzionavano? I romanzi incompiuti del realismo socialista*, «Europa Orientalis», XX (2001), n. 2, p. 48).

⁶⁸⁵ In realtà la Clark va ben oltre: «vorrei suggerire che questa pervasività semantica risulta dal fatto che l'opposizione spontaneità / consapevolezza ha una risonanza più ampia di quanto implica il suo ruolo nella teoria marxista-leninista. È una delle opposizioni binarie chiave nella cultura russa, comparabile, per esempio, all'opposizione ideale / reale nella Scolastica o alla distinzione soggetto / oggetto nel pensiero tedesco del diciannovesimo secolo» (SN, 20). La studiosa sostiene che la dialettica in questione ha un ruolo centrale in Russia perlomeno da Belinskij in poi.

⁶⁸⁶ Come sottolinea Colombo, «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» (D. COLOMBO, *Perché le centrali elettriche non funzionavano? I romanzi incompiuti del realismo socialista*, cit., p. 53).

sonno sui testi: «pensava [...] “devo passar la notte a leggere quel discorso agrario [di Stalin]”» (TV, 15)⁶⁸⁷.

Il problema consiste nel fatto che l'idea di *progresso* implicita nella dialettica spontaneità – consapevolezza è una delle caratteristiche fondanti del romanzo storico, come della svolta storicizzatrice che si incarna nella speculazione filosofica di Hegel; nelle parole del Lukács del *Romanzo storico*,

avviene un superamento filosofico della concezione che l'illuminismo aveva avuto dell'uomo. Il maggiore ostacolo per la comprensione della storia consisteva infatti in questo, che l'illuminismo aveva considerato l'essenza dell'uomo come immutabile [...] La filosofia hegeliana trae tutte le conseguenze del nuovo storicismo progressista. Essa considera l'uomo come un prodotto di se medesimo, della sua attività nella storia. [...] Hegel intende questo spirito del mondo come personificazione della dialettica dello sviluppo storico. «In tal modo ivi [nella Storia] lo spirito è in opposizione con se medesimo, esso deve superare se medesimo in quanto vero impedimento ostile del suo fine: lo sviluppo... è nello spirito una dura infinita lotta con se stesso».⁶⁸⁸

Giustamente quindi la Clark, a proposito dell'idea di progresso che informa il romanzo russo-sovietico, sottolinea che «non è forse per nulla casuale che quello schema del progresso storico sia molto simile al modello hegeliano del divenire del *Geist* nella Storia (Hegel ebbe un'influenza profonda sull'intelligenza russa durante il periodo della sua formazione nella metà del diciannovesimo secolo» (SN, 20). Ma se è così il problema del realismo socialista, soprattutto (ma non solo) in merito alla dialettica tra spontaneità e consapevolezza, merita di essere inquadrato nei suoi rapporti (genetici e non) con il romanzo storico. Ed è questa l'interessante prospettiva adottata da Richard Freeborn nella sua lettura del romanzo rivoluzionario russo (*Russian Revolutionary Novel*); secondo lo studioso

il romanzo epico nella letteratura russa e sovietica è una diramazione della narrativa storica. Enormemente elaborato e ampliato quanto si vuole, il romanzo epico nella letteratura russa del diciannovesimo secolo ha come sua origine i romanzi di Walter Scott, ed è emerso come genere romanzesco a sé quando le caratteristiche convenzionalmente “storiche” del romanzo storico furono deliberatamente “straniate” o defamiliarizzate da L. Tolstoj, e condotte a proporzioni epiche nel suo celebre *Guerra e pace* (1863-9). Il

⁶⁸⁷ Così anche nel capitolo tredicesimo: «in una settimana di permanenza a Grenjačij Log una serie di problemi si eresse, come un muro, davanti a Davìdov. La notte [...] passeggiava a lungo nella stanza, fumava, poi rileggeva la *Pravda* portata dal postino o *Il maglio* e di nuovo meditava» (TV, 111).

⁶⁸⁸ G. LUKÁCS, trad. it., *Il romanzo storico*, introduzione di Cesare Cases, traduzione di Eraldo Arnaud, Einaudi, Torino 1965, pp. 22-23.

termine “epico” in senso stretto quando si applica a un romanzo significa poco più che “su larga scala”, ma il termine è cresciuto implicitamente per indicare un più ampio romanzo storico che descrive eventi eroici di rilevanza nazionale.⁶⁸⁹

Anche il romanzo *I dissodatori* potrebbe essere definito un «ampio romanzo storico che descrive eventi eroici di rilevanza nazionale». Sarà utile quindi accennare alla pietra di paragone rappresentata da Walter Scott attingendo nuovamente dal *Romanzo storico* di Lukács – scritto peraltro proprio nell’Urss degli anni 1936-37.

Il filosofo ungherese mette in guardia dall’ipotesi di un ruolo “genetico” del pensiero hegeliano su Scott – e più in generale dal vezzo di «fiutare le tracce di ogni singolo “influsso”»⁶⁹⁰ – sottolineando che è il «modificarsi dell’essere e della coscienza degli uomini nell’Europa intera»⁶⁹¹ a dar luogo al romanzo storico. Nella fattispecie Lukács rileva che l’Inghilterra diventa “l’esempio positivo” più celebrato dalla storiografia progressista europea della Restaurazione, in quanto l’Inghilterra è la nazione che ha avuto la sua rivoluzione e dopo di essa procede (o procederebbe) pacificamente e speditamente sulla via del progresso. L’esempio dell’Inghilterra diventa insomma il vessillo di un’ampia corrente di esponenti dell’umanesimo borghese che

si trovano nella paradossale situazione per cui comprendono sì la necessità delle rivoluzioni nel passato e scorgono in esse le basi di quanto vi è di razionale e di positivo nell’età presente, ma intanto concepiscono lo svolgimento del futuro come una tranquilla evoluzione fondata su questi risultati già raggiunti. Come ha molto giustamente osservato M. Lifschitz [...] essi cercano l’elemento positivo nella nuova situazione storica creata dalla Rivoluzione francese e credono che per la realizzazione definitiva di esso non sia più necessaria alcun’altra rivoluzione.⁶⁹²

Resistendo alla tentazione di «fiutare» in quest’ultima definizione un «influsso» della satira di Zamjatin (che nel romanzo *Noi* narra appunto di tirannici difensori di una presunta «ultima rivoluzione») si può osservare che le peculiari caratteristiche dell’“eroe” Davidov – così diverso, per esempio, dall’energico e

⁶⁸⁹ R. FREEBORN, *The Russian Revolutionary Novel. Turgenev to Pasternak*, cit., p. 172.

⁶⁹⁰ G. LUCÀCS, *Il romanzo storico*, cit., p. 25.

⁶⁹¹ *Ibidem*.

⁶⁹² *Ivi*, pp. 23-24.

volitivo protagonista “d’assalto” di *Così fu temprato l’acciaio* – derivano dal riproporsi, non senza contraddizioni, di esigenze storiche, ideologiche e letterarie in qualche modo simili. Per quanto riguarda lo Scott tratteggiato da Lukács, «egli si compiace di osservare che l’aspra e alterna vicenda delle lotte di classe [in Inghilterra] si è sempre acquietata alla fine in un glorioso “giusto mezzo”»⁶⁹³; di conseguenza, rispetto ai grandiosi protagonisti delle opere epiche come il leggendario Achille,

gli eroi di Walter Scott hanno, come figure centrali del romanzo, una funzione del tutto opposta. Il loro compito è di mediare gli estremi, la cui lotta riempie il romanzo e il cui urto esprime poeticamente una grande crisi della società [...] l’urto di forze sociali che si vogliono distruggere a vicenda. [...] Scott sceglie sempre dei protagonisti i quali, in conseguenza del loro carattere e del loro destino, si vengono a trovare in un rapporto umano con entrambi i campi.⁶⁹⁴

Similmente il Davidov di Šolochov si trova al centro di una tensione sociale estrema che esige un punto di mediazione dotato di buon senso, in grado di esprimere nella narrazione il ruolo di una *leadership* capace di evitare che la situazione degeneri in catastrofe, e che in quanto “termine medio” rappresenti plasticamente l’insensatezza politica (e talvolta umana) dei personaggi e dei gruppi attestati sulle posizioni e gli stati d’animo più estremi. Si è detto che si tratta di una condizione contraddittoria perché d’altra parte, senza inficiare lo *status* di “ultima rivoluzione” dell’Ottobre 1917, la collettivizzazione è presentata come una scossa rivoluzionaria di comparabile portata storica: come si legge nel *Breve corso*, «fu quella una trasformazione rivoluzionaria delle più profonde [...] equivalente per le sue conseguenze alla Rivoluzione dell’Ottobre 1917»⁶⁹⁵, una rivoluzione condotta «dall’alto, per iniziativa del potere statale, col diretto aiuto *dal basso* di milioni di contadini» (BC, 331, corsivo nel testo). Guarda caso – per così dire – il Lukács che discute l’interpretazione data da Belinskij all’*Ivanhoe* di Scott può ricordare, nel suo discorrere di azione “dall’alto” e “dal basso”, il passo succitato del *Breve corso* sulla collettivizzazione sovietica delle campagne:

⁶⁹³ Ivi, p. 28.

⁶⁹⁴ Ivi, pp. 33-34.

⁶⁹⁵ *Storia del partito comunista / bolscevico / dell’U.R.S.S. Breve corso*, Redatto dalla commissione incaricata dal comitato centrale del P.C.(b) dell’U.R.S.S., Approvato dal Comitato Centrale del P.C.(b) dell’U.R.S.S. 1938, Edizioni in lingue estere, Mosca 1948, p. 331; da qui in avanti siglato BC.

L'azione reciproca fra l'«alto» e il «basso», il cui insieme forma la totalità della vita del popolo, si manifesta quindi proprio in questo, che di solito le tendenze storiche acquistano sì «in alto» un'espressione più chiara e più generale, ma tuttavia troviamo prevalentemente «in basso», con poche eccezioni, il vero eroismo che s'impegna fino in fondo nei conflitti storici.⁶⁹⁶

Le peculiarità del personaggio Davidov derivano da questo complesso insieme di esigenze storiche e letterarie. Ma è necessario sottolineare un altro aspetto del problema, che risulta strettamente correlato alla struttura tragica del romanzo. Senza rilevare le contraddizioni che si riscontrano nel personaggio di Davidov tra estremismo di sinistra e tenace ragionevolezza, tra immaturità politica e buon senso, tra la buona volontà di comprendere che gli consente di risolvere tante situazioni ingarbugliate e l'ingenuità che gli impedisce di afferrare che la vita del villaggio è scombusolata ad arte da complotti controrivoluzionari, il senso politico del romanzo non si comprende. Ancor più qui interessa che se Davidov fosse una volpe *tout court* non assumerebbe la rilevanza opportuna il ruolo di *deus ex machina* dell'intervento di Stalin, che *dall'alto* ribalta la situazione. Nel *Breve corso* si legge:

L'originalità di questa rivoluzione consisteva nel fatto che era stata compiuta *dall'alto*, per iniziativa del potere statale, col diretto aiuto *dal basso* di milioni di contadini, che lottavano contro il giogo dei kulak, per la libera vita colcosiana. (BC, 331, corsivo nel testo).

Le prime direttive sulla collettivizzazione e i guai che ne seguirono, di cui il romanzo dà una descrizione estesa e articolata che aderisce nelle sue linee generali alla storiografia ufficiale⁶⁹⁷, non possono essere completamente risolti («*dal basso*», BC) da quell'affettuosamente caricaturale Stalin in miniatura che è Davidov, pur con tutta la sua buona volontà e il suo spirito di sacrificio; sarà necessario l'intervento («*dall'alto*», BC) del Comitato Centrale olimpico, e dello Zeus sovietico che vede e provvede; così il *Breve corso*:

Il Comitato Centrale, informato delle pericolose deformazioni della linea del partito [...] corse immediatamente ai ripari, orientò i quadri del partito verso la correzione degli errori commessi. Il due marzo 1930, per decisione del Comitato Centrale, fu pubblicato l'articolo del compagno Stalin: «vertigini

⁶⁹⁶ G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, cit., p. 53.

⁶⁹⁷ «Contro le direttive [...] secondo le quali l'elemento principale del movimento colcosiano è l'artel agricolo dove sono collettivizzati soltanto i principali mezzi di produzione, in certe località si salta sconsideratamente alla comune, saltando l'artel, e si socializzano le case d'abitazione, il bestiame da latte per uso familiare, il bestiame minuto, il pollame, ecc.» (BC, 334).

dei successi». [...] Nell'articolo era posto in rilievo con il massimo vigore il principio della libera adesione all'edificazione colcosiana e si indicava la necessità di tener conto delle differenti condizioni (BC, 335).

Questo peculiare insieme di legami tra narrazione storica e rappresentazione romanzesca assume un rilievo – come si suol dire – specificamente letterario, e di grande portata, caratterizzando la macrostruttura narrativa e rendendola assimilabile alla macrostruttura della narrazione tragica.

II.4.2.4 Dialettica della vertigine

Il “discorso” di Šolochov sulla linea staliniana è senz'altro articolato e sfumato, ma mi sembra che le linee generali del divenire romanzesco rendano percorribile la lettura qui proposta. Il secondo capitolo⁶⁹⁸ de *I dissodatori* si apre con un dibattito sulle prime, sibilline indicazioni di Stalin in merito alla collettivizzazione; Davidov si scontra con il segretario del *rajkom* (distretto rionale) che lo istruisce sui dettagli della sua missione e sulla linea politica da seguire, e in quest'occasione il protagonista si appella esplicitamente all'espressione di Stalin «eliminare i kulak come classe». Tuttavia si può, anzi si deve rilevare che il funzionario regionale fa notare a Davidov che, nel discorso staliniano in questione, l'eliminazione dei *kulak* (contadini ricchi) deve essere condotta dai contadini poveri e medi riuniti nel *kolchoz*, non per forza brutta di stato; il funzionario ricorda inoltre le raccomandazioni di Lenin sulla necessità di non indisporre i contadini medi, e via dicendo. La responsabilità dell'estremismo di Davidov insomma – si pensi alle

⁶⁹⁸ Il primo capitolo è dedicato all'arrivo del bianco Polovsèv al villaggio, cronologicamente successivo all'arrivo di Davidov. Questa costruzione dell'intreccio svolge una importante funzione simbolica e ideologica: simbolica perché dopo le tenebre lunari (Polovtsèv) giunge la luce solare (Davidov), più strettamente ideologica in quanto rafforza la percezione dell'opportunità dell'invio dei rinforzi comunisti al villaggio; Davidov inoltre deve giungere *prima* perché sia chiaro che Stalin “aveva previsto” la necessità di inviare rinforzi nei villaggi, e il suo arrivo deve essere narrato *dopo* per garantire l'effetto psicologico dell'“arrivano i nostri”. Il critico sovietico Lev Yakimenko ha osservato che se si riordinassero cronologicamente gli eventi dei primi due capitoli «il flusso drammatico dell'azione sarebbe danneggiato e il conflitto storico-sociale che si situa alla radice del romanzo rivelerebbe il suo vero contenuto in modo molto meno efficace» (LEV GRIGOREVICH YAKIMENKO, trad. ing. *Sholokov. A Critical Appreciation*, Progress Publishers, Moscow, 1973, p. 230; traduzione mia).

tragicomiche conseguenze della decisione di collettivizzare il pollame del villaggio⁶⁹⁹ – non sembra poter essere attribuita *alla lettera* del discorso di Stalin.

Ma ad un livello più profondo un cambio di linea tra le prime disposizioni staliniane di cui sopra e la “rettifica” rappresentata dall’articolo dello stesso Stalin *La vertigine del successo* esiste, anche perché altrimenti non si capirebbe perché il celebre articolo (storicamente pubblicato sulla «Pravda» del 2 marzo 1930) nel romanzo venga percepito dai contadini come una svolta, e perché una parte significativa dei contadini desista – sempre dopo l’articolo – dal partecipare all’insurrezione antisovietica fomentata da Polovtsèv. Anzi, non si capirebbe neppure perché in precedenza i contadini avessero aderito alla cospirazione, se si esclude che la condotta dei comunisti nei villaggi fosse percepita come la linea del potere sovietico, e quindi di Stalin:

«[...] abbiamo deciso, a causa di questo articolo della *Pravda*, di non insorgere. [...] Credevamo che le severità venissero dal Comitato Centrale comunista, perché pensavamo: “se non c’è vento, il molino non agita le ali” [...] E ora vediamo che Stalin biasima questi comunisti che forzavano la gente ad entrare nei kolchoz, li biasima a più non posso e li caccia dai loro posti» (TV, 238-239).

Si noti il dettaglio del proverbio, a cui si è già accennato in precedenza: «se non c’è vento il molino non agita le ali»: tornando indietro al primo colloquio tra Davidov e il segretario si scopre, grazie ad un “casuale” scorcio paesaggistico, che mentre si commentano le prime disposizioni staliniane «il vento fischiava», e si scorge un «minuscolo molino a vento che si stagliava all’orizzonte» (TV, 11); una comparazione con il proverbio rivela che il simbolico mulino a vento non si limita a caratterizzare ironicamente Davidov e il segretario rionale come novelli Don Chisciotte e Sancho Pancia, ma fa intendere che anche il potere centrale sovietico (il vento) è responsabile degli eccessi della prima fase perpetrati dagli esecutori (le ali del mulino).

Ritornando al problema dell’articolo *Vertigine dei successi* nel romanzo, mentre il ruolo di voce fuori dal coro che critica radicalmente il potere sovietico e

⁶⁹⁹ La decisione era stata caldeggiata da Nagùlnov, ma infine condivisa anche da Davidov; in seguito quest’ultimo si rende conto dell’errore (che lo stesso Nagùlnov riconosce come tale). A Nagùlnov verrà attribuita la responsabilità della collettivizzazione del bestiame minuto in occasione della sua espulsione dal partito, ma i veri responsabili, fa intendere Šolochov (tramite le repliche di Nagùlnov), sono i suoi stessi accusatori che non hanno diramato direttive chiare e coerenti.

Stalin è affidato al tristo ex capitano dei bianchi Polovtšev⁷⁰⁰, l'estremista Nagùl'nov percepisce chiaramente un brusco cambio di linea, dal quale si sente colpito in prima persona⁷⁰¹. Davidov evita di prendere provvedimenti contro Nagùl'nov – «“è un arruffone, ma è dei nostri”» (TV, 251) – nonostante il protagonista disapprovi le sue posizioni sull'articolo di Stalin, che in realtà – e così risulta oggettivamente che Nagùl'nov non aveva tutti i torti – alimenta «quasi dappertutto» l'atteggiamento sedizioso dei contadini di Gremjáčij Log:

L'articolo suscitava ovunque grandi discussioni. Ognuno lo commentava a modo suo, nella maggior parte dei casi, come più gli piaceva. E quasi dappertutto all'apparire di Nagùl'nov o di Davidov, chissà perché, il giornale, passato di mano in mano, dopo aver fatto a volo il giro della folla come un uccello bianco, spariva in una larghissima tasca.
«Be' ora i *kolchoz* si disferanno su tutte le cuciture, come un abito marcio,» espresse per primo la sua supposizione Bànnik, trionfante. (TV, 244).

Naturalmente qui il punto non consiste nel chiedersi se un cambiamento di linea si è storicamente verificato (cambiamento che agli storici appare oggi pacifico), ma se esso è presente nel romanzo. Nonostante le precisazioni di cui sopra su come nel primo articolo di Stalin si imposti prudentemente il problema dell'eliminazione della classe dei *kulak*, il romanzo è costruito in modo da suggerire l'idea di un cambio di linea – non di una semplice “correzione degli errori” nell'applicazione – e che per il successo della collettivizzazione siano state utili, nonostante tutto, *entrambe* le linee politiche nella loro contraddittoria successione. Šolochov suggerisce questa interpretazione con un'articolazione sapiente della rappresentazione del processo storico che in realtà, nella lettera, non si discosta della lettura stalinista degli eventi, così sintetizzata nel *Breve corso* del 1938:

Fino al 1929, il potere sovietico aveva applicato una politica di limitazione dei kulak. [...] Alla fine del 1929, in seguito allo sviluppo dei colcos e sovcos, il potere sovietico operò una vigorosa svolta in questa politica. Passò

⁷⁰⁰ «“[...] Vigliacchi!... Idioti!... Maledetti da Dio!... Essi non capiscono che questo articolo è una manovra infame, un vile inganno! E ci credono... come bambini! Uh, li possano! Vermi putridi! Questi cretini, li menano per il naso come un pesce all'amo, allentano loro il sottopancia per non strozzarli fino a farli morire e quelli pigliano tutto per oro colato... Be', non importa! Lo capiranno e se ne pentiranno quando sarà troppo tardi [...]”» (TV, 242).

⁷⁰¹ In preda ai fumi della vodka nella quale ha tentato di annegare lo *shock*, Nagùl'nov, il segretario della cellula comunista del villaggio, esclama: «tu dici che quest'articolo mi ha colpito nell'occhio? No, non nell'occhio mi ha colpito, ma proprio nel cuore! E mi ha attraversato da parte a parte» (TV, 245); quando Davidov incalza l'ebbro Nagùl'nov chiedendogli seccamente se approva la linea di Stalin tracciata nella *Vertigine dei successi*, questi risponde con un reciso «“no”» (TV, 248).

alla politica di liquidazione, alla politica di distruzione dei kulak come classe.⁷⁰²

Il problema del *come dovesse intendersi* la «vigorosa svolta» è oggetto della sopraccitata prima discussione tra Davìdov e il segretario del commissariato regionale del partito, in una scena che sembra avere il compito di suggerire lo iato tra le direttive dall'alto e gli errori nell'applicazione della linea ufficiale. Ma una comparazione tra *I dissodatori* e la novella di Šoločov *Il commissario per gli approvvigionamenti* consentirà di rilevare una più complessa articolazione del discorso politico espresso dal romanzo.

II.4.2.5 Guerra civile e collettivizzazione

Il romanzo *I dissodatori* ha un antecedente più lineare e sintetico (e più schietto in termini di costruzione tragica) in un racconto pubblicato da Šoločov nel 1925 e intitolato *Il commissario per gli approvvigionamenti*. Sarà utile citare per intero il primo paragrafetto della novella:

Al capoluogo era arrivato il commissario regionale per gli approvvigionamenti.

Precipitosamente, contraendo le labbra maligne, rasate da sfumare in bluastro, disse:

– In base ai dati statistici, dal circondario a voi affidato, necessita prelevare ventiquattromila quintali di grano. Voi, compagno Bodiaghin, siete stato scelto da me qui al posto di commissario circondariale per gli approvvigionamenti, date le vostre qualità di energico, intraprendente lavoratore. Spero bene. Un mese di tempo... Il tribunale si trasferirà qui tra giorni. Di grano, l'esercito e il centro ne hanno bisogno così, vedete? – e con la mano si diede una strusciata all'aguzzo, setoloso pomo d'Adamo, mentre i denti gli si serravano duri. – Chi, con frode, lo nasconderà, sarà fucilato!

Con la testa rasata a nudo accennò un saluto, e ripartì.⁷⁰³

Non avrebbe senso appiattare un romanzo ampio e complesso come *I dissodatori* sulla novella citata, ma non si possono neppure ignorare le macroscopiche affinità del tema e del suo svolgimento in chiave tragica. La prima

⁷⁰² BC, pp. 330-331.

⁷⁰³ M. SHOLOCHOV, trad. it. *Il commissario per gli approvvigionamenti* (1925), in ID., trad. it. *Racconti del Don*, Editori Riuniti, Roma 1957, p. 47.

frase del secondo paragrafo della novella recita: «i pali del telegrafo, che a salterelli da passerotto facevano il giro di tutto il circondario, dissero: requisizione»⁷⁰⁴. L'*incipit* del capitolo due dei *Dissodatori*, dopo la prima frase che introduce il segretario del *rajkom* con cui si appresta a discutere Davidov, propone uno scorcio paesaggistico che si può comparare con il brano sopracitato:

Dietro la finestra il vento fischiava fra i fili telefonici e spazzava la schiena del cavallo legato per la cavezza alla palizzata; sulla schiena del cavallo passeggiava, di sbieco, una gazza, beccando qualcosa. Il vento le alzava in alto la coda e la sollevava sulle ali, ma essa tornava a posarsi sulla groppa della vecchia rozza saviamente indifferente ad ogni cosa, e con espressione vittoriosa girava intorno l'occhietto rapace (TV, 11).

Questo passo a ben vedere si rivela una autocitazione – esopica se si vuole – che rimanda alla frase iniziale del secondo paragrafo del *Commissario per gli approvvigionamenti*. Infatti i «pali del telegrafo» del racconto sono diventati i «fili telefonici» che il vento fa sibilare nei *Dissodatori*; il metaforico «passerotto» della novella e la parola «requisizione», si sono invece condensati in un'unica immagine ornitologica: la «gazza», proverbialmente ladra, che «con espressione vittoriosa girava intorno l'occhietto rapace». Il saltello dei passerotti che simboleggiava la comunicazione telegrafica, è alluso dall'azione del vento, che «fischia fra i fili telefonici», e allo stesso tempo fa saltellare la gazza sul cavallo («Il vento [...] la sollevava sulle ali, ma essa tornava a posarsi»). La ripresa della novella nel romanzo permette di constatare che Šoločov suggerisce – come peraltro tendenzialmente gli storici confermano – il ricorso di una congiuntura storica simile tra le brutali requisizioni di grano per le necessità belliche (e non) del potere sovietico durante la guerra civile, e la situazione dei rapporti stato-campagne che caratterizza l'epoca della collettivizzazione: un'impellente necessità di grano per le città, per l'esercito e per le esportazioni. Si deve naturalmente constatare che sia la novella sia il romanzo – che narrano entrambi la lotta tra contadini poveri e *kulak* esacerbata dalle dure disposizioni del governo – esprimono comunque, nonostante la diversa enfasi sulla tragicità della situazione storica, lo schieramento di Šoločov a favore del potere sovietico.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.

Una conferma sui legami tra novella e romanzo si può trovare in un raffronto tra le descrizioni del commissario per gli approvvigionamenti della novella e del segretario del *rajkom* dei *Dissodatori*. Occorre fare riferimento non al primo incontro di Davidov con il segretario (narrato nel secondo capitolo) ma all'incontro successivo, narrato nel capitolo ventesimo, dove il segretario è così caratterizzato: «ben rasato, sudato, col colletto aperto per il caldo, aveva fretta: indicando una sedia a Davidov, si grattò il collo paffuto e bianco e disse: “ho poco tempo, prendilo in considerazione. [...]”» (TV, 166). Se il funzionario della novella elenca i suoi ordini «precipitosamente», similmente il funzionario dei *Dissodatori* «aveva fretta»; se il primo è caratterizzato dalle sue «labbra maligne, rasate da sfumare in bluastro», anche il secondo risulta «ben rasato»; il primo (se si esclude il saluto che accenna col «capo rasato» prima di ripartire) compie un solo gesto: «con la mano si diede una strusciata all'aguzzo, setoloso pomo d'Adamo», e similmente il commissario dei *Dissodatori* (senza alludere esplicitamente alla fucilazione) «si grattò il collo paffuto e bianco». Le similarità (nell'atteggiamento, nella descrizione fisica, nella gestualità) che accomunano i due personaggi sono rafforzate dalla circostanza che in questo colloquio con Davidov il commissario del *rajkom* esige con una certa asprezza (che ricorda il commissario della novella) il rispetto delle percentuali previste per l'ammasso delle sementi del grano, e così sfuria contro Davidov:

«E poi come vanno le cose da te con l'ammasso delle sementi? Tu hai ricevuto l'ordine del *rajkom* di creare immediatamente un ammasso del grano da semina [...] io sarò costretto oggi stesso a mettere all'ordine del giorno un'inchiesta sul conto tuo e di Nagùlnov. Dovrò insistere perché tutto questo venga segnato nei vostri incartamenti. È un'indecenza! [...]» (TV, 167).

L'uso dell'autocitazione da parte di Šoločov svela l'intenzione esplicita di una ripresa nei *Dissodatori* della rappresentazione del contrasto tra Stato e campagne narrato nel racconto del 1925, utile per chiarire meglio la concezione problematica, nel romanzo, delle politiche dello Stato centrale, ma non indispensabile: la rivolta di Gremijačij Log scoppia perché viene fatta circolare la voce (inesatta) che sarà portato via dal villaggio il grano accumulato per la semina, e per il lettore sovietico coevo l'allusione alle requisizioni era probabilmente assai trasparente.

II.4.2.6 Dissodatori spontanei e requisitori consapevoli

Avendo presenti i legami che Šoločov suggerisce tramite auto-citazione tra il “requisitore” della novella *Il commissario per gli approvvigionamenti* e il segretario del *rajkom* dei *Dissodatori*, si può tornare ad osservare con attenzione quest’ultimo nel suo primo colloquio con Davidov, avendo rilevato che Šoločov descrive una ruvida dialettica politica tra gli ordini calati dal centro e il punto di vista della realtà locale (mediato da Davidov). Il segretario sembra avere bene inteso le direttive staliniane, ma la prima descrizione del personaggio suggerisce di prestare attenzione alla dinamica del suo discorso: «miope e svogliato nei movimenti, sedette al tavolo, guardò di sbieco Davidov e socchiudendo le palpebre così che due borse rugose si formarono sotto gli occhi, cominciò a scorrere i documenti» (TV, 11). Parrebbe la descrizione di un morto di sonno, ma a ben vedere il bilanciamento della caratterizzazione del personaggio si rivela articolato e sapiente; in questo brano un elemento contraddittorio è suggerito dal contrasto tra le «palpebre gonfie» e lo «sguardo diverso» del segretario:

Di sotto alle sue palpebre gonfie egli gettò uno sguardo diverso, lungo e interrogativo, fissando Davidov nelle pupille, come per soppesare il valore dell’uomo. [...] Davidov protese la mano per prendere una sigaretta e il segretario, scorgendo sul suo polso l’azzurro opaco di un tatuaggio, accennò un sorriso col labbro pendulo.

«”Bellezza e orgoglio”? Sei stato in marina?»

«Sì.»

«Già, si vede, hai un’ancora tatuata...»

«Ero giovane, sai... acerbo e scemo, così me la son fatta fare...» Davidov, con dispetto, tirò giù la manica, pensando: «Che occhio acuto hai per quel che non serve! Pure, gli ammassi è mancato poco che non te li fregassero!»

Il segretario tacque e d’un tratto cancellò dal suo viso gonfio, malaticcio il sorriso cordiale che non significava niente (TV, 12).

In realtà l’occhio del segretario coglie nel tatuaggio un dettaglio particolarmente significativo. La passata militanza di Davidov nella marina che fu “bellezza e orgoglio della Rivoluzione”, caratterizza il protagonista sia come leale e valente rivoluzionario, sia come testa calda. Sembrerebbe riprodursi insomma la dialettica tra spontaneità e consapevolezza il cui esempio forse più tipico si può riconoscere nel romanzo (autobiografico) *Ciapaiev* di Furmanov: la dialettica tra l’eroico, sanguigno e primitivo capitano Ciapaiev, e lo scientifico ed efficiente

commissario politico Klickov (Furmanov stesso, come è noto), che è soprattutto dialettica tra la prima fase (titanica) e la seconda (scientifica) della Rivoluzione. Una polarizzazione nei *Dissodatori* più sfumata (il commissario del rajkom non è un'aquila, e non rivela la pazienza e la solerzia necessaria al suo ruolo; Davidov non è "primitivo" e testardo quanto un Ciapaiev), ma comunque ben presente. È sempre utile ricordare che il realismo socialista raramente manca di riflettere l'autorappresentazione della società sovietica come società dei lumi proiettata verso la razionalità e la modernità⁷⁰⁵. Un tratto qui sottolineato con chiarezza encomiabile dallo storico dell'arte Jørn Guldberg, mentre puntualizza alcune differenze cruciali tra arte sovietica e nazista:

Penso che sia difficile definire degli standard di comparazione quando non si è forzati a ignorare uno o più elementi importanti. Per esempio, la discussione sulle possibilità di comparare il realismo socialista sovietico e l'arte della Germania nazista si rivela distorta dal fatto che la comparazione rivela sia similarità che diversità a tutti i livelli. Due ideologie politiche, antagonistiche per principio, hanno potuto produrre arte che per quanto riguarda le *caratteristiche formali* sono completamente commutabili, mentre per quanto riguarda *il contenuto o il soggetto* c'è solo una, ma importante, differenza, che si rivela soprattutto nei dipinti e nei monumenti che rappresentano il lavoro, il processo lavorativo, e la coltivazione della natura: ciò che queste opere ci dicono è che la società ideale nazista è un idillio arcadico popolato da artigiani ariani e contadini, mentre la società socialista ideale è una società multinazionale altamente industrializzata e compiutamente organizzata.⁷⁰⁶

⁷⁰⁵ Così Davidov in un momento di commossa riflessione: «costruiremo una bella vita, è un fatto! Ora [il bimbo] Fedòtka corre in giro col berretto cosacco del padre, ma fra una ventina d'anni arerà questa terra con un'aratrice elettrica... [...] La macchina farà tutto il lavoro pesante per l'uomo... La gente nell'avvenire, dimenticherà probabilmente il lezzo del sudore... Potessi vivere fin là, che il diavolo mi porti!...» (TV, 274).

⁷⁰⁶ JØRN GULDBERG, *Socialist realism as an Institutional practice*, in HANS GÜNTHER (ed. by), *The Culture of the Stalin Period*, Macmillan in association with the School of Slavonic and East European Studies, University of London, Basingstoke 1990, p. 156, traduzione mia. Una difesa dell'interpretazione totalitaristica si può leggere in David Caute: «non tutti i critici occidentali hanno abbracciato pienamente la teoria di un unico totalitarismo artistico che accomuna l'estetica nazista e sovietica. Christine Lindey [...] mette in guardia da una semplicistica teoria della convergenza. L'idealizzato neo-classicismo della pittura tedesca, col la sua passione per i nudi e la sua nostalgia di un passato dorato, per l'unione di sangue e terra, lo distingue chiaramente dall'arte sovietica. "L'arte nazista", scrive, "si è fondata sul misticismo, l'individualismo e l'atemporalità. L'arte sovietica ha celebrato il materialismo, il collettivismo e il cambiamento". Tuttavia l'occhio è attratto ripetutamente dalle convergenze» (DAVID CAUTE, *Dancer defects. The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Oxford University Press, New York (2003) 2005, p. 512, traduzione mia). Evidentemente lo sguardo dei difensori del paradigma totalitario non è attratto dalle «convergenze», formali e non, che coinvolgono, per esempio, il monumentalismo e il neoclassicismo statunitense coevo.

Tanto di cappello ma anche tanti saluti agli eroici e titanici Ciapaiev, che hanno dato un inestimabile contributo alla Rivoluzione e muoiono da eroi con le armi in pugno: ma in camicia e mutande, perché colti di sorpresa da un attacco nemico che un più alto grado di preparazione politica e militare avrebbe consentito di prevedere e vanificare:

Svegliati di soprassalto, i soldati russi semivestiti correvano in tutte le direzioni. Assenza totale d'organizzazione, di preparazione. [...] In un punto, alcune decine d'uomini s'erano raggruppati attorno a Ciapaiev, piazzandosi subito in posizione di tiro. Ciapaiev stesso era balzato fuori in camicia e mutande con in mano un fucile e nell'altra un revolver.⁷⁰⁷

Questo contrasto dialettico tra prima e seconda fase della Rivoluzione è il nocciolo del realismo socialista dell'era staliniana; ma è importante tenere presente che, come sottolinea la Clark (anche se non tanto bene a proposito di *Ciapaiev*) nel realismo socialista sovietico la fase spontanea, titanica, non viene mai meno, è spesso oggetto di una rappresentazione caratterizzata dalla compresenza di demistificazione parodistica («in mutande e camicia») e celebrazione eroica («con in mano un fucile e nell'altra un revolver»), in quanto il *socrealizm* non può, né vuole mai sbarazzarsi della fase spontanea, titanica e eroica che fonda il mito e riflette la realtà della rivoluzione di popolo.

Tornando alla scena dei *Dissodatori* di cui sopra, nel buon Davìdov si può intravedere il “Ciapaiev” della situazione, messo in guardia dal segretario del *rajkom* in merito ai comunisti del villaggio, ancora più “Ciapaiev” di lui:

«[...] A Gremjàčij Log c'è una cellula del partito rappresentata da tre comunisti. Il segretario della cellula e il presidente del *selsovièt* sono bravi ragazzi, partigiani rossi nel passato,» e di nuovo mosse le labbra come se masticasse, soggiungendo, «... con tutte le conseguenze che ne derivano. Hai capito? Sono politicamente poco sviluppati, possono facilmente sbagliare. [...] Già, un'altra cosa: il segretario della cellula, laggiù, è un decorato al valore della rivoluzione, un po' aspro, fatto a spigoli... e... tutti aguzzi» (TV, p. 13).

⁷⁰⁷ DIMITRI FURMANOV, trad. it. *Ciapaiev*, a cura di Tommaso Giglio, Universale Economica, Milano 1951, p. 142.

Il segretario della cellula comunista di Gremjàčij Log di cui parla il segretario è infatti Nagùlnov, già qui adombrato come una sorta di testardo (e feroce⁷⁰⁸) dinosauro dell'era della guerra civile⁷⁰⁹; la sua caratterizzazione morale come uomo «fatto a spigoli... e... tutti aguzzi» si può paragonare alla caratterizzazione fisica di un altro dinosauro della guerra civile che fa ritorno a Gremjàčij Log: il malvagio capitano dei bianchi Polovtsèv, dal «cranio possente ed *angoloso*» e dalla «enorme mascella inferiore, *come scolpita nella pietra*» (TV, 10, corsivi miei). Nagùlnov e Polovtsèv – politicamente buono il primo, malvagio il secondo, eccessivi entrambi – sono in realtà personaggi complementari, caratterizzati da similitudini ferine che li accomunano agli uccelli rapaci.⁷¹⁰ Anche Davìdov nel primo colloquio con il segretario si rivela “fatto a spigoli”, ovvero irragionevolmente propenso ad una linea dura nei confronti di tutti i *kulak*, tanto che la discussione con il segretario si scalda; e qui, contestualmente, si introduce il tema dei testi sibillini di Stalin:

«[...] Lenin ci ha insegnato a stare bene attenti alle disposizioni di spirito dei contadini e tu dici: “darò loro un altro compito.” Questa è una ragazzata, caro mio!»

«Ragazzata?» Davidov si fece paonazzo. «Stalin, evidentemente... ha sbagliato, a parere tuo, eh?»

«E che c'entra Stalin?» [...]

«Fatti dare la *Pravda* con quel discorso.» Il capufficio portò la Pravda. Davìdov la percorse avidamente con gli occhi. Il segretario, con un sorriso di attesa, lo fissava in viso.

«Ecco. Cosa dirai di questo: “...non potevamo sopprimere i *kulàk* finché stavamo sul piano delle limitazioni...”. Ecco, e più giù... ecco, sì: “Ma ora? Ora abbiamo la possibilità di sferrare una decisa offensiva contro i *kulàk*, spezzare la loro resistenza, liquidarli come classe...”. Come classe, capisci? E perché non potrei dar loro un altro compito per l'ammasso delle sementi? Perché non dovrei schiacciarli, addirittura?...”

⁷⁰⁸ Racconta lo stesso Nagùlnov: «“[...] Al fronte alcuni compagni istruiti mi hanno spiegato le cose, e son tornato dalla guerra bolscevica. E durante la guerra civile, come li ho sciabolati quei rettili, senza pietà! [...]”» (TV, 42).

⁷⁰⁹ La titanica barbarie della guerra civile è rappresentata chiaramente nel romanzo, per esempio in questo raccapricciante racconto dello stesso Nagùlnov, dove il partigiano Titòk mutila i cadaveri dei bianchi insorti per sottrargli con agio gli stivali ghiacciati (racconto che peraltro introduce il tema dell'“amore di proprietà” del personaggio che, divenuto *kulak* si ribellerà contro le requisizioni per il *kolchoz*, e sarà quindi espropriato e deportato): «Dietro il villaggio rimasero molti ucraini sciabolati. Titòk, di notte, arrivò con diversi fagotti. Li scrollò e fece cadere per terra otto gambe umane tagliate. “Ma sei matto, madre tua f...!?” gli disse un compagno. “Vattene subito di qua con questa roba”. E Titòk: “Non insorgeranno più quei figli di p... E per me son quattro paia di stivali: calzerò tutta la famiglia.” [...] Se allora l'avessimo saputo noialtri l'avremmo fucilato come un rettile. Ma i suoi compagni non lo tradirono» (TV, 42).

⁷¹⁰ Nagùlnov è subito connotato dalle sue narici «dal taglio troppo rapace» (TV, 19), e lo si può osservare mentre affonda «le unghie nel legno della tavola, come un avvoltoio che artigli la preda» (TV, 72). Parimenti Polovtsèv è connotato anche dal suo «orecchio duro, aguzzo come quello di un animale rapace» (TV, 124); è «come un avvoltoio su un funebre *kurgan*, accigliato e pauroso nella sua solitudine» (TV, 190).

Il segretario si fece serio. (TV, 14).

Il dialogo è orchestrato da Šolochov in modo da far intuire al lettore che Davidov non è alieno da un certo estremismo sinistroido, e soprattutto che gli eccessi del 1930 in parte discendono effettivamente da una incomprendimento delle articolate istruzioni staliniane. Tuttavia il segretario del *rajkom* non dimostra l'attenzione e la pazienza necessarie per far comprendere nel dettaglio a Davidov i suoi errori, cede all'irritazione e all'impazienza. La conclusione del colloquio riconferma l'arretratezza ideologica del protagonista – e le virtù sibilline del dettato staliniano:

Il segretario fece scattare bruscamente il fermaglio della cartella e disse asciutto:

«*Padronissimo d'interpretare a modo tuo ogni parola del capo*, ma del distretto siamo responsabili l'ufficio del *rajkom* ed io personalmente. Fammi il piacere di attenerti alla nostra linea di condotta là dove ti mandiamo e di non inventartene delle tue. E quanto a me, scusami *ma non ho tempo di discutere con te*. Ho ben altro da fare,» e si alzò.

Il sangue affluì di nuovo, denso, alle guance di Davidov, ma egli si padroneggiò e disse:

«Io seguirò le direttive del partito, e a te, compagno, dirò francamente, da operaio: la tua linea è sbagliata, è politicamente sbagliata, è un fatto, questo!»

«Io rispondo della mia... E questa solfa "da operaio" è ormai vecchia, come...»

Il telefono squillò. Il segretario afferrò il microfono. Nella camera cominciò ad affluire gente e Davidov se ne andò dall'amministratore. (TV, 15, corsivo mio).

La vecchia «solfa da operaio» che il segretario rimprovera a Davidov allude ai limiti della maturità ideologica di quest'ultimo, ma allo stesso tempo il brano rivela l'imprudente negligenza del segretario, che pur consapevole dei pericoli di una linea estremistica – «bada, puoi romperti la testa in men che non si dica» (TV, 14) – si lascia andare all'impazienza («non ho tempo di discutere con te. Ho ben altro da fare»). La lettera della prudente articolazione della linea di Stalin sembrerebbe salva, ma a ben vedere non del tutto. La scena contiene un altro dettaglio politico molto importante, che oggettivamente contraddice le sfumature prudenziali di cui sopra: il gigantismo degli obiettivi da raggiungere; infatti il segretario aveva iniziato a istruire Davidov in questi termini:

«Tu, compagno, da oggi stesso comincerai, in qualità di incaricato del *rajkom*, ad occuparti della *collettivizzazione al cento per cento*. Hai letto

l'ultima direttiva del *krajkom*? La conosci? Be', allora ti recherai nel *selsoviet* di Gremjáčij Log. [...] *La consegna: collettivizzazione al cento per cento*. Là esiste un nucleo lillipuziano, ma noi *dobbiamo creare dei kolchoz giganteschi* [...]» (TV, 12, corsivo mio).

Nonostante il seguito delle istruzioni contenga gli inviti alla prudenza di cui si è detto – «incomincia una *prudente* eliminazione dei kulak» (TV, 12, corsivo mio); «bada di non scontentare il contadino medio in nessun caso» (TV, 13) – il problema non può ridursi all'estremismo degli esecutori: la collettivizzazione al cento per cento⁷¹¹ e il “contadino medio” non scontento sono compatibili quanto le proverbiali botte piena e moglie ubriaca. Sul piano storiografico peraltro l'obiettivo della collettivizzazione totale che caratterizza le direttive politiche iniziali per il 1930 non viene nascosto neppure a posteriori; così si legge nel *Breve corso* del 1938: «alla fine del 1929 [...] il potere sovietico operò una *vigorosa svolta* [...] passò alla politica di liquidazione, alla politica di *distruzione dei kulak come classe*, sulla base della *collettivizzazione integrale*» (BC, 330, corsivo mio).

Šolochov in realtà suggerisce che i presupposti dei drammatici sviluppi sono impliciti nell'iniziale “vigore” della svolta, e non solo nell'impreparazione politica degli esecutori (e futuri capri espiatori) come Davidov e Nagùl'nov (o il segretario di cui sopra). Detto questo è necessario ribadire che l'impreparazione politica di Davidov è un dato evidente, e che quindi Lukács non persuade quando attribuisce al solo Nagùl'nov, e non a Davidov, la caratteristica di “personaggio eccentrico” politicamente affetto da sinistrismo; si osservi come viene raffigurato Davidov subito dopo il suo primo colloquio con il segretario:

«Tende un po' a destra... è un fatto!» pensava egli, uscendo dal rajkom.
«Devo passar la notte a leggere quel discorso agrario: possibile che mi sia sbagliato? No, caro mio, scusami! Con questa tolleranza hai dato briglia al *kulak*. Mi han detto di lui, all'ufficio della direzione centrale, “è un ragazzo in gamba”, eppure nel suo distretto i *kulak* sono indietro con gli ammassi. Una cosa è strizzarli, una cosa è sradicarli del tutto come sabotatori. Perché

⁷¹¹ Come si è accennato sopra, quando Davidov – a metà romanzo (capitolo 20) – ritornerà al *rajkom*, la scena condensa e riassume gli elementi che si sta tentando di sottolineare, cioè la perenne fretta del segretario, il suo insistere sulla percentuale del cento per cento, i suoi occhi assonnati: «Il segretario, ben rasato, sudato, col colletto aperto per il caldo, *aveva fretta*: indicando una sedia a Davidov, si grattò il collo paffuto e bianco e disse: “*Ho poco tempo*, prendilo in considerazione. Be', come va da te? Qual è la *percentuale della collettivizzazione? Raggiungerai presto il cento per cento? Ma sii breve.*” [...] [Davidov:] “[...] ho portato il piano dei lavori agricoli primaverili, non vorresti darci un'occhiata?” “No, no!” si spaventò il segretario [...] socchiudendo dolorosamente *gli occhi dalle borse marcate*» (TV, 166, corsivo mio).

non conduci la massa?» continuava egli mentalmente la discussione, rivolgendosi nel suo pensiero al segretario. Come sempre gli argomenti più convincenti gli venivano in testa troppo tardi. Là, al *rajkom*, agitato, egli aveva fatto la prima obiezione che gli era venuta in mente. Bisognava conservare la padronanza di sé. Camminava battendo le suole sulle pozzanghere gelate, inciampando nei mucchi gelati di letame bovino sparsi sulla piazza del mercato.

«Peccato che abbiamo troncato così presto la discussione, se no ti avrei fatto vedere io,» disse ad alta voce Davìdov e tacque indispettito, avendo scorto una donna che sorrideva, mentre gli passava accanto (TV, 15-16).

In realtà, sarcasticamente, Šolochov dà ai due personaggi del Don Chisciotte (Davìdov) e del Sancho Pancha (il segretario), come suggerisce la sorniona descrizione dello scorcio paesaggistico osservabile dalla finestra dell'ufficio del *rajkom*, che così termina:

Talvolta per un interstizio penetravano di sbieco raggi del sole e un pezzetto di cielo splendeva smagliante come in estate, e allora il gomito del Don che si vedeva dalla finestra, la foresta dietro il fiume e la lontana vallata col minuscolo molino a vento che si stagliava all'orizzonte, acquistavano contorni di conturbante bellezza (TV, 11).

Un minuscolo molino a vento lontano equivale ad uno gigantesco visto da vicino; ma si potrebbe non farci caso, se non fosse che nella seconda visita di Davìdov al *rajkom* si legge che nell'ufficio una «grande stufa olandese spirava calore» (TV, 166)⁷¹².

II.4.2.7 La «nequizia divina» nella struttura de *I dissodatori*

È noto che *I dissodatori* fu inizialmente bloccato da esponenti della cultura e dell'editoria sovietica più stalinisti di Stalin, e poi pubblicato e promosso per diretto intervento di quest'ultimo. Che a Stalin e al suo *entourage* possa essere sfuggito il fatto che Šolochov alluda senza troppi veli, come qui si tenta di suggerire, alla forzatura implicita nelle prime direttive sulla «collettivizzazione integrale» non mi

⁷¹² È il tipico accenno simbolico di Šolochov – un piccolo dettaglio fugace ma terribilmente pregnante – che in questo caso, riunendo nella descrizione differita dello stesso luogo (l'ufficio del segretario) una serie di dettagli (nel capitolo secondo il vento, e il mulino a vento in lontananza; nel capitolo ventesimo la stufa olandese che «spirava calore») compone l'immagine dell'eroe di Cervantes che si scaglia contro i mulini a vento, comunemente associati all'Olanda.

sembra tanto probabile quanto la possibilità che Stalin ritenesse utile rivendicare comunque l'effetto positivo finale delle due brusche virate politiche (collettivizzazione al 100% prima, "vertigine del successo" poi). L'enfasi sull'accelerazione iniziale, ancora più marcata nel *Breve corso*⁷¹³ rispetto al romanzo *I dissodatori*, mi sembra una conferma a questa ipotesi, che configurerebbe una sorta di "rappresentazione tragica di Stato", orgogliosamente rivendicata in nome dei risultati rivoluzionari conseguiti; rivendicare una svolta rivoluzionaria significa rivendicare una svolta storica che, nelle celebri parole di Mao, "non è un pranzo di gala", perché marxianamente la "levatrice della Storia" è la violenza rivoluzionaria. Lo scioglimento ottimistico che salva i protagonisti dei *Dissodatori* dalle conseguenze più irrimediabili (la morte per linciaggio) dei contraccolpi causati dalla politica staliniana non esclude la presenza nel romanzo di una struttura tragica, e infatti si possono rintracciare nel romanzo diversi elementi strutturali caratteristici della tragedia greca classica. Così meditava Pavese, in una nota datata 17 febbraio 1936, a proposito di Omero:

Altro punto interessante in Omero sono gli appellativi e i versi ritornanti: tutto ciò, insomma che costituisce in ciascun caso un nervo lirico di indiscutibile valore, e ogni volta viene trascritto, uguale o press'a poco, senza darsi pena di rivedere la primitiva intuizione. (Anche qui, non vale la verità che si tratti di lingua poetica, di gergo consacrato, di frasi diventate nell'uso un vocabolo solo, di cristallizzazioni ieratiche d'un sentimento. Sarà, anzi è; ma a me fanno un altro effetto ed ho ogni diritto di ragionarci come fossero una scelta deliberata di Omero. Non conta l'intenzione sua, conta quel che ci vedo io, lettore) (MV, 27-28).

Anche nel caso di Šolochov, con ogni probabilità Pavese avrebbe letto a modo suo. Il ruolo del modello della tragedia greca nella struttura de *I dissodatori* può essere riconosciuto attingendo dall'interpretazione pavesiana, che prevede all'origine della tragedia una *nequizia divina*:

La situazione tragica greca è: *ciò che deve essere sia*. Di qui il meraviglioso dei numi che fanno accadere ciò che vogliono; di qui le norme magiche, i tabù o i destini, che devono essere osservati; di qui la catarsi finale che è l'accettazione del dover essere (MV, 245).

⁷¹³ «Fu quella una trasformazione rivoluzionaria delle più profonde, un salto dal vecchio stato qualitativo della società al nuovo stato qualitativo, equivalente per le sue conseguenze alla Rivoluzione dell'Ottobre 1917» (BC, 331).

La precedente nota di Pavese, del 26 settembre 1942, è esplicitamente richiamata da quest'altra, datata 20 aprile 1944:

Il motivo tragico è quasi sempre una cosa nascosta che pena a venir fuori (*Ippolito-Ione*), onde un vero e proprio dibattito. Questa cosa nascosta è solitam. una nequizia divina, che chiarendosi produce la morte-purificazione o | il lieto fine. Questa nequizia è il *ciò che dev'essere, sia* da te scoperto nel 1942 (MV, 279).

In un appunto del 10 agosto dello stesso anno Pavese scrive che «nella trag. greca tutto è sacro – cioè predetto, voluto dal Dio» (MV, 287), e in un altro dell'8 settembre si legge che «la predizione oracolare non è altro che l'espressione immaginosa del destino» (MV, 295); in una nota del 9 marzo 1946 il Piemontese constata che «gli dei non hanno sentimenti. Sanno quello che deve succedere e come deve: lo fanno – sono utilitari» (MV, 310). Questi brani sono utili per riconoscere, andando oltre il motivo del capro espiatorio, la struttura del romanzo *I dissodatori* come una struttura che riproduce lo schema tragico greco pavesianamente inteso: in sintesi, i protagonisti del romanzo (Davidov, Nagùlnov e Rasmëtnov) sono gli eroi della tragedia, il «*ciò che deve essere, sia*» è il progresso storico della Rivoluzione, e il dio è Stalin.

Per meglio valutare la strutturazione tragica de *I dissodatori*, si deve sottolineare che il romanzo esprime un momento di forza dell'ideologia staliniana, un momento nel quale (come in romanzi quali *La disfatta* di Fadeev) l'avanzata della Rivoluzione viene celebrata senza tacere (o senza tacere del tutto) dei suoi costi umani e delle sue contraddizioni.⁷¹⁴ Non tutti i critici occidentali hanno accettato una lettura in termini di conformismo privo di spessore ideologico e letterario dei *Dissodatori*⁷¹⁵:

⁷¹⁴ Ermolaev, secondo il quale Šolochov (nel vol. 1 del romanzo) ha detto tutto ciò che era possibile dire nel contesto storico dato, sottolinea che già il primo titolo pensato da Šolochov («con sangue e sudore»), «simboleggiava la brutalità e la fatica con cui la collettivizzazione veniva portata avanti» (H. ERMOLAEV, *Mikhail Sholochov and his art*, cit., p. 29).

⁷¹⁵ Quale quella dello stesso Ermolaev per esempio, il quale riconosce che nei *Dissodatori* «la freschezza della testimonianza è evidente», che il rapido succedersi delle scene crea «ansia e attesa angosciata», ma apprezza letterariamente solo i personaggi «cosacchi [...] naturali e ben caratterizzati» e «l'unico amore estraneo alla politica [...] del comunista Razmëtnov per la moglie morta» che «assume le tragiche tinte dell'irreversibilità»; sul piano storico e politico invece, il romanzo secondo Ermolaev presenterebbe la collettivizzazione «in chiave ufficiale», si caratterizzerebbe per un protagonista «schematico», e soprattutto, il critico ritiene che «il vero volto della collettivizzazione imposta con la forza si insinua nel dialogo di due personaggi, ma non viene approfondito» (H. ERMOLAEV, *Michail Šolochov*, cit., pp. 96-97). Sono affermazioni lontane dal rendere conto della complessità letteraria e politica del romanzo.

Romanzi quali *Come fu temprato l'acciaio* di Nikolaj Ostrovskij o *Terre vergini* di Michail Solochov (citati da Günther come esempi della “fase della canonizzazione”) [in realtà] rivelano un processo contraddittorio, e quindi dinamico, relativo sia al “contenuto” che alla “forma”. Sotto molti aspetti, questi romanzi sono strettamente legati agli anni Venti e al tempo effettivo della loro elaborazione, cioè i primi anni Trenta. Un’attenta analisi delle loro poetiche e temi “nel loro sviluppo rivoluzionario” mostra che questi romanzi sono lontani dal rappresentare un monolite, nonostante la loro linearità stilistica e narratologica e le loro “bugie”.⁷¹⁶

Tornando al testo, si può pensare al personaggio dei *Dissodatori* Makar Nagùlnov: veterano della rivoluzione, sincero e fervente rivoluzionario mosso dagli ideali del progresso e devoto con tutta l’anima al partito, ne viene espulso ingiustamente a causa dei suoi errori, essendo contestualmente accusato di trozkismo da dei superiori che Šolochov dipinge, senza troppi infingimenti, come freddi e odiosi burocrati⁷¹⁷. La caratterizzazione di Nagùlnov come personaggio eccentrico su cui giustamente (e con dovizia di argomenti sui significati ideologici di tale caratterizzazione) richiama l’attenzione Lukács,⁷¹⁸ non esclude che la sua sorte sia presentata da Šolochov come crudele e ingiusta, una sorte che caratterizza in senso tragico il personaggio, al di là dello scioglimento ottimistico finale della sua vicenda (viene riammesso nel partito, sono estromessi i suoi accusatori). Lukács legge unilateralmente i segni testuali, certamente macroscopici, che suggeriscono la natura storicamente residuale e superata del sinistrismo di Nagùlnov, ma non legge altri segnali, più sfumati, attraverso i quali Šolochov lascia intendere come lo schietto estremismo del personaggio colga a momenti nel segno, continui cioè a svolgere una funzione storica. Marxianamente, Nagùlnov si trova alternativamente in un ruolo tragico e in un ruolo donchisciottesco tragicomico. Šolochov imprime continuamente degli scarti alla narrazione che straniano la percezione del reale e quindi il rapporto tra personaggio e necessità storica, e di conseguenza la

Similmente Lo Gatto vede lo Šolochov dei *Dissodatori* banalmente «preoccupato [...] della necessità di avere l’approvazione della critica» sovietica, limitandosi ad aggiungere che «nonostante le preoccupazioni [...] riuscì a creare figure interessanti, meno pittoresche nel complesso di quelle eroiche del *Placido Don*, ma forse più umanamente sofferenti» (E. LO GATTO, *La letteratura russo-sovietica*, cit., p. 260).

⁷¹⁶ THOMAS LAHUSEN, EVGENY DOBRENKO (ed. by), *Socialist realism without shores*, Duke University Press, Durham (N.C.) 1997, p. 16, traduzione mia.

⁷¹⁷ Per esempio, durante il “giudizio” di Nagùlnov il capitano della milizia Balàbin, indignato, sbotta: «questo è un modo burocratico di trattare un uomo» (TV, 294).

⁷¹⁸ Cfr. G. LUKÁCS, *Sciolokhov*, «*Terra dissodata*», cit.

caratterizzazione caricaturale di Nagùlnov e eroica di Davidov spesso si inverte. Lukács riconosce giustamente che Šolochov rende caricaturale Nagùlnov descrivendo le sue idee sul rapporto tra uomo e donna, e il suo particolare rapporto con la moglie. Nel capitolo quindicesimo Nagùlnov, di fronte ad un Davidov esterrefatto, paragona la donna ad una «coda di pecora» e si descrive «tutto proteso verso un unico scopo, la rivoluzione mondiale. Io l'aspetto, la mia amata. E la donna è per me un'inezia, men che nulla» (TV, 133). Il tema era stato già esplicitato in un precedente dialogo del capitolo tredicesimo, dove Davidov sbotta contro Nagùlnov: «“Anarchico sbilenco! [...] Il contadino, dalla tua vita deve prendere esempio di condotta. Bell'esempio davvero!”» (TV, 117). Ma appena si conclude questo scambio, che sembra voler mostrare al lettore l'intelligente buon senso umano e politico di Davidov e l'estremismo fuori dalla realtà di Nagùlnov, Šolochov introduce un altro tema ribaltando la situazione. Si parla di Ostrònov, il subdolo sabotatore agli ordini del controrivoluzionario Polovtsèv; l'ingenuità di Davidov (e di Rasmètnov) nei suoi confronti è disarmante e grottesca, mentre spicca il tagliente istinto politico di Nagùlnov:

«Voglio passare da Ostrònov. Vorrei parlare con lui di economia rurale. È un massaro intelligente. Vorrei dargli il posto di direttore amministrativo, che te ne pare? Abbiamo bisogno di un padrone che ci faccia valere ogni centesimo del kolchoz. Ostrònov è proprio uno di questi, a quanto mi sembra.»

Nagùlnov fece un gesto rabbioso con la mano:

«Anche questo, poi! Ma che cosa vi prende con Rasmètnov? Quell'Ostrònov serve al kolchoz come il... al monaco... io son contrario! Finirò per farlo escludere dal kolchoz!» (TV, 117).

A ben vedere la complessità del personaggio Nagùlnov è apparso ad alcuni commentatori un dato evidente, e il divaricarsi delle interpretazioni suggerisce che l'autore abbia lasciato ai lettori ampi margini discrezionali per un giudizio finale sul suo personaggio; da punti vista ideologicamente diversi da quello di Lukács, ci si è chiesti se

nel romanzo *I dissodatori* l'opportunist "di sinistra" del movimento di collettivizzazione dell'agricoltura Nagùlnov è un protagonista positivo, o un antagonista? Essendo veementemente contrario alla linea del Partito, dovrebbe essere considerato un antagonista. Ma la sua rigorosa perseveranza

bolscevica e la tragedia della sua vita personale sono più appassionanti delle sue convinzioni ideologiche.⁷¹⁹

La “tragicità” del destino di Nagùlnov è esplicitata proprio nel momento in cui uno dei suoi accusatori, sarcasticamente, allude alla drammaturgia tragica: «“ecco, l’atto tragico incomincia!” si strinse nelle spalle il procuratore. “Per favore [Nagùlnov], fa a meno di crisi isteriche”» (TV, 295). In realtà la condanna di Nagùlnov è un “sacrificio politico” a tutti gli effetti, come già avevano fatto intendere a Davidov (e al lettore) le parole del funzionario del *rajkom* Bèglič:

Accomodandosi in carrozzella egli disse *di sfuggita*:

«In fin dei conti tutto ciò è assai penoso! Per le infrazioni ci toccherà pagar caro, fratellino mio, e *dovremo sacrificare qualcuno...* È l’ordine. I nostri del *rajkom* ce l’hanno a morte con Nagùlnov. [...] Eh già, Nagùlnov si è rivelato un *trotskista* di grosso calibro» (TV, 257, corsivo mio).

Si è già detto che il destino dello stesso protagonista Davidov vede una svolta verso il “lieto fine”, ma costruita per lasciare intendere al lettore – soprattutto al lettore sovietico coevo – il più verosimile esito della vicenda: la morte per linciaggio del protagonista⁷²⁰. Lo stesso avviene a Nagùlnov, che viene espulso dal partito in seguito all’articolo di Stalin *La vertigine dei successi*, poi affronta eroicamente la folla inferocita del villaggio salvando Davidov, è salvato a sua volta (insieme agli altri) grazie all’arrivo dei rinforzi all’ultimo minuto utile, e solo in seguito viene riammesso nel partito, dopo che le autorità regionali vengono a loro volta rimosse, e una nuova indagine annulla la loro deliberazione precedente. L’“esplosione” positiva del personaggio ha luogo proprio dopo la sua espulsione dal partito, quando decide di continuare comunque a lottare per gli ideali comunisti per proprio conto e si fa “partito a sé”, assurgendo a personificazione delle pulsioni localistiche del

⁷¹⁹ HUALING NIEH (ed. by), *Literature of the hundred flowers*, vol. 1, *Criticism and polemics*, edited and co-translated by Hualing Nieh, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex 1981, p. 151, traduzione mia.

⁷²⁰ Si è ipotizzato che nella stesura del secondo volume dei *Dissodatori* (che fu pubblicato molti anni più tardi, nell’epoca della destalinizzazione), Šoločov avesse redatto un finale dove il protagonista Davidov, ingiustamente arrestato nelle purghe del 1937, si toglie la vita. Ermolaev la ritiene un’ipotesi fondata, anche se si tratta di una circostanza recisamente negata da Šoločov, che, «replicò con una negazione energica e sdegnata, obiettando che lo scioglimento pubblicato (Davidov viene ucciso da un ex ufficiale dei bianchi) era stato concepito nel corso della stesura del primo volume del romanzo. Circostanza impossibile da verificare» (H. ERMOLAEV, *Mikhail Sholochov and his art*, cit., p. 52). Così Šoločov in un’intervista del 1955: «“Come finirà il romanzo? È difficile rispondere. Sto meditando sul finale. Posso dire con precisione una cosa – il finale sarà drammatico, ci saranno dei morti”. Quando [la rivista] *Priima* chiese se Davidov sarebbe morto, l’autore rispose: “non posso dirlo. Ma sarà come ordina la verità della vita. Erano tempi crudeli, la lotta era all’ultimo sangue, e le vittime furono tante”» (*Ibidem*).

bolscevismo di Šoločov⁷²¹: non a caso la sua “morte e resurrezione” spirituale e politica (con annesso superamento della tentazione del suicidio) è narrata nel capitolo (trentaquattresimo) intitolato all’antico tumulto cosacco.

La voce che esprime la concezione tragica dell’autore è infatti proprio quella dell’eccentrico Nagùlnov, l’unico che comprende che la “giusta linea” – quella che ne *I giovani del Po* di Calvino risulterebbe dall’«arrivare al nocciolo, a stabilire gli opportunismi e gli estremismi, e a individuare quella linea difficilissima che era la giusta»⁷²² – in realtà non esiste proprio, perché la realtà storica impone lo scarto dialettico e l’alternativa tragica. Nel capitolo trentasettesimo Nagùlnov esprime questo concetto cruciale – scontrandosi con Davìdov, che non dà segno di comprenderlo – a proposito di un problema che si era presentato in precedenza: restituire o meno il bestiame ai contadini usciti dal *kolcoz* dopo la pubblicazione dell’articolo *La vertigine dei successi*. Nagùlnov sostiene che il Comitato Regionale è nel torto: restituire il bestiame, spiega Nagùlnov, significa far fallire il *kolchoz*, non restituirlo (come è stato fatto) significa lasciare i contadini nella fame più nera, e quindi di fatto costringerli a rientrare nel *kolchoz* per forza maggiore; «“isn’t that compulsory collectivization? Of course it is!”» (VSU, 454) [non è collettivizzazione forzata? Certo che lo è!], afferma Nagùlnov. A questo punto gli stessi contadini, sostiene Nagùlnov, sarebbero costretti dalla fame a rientrare nel *kolchoz*, pur essendo divenuti intimamente nemici ancor più irriducibili della collettivizzazione; e conclude: «“And your not giving them back their cattle and implements is a leftward deviation, and your taking back into the collective farm is a rightward deviation”» (VSU, 454-455) [e il vostro non rendergli il loro bestiame e i loro arnesi è una deviazione di sinistra, e il vostro accoglierli nuovamente nella fattoria collettiva è

⁷²¹ La coloritura localistica che si scorge nel comunismo di Šoločov è particolarmente evidente nella novella *Il presidente del «Rev-voen soviet» della Repubblica* (1925), dove un villaggio tagliato fuori dalla regione dall’azione di bande bianche si proclama repubblica sovietica a sé stante. Il narratore protagonista è infine rimproverato aspramente per questa decisione («– si può sapere perché [...] hai proclamato repubblica qui nel villaggio? Non sai che c’è una sola repubblica?») e la novella si chiude sulla risposta diplomatica ma fieramente cocciuta del narratore: «– [...] Una cosa, però, vogliate avere ben presente: se contro il governo sovietico si dovesse verificare nuovamente l’assalto delle idre bianche, e simili canaglie, allora noialtri, di ogni nostro villaggio, sapremo fare una fortezza e una repubblica [...] Non trovando più nulla da obiettarci, lui mi strinse la mano con molto calore, e riprese la strada di dove era venuto» (M. ŠOLOCHOV, trad. it. *Il presidente del «Rev-voen soviet» della Repubblica*, in ID., *Racconti del Don*, cit., pp. 61-62).

⁷²² I. CALVINO, *I giovani del Po*, in ID., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, vol. III, *Racconti sparsi e altri scritti d’invenzione*, Mondadori, Milano (1994) 2010⁵, p. 1111.

una deviazione di destra]. La brutalità estremistica del dilemma, e il fatto stesso che il dilemma sia compreso e esplicitato dal punto di vista di quell'eccentrico estremista che è Nagùlnov – che porta alla luce la concezione tragica dell'autore – è un'ulteriore prova dello sfuggire della dialettica storica ad ogni comprensione lineare e “pacifica” in cui si concentra una delle più interessanti peculiarità del romanzo *I dissodatori*.

La concezione tragica della dialettica storica di Šoločov può quindi chiarire perché la struttura dei *Dissodatori* può essere (in parte) assimilata alla struttura della tragedia greca pavesianamente intesa: la “colpa” o responsabilità oggettiva di ciò che accade agli “eroi” Davidov, Nagùlnov e Rasmětnov⁷²³ è del “*deus ex machina*” Stalin e dei suoi repentini cambi di linea sulla collettivizzazione – la «nequizia divina» di Pavese – che conduce sì al progresso storico e politico della collettivizzazione stessa, ma implica al contempo il sacrificio dei comunisti mandati allo sbaraglio. L'accettazione del positivo progresso della rivoluzione collettivistica implica l'accettazione della contraddizione insita nel “necessario” sacrificio dei “giusti” (chi più e chi meno) Davidov, Nagùlnov e Rasmětnov: il «ciò che deve essere, sia» pavesiano.

Non mancano nello svolgersi della vicenda testi – se non anfibologici *tout court* – di ardua interpretabilità, sibillini come si suol dire, e al contempo cruciali nel segnare il divenire degli eventi. Sono centrali e assumono il ruolo di “documento oracolare” («l'espressione immaginosa del destino», secondo Pavese) il primo scritto di Stalin discusso da Davidov e dal segretario del *rajkom*, e poi soprattutto – nei capitoli centrali del romanzo – l'articolo staliniano *La vertigine del successo*, che condanna i comunisti “troppo zelanti” dando ragione ai contadini e rassicurandoli – e facendo sì che si dissocino dal pericoloso complotto controrivoluzionario, vanificandolo – ma al contempo istigando e motivando di fatto la reazione dei contadini stessi, che colgono l'occasione per linciare Davidov e Rasmětnov quasi a morte.⁷²⁴ Nel romanzo quindi, il potere politico agisce con l'indifferenza per le sorti

⁷²³ La svolta verso il “lieto fine” che salva fortunatamente i tre eroi non vanifica la china tragica della vicenda, perché i lettori ben sapevano che i fatti a cui si riferisce il romanzo, nella realtà si concludevano spesso con l'assassinio dei militanti comunisti da parte dei contadini.

⁷²⁴ Nagùlnov sarà invece linciato moralmente, per così dire, dai burocrati che lo cacciano dal partito, ma dovrà comunque affrontare la furia dei paesani, a cui farà fronte con il revolver. I cosacchi infuriati non

umane individuali del dio della tragedia antica: come scrive Pavese, «gli dei non hanno sentimenti. Sanno quello che deve succedere e come deve: lo fanno – sono utilitari». È significativo che durante il pestaggio del presidente del *soviet* del villaggio Rasmëtnov – dopo che nel villaggio è giunto *La vertigine del successo* – dalla folla pretestuosamente si gridi: «“egli è contro Stalin”» (TV, 306).

Le implicazioni politiche della narrazione storica de *I dissodatori* hanno agevolato il concentrarsi delle interpretazioni sull'esclusivo piano della rappresentazione storico-politica stessa, naturalmente polarizzatasi tra sostenitori e detrattori della versione ufficiale sovietica. Ma ciò che per esempio Lukács definisce l'astratta etica individuale di Nagùlnov, e che rende il personaggio eccentrico e in definitiva un residuo di un'epoca storica precedente (la guerra civile), caratterizza anche gli eroi dell'antica tragedia greca, la cui residuale e anacronistica morale aristocratica confligge con l'etica della *Polis*, dando luogo alla loro sconfitta tragica. Nell'un caso come nell'altro la “tendenziosità” storico-politica sottesa alla rappresentazione non dissolve né vanifica, ma al contrario dà origine alla forma specifica della struttura narrativa risultante, tradizionalmente definita tragica. Si è soliti definire emblematicamente tragica la condizione umana straziata da due forze contraddittorie: è una situazione simbolicamente evocata in diversi momenti del romanzo, in scene venate da una intonazione comica che si ribaltano dando luogo a rappresentazioni macabre e sottilmente inquietanti:

«L'oca è ora del kolchoz!...» urlò Dëmka, afferrando il collo teso dell'oca. La moglie di Lapšinov teneva le zampe del volatile. I due tiravano ognuno dalla propria parte, trascinandosi a vicenda, selvaggiamente, per l'ingresso. [...] il fragile collo dell'oca si spezzò con un lieve scricchiolio delle vertebre. La donna, con la gonna sopra la testa, precipitò giù per la scaletta, [...]. E Dëmka, con un'esclamazione di sorpresa, la testa dell'oca in mano, cadde sul cestino delle uova che stava dietro a lui, schiacciando la covata. Un omerico scoppio di risa fece cadere dal tetto i ghiaccioli. [...] La Lapšinova si alzò, nera di dolore e di rabbia [...] si protese per prendere l'oca decapitata che si dibatteva vicino alla scaletta, ma un cane *borzoi* giallo [...] vedendo il filo di sangue che zampillava dal collo del volatile, d'un tratto, col pelo irto sulla schiena, balzò sull'oca e afferratala sotto il naso della donna, la trascinò per il cortile, accompagnato dai fischi e dagli ululati dei ragazzini. Dëmka lanciò dietro alla Lapšinova la testa dell'oca che guardava ancora il mondo col meravigliato occhio color arancione (TV, 92-93).

faranno in tempo né a ucciderlo né a ferirlo (arrivano i rinforzi) ma senza l'intervento di Nagùlnov, si può inferire, Davìdov e Rasmëtnov, non si sarebbero salvati.

È uno dei tanti momenti del grande e potente romanzo di Šoločov dove un piccolo quadretto coloristico “paesano” concentra con disinvolta naturalezza – in un *climax* di sfumature che vanno dal comico al drammatico al patetico all’orrido – il piano *sociale* del conflitto tragico (non abbienti vs proprietari), *politico* (“sinistra” – collettivismo vs “destra” – individualismo), *storico* (la resistenza femminile alla collettivizzazione, uno dei *leitmotif* del romanzo), che si proiettano in una trasfigurazione naturalistico-cosmologica che riconcentra tutto il percorso simbolico: rossi vs bianchi – futuro vs passato – Davìdov vs Polovtsèv – volpe vs lupo – sole vs luna – luce vs tenebre – elemento maschile vs elemento femminile – patriarcato vs matriarcato. La risultante tragica chiude il cerchio evocando la simbologia della lacerazione, trasparente allusione ai rituali agricoli e all’origine della tragedia dal rituale sacrificio del capro, e rievocando ancora una volta le *Georgiche* di Virgilio, dove il corpo di Orfeo è sparso nei campi e la sua testa è recisa, non lontano dai luoghi di cui si narra ne *I dissodatori*. Come l’oca decapitata ancora «guardava il mondo», similmente Orfeo decapitato ancora «Euridicem vocabat».

II.4.3 Paesi tuoi e I braccianti di Šoločov

II.4.3.1 Campagna e città in Paesi tuoi

Il viaggio di Berto nelle campagne è anche una discesa agli inferi della propria psiche “civile” e cittadina,⁷²⁵ quindi uno svelamento delle fondamenta della stessa società cittadina. L’ostentato discorso sulla “diversità” delle campagne che caratterizza *Paesi tuoi* è spesso contraddetto da importanti segnali di controcanto: le ripetute affermazioni di identità tra cittadini e campagnoli segnalano un motivo conduttore di segno opposto. Così Berto, dopo il suo incontro amoroso con Gisella:

⁷²⁵ Costruito con sapienti riferimenti all’ambito antropologico e psicanalitico, fondato su una ricerca narratologica nutritasi di attente riflessioni sui rapporti tra narrazione e processo onirico, *Paesi tuoi* risulta assimilabile al conradiano *Heart of Darkness* per la voluta ambiguità tra viaggio nell’esotica *wilderness* campestre e catabasi negli abissi della propria psiche; per questi aspetti rimando a S. MAXIA, *Sulle tracce dell’altro: Paesi tuoi di Cesare Pavese, tra sogno e racconto*, cit.

«Vigliacca d'una Gisella, pensavo, proprio tutte ci stanno. Poi pensavo a Michela» (PT, 61). Poco oltre il protagonista si paragona al ragazzino Nando che si dà arie da adulto, e commenta: «Pensare ch'ero stato anch'io della stessa età e avevo fatto le sue stesse commedie. Ragazzi e donne siamo uguali dappertutto» (PT, 62). Sono accenni che culminano nell'affermazione di una identità nella barbarie, esplicitata quando Berto viene a sapere della violenza subita da Gisella. In quest'occasione la donna di Monticello che ricorda l'evento si trova di fronte al cinismo di un rappresentante dello Stato che Berto descrive come «una guardia dagli occhiali neri» (PT, 63), precisando: «di quella guardia non capivo la faccia» (PT, 64); dettaglio ribadito: «non si capiva la faccia» (PT, 64). A proposito dell'incendio doloso di Talino la guardia afferma che «sangue caldo ce n'è dappertutto. Tra uomini...» (PT, 65), e qui la donna di Monticello replica:

- Fosse tra uomini, – salta su la mia vedova, – ma quell'altra che ha fatto prima di andare soldato, non era più da ignorante, era da bestia.
- Cos'ha fatto?
- Storie vecchie.
- Ma la vedova mi guarda tra arrabbiata e ridendo.
- Magari a voi non sembra niente, – mi fa, – non ve lo dico perché siete un giovanotto e ci ridete –. E si volta alla guardia: – L'ha fatta sporca però.
- Anche questo non si sa, dice l'altro. – A sentir voi, succede solo di questo.
- Come non si sa? C'era Miliota che diceva in piazza che sua sorella ha perso sangue una settimana.
- Non avrà mica adoperato il badile, – dice la guardia, coi denti. – E poi chi sa che sangue era.
- Siete tutti villani, – gridava la vedova, – siete tutti villani (PT, 65).

Il dialogo, e in particolare l'ultima affermazione della donna proietta la violenza di Talino sulla guardia e su Berto, oltre le campagne insomma, ad abbracciare tutta l'Italia contemporanea («siete tutti villani»). Dopo questo significativo culmine dell'identità tra città e campagna, ritornano le associazioni tra i due “mondi” filtrate dal punto di vista cittadino e “civile” di Berto: «C'è soltanto una cosa uguale a Torino e in campagna: le commedie delle donne» (PT, 70). L'associazione tra la cittadina Michela e la campagnola Gisella in realtà si accompagna all'associazione tra il cittadino Berto e il violento contadino Talino. Lo stesso triangolo passionale che ha luogo in campagna tra Talino, Gisella e Berto, e che sfocerà nell'assassinio di Gisella da parte di Talino, era stato anticipato dal triangolo cittadino tra Pieretto, Michela e Berto. L'importanza di questo motivo

conduttore è confermato dall'episodio della sosta nella stazione di Bra, quando, a metà strada tra città e campagna, Berto si trova protagonista di un altro triangolo, appena accennato, contendendo ad uno sconosciuto la simpatia della ragazza che serve al bar. Ma l'apice simbolico che svela il ruolo di Talino in quanto "doppio" di Berto si osserva nelle prime pagine del romanzo. Infatti durante il "prologo" cittadino che apre il romanzo Berto – che narra dopo gli eventi, quindi ben sapendo che Talino è stupratore e assassino di Gisella – a proposito di Michela afferma: «Credeva di fare la furba. Talino, ci vuole per loro» (PT, 9). Giunti nelle campagne l'omicidio compiuto da Talino invererà (simbolicamente) il bieco pensiero di violenza verso Michela forse rimosso da Berto, comunque riemerso durante il suo racconto.⁷²⁶ In virtù di questi segnali, è problematico leggere *Paesi tuoi* come mera rappresentazione di una barbarie confinata nelle campagne.

Il protagonista di *Paesi tuoi* riscoprirà nell'alterità delle campagne – sotto il velo della trasfigurazione campestre – la stessa implacabile struttura economica e sociale della città, e la violenza più o meno sublimata nella vita cittadina. L'agricoltore Vinverra infatti, con la sua «macchina per battere il grano» è una sorta di piccolo imprenditore "industriale", e Berto sarà il suo sottopagato operaio. Non credo insomma che si osservi in *Paesi tuoi* «la sconfitta della ragione storica e della civiltà di fronte alla barbarie ancestrale»⁷²⁷; al contrario il romanzo illumina e disvela la barbarie nel contesto ineludibile della produzione moderna, e della politica coeva dell'Italia fascista. Qui per esempio Berto ha rimesso in funzione la macchina agricola, e quando chiama Talino per il collaudo nel profondo delle campagne

⁷²⁶ Ci si può chiedere se si celi in questa rappresentazione un riferimento satirico alla citazione da parte di Freud del «detto di Platone: l'uomo virtuoso si limita a sognare ciò che il malvagio fa nella vita» (S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 559).

⁷²⁷ GUIDO BALDI, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori editore, 2005, p. 297. Baldi in termini generali riconosce che in Pavese «il viaggio verso il "cuore di tenebra" è un viaggio di scoperta fondamentale, capace di portare alla luce i "mostri" che permangono anche al fondo della civiltà», e che «l'arcaico che Pavese scopre sedimentare nella vita delle campagne non è in fondo che lo specchio in grado di rimandare l'immagine stessa dell'uomo evoluto» (ivi, p. 295), ma non spiega come ciò accada in *Paesi tuoi*, e soprattutto non rileva il legame tra produzione agricola e modernità contemporanea che scorre sotto il romanzo, concludendo, a mio avviso erroneamente, che dopo il delitto «la ripresa del lavoro consueto rende il senso di un ciclo ancestrale che si ripete sempre identico nel tempo» (ivi, p. 296). Baldi non sembra sospettare riferimenti alle politiche agricole contemporanee neppure quando, giustamente, nota che «il trauma violento non ha sconvolto i ritmi abituali ed eterni, è subito assorbito e neutralizzato all'interno della comunità contadina, di cui anche la forza pubblica e il medico sembrano passati a far parte» (ivi, p. 297).

sembra rinnovarsi la celebre immagine chapliniana dell'uomo che diventa parte degli ingranaggi in *Modern times*:

io dico che basta Talino che mi faccia da cinghia e dia qualche giro al volante di comando [...] Poi lo attacco alla ruota in alto [...] O saltava la ruota o la macchina andava. Di fatti si muove. Si muove tutta quanta, scricchiolando: si spalanca il cassone di sotto, i setacci si mettono a ballare, i rastrelli mi mostrano i denti come fossero cani arrabbiati. Andava a strappi; e Talino faceva una faccia che sembrava gli pestassero le dita (PT, 30).

L'importanza simbolica della macchina trebbiatrice è notevole, e l'immagine della macchina avvolta nella polvere si accompagna a considerazioni importanti di Berto sulle cause della violenza contadina. Infatti, dopo il delitto commesso da Talino poco prima della trebbiatura del grano, Berto associa la violenza dei contadini ai ritmi disumani del lavoro: «gridassero e scoppiasse magari anche la macchina, pensavo vedendone due, rossi e piantati lassù sopra il grano, nella polvere che bruciava più del fuoco. È a fare di questi lavori che gli gira la testa e diventano bestie» (PT, 85).

Le misure economiche introdotte dal regime fascista hanno un ruolo indiretto ma importante nella trama nel romanzo. Si è visto in questo brano che il narratore Berto inveisce contro la durezza dei ritmi disumanizzanti del lavoro di trebbiatura, tali da dare alla testa (complice la macchina, che costringe a faticare immersi in quella «polvere che bruciava più del fuoco»). Berto descrive gli effetti della fatica del lavoro negli istanti che precedono il delitto, quando il grano viene scaricato:

I covoni pesavano e Talino me li gettava sulla testa come fossero dei cuscini. Ma tenevo duro; dopo cinque o sei viaggi vedevo solo come un incendio e avevo in bocca un sapore di grano, di polvere e sangue. E sudavo. [...] Il covone mi bruciava il collo come un disinfettante (PT, 72).

Quando Talino scende dal carro (insieme a Gallea, che lavorava con lui sul carro del grano) e sta per essere colto dal *raptus* omicida, è così descritto: «Ecco che saltano dal carro Talino e Gallea. *Vengono avanti come due ubriachi*, Talino il primo, con le paglie in testa e il tridente in pugno» (PT, 73, corsivo mio). L'alterazione delle facoltà mentali prodotta dalla fatica e dalla calura contestuali al lavoro di trebbiatura è la condizione che rende possibile, facilita l'innescò del *raptus* omicida, e a quest'ultimo fa seguito la critica di Berto delle disumane condizioni del

lavoro dei campi. Ma il delitto rappresenta solo l'acme simbolico e il risultato ultimo del complesso ingranaggio economico, politico e sociale descritto nel romanzo; da questo punto di vista, la peculiare dialettica tra città e campagna che caratterizza *Paesi tuoi* ha un antecedente nella novella di Šoločov *I braccianti*.

II.4.3.2 Operai e contadini

Il racconto di Šoločov *I braccianti*, pubblicato in Russia nel 1926, sarà qui indagato come possibile modello letterario di *Paesi tuoi*, o comunque come un proficuo termine letterario di comparazione. La novella narra le vicende di un giovane contadino, Fiodor Boitsov, costretto a farsi bracciante quando il padre veterinario muore in un incidente sul lavoro. Sfruttato dall'avarò e disonesto proprietario terriero Zachar Blagurodov, il giovane e inesperto Fiodor si emanciperà iscrivendosi al *komsomol*, dove troverà protezione sindacale e giuridica, la possibilità di istruirsi, un accogliente surrogato della famiglia e un'esaltante missione politica. Divenuto attivista Fiodor lavorerà per un proprietario ben diverso da Zachar: nonno Pantelei, un anziano contadino all'antica, un lavoratore serio e onesto che salverà in extremis Fiodor, sventando a fucilate l'agguato omicida perpetrato a suoi danni, per rappresaglia, da Zachar e altri proprietari.

Un legame particolarmente interessante tra *I braccianti* e *Paesi tuoi* si può riconoscere nell'importanza della tematica economica, che si concentra nel motivo dei rapporti salariali dei protagonisti con il contadino-proprietario. Come nei *Braccianti* Zachar ricompensa Fiodor esclusivamente con l'alloggio e un vitto da fame, e gli nega persino il risibile salario promessogli (un rublo al mese), similmente in *Paesi tuoi* prima Talino e poi Vinverra tentano di far lavorare Berto senza salario, in cambio di vitto e alloggio. Il legame tematico più significativo tra le due opere consiste nel ruolo centrale dell'episodio della trebbiatura; sia in *I braccianti* sia in *Paesi tuoi* la trebbiatrice a vapore allude al treno, simbolo tipico del progresso, emblema della produzione moderna che ha raggiunto le campagne.

Si deve sottolineare che uno dei principali modelli del ruolo simbolico della macchina in *Paesi tuoi* è forse il romanzo *Il rosso e il nero* di Stendhal, modello letterario importante per *Paesi tuoi*, dove un ruolo simbolico simile a quello della trebbiatrice nel romanzo di Pavese è svolto dalla macchina per segare i tronchi. Nell'anziano proprietario della segheria, che incarna la proverbiale astuzia contadina, Sorel, padre del protagonista, si può inoltre riconoscere uno dei modelli del personaggio del vecchio Vinverra di *Paesi tuoi*. La prima macchina che il narratore del *Rosso e il nero* incontra giungendo a Verriers è la macchina che batte il ferro per la fabbricazione dei chiodi⁷²⁸, che anticipa anch'essa la trebbiatrice di *Paesi tuoi*, definita la «macchina per battere il grano». La segheria dei Sorel ha il valore simbolico della ghigliottina⁷²⁹, e così l'accenno ad una caduta del protagonista Julien nella macchina⁷³⁰, prefigurazione del suo destino, è assimilabile alla caratteristica prolessi simbolica della catastrofe di *Paesi tuoi*.

Nei *Braccianti* di Šolochov, una volta giunta la trebbiatrice nella tenuta di Zachar – «dal capoluogo del circondario arrivò all'aia di Zachar Denisovic una trebbiatrice a vapore. Sopravvennero gli operai»⁷³¹ – compare di sfuggita un meccanico addetto alla macchina: «il macchinista, un ucraino non più giovane, unto e bisunto, bevve finché fu brillo, andò a coricarsi dietro a una méta con una donnaccia» (BRAC, 316). In questa frase si potrebbe leggere una sintesi estrema della trama di *Paesi tuoi*: un meccanico di città, recatosi in campagna per lavorare alla trebbiatrice, beve, e stringe una relazione con una contadina. Come il meccanico del

⁷²⁸ «Entrando in città si rimane storditi dal fracasso di una macchina rumorosa e terribile a vedersi. Venti pesanti martelli, che si abbattono con un frastuono tale da far tremare il selciato, sono sollevati da una ruota spinta dall'acqua della torrente. Ogni giorno ciascuno di questi martelli fabbrica chissà quante centinaia di chiodi. E sono ragazze graziose, quelle che sottopongono ai colpi di questi enormi martelli i pezzettini di ferro» (STENDHAL, trad. it. *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, Garzanti, Milano 1973², p. 5).

⁷²⁹ «Una segheria ad acqua non è altro che una baracca in riva ad un torrente. Il tetto è sostenuto da un'armatura che poggia su quattro pilastri di legno. In mezzo, all'altezza di otto o dieci piedi, si vede una sega che sale e scende, mentre un meccanismo semplicissimo spinge i pezzi di legno verso l'ordigno» (ivi, p. 18).

⁷³⁰ «L'attenzione che il giovane prestava al suo libro, molto più che il rumore della macchina, gli impedì di udire la voce del padre. Questi, alla fine, nonostante gli anni saltò agilmente sul tronco sottoposto all'azione della sega, e di là sulla trave trasversale che sosteneva il tetto. Un colpo violento fece volare nel ruscello il libro di Julien, e un secondo colpo altrettanto violento, che gli si abbattè sulla testa, gli fece perdere l'equilibrio. Il giovane stava per cadere dodici o quindi piedi più in basso, in mezzo agli ingranaggi della macchina che l'avrebbero stritolato, ma suo padre lo trattenne al volo con la mano sinistra» (ivi, pp. 18-19).

⁷³¹ M. ŠOLOCHOV, trad. it. *I braccianti*, in ID., trad. it. *Racconti del Don*, Editori Riuniti, Roma 1957, p. 316; da qui in avanti il racconto sarà siglato BRAC.

racconto di Šoločov, anche Berto appena giunto in campagna «bevve finché fu brillo», o quasi; vorrebbe infatti dell'acqua, ma gli viene offerto del vino: «era fresco e un po' brusco, un'acquetta, e mi fece ballare negli occhi tutta la collina» (PT, 25). La Gisella di *Paesi tuoi* non è certo «una donnaccia», ma secondo i sospetti di Berto la fanciulla rappresenta una sorta di “pagamento in natura” dei Vinverra, come si allude per esempio in questo passo dove Berto si informa sul meccanico Ernesto, che ha lavorato in passato alla trebbiatrice di Vinverra: «– L'avranno pagato le figlie, – faccio allora. – Niente di più facile» (PT, 56), risponde la paesana interrogata da Berto. È uno dei tanti esempi del tema dell'alienazione economica e politica drammatizzato in *Paesi tuoi*, dove la donna è ridotta a merce: «mi monta la rabbia, perché sembravano tutti d'accordo a lasciarla morire come fosse roba loro» (PT, 82), commenta Berto dopo il ferimento di Gisella. L'associazione tra la donna e l'animale domestico è presente fin dal titolo del romanzo, che allude al proverbio “donne e buoi dei paesi tuoi”, e quindi al comandamento biblico che originariamente recitava: “non desiderare la donna e la vacca d'altri”.

Come Berto, gli operai cittadini dei *Braccianti* hanno ben poco del lavoratore politicizzato fino in fondo, ma rappresentano comunque una classe operaia che ha maturato sicurezza e distacco psicologico nei confronti dei proprietari, e che disprezza le condizioni di lavoro servili che caratterizzano le campagne. Nei *Braccianti* infatti, un operaio – anch'egli ebbro – di nome Frol,⁷³² svolge una funzione importante: infondere i primi barlumi di consapevolezza politica nel giovane e ancora ingenuo Fiodor; si presenta – «io sono l'imboccarello della macchina, Frol Kucerenko» (BRAC, 318) – e gli fa comprendere di essere imbrogliato e sottopagato da Zachar:

– Un ru-u-blo? Frol emise un lungo fischio e poi ruttò. – Un rublo, io, lo guadagno in un giorno. [...] Tu, fragoletta mia, sei di razza sempliciona! Dove lo trovi un altro che, per un rublo, lavori un mese? Senti... Piantalo in asso il tuo sfruttatore, e vieni con noi. Lavorerai e gua-da-gne-rai! (BRAC, 318-319).

⁷³² «Si fece avanti, allora, un giovanotto che aveva indosso un camiciotto da soldato tutto spiegazzato sulla schiena, e squadrandolo sarcastico quel muso così gonfio del padrone, dondolandosi sulle punte dei piedi, gli rifece il verso» (BRAC, p. 316).

La scena della trebbiatrice in funzione, nei *Braccianti*, trasporta il lettore italiano in un'atmosfera pavesiana:

Il lavoro fremeva già in pieno: dalle mete più discoste trasportavano il grano, la macchina ansimava, urlava Frol, l'imboccarello, cacciando dentro all'insaziabile bocca della trebbiatrice quei fasci d'odoroso, ben granito frumento; stridevano le donne rastrellando la paglia; e in una tremula colonna arancione si librava su su la polvere d'oro (BRAC, 321).

Si può confrontare questo passo di Šolochov con il brano dove il narratore Berto sottolinea che la polvere generata durante la trebbiatura costringe a lavorare in condizioni terribili: «gridassero e scoppiasse anche la macchina, pensavo vedendone due, rossi e piantati lassù sopra il grano, *nella polvere che bruciava più del fuoco. È a fare di questi lavori che gli gira la testa e diventano bestie*» (PT, 90, corsivo mio)⁷³³. Un elemento comune alle due scene è l'enfasi sulle urla dei lavoranti e sul rumore della macchina: «la macchina ansimava, urlava Frol» (Šolochov); «gridassero e scoppiasse anche la macchina» (Pavese).

II.4.3.3 La “rivoluzione primordiale” ne *I braccianti*

Frol, dopo aver confessato d'essere «ingordo d'acquavite», suggerisce al protagonista Fiodor di rivolgersi al *komsomol*:

Già con tono indifferente, ripeté:

– Corri da quelli del *komsomol*. Quelli là, un torto, non te lo fanno. Là trovi una famiglia carnale. Sono tutti poveracci come te e come me.

Poco dopo, così a ridosso del recinto, era bell'e addormentato (BRAC, 332).

Questa scena è molto importante per diversi motivi; innanzitutto perché l'immagine del giovane Frol, emblema dei primi albori della coscienza operaia che emerge a tratti tra i fumi dell'incoscienza e dell'alcool, interseca quel nocciolo della poetica pavesiana – lo scavo poetico nella dialettica tra barbarie e civiltà – che più si lega alla letteratura russo-sovietica che sfocia nel realismo socialista. Anche i personaggi di *Paesi tuoi* sono caratterizzati dalla tensione tra civiltà e barbarie, tra

⁷³³ È una considerazione bifronte: da una parte denuncia le drammatiche condizioni reali del lavoro contadino, dall'altra rimanda al capitolo del *Ramo d'oro* di Frazer sulle metamorfosi ferine dello «spirito del grano».

natura umana e ferina, per tacere della simbologia dei riti ancestrali dei falò e dei sacrifici umani. Ma soprattutto il passo sopraccitato è importante per intuire che Pavese non avrebbe mancato di riconoscere nella trama simbolica dei *Braccianti* lo schema della rivoluzione parricida primordiale di Charles Darwin, accolto e sviluppato da Freud in *Totem e tabù*. Nel passo sopraccitato l'ebbro Frol pronuncia la frase fatidica che si rivelerà il *leitmotif* della novella: «Corri da quelli del *komsomol*. [...] Là trovi una famiglia carnale»⁷³⁴. Si può ricordare che Freud, nella sua più celebre incursione antropologica, riallacciandosi alla teoria dell'orda primitiva di Darwin, scrive di

un padre violento, geloso, che tiene per sé tutte le femmine e scaccia i suoi figli man mano che crescono [...] un giorno i fratelli scacciati si sono riuniti, hanno ucciso e mangiato il padre, ponendo fine all'orda paterna. Una volta riuniti si sono fatti audaci e sono stati in grado di realizzare ciò che ciascuno di loro, isolatamente, sarebbe stato incapace di fare. È possibile che un nuovo processo di civilizzazione, l'invenzione di una nuova arma, abbia dato loro coscienza della loro superiorità.⁷³⁵

Sul motivo del parricidio nei *Braccianti* si dirà più oltre. Non occorre soffermarsi sull'interpretazione in chiave rivoluzionaria e civilizzatrice dell'atto compiuto dall'orda dei giovani fratelli, che «si sono riuniti, hanno ucciso e mangiato il padre, ponendo fine all'orda paterna»; per lo stesso Freud si tratta dell'«azione memorabile e criminale che ha costituito il punto di partenza per tante cose: organizzazioni sociali, limitazioni morali, religioni»⁷³⁶. Il *komsomol* dei *Braccianti*, come sottolinea il *leitmotif* che lo qualifica come «seconda famiglia carnale» – e come Pavese avrebbe intuito al volo – ricorda appunto l'orda rivoluzionaria dei fratelli, emblemizzata dalla topica immagine comunista del pugno chiuso, qui utilizzata da Fiodor per persuadere i braccianti indecisi:

⁷³⁴ Si insiste su questo motivo per tutta la novella. Quando Fiodor deve formulare la sua domanda di ammissione al *komsomol*, riprende alla lettera la frase di Frol: «Igor [...] gli aveva detto di scrivere: “desidero ricevere istruzione politica”; Fiodor invece [...] scrisse: “desidero essere ammesso dato che sono un lavoratore per impegnarmi molto e attirare tutti i braccianti nel *komsomol* perché il *komsomol* è per i braccianti come una seconda famiglia carnale”. Leggendo questa roba, Rybnikov fece una smorfia. – Sì, è la verità, ma l'hai messa in una forma un bel po' bizzarra... Ma va bene lo stesso: sfonderà» (BRAC, 339). E infatti i giovani del *komsomol* riuniti in assemblea rispondono bene: «si procedette alla votazione. Le mani s'alzarono in una fitta palizzata. Ventisei “si”: tutta la cellula. Contati i voti, Rybnikov sbirciò con un sorriso il pallido viso raggianti di Fiodor. – Hai sfondato senza un voto contrario!» (BRAC, 340).

⁷³⁵ S. FREUD, trad. it. *Totem e tabù*, in ID., *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, introduzione di Flavio Manieri, Newton Compton, Roma (1970) 1990, p. 195.

⁷³⁶ Ivi, p. 196.

Un dito, per esempio tu me lo spezzi, me lo fai crocchiare: ma se tutti insieme li stringo a pugno, allora me li spezzi più? No, fratello: anzi, con questo pugno, io ti slogo le ganasce! – fra una risata unanime disse Fiodor. – E appunto in un pugno così dobbiamo saldarci tutti insieme! Già abbastanza abbiamo lavorato per i padroni così da storditi! (BRAC, 352).

Un concetto molto simile si ritrova nel Darwin citato da Freud:

Un gruppo di giovani fratelli [...] un'orda debole, per l'immaturità dei suoi membri, ma che, quando avrà col tempo acquisito una forza sufficiente, il che è inevitabile, finirà per liberare, con attacchi combinati violenti e ripetuti, sia la femmina che la propria vita dalla tirannide paterna.⁷³⁷

Se nell'interpretazione accolta da Freud «il rovesciamento di una generazione di dei da parte di un'altra, di cui parlano tutte le mitologie, sta evidentemente a simboleggiare il processo storico della sostituzione di un sistema religioso ad un altro»⁷³⁸, in Šolochov – e spesso anche in Pavese – le medesime rivoluzioni mitologiche simboleggiano il processo storico rivoluzionario modernamente inteso, che sostituisce un sistema sociale e politico ad un altro. In entrambi i casi marxianamente la violenza, divina e non, è levatrice della Storia. La più articolata interpretazione storico-politica condotta dai fondatori del marxismo dei miti della “rivoluzione olimpica” risale all'*Origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato* di Engels, che intende rimettere “sui piedi”, tra le altre cose, l'interpretazione del passaggio dal matriarcato al patriarcato condotta in chiave religiosa da Bachofen. La comparazione tra Pavese e Šolochov può quindi contribuire a gettar luce sull'annoso problema della critica pavesiana denunciato da Calvino, sull'“anello mancante” rappresentato dal «punto di sutura tra il suo [di Pavese] “comunismo” e il suo recupero d'un passato preistorico e atemporale dell'uomo», che, rileva Calvino, «è lungi dall'essere chiarito»⁷³⁹.

A riprova dell'atmosfera “totemica” che circola nei *Braccianti*, si può citare un passo dove l'appartenenza al *komsomol* di Fiodor sembra renderlo parte di una comunità totemica che non può condividere il pasto con clan d'altro totem, perché si

⁷³⁷ Ivi, p. 196, nota 80; il brano è una citazione da *Primal Law* di Darwin.

⁷³⁸ Ivi, p. 204, nota 87. Il fatto che l'evoluzione antropologica, religiosa e psicologica simboleggiata dal mito abbia un significato sociale e politico di evoluzione storica e civilizzazione si legge anche tra le righe del discorso di Freud.

⁷³⁹ I. CALVINO, *Pavese e i sacrifici umani*, «Avanti!», 12 giugno 1966; ora in ID., *Saggi 1945 – 1985*, cit., p. 1233.

violerebbe il relativo tabù. Infatti nonno Pantelei, il buon padrone di Fiodor, appreso che il giovane appartiene al *komsomol*, gli vieta di mangiare con la propria famiglia; naturalmente il problema esplicitato è l'ateismo di Fiodor e non si parla di totem, ma il sostrato allegorico dell'episodio è trasparente⁷⁴⁰:

- *Tu non sarai... come lo chiamano... del komsomol?* – E, alla risposta affermativa, aveva fatto con la mano un gesto d'indifferenza. – Non sono cose che mi riguardino... *Vuol dire che mangerai a parte: non si potrebbe andare a tavola insieme.* Scommetto che tu, su quella fronte, non te lo fai mica il segno della croce?

- No, non me lo faccio.

- Eh, lo vedi... Io, ormai, sono vecchio, e tu non hai da offenderti se ti faccio stare a parte. Noi due *siamo fagioli di campi diversi* (BRAC, 349, corsivo mio).

Certamente il “tabù” espresso da nonno Pantelei è legato esplicitamente alla religione ufficiale, ma la metafora dei «fagioli di campi diversi», essendo la terra simbolo materno, sembra alludere all'antico schema parentale del clan, dove la discendenza si deduce esclusivamente dalla linea materna.

La comparazione rivela legami profondi tra Šolochov e Pavese fondati sul rapporto tra la trasfigurazione letteraria in chiave mitica e antropologica e la rappresentazione storica dei processi della civilizzazione moderna. Così un bracciante scettico a Fiodor: «tu hai un padrone ch'è una specie d'apostolo! Ma prova un po' ad accostarti al mio, e vedresti, appena sente parlare di *komsomol* e contratti, come ti storcerebbe le giunture!» (BRAC, 352). È per rispondere a quest'obiezione che Fiodor pronuncia il discorso con l'immagine del pugno di cui sopra. Il fatto che Fiodor trovi in nonno Pantelei, oltre che un padrone decisamente più civile di Zachar, anche una nuova figura paterna – «Fiodor fu commosso dall'affetto, dalle maniere paterne del vecchio» (BRAC, 349) – non è in contraddizione con le teorie totemiche propugnate da Freud, tutt'altro:

La famiglia è divenuta una restaurazione dell'orda primitiva di un tempo ed ai padri vengono restituiti molti dei diritti di cui avevano goduto in questa orda. Ci furono nuovamente dei padri, ma le conquiste sociali del clan fraterno non andarono perdute, e la distanza che sussisteva tra il nuovo padre di famiglia e il padre assoluto sovrano dell'orda primitiva era abbastanza

⁷⁴⁰ Nelle società primitive c'è [un] solo un legame assoluto e incondizionato, la comunanza di clan (*Kinship*). [...] in origine il banchetto del sacrificio era un banchetto solenne che riuniva tutti i membri del clan o della tribù, secondo la legge per cui solo i membri del clan potevano mangiare insieme» (S. FREUD, *Totem e tabù*, cit., p. 189).

grande da assicurare la permanenza del sentimento religioso, e la conservazione dell'amore sempre vivo per il padre⁷⁴¹.

A ben vedere la storia di Fiodor ripercorre ciclicamente le fasi della rivoluzione primordiale. All'inizio dei *Braccianti* la morte del padre di Fiodor trasfigura simbolicamente il parricidio primordiale, poi ribadito nel conflitto con il proprietario Zachar. Dopo la zuffa con Zachar, Fiodor si unisce all'«orda» dei giovani contadini del *komsomol* (la «seconda famiglia carnale»). Solo dopo essere stato accettato ufficialmente nel *komsomol* (con votazione unanime, enfatizzata dalle mani levate in una «fitta palizzata»), Fiodor lavora dal buon nonno Pantelei (Freud: «ci furono nuovamente dei padri, ma le conquiste sociali del clan fraterno non andarono perdute»), e si riproduce lo schema iniziale, ma ad un livello di civilizzazione superiore, che si concretizza emblematicamente nel contratto di lavoro firmato dal proprietario. Il nuovo ordine sociale punisce il colpo di coda reazionario di Zachar, prima con la condanna in tribunale per le passate vessazioni sul bracciante Fiodor, poi con la fucilata di Pantelei che salva Fiodor dalla rappresaglia, a cui segue l'ulteriore condanna del tribunale per il tentato omicidio e il ferimento di Fiodor. Il racconto termina con la lettera che giunge a Fiodor dal *komsomol*, e nelle ultime parole della novella ritorna in forma allegorica il puledro che ha ucciso il padre del ragazzo, simbolo del tempo e della Storia che si libera dalle tenebre primordiali: «sbrigati a rimetterti in salute e a tornare fra noi, il lavoro è ancora tanto, e il tempo galoppa come un cavallo che ha spezzato le pastoie» (BRAC, 358)⁷⁴².

⁷⁴¹ Ivi, p 203.

⁷⁴² Le pastoie spezzate nel finale, ritornando al principio del racconto, rimandano alla «funicella» spezzata dal cavallo che Naum, il padre di Fiodor, si accingeva a castrare: «la porta scrocchiò come se la schiantasse la bufera, e *dal buio, con la testa selvaggiamente eretta, balzò fuori il puledro*. In due salti girò al largo del mucchio dello stabbio, restò immobile un secondo, alzando e abbassando affannosamente i fianchi in sudore, sventolò la coda: e saltando di sopra al recinto, *scomparve, levando su dalla strada un trasparente polverone*. Dalla scuderia, barcollando, venne fuori *Naum*. Con le mani si premeva la bocca: *alla sinistra aveva ancora avvolta, spezzata, la funicella...*» (BRAC, 304, corsivo mio).

II.4.3.4 Antropologia, mitologia e politica

In *Paesi tuoi*, dopo che Talino ha commesso il delitto, Berto, come si è ricordato sopra, commenta che «è a fare di questi lavori che gli gira la testa e diventano bestie». Ed è forse questo il punto di contatto più forte con la novella di Šolochov, come rivela questo passo dei *Braccianti* dove si descrivono le condizioni disumane del lavoro di trebbiatura:

Pranzarono alla svelta lì sul posto, sull'aia, e poi di nuovo (dapprima controvoglia, poi sempre più allegramente, sempre più briosamente) ricominciò a martellare la macchina; sempre più indaffarato, intorno a questa, s'aggirava il macchinista, lustro d'olio minerale; sempre più in fretta l'imboccarello nutriva l'insaziabile macchina a forza di fasci di grano, e i lavoranti impazziti, starnutando dall'irritante polverone, dandosi il cambio, avidamente come cani, sorbivano l'acqua dai secchi, e si buttavano giù lunghi sotto una mèta a riprender fiato (BRAC, 321-322).

Sono concentrati in questo passo di Šolochov – dove senz'altro, come direbbe Pavese, *lavorare stanca* – diversi elementi che si ritroveranno in *Paesi tuoi*. Il ritmo della macchina che cambia (un motivo presente anche nel romanzo pavesiano⁷⁴³) trascina in un ritmo sempre più parossistico i lavoranti; ma soprattutto si deve prestare attenzione all'effetto del lavoro sugli operai che «impazziti, starnutando dall'irritante polverone, dandosi il cambio, avidamente come cani, sorbivano l'acqua dai secchi». In questa scena si può forse ritrovare il nucleo intorno al quale è stato costruito il primo capolavoro romanzesco pubblicato da Pavese. Il lavoro massacrante, come nota Berto, spossa e aliena i contadini tanto che gli «gira la testa e diventano bestie»; e se in Šolochov gli operai «avidamente come cani, sorbivano l'acqua dai secchi», Talino ha il suo *raptus* omicida proprio quando, «come ubriaco» dopo aver scaricato il grano per la trebbiatura, Gisella gli sottrae il secchio dell'acqua: «lui dice: Fa' bere, – e si butta sul secchio e ci ficca la faccia.

⁷⁴³ In *Paesi tuoi* è però sottolineato il rallentare della macchina a causa dell'esaurirsi del carbone: «poi manca il carbone e la macchina rallenta» (PT, 90). Una serie di passaggi simbolici lega il rallentare della macchina all'esaurirsi della vita di Gisella, in quanto la macchina era stata associata da Berto alla donna, il vino è associato al sangue, e Berto commenta che per Vinverra «dare troppo carbone alla macchina era come dare troppo vino ai lavoranti»; così si esaurisce il carbone che alimenta la macchina, che rallenta all'unisono con la morte per dissanguamento di Gisella. Essendo in entrambi i casi la trebbiatrice – tra l'altro – assimilabile al treno e quindi metafora del progresso storico, l'accelerare in Šolochov è emblema del progresso della rivoluzione sovietica, il decelerare in Pavese è satira della reazione regressiva fascista.

Gisella glielo strappa indietro e gli grida: – No, così sporchi l’acqua – [...] Talino aveva fatto due occhi da bestia e, dando indietro un salto, le aveva piantato il tridente nel collo» (PT, 78). Riprendendo la similitudine dei *Braccianti* («avidamente come cani, sorbivano l’acqua dai secchi»), anche Talino che colpisce Gisella è paragonabile a un cane che morde perché gli è stata sottratta l’acqua.⁷⁴⁴ E infatti la prima immagine ferina che caratterizza Talino dopo il delitto è quella del cane (rafforzata dal paragonarsi di Berto a un gatto): «salgo su *come un gatto* [...] Prima cosa gli vidi *gli occhi* in mezzo al fieno, come se non avesse più che quelli – sono gli occhi *di un cane*, – pensavo, *di un cane* che ha preso dei calci» (PT, 80, corsivo mio). È più che lecito traslare quest’ultima immagine sulla scena del delitto, e paragonarla quindi all’episodio dei *Braccianti* dove gli operai che trebbiano bevono «come cani», perché in *Paesi tuoi* esiste un termine medio rappresentato dal riferimento agli occhi. Infatti quando ferisce Gisella, Talino «aveva fatto due *occhi da bestia*», e nella successiva apparizione del personaggio non si fa altro che specificare di che bestia si tratti: «*gli occhi di un cane*, – pensavo, *di un cane*».

In un episodio dei *Braccianti* si descrive la colluttazione tra il servo Fiodor e il padrone Zachar:

Un verde di scintille sprizzò a Fiodor dinanzi agli occhi. Paonazza, *la collera gli offuscò la mente*, e come piombo liquefatto gli invase le braccia... *Prese lo slancio, agguantò il grasso che al padrone pendeva intorno alla gola; con l’altra serrata a pugno, colpì quella testa arrovesciata all’indietro.* [...] Fiodor *picchiava giù pesantemente su quel grosso collo* [...] *Zachar Denisovic metteva in opera tutti i mezzi donneschi: graffiava, mordeva, strappava a Fiodor i capelli; ma dopo pochi minuti, completamente esausto, ansimando, scoppiò a piangere, e con le labbra impiasticciate di moccio rimase giù lungo per terra, [...] rompendo in colpi di singhiozzo* (BRAC, 328-329, corsivo mio).

Si può indagare questo brano come possibile modello dell’apice tragico di *Paesi tuoi* ricostruendo i procedimenti metamorfici – assimilabili alla prassi del lavoro onirico indagata da Freud – che possono aver consentito a Pavese la trasfigurazione dell’episodio. Si deve notare innanzitutto che sebbene il padrone di Fiodor, Zachar, non sia una donna, nella lotta «metteva in atto tutti i mezzi

⁷⁴⁴ La simbologia erotica che si fonde alla rappresentazione del lavoro nella scena della catastrofe di *Paesi tuoi* – e che innesca la reazione di Gisella e l’aggressione di Talino – rimanda alla novella *Terra vergine* di d’Annunzio, dove l’idillio tra Tulespre e Fiora ha per corrispettivo simbolico l’incontro del secco e dell’umido.

donneschi». Gisella è la sorella di Talino, mentre Zachar non è neppure parente di Fiodor; eppure, come una lettura da parte di Pavese non avrebbe mancato di rilevare, la scena rappresenta un parricidio trasfigurato. Questo si può dire non solo perché la figura del padrone può riecheggiare di per sé una figura paterna, non solo perché nei racconti giovanili di Šoločov i parricidi come esito tragico della tensione sociale sono molto frequenti, ma soprattutto perché subito dopo la lotta viene ricordata la figura del defunto padre di Fiodor: «di sorpresa, un accesso di riso frizzò in gola a Fiodor. Appoggiandosi allo stipite della porta, scoppiò in una risata come non gli era più venuta da quando suo padre era morto» (BRAC, 329). La situazione è tipicamente freudiana, se si pensa che causa del litigio è la madre, che a Fiodor sovviene la figura del padre morto, e che il riso lo coglie di sorpresa – sgorgando quindi, freudianamente, dall'inconscio. Per di più l'episodio della morte del buon padre del protagonista con cui si apre la novella trasfigura a stento il parricidio: il padre di Fiodor, veterinario, muore infatti tentando di castrare un giovane puledro focoso e ribelle, che lo fulmina fracassandogli la cassa toracica con un calcio⁷⁴⁵. Il padrone dei *Braccianti*, Zachar, può quindi facilmente diventare un parente (perché allude alla figura paterna) e può facilmente diventare una donna (perché si difende con «mezzi donneschi»); e in Pavese la scena si trasforma, e si ha il fratello che uccide la sorella, anche in virtù di un dettaglio che può ricordare una zuffa tra fanciulli, e quindi tra fratelli (Zachar «scoppiò a piangere [...] con le labbra impiasticciate di moccio»). Talino uccide colto da un *raptus*, e Fiodor aggredisce il padrone in seguito ad uno scatto d'ira: «Un verde di scintille sprizzò a Fiodor davanti agli occhi. Paonazza, la collera gli offuscò la mente». Le «scintille» e il colore rosso («Paonazza, la collera») che offuscano la mente di Fiodor, ricordano Berto che – prima che Talino colpisca Gisella – ha la vista offuscata dal colore rosso: «vedevo come un incendio»; è presumibile che anche gli altri lavoranti, compreso l'aggressore Talino, avessero la vista offuscata di rosso per la fatica e il calore del sole. Talino inoltre colpisce «dando indietro un salto», e Fiodor similmente «prese lo slancio». Talino per colpire la sorella «le aveva piantato il tridente nel collo», e

⁷⁴⁵ Allude nuovamente all'associazione tra parricidio e rivoluzione l'immagine del cavallo come metafora del tempo che corre con cui termina la lettera - che chiude la novella - del *komsomolets* Rybnikov a Fiodor: «sbrigati a rimetterti in salute e a tornare fra noi, il lavoro è tanto e *il tempo galoppa come un cavallo che ha spezzato le pastoie*» (BRAC, 358, corsivo mio).

parimenti Fiodor si accanisce sul collo dell'odiato Zachar («*agguantò il grasso che al padrone pendeva intorno alla gola*»; «*picchiava giù pesantemente su quel grosso collo*»).

Il dettaglio del collo è importante perché evoca i rituali dell'uccisione dello «spirito del grano» descritti da Frazer; non è improbabile che il Piemontese abbia sospettato un'allusione di Šoločov, anch'egli cultore delle tradizioni popolari, ai medesimi rituali legati al grano, o abbia comunque associato autonomamente la scena dei *Braccianti* ai rituali della trebbiatura⁷⁴⁶, ai quali allude l'omicidio di Gisella in *Paesi tuoi*. Nella catastrofe di *Paesi tuoi*, come nell'episodio della lotta dei *Braccianti*, prima della trebbiatura (Pavese) o dopo la trebbiatura (Šoločov) si aggredisce «il collo»; così Frazer:

Come il selvaggio Litiense, anche nell'Europa moderna i mietitori si impossessano dello straniero [...] non arrivano al punto [...] di *mozzargli il capo*; ma, pur astenendosi da misure così drastiche, il loro linguaggio e i loro gesti sembrano indicarne il desiderio. [...] Lo straniero di passaggio era considerato manifestazione dello *spirito del grano mietuto o trebbiato* [...] *Litiense* non solo uccideva gli stranieri, ma *veniva egli stesso ucciso* [...] avvolto nel grano, *decapitato* e gettato nel fiume [...] In queste cerimonie un particolare ciuffo di spighe [...] viene visto come il collo dello spirito del grano che, di conseguenza viene decapitato [...] Vicino a Treviri, colui che falcia l'ultimo grano «taglia il collo alla capra».⁷⁴⁷

La narrativa di Šoločov si rivela un efficace modello letterario che può aver avuto un ruolo non indifferente nella genesi di un romanzo originale, e fortemente innovativo del sistema letterario italiano come *Paesi tuoi*, che si caratterizza per un'armonica fusione della simbologia mitica e antropologica con il realismo economico, sociale e politico, e che inoltre, come nell'arte di Šoločov, non rifugge da un uso calibrato della significazione allegorica. Legando l'episodio del bisticcio dei *Braccianti* al momento precedente della novella, dove gli operai sposati e assetati dalla trebbiatura e dalla contestuale polvere si buttano a bere sui secchi, «avidamente come cani», si ritrovano numerosi tasselli di un suggestivo puzzle scenico che la rielaborazione letteraria di Pavese ha ricostruito a suo modo.

⁷⁴⁶ Il grano nella scena della colluttazione dei *Braccianti* è presente anche perché Fiodor si infuria quando il padrone tenta di riprendergli con la forza un sacco di grano che il sottopagato bracciante aveva prelevato per donarlo alla madre indigente.

⁷⁴⁷ JAMES GEORGE FRAZER, trad. it. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, introduzione di Alfonso M. Di nola, Newton Compton, Roma 1992, p. 487; p. 497; p. 498; p. 504; corsivo mio.

La scena del conflitto tra servo e padrone dei *Braccianti* è interessante per Pavese anche perché, a ben vedere, nasconde una citazione ideologicamente rovesciata dell'*Oblòmov* di Gončarov, della cui importanza per Pavese si è detto sopra. Sulla derivazione dell'avarò e malvagio padrone dei *Braccianti* dal personaggio Oblòmov si possono nutrire pochi dubbi, data la pigrizia e la posizione orizzontale – da patrizio romano sul *triclinium* – che caratterizza Zachar Denisovic:

Intanto che si sbrigavano [...] Mandavano fischi allarmati quelle brune, spelacchiate dormiglione delle marmotte [...] Alla falciatura, chi lavorava era soltanto Fiodor. Il padrone se ne stava appollaiato sul davanti della falciatrice, su quel comodo seggiolino di ferro, e agitava la frusta per incitare i buoi [...] Ogni tanto i buoi si soffermavano a rifiatare; il padrone, stiracchiando le braccia, si coricava a ridosso di un mucchio, si tirava su la camicia, s'allisciava con le mani il bolso, giallo ventre, e fissava uno sguardo ottuso sui bianchi, veleggianti fiocchi delle nubi (BRAC, 310; 311).

Il furbo Zachar Denisovic attribuisce a se stesso una grande bontà, un tratto che fa pensare alla caratteristica bontà d'animo dell'*Oblòmov* di Gončarov; Fiodor ha buone ragioni per essere scettico sul buon cuore di Zachar: «spesso alla mente di Fiodor risalivano quelle parole del padrone: “non ti scordare della mia bontà”. Erano ormai più di due settimane che stava da lui, e di nessuna bontà, da parte sua, s'era accorto finora» (BRAC, 313). Riconosciuta la citazione parodica e polemica del capolavoro di Gončarov messa in atto nei *Braccianti*, la risata di Fiodor che segue il suo litigio col padrone condensa, oltre ai significati di cui si è detto, anche una citazione del passo di *Oblòmov* dove compare per la prima volta Stolz, l'amico tedesco del protagonista. Prima ancora che Stolz appaia risuona la sua risata, suscitata dalla scena del comico bisticcio tra Oblòmov e il suo servo, che suda sette camicie tentando di destare il padrone. Si noti che il nome del malvagio proprietario dei *Braccianti* è lo stesso del fedele servitore di Oblòmov: Zachar; così Gončarov:

Qualche volta Zachàr lo lasciava [...] Ma altre volte insisteva. Così questa volta insisté.

– Alzatevi, alzatevi! – si mise a gridare a squarciagola e con tutte e due le mani afferrò Oblòmov, per la falda e per la manica. Oblòmov a un tratto, inaspettatamente saltò in piedi e si lanciò su Zachàr.

– Aspetta, t'insegnerò io a disturbare il signore, quando vuol dormire! – diceva egli.

Zachàr se ne scappò svelto svelto [...] A questo punto, dietro le spalle di Zachàr, qualcuno scoppiò in una sonora risata. Si voltarono tutti e due.

– Stolz! Stolz! – gridò entusiastico Oblòmov [...]

Stolz continuava a sbellicarsi dalle risa: egli aveva assistito a tutta la scena, fin dal principio (OBL, 154).

Non è “un caso” che sia questa la prima apparizione di Stolz nel romanzo; il suo «sbellicarsi dalle risa» è doppiamente giustificato se si supera la superficie della lettera dell’episodio, e si giunge al suo significato simbolico: il bisticcio tra Oblòmov e Zachàr infatti, è comico soprattutto per un tedesco, in quanto rappresenta plasticamente il grottesco intoppo in cui si è avviluppata nella Russia zarista la dialettica servo-padrone dell’hegeliana *Fenomenologia dello spirito*. Lo scrittore sovietico Šoločov, con malcelata soddisfazione, rappresenta invece una dialettica tra servo e padrone che dopo la Rivoluzione marcia a tutto vapore; la metamorfosi si è già avviata, e infatti il padrone è già mezzo servo, perché è lui che si chiama Zachar. Nella risata del protagonista Fiodor può leggersi anche il senso di liberazione dello scrittore bolscevico che si confronta con il grande Gončarov, e lo rovescia. Il giovane Šoločov, dopo aver espresso il disgusto di Fiodor verso il suo padrone (sulla scia dell’intransigente critico democratico Dobroliubov: «Oblòmov è ripugnante nella sua nullità»), mette in atto letterariamente l’indicazione di Lenin: «il vecchio Oblòmov è rimasto, ora bisogna a lungo lavarło, pulirlo, batterlo e frustarlo». L’ironia di Lenin coglie qui in pieno la natura simbolicamente “divina” del proprietario terriero Oblòmov, che infatti, come rimarca lo stesso Gončarov, era divinizzato dal suo servo Zachar. Così nelle sarcastiche parole di Lenin, dopo la Rivoluzione al “dio Oblòmov” (il proprietario terriero) va applicata la stessa ambivalente pratica di venerazione-sacrificio che, secondo il Freud di *Totem e tabù*, la religiosità nevrotica degli stregoni (e non solo) riserva alla divinità: «ora bisogna a lungo lavarło, pulirlo, batterlo e frustarlo».

Tornando alla comparazione tra la novella di Šoločov e il romanzo di Pavese, si nota che in *Paesi tuoi* la sorella di Talino muore dopo l’aggressione di quest’ultimo, mentre non muore Zachar aggredito da Fiodor; eppure è presente una allusione alla morte molto significativa. Si vedrà più oltre nel dettaglio che Pavese in *Paesi tuoi* rovescia parodisticamente «la festa del desinare» contestuale alla trebbiatura prospettata in un cinegiornale propagandistico del 1925, *La battaglia del grano*, una «festa» che in *Paesi tuoi* si trasforma nel mesto e funereo pranzo che

segue la morte di Gisella; non è da escludersi che l'idea di parodiare in tal modo l'immagine propagandistica sia stata ispirata dal racconto di Šoločov, dove, durante il pranzo che segue la trebbiatura, nell'ottica dell'avarò Zachar i lavoranti «trangugiavano più di lena che se fossero a un banchetto funebre» (BRAC, 324).

Per concludere la discussione sui legami tra *I braccianti* e *Paesi tuoi*, si possono riscontrare alcune assonanze interessanti nei brani dove Fiodor da una parte e Berto dall'altra si avventurano in campagna. L'inquietudine originata dal trovarsi «fuori dall'abitato» (BRAC, 342), è appena il caso di dirlo, centra il tema tipicamente pavesiano dell'emozione generata dal contrasto tra la civiltà e la *wilderness* campestre. Sono insomma diversi gli elementi del racconto di Šoločov dove Pavese può aver riconosciuto significative assonanze con motivi centrali del proprio universo poetico. Così Šoločov:

Iegor uscì dal portone per accompagnarlo e gli gridò appresso:

- Cammina di buon passo, sennò ti acchiappa il buio... I lupi!

Fiodor [...] si diede a sgambare a gran passi nel mezzo della via, e poi per la strada fuori dell'abitato, levigata dai pattini delle slitte. Salì verso l'altura. Si voltò a guardare, di lassù, il villaggio [...] e con una stretta di spalle, sentendosi un sudorino giù per la schiena, rapidamente s'incamminò in direzione del borgo. Una scesa e una salita. Un'altra scesa e un'altra salita. Impolverati di neve, galleggiano all'orizzonte i cordoni turchini delle foreste e dei boschetti. Azzurre scintille sprizzano accecanti dalla neve [...] La sera gettava sulla neve riflessi violacei. La strada veniva a tralucere di un luore celestino, acciaiato [...] quando Fiodor entrò nel borgo (BRAC, 342-343).

In questo passo si descrive il percorso campestre di Berto e Talino dalla fermata del treno al podere di Vinverra:

Ci toccò metterci a piedi per una strada dove si pigliavano tante storte *quant'era la polvere* [...] *La nostra strada un po' saliva e un po' scendeva* [...] Mi guardavo bene intorno, per sapere all'occasione ritornare [...] Ma treno ferrata e stazione era tutto sparito. – *Sono proprio in campagna*, - mi dico – *qui più nessuno mi trova*. [...] Meno male che *il sole calava e pigliava di fianco* le gambe di Talino i paracarri e *la polvere*, e le *indorava*, come i fari d'un auto di notte (PT, 21).

In entrambi i casi spicca il motivo della polvere che pervade ossessivamente sia il racconto di Šoločov sia il romanzo di Pavese, e che soprattutto in quest'ultimo allude alla specifica terribilità del lavoro di trebbiatura. Non è un caso che giungendo a Monticello il cammino sia funestato da una polvere definita in certo qual modo pericolosa: «si pigliavano tante storte quant'era la polvere». Si può

riconoscere la polvere di *Paesi tuoi* come una variante della polvere nevosa del passo di Šoločov («*impolverati* di neve [...]. Azzurre scintille sprizzano accecanti dalla neve»). Se si pensa alle trasmutazioni linguistiche che secondo Freud caratterizzano il lavoro onirico, e si considera la novella *I braccianti* come un residuo diurno, e *Paesi tuoi* come il contenuto manifesto del sogno, si ottiene il passaggio dalla «*strada fuori dell'abitato, levigata dai pattini delle slitte*» di Šoločov alla «*strada dove si pigliavano tante storte quant'era la polvere*» di Pavese, essendo anche quest'ultima una strada dove, in un certo senso, “si slitta” (non si va in slitta sulla neve ma si slitta sulla polvere). Inoltre il passaggio tra le due immagini si ottiene con uno *slittamento* dei significati.

Seguono le caratteristiche topografiche del percorso: «una scesa e una salita. Un'altra scesa e un'altra salita» (Šoločov) diventa «la nostra strada un po' saliva e un po' scendeva» (Pavese). Questo passaggio fa pensare alle metamorfosi semiotiche operate dal lavoro onirico su cui insiste particolarmente Freud: la condensazione e l'inversione. La condensazione si osserva in quanto il passo di Šoločov ripete: «una scesa e una salita. Un'altra scesa e un'altra salita», mentre Pavese sintetizza scrivendo che la strada «un po' saliva e un po' scendeva»; l'inversione si osserva nel fatto che in Šoločov prima si scende e poi si sale, e in Pavese è vero il contrario.

Un qualcosa come il «sudorino giù per la schiena» che sente Fiodor, una certa inquietudine insomma, è percepita anche da Berto quando si rende conto di trovarsi – come si legge ne *I braccianti* – «fuori dall'abitato»; infatti Berto commenta: «sono proprio in campagna, – mi dico – qui più nessuno mi trova». Si noti infine che si giunge a destinazione in entrambi i casi al tramonto, e che di conseguenza il sole colora la polvere nevosa di riflessi d'acciaio (Šoločov) e la polvere terrosa di riflessi dorati (Pavese). Il tramonto che in *Paesi tuoi* «indorava» la polvere, anticipa la polvere della trebbiatura – «polvere che bruciava più del fuoco» (PT, 90) – e la trebbiatura è descritta esplicitamente nei *Braccianti* come processo lavorativo che produce, appunto, una polvere dorata: «in una tremula colonna arancione si librava su su la polvere d'oro» (BRAC, 321).

Si può quindi concludere, per quanto riguarda *I braccianti*, che la novella non solo racchiude il modello di diverse scene chiave di *Paesi tuoi*, ma precorre le

fondamenta della poetica pavesiana concentrandosi sul passaggio storico dalla barbarie ancestrale (fanciullezza-spontaneità) all'era degli dei dominata dalla legge (maturità-consapevolezza). Il simbolo più pregnante è forse quello della fuga del puledro: «*dal buio*, con la testa selvaggiamente eretta, balzò fuori il puledro» (BRAC, 304, corsivo mio). Come nella rivoluzione olimpica pavesianamente intesa, ha inizio il regno della legge; così il giudice sentenza a proposito delle malversazioni di Zachar

Il giudice alzò la voce.

- In base agli articoli... Zachar Blagurodov è condannato a pagare a Boitsov Fiodor dodici rubli a titolo di compenso per due mesi di servizio... Per non aver concluso il contratto di lavoro... per sfruttamento di minorenne, alla multa di rubli trenta, o a un periodo di lavoro coatto equivalente... Spese processuali... Sentenza senza appello (BRAC, 345).

Invece, nell'Italia fascista del romanzo *Paesi tuoi*, anche dal punto di vista della giustizia sembra che qualcosa non funzioni, tanto che i crimini di Talino lasciano pressoché indifferenti tanto la comunità quanto i rappresentanti dello Stato.

II.4.4 La dialettica storica in *Paesi tuoi*

II.4.4.1 Paesi tragici

In termini di storia della critica, il paradosso più singolare che si osserva comparando *I dissodatori* e *Paesi tuoi* consiste nel fatto che le letture critiche de *I dissodatori* si sono concentrate sul piano storico e politico, escludendo dal percorso ermeneutico il pur cospicuo filone simbolico che rimanda al tragico e al mitologico di cui sopra si è detto; a proposito di *Paesi tuoi* invece la critica si è condotta in termini diametralmente opposti, concentrando l'attenzione sul tessuto tragico, antropologico e mitologico, e trascurando il piano storico e politico di cui si tenterà di dar conto tra breve. Si deve senz'altro riconoscere che ne *I dissodatori* e in *Paesi tuoi* le trame rispettivamente tragico-mitologiche e storico-politiche sono allusive, sotterranee: gli interpreti che propongono una lettura *in primo luogo* storico-politica nel caso di Šolochov, tragico-antropologica nel caso di Pavese, possono addurre argomenti di innegabile pertinenza. Ma oscurare gli altri aspetti significa lasciarsi

sfuggire, da un punto di vista convenzionalmente critico-letterario, la potente complessità di entrambe le opere, e da un punto di vista storico-letterario i legami dei due romanzi con i sistemi letterari, culturali e storico-politici d'origine (staliniano e mussoliniano). E naturalmente lasciarsi sfuggire le interessanti analogie tra i due romanzi.

II.4.4.2 Berto e *Das Kapital*. L'alienazione in *Paesi tuoi*

Osservando con attenzione la struttura narrativa di *Paesi tuoi* si è indotti a prendere atto di una rappresentazione letteraria del reale dove l'economia, i rapporti economici tra gli esseri umani e l'alienazione economica marxianamente intesa si rivelano il motore immobile degli eventi narrati e della catastrofe finale. Senza oscurare la ricca e complessa stratificazione di significati simbolici che caratterizza il romanzo, occorre tuttavia mantenere ferma l'importanza della tramatura linguistica di sapore realistico, che non è l'epidermide bensì il corpo letterario di *Paesi tuoi*, e osservare che lo svolgersi degli eventi narrati muove dai rapporti economici, che ne costituiscono l'ossatura – sia detto con buona pace della retorica critica dell'«equivoco neorealista» e della «fuga nella metafora», che, se ha avuto il merito di evidenziare le valenze simboliche della narrativa pavesiana, rischia oramai di soffocarne l'intelligenza.

Diversi passi di *Paesi tuoi* ricordano il meccanismo denunciato da Marx nel *Capitale* per cui il capitalista truffaldinamente si riprende parte del già esiguo salario dell'operaio; Berto per esempio si compiace di sventare il tentativo di Talino di sottrargli parte del salario ricevuto da Vinverra facendo sì che offra al Bar – «Mi chiede se ho sete [...] Non me l'avrebbe più fatta» (PT, 35). Berto sventa la furberia di Talino spendendo appositamente tutti i propri soldi, e di conseguenza la sosta al bar non avrà luogo. La struttura materialistica e economica del reale è il fulcro di *Paesi tuoi*, e i rapporti economici tra padrone e operaio sono argomento esplicito del racconto. Quando Berto nell'episodio sopraccitato compra le sigarette spendendo tutte le dieci lire dategli da Vinverra, fornisce contestualmente un indizio che

suggerisce il rapporto tra valore nominale e valore reale del suo salario: «Cinque pacchetti, dieci lire» (PT, 35).

Nel *Capitale* Marx sottolinea che il primo mese l'operaio lavora senza salario, anticipando al capitalista il suo lavoro (che è denaro, e viceversa); similmente, appena uscito di prigione, Berto spende parte degli ultimi soldi che gli restano nel pranzo che offre anche a Talino – figlio del suo futuro datore di lavoro – a cui anticipa, marxianamente, non il proprio lavoro ma direttamente del denaro. Berto presta a Talino anche i soldi per la casa di tolleranza, e tira le somme del denaro anticipato:

- Senti, – gli dico, – se sono le ragazze che ti fanno gola, ti porto al buon indirizzo e ti lascio i soldi per divertirti. Voglio soltanto pensarci sopra. *Così mi costi già nove e cinquanta e sei sicuro che ritorno.*
- E questa sera andiamo via?
- Sì vedrà. (PT, 7, corsivo mio).

Nell'episodio della trattoria è la prima delle necessità materiali (nutrirsi) a dover essere soddisfatta all'uscita dalla prigione, che si configura come un'uscita dagli inferi, un'alba dell'uomo. Fin dal "prologo" cittadino del romanzo, con il sopra citato pranzo in trattoria, Berto risulta mosso dai moventi materiali primari indicati da Marx come fondamento storico reale dell'attività economica umana, e nei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, segno dell'alienazione operaia se staccati dal resto delle attività umane: nell'ordine, la necessità di nutrirsi, vestirsi, abitare, riprodursi. Si può ricordare che Gramsci riprende questo punto di Marx e l'elenco annesso nel settimo dei *Quaderni*: «l'alimentazione, l'abbigliamento, la casa, la riproduzione, sono elementi della vita sociale in cui appunto in modo più evidente e più diffuso (cioè con estensione di massa) si manifesta il complesso dei rapporti sociali» (Q, 884). In *Paesi tuoi*, soddisfatta in trattoria la prima necessità (il cibo), Berto quindi si reca dalla sua padrona di casa, «Madama B.» a cui paga l'affitto arretrato – «l'ultimo mese non era pagato [...] le lasciai dieci lire» (PT, 8). Anche in questo passo di *Paesi tuoi* i costi sono espliciti; il generico «le lasciai dieci lire» lascia un margine di dubbio (potrebbe essere un accomodamento forfetario) ma si viene comunque a sapere che Berto paga dieci lire per un mese di affitto di una camera a Torino. Fino a questo punto ha speso quindi diciannove lire e cinquanta: dieci appunto per l'affitto arretrato, quattro e cinquanta per il pasto di Talino alla

trattoria – «Toccava a me pagargli il boccone, perché mi aveva visto ritirare dalla guardia le ultime lire» (PT, 6) – e cinque, come si è detto, li ha prestatì sempre a quest’ultimo per il bordello di «Madama Angela» (PT, 7). Ma nella visita alla padrona di casa (che contestualmente gli comunica lo sfratto) Berto scopre che le sue camicie sono state prelevate insieme a quelle dell’amico Pieretto (ancora in prigione) dalla donna di quest’ultimo, Michela, e (dopo una sosta dai conoscenti del biliardo) si dirige a cercarla. Le camicie alludono alla seconda necessità dell’elenco marxiano, ovvero vestirsi; e quindi Berto recupera le sue camicie, e contestualmente per una notte trova alloggio e stringe una relazione con Michela, soddisfacendo anche alla quarta necessità umana primaria dell’elenco redatto da Marx, riprodursi; anche in questa occasione Berto percepisce comunque di pagare un costo, sebbene si tratti di un costo non monetario ma morale, il tradimento nei confronti dell’amico:

Nella stanza lei era distesa sul letto e fumava, in libertà. L’avevo appena vista, che spense la luce. Ebbe ancora il coraggio di dirmi: – Se Pieretto sapesse!...

Se Pieretto sapesse gli rincrescerebbe più per me che per te, perché tutta la colpa era della prigione; e soltanto le donne non hanno bisogno di andare in prigione per tradire un amico (PT, 10).

Berto quindi si allontana la notte stessa da Michela; si adombra chiaramente già da questo punto il tema della libertà e della “proprietà” della donna; contraddittoriamente, Berto afferma che «Michela lavorava all’Eliseo» (PT, 8) ma poi, forse per trovare una ragione suppletiva al biasimo per il tradimento da lei perpetrato nei confronti di Pieretto, afferma che Michela dipende economicamente da Pieretto: «Queste sono le donne, e lui la manteneva» (PT, 9). Berto quindi fa i suoi conti e riconosce che con Pieretto in prigione in città non ha lavoro⁷⁴⁸, e si reca alla stazione:

aspettai che dormisse, poi raccolsi le camicie e me ne andai. Non so perché non rimasi, mi rivoltava anche l’odore e poi faceva troppo caldo. Esco e, senza accorgermene, stanco come una bestia vado verso la stazione, per trovare una panca. *Avevo in tasca quaranta lire, e più niente da fare.* Ci pensai sopra nel giardino e capivo che senza Pieretto ero proprio disoccupato (PT, 10, corsivo mio).

⁷⁴⁸ Se si tratti di lavoro propriamente detto o di furti, come è alluso nell’episodio cittadino della sosta al biliardo, non è dato sapere con certezza.

La fuga dalla donna cittadina (motivo tipico della letteratura nordamericana riconosciuto dalla critica) ha come motivazione esplicitata dal protagonista, come si è detto, il costo morale della relazione, che Berto rappresenta come una sorta di trappola.⁷⁴⁹ Quando il protagonista giunge alla stazione si ripresenta il motivo del denaro: «Talino [...] mordeva in un pezzo di pane e formaggio. Dunque aveva dei soldi cuciti da qualche parte» (PT, 10). Se il campagnolo avesse realmente dei soldi nascosti non si viene a sapere, perché Talino, durante la sosta alla stazione di Bra, racconta Berto, «tira fuori tre lire e mi dice che sono le mie cinque, che a Torino non aveva trovato il fatto suo e che sapeva un posto a Bra dove bastava due e cinquanta. – Possibile? – dico. – Sarà robetta di campagna. Macché! dice Talino. – Sono bianche ch'è un piacere» (PT, 11). La centralità del motivo del denaro e del tema dell'alienazione economica si conferma un elemento cruciale nella costruzione di *Paesi tuoi*. Spicca in quest'ultimo passo, oltre al valore di scambio geograficamente variabile tra denaro e merci, il tema ossessivo dell'alienazione umana rappresentato dal “prezzo delle donne”, che si ripropone con insistenza martellante e puntigliosa, tanto che il lettore viene a sapere che lo sfruttamento sessuale di una donna a Torino costa cinque lire, e a Bra, nonostante la “qualità” sia la medesima (dato sottolineato dallo scetticismo di Berto e dalla rassicurazione di Talino) costa la metà, due lire e cinquanta. Sempre a Bra, Berto gioca e perde al biliardo il denaro che gli resta: «ci giocai tutto quello che avevo» (PT, 12). Persino il viaggio in treno è stato regolarmente pagato, anche se non viene esplicitato, e ci si può chiedere perché Pavese abbia ommesso di precisare il valore numerico del prezzo dei biglietti. Comunque sia, quando Pavese legge nella recensione del giovane Mario Alicata al suo romanzo (pubblicata su «Oggi» del 10 luglio 1941) che i personaggi di *Paesi tuoi* «viaggiano a sbafo» protesta e – comprensibilmente, data l'importanza del fattore economico che qui si sta tentando di sottolineare – ci tiene a ribadire che i suoi personaggi pagano:

La tua recensione mi piace: specialmente la parte storica – la prima – è la più esauriente che sia uscita. [...] C'è qualche stonatura là dove parafrasi il mio mondo – né i miei tramps viaggiano a sbafo; né le mie donne sono bionde. Ciò non è una pedanteria, perché tu dai in questo modo un tono godereccio e

⁷⁴⁹ «Se avessi attaccato la giacca sopra quella di Pieretto [...] avrebbe detto che non valevamo, né lei né io, l'amico che prendevamo in giro, e mi avrebbe tormentato e messo su contro Pieretto. Meglio che si svegliasse e facesse un po' di magro, come faceva Pieretto» (PT, 11).

«ozioso...ridente...acceso» che è lontanissimo dalla realtà – e meglio lo dimostrerò, spero, in avvenire.⁷⁵⁰

La rivendicazione della struttura economica che informa la realtà di *Paesi tuoi* è ben comprensibile; il romanzo esprime fin dal “prologo” cittadino una attenzione al dettaglio della struttura materialistica della vita sociale inconsueta e fortemente innovativa nel panorama del romanzo italiano. Ritornando al lavoro del protagonista nel podere di Vinverra, per la trebbiatura nei poderi circostanti Berto si accorda per un salario di quindici lire giornaliere, rendendosi conto solo in seguito che Vinverra aveva furbescamente sottratto il vitto al salario, che in realtà non era a suo carico: «Allora comincia un discorso arrabbiato, lui parlava di piazze e di vettovaglia, io parlavo di un tanto per ora [...] Ci mettiamo d'accordo per quindici lire nei giorni di piazza, ma io non sapevo che da mangiare e da bere ce ne davano le cascine, se no lo portavo a venti» (PT, 29). È un altro indizio che – oltre alla truffa del lavoro non pagato, che rimanda al Marx del *Capitale* – continua a suggerire approssimativamente il rapporto tra salario nominale e reale: le quindici lire di salario al giorno si possono interpretare in relazione ai valori di scambio vigenti nel romanzo: due lire un pacchetto di sigarette; cinque lire il vitto (come si è visto sopra, questi dati si sommano ai precedenti: dieci lire come saldo o anticipo imprecisato per un mese d'affitto della camera di Berto a Torino, quattro e cinquanta un pasto alla trattoria, e via dicendo).

Nei campi si ripresenta il tema sociale – la cui carica polemica è di per sé evidente – del “prezzo” delle donne. Nel romanzo tutta la situazione economica di Monticello e della casa di Vinverra risulta condizionata dalle politiche agricole coeve, e Berto dopo il delitto di Talino rimprovera a Vinverra che se avesse acconsentito al matrimonio di Gisella col suo ex pretendente Ernesto (meccanico come Berto peraltro, e che infatti in passato si occupava della macchina) il delitto

⁷⁵⁰ Pavese a Mario Alicata, luglio 1941, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 399, corsivo mio; Alicata nella sua recensione aveva scritto di «treni lenti, treni di vagabondi che viaggiano a sbafo saltando sulle scarpate, e perdono tempo e corse addormentandosi nelle sperdute stazioni di campagna» ivi, p. 400; Alicata in realtà sembra riprendere un passo del Sinclair Lewis di *Arrowsmith* citato da Pavese nel suo articolo *Un romanziere americano, Sinclair Lewis*, pubblicato su «La Cultura» del novembre del 1930; il passo citato di Lewis infatti recita: «in quel mondo di viandanti svani Martin [Arrowsmith] [...] girava sui treni-merci, a sbafo, oppure a piedi» (C. PAVESE, *Sinclair Lewis*, in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 24, corsivo mio). Non è da escludere che Alicata giochi un piccolo scherzo a Pavese, sottolineando a bella posta uno dei pochi passi del romanzo dove non si esplicita un dettaglio economico.

non sarebbe avvenuto: «– Era meglio se diventava vostro genero. Così niente succedeva» (PT, 80). Infatti Vinverra non consentendo alle nozze di Gisella, da una parte ha assecondato la morbosa gelosia di Talino, dall'altra ha agito per motivi economici. Un ulteriore riferimento a Ernesto si legge in questo scambio tra Berto e Vinverra, mentre il primo reclama il suo salario:

A mezzogiorno prendo da parte Vinverra e gli dico: – Stasera mi spettano quindici lire, si o no?
C'era l'Adele sulla scala e ci guardava.
– Vedete in che stato ho la camicia, – gli faccio. – Non sono in galera.
Stasera mi date il mio conto e vi cercate un macchinista. Ho già parlato con Ernesto, e adesso potete prenderlo.
Vinverra mi aveva capito e neanche fiatò (PT, 86).

La tragedia simboleggiata dal motivo del capro espiatorio, come nei *Dissodatori* di Šolochov, anche in *Paesi tuoi* ha un'origine che si cela nella politica che plana sulle campagne dall'alto, nel caso di *Paesi tuoi* dal fascismo mussoliniano. Una delle caratteristiche della politica agraria fascista è stata riconosciuta nell'esigenza del mantenimento dello *status quo* sociale nei campi: «Mussolini, anche attraverso la battaglia del grano, mirò a rafforzare il regime e il suo potere personale mediante un consolidamento del blocco borghese nelle campagne»⁷⁵¹. La politica fascista della “sbracciantizzazione” delle campagne trova un riscontro nel romanzo, narrativamente motivato dagli interessi economici di Vinverra; come rivela una paesana “interrogata” da Berto, «Quando marita una figlia, Vinverra vuole il genero in casa per risparmiare il lavorante» (PT, 52). Quando Berto commenta: «– e le figlie vorranno andarsene...» (PT, 52), diventa chiaro il legame tra il mancato matrimonio di Gisella e la volontà di Vinverra di non assumere lavoro salariato («risparmiare il lavorante»). Infatti, a proposito del pretendente Ernesto, Berto scopre che «c'erano state parole tra lui e Vinverra», e che inoltre «Ernesto ha della roba» (PT, 52) e non è quindi economicamente ricattabile; questi infatti ha imparato il mestiere di meccanico sotto le armi, ed è tornato nelle campagne, sotto suggestione del padre perché – commenta Ernesto – «abbiamo un po' di terra, e sembra una gran cosa» (PT, 67). Si deve anche notare che Ernesto è stato commilitone di Talino, così come Berto è stato compagno di cella di quest'ultimo.

⁷⁵¹ GIORGIO CANDELORO, *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre*, vol. 9, Feltrinelli, Milano (1981) 2002, p. 119.

Vari segnali rivelano la tendenza “autarchica” alla chiusura sociale del podere di Vinverra. Si è riconosciuto che Gisella appare diversa rispetto alla sua famiglia, anche fisicamente (per esempio per la pelle «morbida», sottolineata nelle descrizioni di Berto) e che queste differenze rappresentano le stimmate della vittima designata del sacrificio espiatorio.⁷⁵² Si può aggiungere che queste caratteristiche di Gisella simboleggiano anche la sua potenzialità in quanto *medium* capace di rompere la chiusura del blocco sociale reazionario. Non solo, come è manifesto, Gisella infrange il muro d’omertà denunciando Talino per la vicenda dell’incendio doloso: anche l’adombrato fidanzamento con Ernesto la rende tramite di una connessione simbolica tra città e campagna, perché anche il meccanico Ernesto – oltre ad essere appunto un meccanico – appare “diverso”:

Ma uno, un giovanotto con la giacca sulle spalle, si stacca e mi dice: – Voi siete il macchinista? Mi hanno detto che mi cercate. Sono Ernesto del Prato –. Questo *sembrava più civile*, ma *mentre lo guardo vedevo Gisella* e mi dico: – Sta’ attento, *sono tutti una razza*.

– Battete domani, – mi fa lui, tranquillo, voltandosi verso la chiesa. *Aveva una faccia più da ciclista che da campagna*, e parlando *non guardava per terra come gli altri* (PT, 65-66, corsivo mio).

Gisella rappresenta una mina vagante per l’ordine sociale reazionario, il costante pericolo di un connubio tra città e campagna, tra classe contadina e classe operaia; come nota Berto, Gisella potrebbe sembrare una cittadina, e sembrerebbe istintivamente attratta dai cittadini: «Mi era venuta incontro lei la prima, pensavo: si vede che anche il fisico ha le sue simpatie e capisce senza parlare» (PT, 39). Nella stessa direzione, e con un ulteriore riferimento allusivo alle contemporanee leggi razziali e al razzismo imperante, merita di essere sottolineata una affermazione di Berto, posizionata nel prologo cittadino del romanzo (ma il narratore, è utile qui ricordarlo, racconta dopo gli eventi e la narrazione ne è condizionata): «– Cosa vuoi *mescolare le razze*, – gli faccio. – Chi va dentro perché un altro ha dato fuoco a un fienile, deve stare attento a chi gli dà del tu» (PT, 6, corsivo mio). Sebbene Berto in questo scambio si riferisca (pretestuosamente) all’inopportunità per Talino di accompagnarsi a un altro ex detenuto, il contenuto dell’espressione «mescolare le razze» centra il fulcro del problema sociopolitico che sarà all’origine del delitto, e dell’emblematica impunità che circonda tutti i delitti di Talino: l’esigenza politica

⁷⁵² Cfr. S. MAXIA, *Sulle tracce dell’altro: Paesi tuoi di Cesare Pavese tra sogno e racconto*, cit.

della separazione tra città e campagna, tra contadini e operai, una separazione simbolicamente minacciata dall'unione di Berto e Gisella. L'operaio che brandisce in alto il martello, affiancato dalla donna contadina che brandisce in alto la falce, è un'immagine tra le più celebri e pregnanti dell'arte scultoria monumentale sovietica, una circostanza che può chiarire il segno politico della simbologia sottesa alla relazione tra Berto e Gisella. Riconoscendo il riferimento a questa immagine nella coppia formata dall'operaio Berto e dalla contadina Gisella, si può cogliere uno dei bersagli della carica polemica di *Paesi tuoi*, perché il riferimento esplicito a quella scultura sovietica è in primo piano nell'*incipit* del romanzo antisovietico di Alvaro *L'uomo è forte*, pubblicato nel 1938, un anno prima dell'inizio della stesura di *Paesi tuoi*.⁷⁵³ Il protagonista de *L'uomo è forte*, Dale, si trova in Francia, e può ammirare la celebre scultura nell'esposizione internazionale Parigi. Ne *L'uomo è forte*, si noti, tutto si dice della suddetta scultura tranne che la coppia rappresentata è composta da un operaio e una contadina:

Un giorno [...] Dale visitò all'esposizione internazionale di ***, dove abitava, un padiglione del suo paese d'origine; gli fece molta impressione una scultura che rappresentava una coppia, uomo e donna, alta otto metri, di gesso, che avanzava con passo forte guardando sicura davanti a sé. [...] La coppia di gesso, che avanzava stringendosi la mano, faceva anche paura. Essa simboleggiava la nuova umanità nata da una sanguinosa rivoluzione.⁷⁵⁴

L'omissione dell'unione tra operai e contadini, tra città e campagna, simboleggiata dalla scultura sovietica, rivela il *vulnus* ideologico dell'Italia fascista assecondato dal romanzo di Alvaro. La risposta romanzesca di Pavese ad Alvaro (che si potrebbe ritrovare sintetizzata nel titolo: pensa ai *Paesi tuoi*, ovvero all'Italia fascista) si esprime nella tragedia allegorica che vede la coppia operaio – contadina spezzata con l'omicidio.

⁷⁵³ *L'uomo è forte* di Alvaro reca come "finito di stampare" la data del 30 maggio 1938; *Paesi tuoi*, come si è ricordato sopra, è stato scritto tra il 3 giugno e il 16 agosto 1939.

⁷⁵⁴ C. ALVARO, *L'uomo è forte*, cit., p. 9.

II.4.4.3 Fascismo e “battaglia del grano” in *Paesi tuoi*

Quello viene dai vostri paesi
PAVESE, *Il compagno*

Muovendo dal piano economico e sociale al piano politico in senso stretto, in *Paesi tuoi* si osservano diverse allusioni alla “battaglia del grano” celate tra le righe del simbolistico *trobar clous* pavesiano⁷⁵⁵. Come *I dissodatori* di Šolochov è il romanzo che celebra i successi della politica agraria dello Stato sovietico, *Paesi tuoi* è il romanzo che satireggia – per motivi contingenti in forma esopica – la “battaglia del grano” dello Stato fascista.

Occorre innanzitutto riconoscere la forte presenza in *Paesi tuoi* di riferimenti alla Roma antica e agli autori augustei Virgilio e Orazio, e la loro importanza per la decifrazione della trama storica e politica sottesa alla narrazione.⁷⁵⁶ Si può pensare ai minacciosi «rastrelli» della trebbiatrice di *Paesi tuoi*, nel passo già citato dove la trebbiatrice «si muove tutta quanta scricchiolando: si spalanca il cassone di sotto, i setacci si mettono a ballare, i rastrelli mi mostrano i denti come fossero cani arrabbiati». Nella scena dell’incontro amoroso di Berto e Gisella, ambientata «tra i campi, in un paesaggio che è anche una riscrittura del *topos* classico del *locus amoenus*»⁷⁵⁷, Berto, riferendosi all’immagine ricorrente della collina-mammella che evoca appunto l’«antico culto di Demetra»⁷⁵⁸, constata: «siamo in mezzo alle mammelle» (PT, 48). La simbologia è presto traslata su Gisella stessa quando Berto riposa «colla testa sulle mammelle» (PT, 49); il personaggio di Gisella, ripetutamente associato alla frutta, assume quindi il ruolo simbolico della dea Demetra (o della coppia mitica Demetra-Persefone) terra dispensatrice delle messi. La serenità

⁷⁵⁵ Il “profe” Augusto Monti scrive a Pavese, a proposito di *Paesi tuoi*, che «a parlar chiuso fan bene quelli che han qualcosa da tener nascosto, ma fuori di lì diventa un vezzo» (Augusto Monti a Cesare Pavese, 24 maggio 1941, in A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, cit., p. 85). Non è chiaro se Monti si riferisse alla forma o al contenuto, ma a ben vedere, data la fitta serie di riferimenti alla “battaglia del grano” e a Mussolini che costellano *Paesi tuoi*, il *trobar clous* di Pavese può apparire ben più di un “vezzo”, o perlomeno – data la composizione nel 1939 e la pubblicazione nel 1941 – un vezzo ben comprensibile.

⁷⁵⁶ Già nel 1926 Pavese vedeva gli autori latini Orazio e Ovidio come ponte verso la storia del proprio tempo: «Leggo Orazio alternato a Ovidio: è tutta la Roma imperiale che si scopre [...] e così studio la vita moderna» (Pavese ad Augusto Monti, agosto 1926; in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., vol. I, p. 9).

⁷⁵⁷ S. MAXIA, *Sulle tracce dell’altro: Paesi tuoi di Cesare Pavese, tra sogno e racconto*, cit., p. 469.

⁷⁵⁸ Ivi, p. 471.

dell'idillio campestre è incrinata dalla scoperta dei segni della violenza subita da Gisella, la quale dice a Berto di essere «caduta su un rastrello» (PT, 49). L'insistita simbologia del rastrello e della terra, qui traslata sul costrutto allegorico della donna-terra, assume il significato della persistenza dell'*età del ferro*, in quanto Virgilio preannuncia il ritorno dell'*età dell'oro* («toto surget gens aurea mundo»⁷⁵⁹) specificando che la terra non soffrirà i rastrelli: «non rastros patietur humus»⁷⁶⁰. Se nell'*età dell'oro* vagheggiata da Orazio le capre si consegnano spontaneamente alla mungitura («Illic iniussae veniunt ad mulctra capellae»⁷⁶¹) in *Paesi tuoi*, ironicamente e significativamente, il podere si ritrova in una condizione diametralmente opposta in virtù della frequente “evasione” delle capre; tanto che si può osservare Vinverra, esasperato dalle fughe tanto frequenti quanto inspiegabili, che «studiava la cavezza della capra per capire come s'era slegata» (PT, 44). I rovesciamenti programmatici dei segni che la tradizione latina ha associato all'*età dell'oro* non finiscono qui. Non solo le capre invece di recarsi spontaneamente alla mungitura si danno alla fuga, ma quand'anche fanno ritorno al podere di Vinverra mungerle non è più possibile: «Nando mi raccontava che una volta ch'era andato in pastura una capra non tornava [...], e il giorno dopo era tornata, ma mungendola non dava più latte, perché l'aveva succhiata la biscia» (PT, 44). Si tratta dell'ennesima citazione rovesciata, perché nell'*età dell'oro* oraziana la terra non è infestata dai serpenti: «Nec intumescit alta viperis humus»⁷⁶².

Il ribaltamento dei modelli augustei di Virgilio e Orazio, che oppongono agli sconvolgimenti storici coevi la fuga nell'idillio campestre dell'*età dell'oro*, infrange l'illusione letteraria della fuga dalla città e dalla Storia. Ma soprattutto getta l'ennesimo ponte tra l'epoca coeva al romanzo di Pavese e la Roma augustea, e caratterizza il contesto storico di *Paesi tuoi* come non-*età dell'oro*, ossia come *età del ferro*: l'*età del caos* politico e della decadenza che costringe alla trasformazione

⁷⁵⁹ VIRGILIO, *Bucolica* IV, v. 9; cito da ID., *Bucoliche*, traduzione in versi italiani con testo latino a fronte e note di Antonino Ferraro, Rubettino, Soveria Mannelli 2006, p. 39.

⁷⁶⁰ Ivi, IV, v. 40, p. 41. La negazione dell'idillio campestre dell'*età dell'oro* si lega non solo ai rastrelli associati alla ferita di Gisella, ma forse anche ai «rastrelli» del macchinario che «mostrano i denti come fossero cani arrabbiati»; nella favola di Esopo ripresa da Orazio infatti, il topo di campagna ritorna nei campi atterrito dalla violenza cittadina simboleggiata dai cani: «domus alta Molossis personuit canibus» (ORAZIO, *Sermones*, II, 6, vv. 114-115).

⁷⁶¹ ORAZIO, *Epodi*, 16, v. 49; in ID., *Odi Epodi*, a cura di Luca Canali, note di Maria Pellegrini, Mondadori, Milano 2004, p. 414.

⁷⁶² Ivi, 16, v. 52; *ibidem*.

della natura per mezzo del duro lavoro umano. Il che equivale a contestualizzare il romanzo nella coeva Italia fascista, che si proponeva come riedizione della Roma rurale di Augusto:

Con la grande crisi economica iniziata nel 1929 la politica rurale fascista oltre che proporre un tipo di sviluppo economico alternativo, assunse anche il significato di un diverso tipo di civiltà, che richiamava, favorita anche dalle celebrazioni del bimillenario di Virgilio del 1930, quella rurale dell'antica Roma.⁷⁶³

È noto che all'origine della fuga poetica nel mito dell'età dell'oro cantata da Orazio e Virgilio la tradizione critica pone lo sgomento per il caos della guerra civile che ha segnato il passaggio dalla Roma repubblicana alla Roma imperiale. È una dimensione storica che l'Italia del tempo di *Paesi tuoi* rivive, e non solo nell'interpretazione del Pavese lettore di Vico: l'immagine del passaggio dalla Roma repubblicana alla Roma imperiale è oggetto di rivendicazione auto-celebrativa da parte della propaganda fascista, come esprime per esempio la retorica del ritorno dell'Impero sui «colli fatali di Roma» del noto discorso di Mussolini. Se come termine *post quem* che consente di datare gli eventi narrati nel romanzo si ha l'anno 1935, stampato sul libretto che qualifica Berto come meccanico⁷⁶⁴, storicamente lo scarto ideologico di cui sopra è stato rivendicato soprattutto dopo tale data:

Con la proclamazione dell'Impero Mussolini poté annunciare il ritorno dell'impero sui «colli fatali di Roma». Dalla metà degli anni Trenta, così, l'esaltazione della Roma imperiale e della figura di Augusto divenne predominante, rispetto a quella della Roma repubblicana, che era stata presa ad esempio della compartecipazione del cittadino nella vita dello Stato. [...] Solo nel 1936, però, il duce poté proclamare l'impero fascista [...] Allora divenne, nella pubblicistica, un novello Augusto e come l'imperatore volle deporre, dopo la proclamazione, l'alloro dei fasci in Campidoglio.⁷⁶⁵

All'involontaria parodia fascista dell'impero di Augusto, Pavese quindi risponde con *Paesi tuoi*, macabra parodia voluta dell'ideologia dell'Italia «agricola» fascista – che a sua volta si lega all'ideologia augustea celebrata nelle *Georgiche*,

⁷⁶³ ROBERTO COCCIA (a cura di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Apes, Roma 2008, p. 88.

⁷⁶⁴ Infatti Vinverra legge la data sul libretto di Berto e teme che non sia più valido, e quindi l'episodio rivela che l'anno 1935 è passato: «Lo volta e lo rivolta e mi chiede se era ancora buono. – E già che è buono –; ma lui si ferma e guarda l'anno. – Dice il '35, – mi fa. [...] Non è mica una licenza, – faccio, – se uno ha dato l'esame, l'ha dato» (PT, 63).

⁷⁶⁵ R. COCCIA (a cura di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, cit., p. 88-89.

dove l'ingresso nell'*età del ferro* è celebrato come preconditione della civiltà. Si noti che la data stampata sul libretto di Berto, l'unica data che compare nel romanzo, è significativa anche per un altro motivo: il 1935, che in *Paesi tuoi* segna l'acquisizione una volta per tutte della qualifica di meccanico di Berto («– Dice il '35, – mi fa. [...] Non è mica una licenza, – faccio, – se uno ha dato l'esame, l'ha dato»), è la data dell'arresto di Pavese, che conferisce allo scrittore – una volta per tutte – il riconoscimento ufficiale, “la patente” di oppositore politico del regime fascista.

Ricordando che Mussolini «chiamò “veliti del grano” gli agricoltori che, nella “battaglia del grano” [...] erano i più produttivi»⁷⁶⁶, può sorgere il sospetto che Pavese abbia inteso alludere a questa definizione mussoliniana nella rappresentazione del delitto di *Paesi tuoi*: «Talino aveva fatto due occhi da bestia e, dando indietro un salto, le aveva piantato il tridente nel collo» (PT, 73). Giustamente (ma forse esagerando un poco sull'atemporalità) Guido Baldi sottolinea che in questa scena «il trapassato in luogo dell'usale perfetto narrativo, rappresenta il fatto come già remoto, allontanato nel ricordo, anzi fissato fuori dal tempo contingente, come evento assoluto, collocato in una dimensione atemporale, mitica e rituale»⁷⁶⁷. L'atto “ancestrale” di Talino può ricordare il gesto degli antichi veliti romani lanciatori di giavellotto, anche perché il colpo sferrato non sembra “accompagnato”, sembra una sorta di lancio: «dando indietro un salto, le aveva piantato il tridente nel collo»; si legge anche che poi a Gisella «cade il tridente dal collo» (PT, 73), e inoltre subito dopo «Talino era sparito» (PT, 73): la tattica militare dei veliti consisteva proprio nel lancio dei giavellotti seguito dalla fuga. Questa ipotesi configurerebbe, oltre che una citazione satirica di Mussolini, una satira che si estende alla poesia nazionalista di Pascoli, che ben prima del dittatore, ne *Gli eroi del Sempione* (compreso in *Odi e inni*) aveva accomunato retoricamente i lavoratori italiani alle schiere degli eserciti dell'antica Roma, ed esplicitamente ai veliti: «Voi siete ancor le ferree coorti / voi siete i veliti e triari...»⁷⁶⁸.

⁷⁶⁶ Ivi, p. 87.

⁷⁶⁷ GUIDO BALDI, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura italiana del Novecento*, Liguori, Napoli 2005, p. 293.

⁷⁶⁸ GIOVANNI PASCOLI, *Gli eroi del Sempione*, in ID., *Poesie*, volume I, Giunti, Firenze 1972, p. 537. Bärberi Squarotti sottolinea che qui Pascoli «tratta di “ferree coorti”, di “veliti e triari”, cioè la poesia pascoliana dei lavoratori e degli emigrati si veste di vesti romane, che per lunga tradizione [...] in Italia

A questo punto anche il problema dei riferimenti letterari sottesi all'immagine della collina-mammella di *Paesi tuoi* può essere visto in altra luce. Gli antecedenti dell'immagine sono numerosi – da Pindaro a Callimaco a Rimbaud e via dicendo – ed è stato opportunamente suggerito il legame con l'immagine della collina-seno presente nel *Trionfo della morte* di d'Annunzio.⁷⁶⁹ Ma alla luce della lettura che qui si sta tentando di delineare, assurgerebbero al ruolo di più probabile riferimento testuale, con i soliti intenti di rovesciamento satirico, *I canti della guerra latina* di d'Annunzio, e nella fattispecie il canto *All'America in armi*:

15. O Libertà, ma *la collina* tumida tra Nervesa e Biàdene ci nutriva *come la tua mammella*.

16. Per sette dì e per sette notti i petti eroici ne trassero una forza sempre novella.

[...]

40. Se questa è l'ora del combattimento e della messe, ecco le armi, ecco le falci. *Si combatta e si mieta*. Si muoia e si raccolga. Non più partiremo col brutto il pane della terra.⁷⁷⁰

Dai sogni eroici della «guerra latina» – qui in celebrazione dell'intervento statunitense nella Prima guerra mondiale – all'infame e vile “guerra” fratricida di Talino (il cui nome è anagramma di “latino”): una lettura surrogata anche dal pensiero di Pavese rivolto all'imminente nuova guerra durante la composizione di *Paesi tuoi*, che la critica ha da tempo riconosciuto riferendosi alla lettera dello scrittore a Tullio Pinelli (4 dicembre 1939) in risposta al commento critico dell'amico su *Paesi tuoi*. Con il consueto stile ironico, sarcastico e allusivo (e sintetico), Pavese nella chiusa della sua lettera a Pinelli scrive:

Lavoro col fiato mozzo, come chi fa cuocere le uova mentre la casa brucia:
poiché il dito di Dio si è levato e crollano regni e imperi e ogni giorno può

copre sempre i sussulti più violenti di nazionalismo, pronto a rispecchiarsi nelle glorie di Roma antica per incitarsi a nuove imprese» (G. BÀRBERI SQUAROTTI, *La nazione come madre: Pascoli e la guerra libica*, in LUIGI REINA (a cura di), *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, Tomo I, Pietro La Veglia Editore, Salerno 1988, p. 434).

⁷⁶⁹ «Dannunziana è ad esempio (e nessuna fonte critica a stampa lo ha fin qui rilevato: devo la segnalazione a Pio Fontana [...]) l'immagine della collina-mammella» (RENATO MARTINONI, *Nell'officina di Cesare Pavese: Paesi tuoi*, in PAOLO DI STEFANO, GIOVANNI FONTANA (a cura di), *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, tavole di Fiorenzo Fontana e Samuele Gabai, Casagrande, Bellinzona 1993, p. 182).

⁷⁷⁰ GABRIELE D'ANNUNZIO, *All'America in armi*, in ID., *Versi d'amore e di gloria*, vol. II, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano (1984) 2006, p. 841; p. 843, corsivo mio.

essere l'ultimo e questo è totalitarismo e chi ha sete di giustizia sarà presto saziato.⁷⁷¹

Non è da escludere che la citazione satirica del dannunziano *All'America in armi* sia pensata da Pavese anche preconizzando – dato che questa volta gli Stati Uniti, diversamente dal primo conflitto, interverranno contro l'Italia – il tremendo ceffone bellico che di lì a poco gli Stati Uniti infliggeranno all'Italia fascista, senza farsi impressionare più di tanto dalla vanagloriosa retorica della “guerra latina” («questo è totalitarismo e chi ha sete di giustizia sarà presto saziato»).

II.4.4.4 Storia antica e Storia contemporanea

L'ordito mitologico e simbolico che complica e approfondisce la trama realistica del romanzo pavesiano, proprio mentre sembra condurre lontano dalla società e dalla Storia, alla società e alla Storia riconduce attraverso un intricato gioco di rimandi letterari, allegorici e simbolici.

Pavese doveva ben conoscere il celebre articolo gramsciano, pubblicato nel 1924 sull'«Ordine Nuovo», dove Mussolini – correlato satiricamente a all'antica Roma che «ha visto Romolo, ha visto Cesare Augusto e ha visto, al suo tramonto, Romolo Augustolo»⁷⁷² – è immortalato nel «roteare degli occhi nelle orbite che nel passato dovevano, con la loro ferocia meccanica, far venire i vermi alla borghesia e oggi al proletariato»⁷⁷³. Similmente infatti, Talino, personaggio subito caratterizzato dai suoi «occhi da bue» (PT, 6),⁷⁷⁴ dopo che ha commesso il delitto, è descritto con riferimento al ruotare dei suoi occhi, presente e passato: «Sembravano gli occhi di quand'era entrato in prigione. Li girava da tutte le parti come si gira una paglia tra i denti [...] Guardava con quegli occhi che non stavano fermi» (PT, 87). Il Mussolini satireggiato da Gramsci ritorna quindi nell'immagine pavesiana del Talino che ha

⁷⁷¹ Pavese a Tullio Pinelli, 4 dicembre 1939, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 359.

⁷⁷² ANTONIO GRAMSCI, *Capo*, in «L'Ordine Nuovo», Terza serie, a. I, n. 1 (1 marzo 1924), p. 2.

⁷⁷³ *Ibidem*.

⁷⁷⁴ Il narratore Berto ribadisce più volte il concetto; per esempio: «Talino mi fissa, camminando, come un bue, con gli occhi grossi che aveva sempre» (PT, 36).

appena commesso il delitto narrato in *Paesi tuoi*.⁷⁷⁵ La similitudine della «paglia tra i denti» rievoca la trebbiatrice – da cui «usciva la paglia» (PT, 30) – e i cui «rastrelli» «mostrano i denti come fossero cani arrabbiati» (PT, 30), e quindi nuovamente la gramsciana «ferocia meccanica» degli occhi di Mussolini. La successiva e ultima occorrenza del termine «occhi» nel romanzo si riferisce ad un rappresentante dello Stato che si informa sul grano: «– E come va quest’anno il grano? – dice l’appuntato girando gli occhi» (PT, 88). Le ultime tre occorrenze di questa parola chiave del dettato pavesiano nel romanzo, associano quindi la figura di Talino al dittatore Mussolini, e i carabinieri e il grano, che rimandano allo Stato e alla politica agricola del regime, presidiano le ultime battute del romanzo. Anche le ultimissime parole di *Paesi tuoi*, con il verbo guardare che si ripete, sono significative: «l’Adele ci *guardava* ancora dalla finestra. Ma che *guardasse* proprio me, non credo» (PT, 88, corsivo mio). Non solo Adele è il personaggio più somigliante al fratello Talino, ma la somiglianza tra i due è rimarcata (tra le altre cose⁷⁷⁶) proprio in merito agli occhi e allo sguardo: «Dava l’aria a Talino anche come guardava» (PT, 23), nota subito Berto di Adele. Sillogisticamente, se lo sguardo di Talino trasla lo sguardo di Mussolini e lo sguardo di Adele quello di Talino, le ultime parole del romanzo alludono a un Mussolini che osserva dall’alto, affacciato alla finestra (altra immagine tipica), anche perché nuovamente si allude – se non proprio al ruotare degli occhi – ad una indefinibile direzione dello sguardo: le ultimissime parole sono: «che guardasse proprio me, non credo». Naturalmente è importante qui ricordare che nella fine di *Paesi tuoi* è particolarmente evidente il ruolo di modello letterario de *I cosacchi* di Tolstoj: il romanzo tolstojano infatti, si chiude con il protagonista cittadino Olenin che va via dal villaggio cosacco, e nelle ultime parole, similmente a quanto si legge nell’*explicit* di *Paesi tuoi*, si precisa che i campagnoli cosacchi non degnano d’uno sguardo il giovane cittadino che si allontana:

Marjànka uscì dalla stalla, gettò uno sguardo indifferente sulla tròika, salutò ed entrò in casa. [...] Olenin si voltò. Lo zio Jeròška parlava con Marjànka,

⁷⁷⁵ Ho anticipato in breve sintesi questa interpretazione del legame tra *Paesi tuoi* e l’articolo di Gramsci *Capo*, nel mio articolo su Pavese in corso di pubblicazione nel volume degli atti del Convegno Mod 2010 sopra ricordato.

⁷⁷⁶ «L’Adele pareva che ridesse allo scuro [...] e mi viene in mente quando Talino rideva perché l’avevano prosciolto; e allora penso che, goffo com’era, era riuscito proprio a farmela» (PT, 25).

evidentemente dei propri affari e né il vecchio né la ragazza lo guardavano.⁷⁷⁷

A questo punto non è particolarmente arduo scorgere nel podere di Vinverra un microcosmo dell'Italia fascista (e forse nello stesso Vinverra, un vecchio piccolo e magro, si potrebbe cogliere una caricatura del re Vittorio Emanuele). Si potrebbe riconoscere per esempio nel fratricidio la metafora spesso sfruttata della guerra civile (“guerra fratricida”). Similmente l'incesto può rappresentare, antropologicamente, una condizione in un certo senso “autarchica” della micro-società familiare, la violazione dell'originaria «limitazione tabù, per la quale i membri di uno stesso clan totemico [...] devono, in generale, astenersi da rapporti sessuali con appartenenti allo stesso clan»⁷⁷⁸, come sottolinea Freud in *Totem e tabù*, testo ben noto a Pavese. Lo stesso tema dell'incesto si configura quindi come rappresentazione satirica dell'Italia fascista autartica, favorita dal tema ricorrente nel romanzo delle donne oggetto di commercio e di scambio di cui si è detto.⁷⁷⁹

Anche i riferimenti alla classicità rinforzano l'associazione tra fascismo e incesto, uno tra i più feroci *leitmotiv* della satira del fascismo che percorre *Paesi tuoi*. Si è visto che nel personaggio Talino – il cui nome, come si è detto, è anagramma di «latino» – è adombrato satiricamente Mussolini, celebrato nella seconda metà degli anni Trenta come novello Cesare Augusto. Con riferimento alla metafora della terra-donna e terra-madre, Freud, nell'*Interpretazione dei sogni*, mette esplicitamente in relazione il colpo di stato che nell'antica Roma segnò il

⁷⁷⁷ L. TOLSTOJ, trad. it. *I cosacchi*, a cura di Laura Malavasi, UTET, Torino 1936, p. 230. L'importanza de *I cosacchi* di Tolstoj come modello letterario di *Paesi tuoi* è cospicua, basti ricordare che Olenin, nell'*explicit* sopra citato, riparte per la città, non come Berto dopo la morte della fanciulla campagnola di cui si è invaghito, ma comunque dopo la morte cruenta del fidanzato di lei; *I cosacchi* è peraltro uno dei modelli letterari de *I dissodatori* di Šolochov, come suggerisce per esempio la trasfigurazione parodica dello zio Jeròška di Tolstoj nel nonno Šukar di Šolochov.

⁷⁷⁸ S. FREUD, *Totem e tabù*, cit., p. 159.

⁷⁷⁹ A proposito di *Paesi tuoi*, Lucia Re, che pure resta ben lontana dall'interpretazione che qui si sta proponendo, nota giustamente che «lo scambio di donne [reso possibile dal tabù dell'incesto] è essenziale [...] per permettere il commercio del lavoro e dei beni» (LUCIA RE, *Calvino and the Age of Neorealism*, Stanford University Press, Stanford (California) 1990, p. 124, qui e in seguito traduzione mia), una giusta considerazione da cui consegue che la violazione dello stesso tabù è un'immagine adatta alla rappresentazione satirica della politica economica autarchica. Ma la Re a proposito della violenza incestuosa di Talino parla invece del «disordine sostanziale causato dalla sua trasgressione dell'ordine patriarcale» (*ibidem*) senza sospettare che per Pavese rappresenti invece la logica rappresentazione satirica dell'“ordine” patriarcale fascista, ideologico e economico.

passaggio dalla repubblica alla dittatura e l'incesto, citando un passo di Otto Rank che attinge alle fonti latine:

Del resto agli antichi non era ignota neppure l'interpretazione simbolica dei sogni di Edipo mascherati, vd. O. Rank, [...] «Così di Giulio Cesare ci è tramandato un sogno di rapporto sessuale con la madre, che gli interpreti risolsero come un auspicio favorevole per la conquista del mondo (madreterra)». ⁷⁸⁰

Pavese ritorce quindi contro il Mussolini autore del colpo di stato fascista l'enfatica identificazione dello stesso Mussolini con i Cesari dell'antica Roma. È interessante la conclusione del passo di Freud sopraccitato:

questi miti e le loro interpretazioni indicano un'esatta conoscenza psicologica. Ho notato che le persone, le quali sanno di essere predilette o preferite dalla loro madre, dimostrano in vita quella particolare sicurezza in sé stesse, quell'invincibile ottimismo, che non di rado appaiono eroici e spingono al successo reale. ⁷⁸¹

Freud qui estende il discorso, ma riferendosi al «successo» eroico di Cesare di cui sopra; tornando al Talino di *Paesi tuoi*, senza attribuire con certezza a Monti l'interpretazione che qui si propone, bisogna riconoscere che il “profe”, come dicono i giornalisti, è sempre «sul pezzo»: in *Paesi tuoi* «c'è di grande la smania della vecchia per il figlio insensato» ⁷⁸² (Talino), scrive Monti a Pavese.

Nel romanzo il tema dell'incesto è legato all'economia, essendo messo in relazione alla “politica economica” del potere, come si è detto in precedenza, dai risultati che emergono dalle indagini di Berto nel paese, in quanto Vinverra non acconsente al matrimonio di Gisella per motivi economici. In un passo già citato infatti Berto discute con Vinverra del suo salario e allude alla gelosia morbosa di Talino, e afferma che, essendo Gisella oramai morta, Vinverra può assumere Ernesto senza complicazioni economiche (e senza rischiare altre complicazioni, in quanto Talino ha oramai commesso il peggio). Ricordando il brano finale del romanzo, dove Adele (= Talino = Mussolini) osserva dall'alto affacciata alla finestra, può essere utile far caso a un dettaglio: anche quando Berto parla con Vinverra, e si

⁷⁸⁰ S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 366, nota 2.

⁷⁸¹ *Ibidem*.

⁷⁸² Monti a Pavese, 24 maggio 1941, in A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, cit., p. 85.

esplicita il legame tra l'incesto e la gestione economica – “autarchica” – del potere, Adele osserva dall'alto:

A mezzogiorno prendo da parte Vinverra e gli dico: – Stasera mi spettano quindici lire, si o no?
C'era l'Adele sulla scala e ci guardava.
– Vedete in che stato ho la camicia, – gli faccio. – Non sono in galera. Stasera mi date il mio conto e vi cercate *un macchinista*. Ho già parlato con Ernesto, e *adesso potete prenderlo*.
Vinverra mi aveva capito e neanche fiatò (PT, 86, corsivo mio).

Sono insomma numerose e sottili le allusioni orchestrate da Pavese per moltiplicare le potenzialità semantiche del tessuto romanzesco che consentono di riflettere, criticamente e satiricamente (e esopicamente) la Storia contemporanea italiana. Si possono per esempio rilevare diverse strategie che rafforzano l'allusione satirica a Mussolini veicolata dal personaggio Talino sfruttando l'epiteto latineggiante che caratterizza Mussolini come «duce». *Paesi tuoi* si apre con l'uscita dal carcere di Berto e del suo compagno di cella Talino, che è quindi in un certo senso il suo «camerata»; l'associazione è rinforzata dalla circostanza che Ernesto, doppio di Berto in quanto di aspetto cittadino, anch'egli meccanico, ed ex spasimante di Gisella, è stato sotto le armi con Talino, ed è effettivamente quindi un suo «camerata». Inoltre si è detto che l'uscita dal carcere si configura come un ritorno dagli inferi, segnalato dalla ripetizione dell'espressione «di là» (simile a “al di là”) con cui Berto designa le carceri. Nella tradizione letteraria italiana la narrazione più celebre del ritorno dall'inferno («uscimmo a riveder le stelle») è senz'altro la *Divina commedia* di Dante, dove quest'ultimo (in quanto personaggio) è guidato nell'al di là da Virgilio, definito infatti «lo duce mio». In *Paesi tuoi* Berto quindi rappresenta Dante, e Talino rappresenta Virgilio, certamente non in quanto venerando poeta, ma in quanto «duce» di Berto, colui che lo guida e lo trascina, veicolando l'allusione satirica al coevo «duce» del fascismo. I riferimenti di Pavese alla *Divina commedia* che costellano le sue delucidazioni su *Paesi tuoi* sono certamente indicazioni importanti sulle qualità simboliche del dettato, ma la presenza dei riferimenti a Dante nella succitata lettera di Pavese a Pinelli su *Paesi tuoi* (lettera che termina con le parole «tu m'intendi») è anche un tentativo di suggerire all'amico la sottotrama esopica che attraversa il romanzo:

l'opera è un simbolo dove tanto i personaggi che l'ambiente sono mezzo alla narrazione di una parabola, che è la radice ultima dell'ispirazione e dell'interesse: il «cammino dell'anima» della mia Divina Commedia.⁷⁸³

In questa chiave in senso lato dantesca, Berto è condotto da Talino-Virgilio («lo duce mio») dall'Inferno (le carceri) al Purgatorio, laddove al posto del monte del purgatorio si trova, simbolo ed emblema della campagna di *Monticello*, appunto, l'onnipresente collina, emblema centrale della campagna di *Paesi tuoi*. La qualificazione di Talino come allegorico «duce», che rimanda satiricamente a Mussolini, si snoda in un susseguirsi di riferimenti cifrati che sfrutta il variegato insieme di significati del verbo latino *ducere*, da cui deriva appunto *dux* e la forma ablativa *duce*. Pavese fin dal liceo era noto per essere un accanito lettore di dizionari,⁷⁸⁴ un'attività dalla quale deriva in parte la costruzione satirica celata in *Paesi tuoi*. Uno dei primi significati del verbo *ducere* è «trarsi dietro»⁷⁸⁵ ed è ciò che fa Talino nella prima parte del romanzo: «trarsi dietro» Berto in campagna. Fin dall'*incipit* si presenta l'incertezza su chi conduce chi, un dato che sottolinea l'importanza del *condurre* (*ducere*, appunto). In prima istanza Berto afferma di essere seguito da Talino «Lui mi veniva dietro» (PT, 3) poi dice che l'altro «neanche s'accorgeva che andavamo come i buoi senza sapere dove» (PT, 3) e poco oltre afferma di «tirare»⁷⁸⁶ Talino: «– Andiamo almeno all'ombra; non ci costa un centesimo, – gli dico *tirandolo* sul marciapiede» (PT, 4, corsivo mio); ma poi il narratore sottolinea di non capire chi «guidasse», rimarcando nuovamente l'importanza dell'atto del *condurre*: «Andavamo decisi verso il centro e *non so chi guidasse*: lui veniva con me, io lo guardavo, lo lasciavo camminare, e venivo con lui» (PT, 4, corsivo mio); infine, esprimendosi direttamente con il verbo *condurre*, composto di *duco*, Berto afferma: «lo condussi in trattoria» (PT, 6).

Si può anche pensare all'episodio dell'omicidio commesso da Talino; infatti la circostanza che Gisella, ferita da Talino, morirà dissanguata rimanda al medesimo verbo latino: «*ducere* (cavare) *sanguinem*» (uso attestato in Plino). Ma un significato

⁷⁸³ Pavese a Tullio Pinelli, 4 dicembre 1939, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., pp. 358-359.

⁷⁸⁴ Cfr. A. CATALFAMO, *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*, cit., pp. 46-47.

⁷⁸⁵ Voce «duco», in LUIGI CASTIGLIONI, SCEVOLA MARIOTTI, *Vocabolario della lingua Latina. Latino – Italiano Italiano – Latino*, redatto con la collaborazione di A. Brambilla e G. Campagna, Loescher, Torino 1966, p. 397.

⁷⁸⁶ Cfr. *Ibidem*: «Tirare» è dato come primo significato del verbo «ducere».

del verbo *ducere* tra i più importanti nella sottotrama satirica di *Paesi tuoi* è «trascinare, indurre, allettare», e qui si individua il secondo legame con il personaggio Talino, che fin dalle prime parole del romanzo è tratteggiato con questo ulteriore significato del verbo latino *ducere*, ovvero «sedurre, menare per il naso»⁷⁸⁷:

Cominciò a lavorarmi sulla porta. Io gli avevo detto che non era la prima volta che uscivo di là e che un uomo come lui doveva provare anche quello, ma ecco che si mette a ridere facendo il malizioso come fossimo uomo e donna in un prato, e si butta sotto il braccio il fagotto e mi dice: – Bisognerebbe non avere mio padre –. Che gli scappasse da ridere me l’aspettavo, perché un goffo come quello non esce di là dentro senza fare matterie, ma era un ridere con malizia, di quelli che si fanno per aprire un discorso (PT, 3).

Nell’*incipit* stesso del romanzo spicca come prima parola «cominciò», che si potrebbe tradurre in latino «duxit», in quanto tra i significati di *ducere* si riscontra anche: «dare inizio, [...] *ab eodem verbo ducitur* (si comincia, ha inizio) *saepius oratio*, Cic.[erone] *Initium ducere*, cominciare, Cic.[erone], Quint.[iliano]»⁷⁸⁸. Se la fine del passo citato («un ridere con malizia, di quelli che si fanno per *aprire un discorso*») rimanda allo stesso significato (come la formula *verbo ducitur*) il brano iniziale «cominciò a lavorarmi [...] si mette a ridere facendo il malizioso come fossimo uomo e donna in un prato» riporta all’altro sopracitato significato di *ducere*, ovvero «sedurre, menare per il naso»; quest’ultimo è stato sempre indicato da Pavese come il tratto principale del personaggio Talino, il contadino “goffo” che prende per il naso, significato parimenti traducibile con il verbo *ducere*: «*sibi quisquis ducere*, ciascuno tirare a sé (al proprio tornaconto) Sall.[ustio] [...] *ducere aliquem dictis* (Ter.) o *promissis* (Prop.), sedurre con buone parole o promesse, menare per il naso»⁷⁸⁹. Nel rapporto tra città e campagna che caratterizza il romanzo, scrive Pavese a Pinelli il 4 dicembre 1939, «non importa se l’ambiente cittadino sia rimasto nella penna, basta che ci sia il cittadino sottile (convinto di questa sua sottigliezza) che si vede continuamente far fesso da un rustico tonto»⁷⁹⁰.

Si deve sottolineare che la rappresentazione satirica di Mussolini come astuto imbonitore non è in Pavese una novità di *Paesi tuoi*, e infatti può essere attestata ben

⁷⁸⁷ Ivi, pp. 397-398.

⁷⁸⁸ Ivi, p. 398.

⁷⁸⁹ Ivi, pp. 397-398.

⁷⁹⁰ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 358.

prima dell'arresto e del confino, una misura che colpisce in Pavese un agguerrito e ferocemente mordace esponente della resistenza letteraria al regime.⁷⁹¹ Già nel suo saggio su Sinclair Lewis, pubblicato su «La Cultura» (novembre 1930), il Piemontese traccia infatti un discorso critico senz'altro utile per erudire il lettore italiano sulla letteratura americana, ma non meno dilettevole in termini di satira politica quando riassume il profilo del protagonista eponimo del romanzo di Lewis, *Elmer Gantry*, un tipo – come sarà il Talino (Mussolini) di *Paesi tuoi* – «volgare e brutale»; «è ignorante, ma sa, con la parola, trascinarsi un uditorio», «e finisce trionfalmente ringraziando il suo Dio»⁷⁹², scrive Pavese; ma il grosso del lavoro satirico è forse delegato dal Piemontese a questa citazione dal romanzo di Lewis:

Egli avrebbe combinato in una sola associazione tutte le organizzazioni morali dell'America – forse più tardi del mondo. Egli sarebbe stato [...] un bel giorno, il dittatore del mondo. [...] E quest'uomo, forse il più potente dall'inizio della storia, sarebbe stato Elmer Gantry. Neanche Napoleone o Alessandro, capaci di dettare ciò che un'intera nazione dovesse mangiare, vestire, bere.⁷⁹³

A questo punto l'“errore” contenuto nella recensione di Alicata a *Paesi tuoi* di cui si è detto sopra, in quanto cita un passo di questo saggio pavesiano su Sinclair Lewis, non deve essere considerato un errore ma una scherzosa strizzata d'occhio, in quanto Alicata dà segno di aver colto sia la satira di Mussolini presente in *Paesi tuoi* sia la satira su Mussolini presente nel saggio su Lewis del 1930, che attraverso i sogni di gloria del rozzo e persuasivo predicatore che immagina di diventare il «dittatore del mondo», paragonandosi a «Napoleone o Alessandro», allude al dittatore Mussolini.

Tornando a *Paesi tuoi*, si è visto quindi che il personaggio Talino, il cui nome è anagramma di “latino”, anche attraverso una serie di riferimenti allusivi che rimandano al verbo *ducere* (colui che conduce, colui che raggira e via dicendo) e quindi al coevo “duce” Mussolini, novello Augusto nella propaganda del regime, e

⁷⁹¹ Il valore politico della resistenza letteraria di Pavese, e il fatto che l'arresto e il confino colpiscano lo scrittore in virtù dei risvolti politici della sua attività culturale (e non per lettere giunte al suo indirizzo per caso o amenità consimili) è un dato che la critica non vuole rassegnarsi a registrare, nonostante gli argomenti addotti per esempio in A. CATALFAMO, *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*, cit.

⁷⁹² C. PAVESE, *Sinclair Lewis*, cit., p. 26.

⁷⁹³ *Ibidem*; il brano è un passo di *Elmer Gantry* di Sinclair Lewis tradotto dallo stesso Pavese nel suo saggio.

quindi novello Cesare: figura la cui presa del potere, come si tramanda, è stata profetizzata interpretandone in tal senso il sogno incestuoso, un dato che rimanda nuovamente al personaggio Talino. Chiude il cerchio l'episodio dell'incendio doloso commesso da quest'ultimo, che rimanda ad un altro Cesare, l'imperatore Nerone a cui la tradizione attribuisce l'incendio di Roma, ovvero alla figura che Mussolini – a ragione se si pensa all'imperatore interpretato da Petrolini o al *Nerone* di Mascagni – temeva sempre gli venisse associata con intenti satirici.

II.4.4.5 *Ciak, si trebbia*

Uno dei più significativi filoni allusivi del romanzo prende le mosse dal motivo della fantomatica centrale elettrica. Talino inganna (*ducit*, come si è detto) Berto ripetutamente e in vari modi, e una delle sue astuzie consiste nel fargli credere che, una volta giunti in campagna, potrà lavorare come operaio in una vicina centrale elettrica. Quando il protagonista si rende conto dell'inganno – la centrale in questione non esiste – è ormai troppo tardi; ma ciò che conta è che nel romanzo ci si riferisce ad essa con l'espressione «fabbrica della luce» (PT, 10). Un'allusione sibillina che può ben far pensare all'*Istituto Luce* (dove peraltro il termine “luce” storicamente allude al termine “duce”), la “fabbrica degli inganni” propagandistici del regime – e soprattutto la “fabbrica” dei cinegiornali di propaganda sulla *Battaglia del grano*. Seguendo questa traccia si possono riscontrare nella trama di *Paesi tuoi* diversi riferimenti al cinegiornale propagandistico del 1925, intitolato appunto *La battaglia del grano*⁷⁹⁴.

Un confronto tra il cinegiornale (dove appare Mussolini in posa che gira gli occhi nelle orbite, come Talino dopo il delitto) e il romanzo rivela similitudini interessanti. Alla fine del filmato innanzitutto compare un “personaggio”, come si è detto sopra, molto importante nel romanzo: la «macchina per battere il grano». Se la trebbiatrice appare solo per pochi istanti – vien da pensare dopo la lettura di *Paesi*

⁷⁹⁴ Il documentario è disponibile e visionabile *on-line*, all'indirizzo internet <<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=2321&db=cinematograficoDOCUMENTARI&findIt=false§ion=/>>; i riferimenti al cinegiornale consisteranno nella sigla BG seguita dall'indicazione di minuti e secondi della scena o didascalia.

tuoi – è perché, come nota Berto, si tratta di un vero e proprio aggeggio infernale, che nel documentario si intravede in funzione circondato da quella nube di polvere che è facile intuire, come si legge nel romanzo, «brucia più del fuoco». Il dettaglio a questo proposito più interessante si può cogliere nell'eufemistica ed elusiva didascalia virgolettata che accompagna la scena della macchina immersa nella polvere: «“... il vento turbina e suscita polvere in vortici”» (BG, 28': 45''). Come Pavese ha chiaramente sottolineato nel romanzo – e prima di lui Šoločov nel racconto *I braccianti* – della polvere non è certo responsabile «il vento»⁷⁹⁵ bensì la trebbiatrice, che costringe a lavorare immersi in quella «polvere che bruciava più del fuoco» (PT, 85).

Tra i vari dettagli interessanti, il cinegiornale (BG, 29' e sgg.) mostra i contadini in festa durante la trebbiatura. Anche questa è una scena ben presente in *Paesi tuoi*, che si rivela così una riscrittura satirica e parodistica del cinegiornale *La battaglia del grano* del 1925⁷⁹⁶. Una didascalia che segue l'apparizione della trebbiatrice tra la polvere recita: «si alterna al lavoro la festa del desinare...» (BG, 29'), e si osservano dei contadini che si dirigono verso una tavolata all'aperto. L'amenò “dover essere” del lavoro di trebbiatura propagandato dal cinegiornale, in *Paesi tuoi* ha un riscontro preciso nella situazione che viene prospettata a Berto a proposito del suo lavoro futuro alla trebbiatrice, in un accenno nel quale viene descritta anche una tavola imbandita come quella esibita nel filmato:

Qualcosa sul trattamento che ci avrebbero fatto le cascine lo seppi da Nando, e mi disse che ogni piazza era come una fiera dove chi andava e chi veniva, si faceva la festa, c'era la tavola aperta, e alla sera si cantava e beveva come alla sfogliatura (PT, 44-45, corsivo mio).

Si osservi quindi come prosegue il passo appena citato; è utile prestare attenzione a tre dettagli, ovvero la punta «pelata» del monte (che si osserva «dalla porta della tettoia»: come racchiusa in uno schermo cinematografico), il paragone tra la fatica del lavoro con la macchina e il «cuocere al forno», e, *last but not least*, Talino che, mussolinianamente, «fa finta» di spalare la paglia:

⁷⁹⁵ Il vento poteva certamente spargere la polvere, ma essa ovviamente è “suscitata” dal lavoro di trebbiatura.

⁷⁹⁶ Un altro cinegiornale, omonimo, è stato prodotto nel 1935; qui ci si riferirà sempre a quello del 1925.

Dalla porta della tettoia si vedeva la collina della Grangia con quella punta pelata, e cominciavo a pensare che accudire una motrice sotto il sole di mezzogiorno in quei cortili lassù era peggio che cuocere al forno. Proprio allora arrivava Talino, con la solita fiacca, e si mette a voltare per finta lo strame dei buoi (PT, 45).

Nando aveva appena raccontato una scena che pare tratta direttamente dal cinegiornale (la festa che accompagna la trebbiatura, la tavola imbandita ecc.); subito dopo Berto guarda attraverso la «porta della tettoia», che evoca lo schermo cinematografico. Il pensiero di Berto, che osserva la cima della collina assolata e «pelata» (allusione satirica alla calvizie di Mussolini⁷⁹⁷) attraverso la finestra-schermo, commenta in realtà la scena che nel cinegiornale segue la tavolata evocata da Nando: vi si vede infatti la trebbiatrice in funzione sotto il sole, avvolta come si è detto in una fitta nube di polvere. Berto (come se vedesse e commentasse la scena) pensa che «accudire una motrice sotto il sole di mezzogiorno in quei cortili lassù era peggio che cuocere al forno». Segue un'allusione parodistica (preannunciata dalla «cima pelata» di cui sopra) a quella che ad oggi è ancora una delle più note immagini della propaganda filmica mussoliniana: il dittatore che si esibisce spalando grano («Talino [...] si mette a voltare per finta lo strame»).

A questo punto è utile sottolineare che un riferimento allusivo ai cinegiornali, e quindi un suggerimento relativo al contenuto satirico celato nel romanzo, si legge nell'ultima parte della lettera già citata dove Pavese parla all'amico Pinelli di *Paesi tuoi*:

⁷⁹⁷ Un'altra immagine, poco oltre, ribadirà l'allusione: «Quando finalmente sbuco davanti alla collina della Grangia, mi fece l'effetto di essere proprio grande e grossa. Quante vigne, quanta stoppia, quanti mucchi di piante, sotto il cocuzzolo pelato! Ce n'era sì della gente. Sembrava una carta geografica» (PT, 52-53). L'immagine di un «cocuzzolo pelato» che sormonta «una carta geografica» può far pensare, tenendo presente l'intricato insieme di citazioni e allusioni che si sta tentando di decifrare, ad un Mussolini che sormonta l'Italia, anche perché l'altra immagine è difficilmente spiegabile («ce n'era sì della gente!»): non è improbabile quindi che la carta geografica così popolata alluda all'Italia, o che si riferisca a un Mussolini che fa piani di guerra sulle carte geografiche, o che l'immagine di una folla sotto un «capo pelato» alluda alle note adunate oceaniche sotto Mussolini affacciato. D'altronde il primo significato del termine «cocuzzolo» è: «la sommità della testa o del cappello» (mentre «la vetta di un monte, il culmine di un tetto e simili» è un secondo significato; l'etimologia conduce al tardo latino «*Cocutium* «cuffia, cappuccio»» (GIACOMO DEVOTO, GIAN CARLO OLI, *il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana 2007*, a cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone, Le Monnier, Firenze 2006, p. 569). La filiera di significati prende quindi la direttrice: cima (del monte) – «cocuzzolo» – capo (nel doppio significato di «testa» e di «colui che comanda»: il cerchio si chiude, e infatti in questa seconda accezione il termine è il titolo del succitato scritto gramsciano *Capo*, che tratta satiricamente di Mussolini); inoltre, la martellante definizione di Talino come animale ne fa un «capo di bestiame».

Crollano regni e imperi e ogni giorno può essere l'ultimo e questo è totalitarismo e chi ha sete di giustizia sarà presto saziato. Ho visto al cinema Mons. Tiso, presidente della Slovacchia: somiglia tutto a Don Brizio, più in grasso, ... tu m'intendi.⁷⁹⁸

Il riferimento al «totalitarismo» seguito dall'allusione a un capo di stato («presidente della Slovacchia») «visto al cinema», seguito dalla sibillina chiusa della lettera su *Paesi tuoi* («tu m'intendi») che segnala la necessità di una lettura tra le righe, potrebbe proprio riferirsi alla satira sul Mussolini dei cinegiornali celata nel romanzo; tanto più che il tono biblico e il riferimento all'uomo di chiesa («Don Brizio») richiama nuovamente il personaggio Elmer Gantry, il furbo e volgare predicatore americano che sogna di diventare dittatore del succitato saggio pavesiano su Lewis, a sua volta esopicamente satirico.

Tornando a *Paesi tuoi*, si deve constatare che il procedimento pavesiano consiste nello snocciolare raffigurazioni allegoriche in forma frammentaria; nelle immagini di propaganda Mussolini spala grano a torso nudo, e la rappresentazione visiva di Talino precedente alla scena che lo raffigura nell'atto di «voltare per finta lo strame» risale alla notte precedente⁷⁹⁹: «trovo Talino che fa finta di dormire, disteso sul materasso, con solo i calzoncini indosso. Mi fermo a guardargli il torace» (PT, 42); si noti che le due immagini sono legate da un elemento mediatore, in quanto nella prima Talino «fa finta di dormire», nell'altra rivolta lo strame «per finta». Ricomponendo i due frammenti si ottiene Talino (Mussolini) a torso nudo che «fa finta» (filmato propagandistico) di spalare lo strame.

Evidentemente il gioco delle allusioni satiriche non ha ancora accontentato Pavese, e subito dopo la scena dello strame si legge: «poi [Talino] ci grida attraverso la porta: – È lì Nando? – Glielo mando nella stalla e Talino gli fa la lezione sulla pastura di quel giorno» (PT, 45). Seguendo immediatamente l'immagine di Talino che spala lo strame «per finta», la scena dove questi «fa la lezione» al piccolo Nando inchioda definitivamente la figura di Talino al dittatore e maestro di scuola Mussolini, preconizzando le staffilate sarcastiche del Carlo Levi del *Cristo si è*

⁷⁹⁸ Pavese a Tullio Pinelli, 4 dicembre 1939, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., vol. I, p. 359.

⁷⁹⁹ Tra le due scene si interpone un solo riferimento fugace a Talino, dove questi non viene raffigurato, anzi forse non è neppure visto da Berto, e si trova «fuori scena»; comunque sia non viene rappresentato visivamente: «Ci svegliò Vinverra per quella maledetta capra [...] Li lascio correre gridando, e andarci Talino, e sento che discutono nella stalla» (PT, 43).

fermato ad Eboli: «Gagliano, come l'Italia, era a quel tempo in mano ai maestri di scuola»⁸⁰⁰.

Non è precisato con quale arnese Talino avesse rivoltato lo strame, ma Pavese si preoccupa di informarne il lettore: qualche riga oltre infatti si legge che «Vinverra dà mano al tridente per voltare lo strame» (PT, 45). Poco prima di quest'ultima frase Pavese – sempre in *trobar clous* – aveva nuovamente suggerito un'allusione al cinema, riferendosi all'arte che nell'immaginario collettivo è ad esso più prossima: «Era come al teatro» (PT, 45), osserva Berto.⁸⁰¹ Inoltre lo stesso identico gesto di Vinverra sopraccitato («Vinverra dà mano al tridente per voltare lo strame») era stato anticipato in un passo significativo, dove parimenti Berto registra che «Vinverra voltava lo strame, con la sua cappellina sulle orecchie» (PT, 29); in questo passo Berto e Vinverra discutevano del salario, e si svolge un discorso che tratta delle «piazze», ovvero Berto scopre che dovrà «servire la battitrice, attaccarci i buoi e girare le campagne» (PT, 29) – come si narra nel cinegiornale dell'Istituto Luce – e contestualmente Berto chiede a Vinverra: «c'era bene una fabbrica della luce?» (PT, 29).

Gli eventi del romanzo ribaltano l'ottimismo propagandistico del cinegiornale del 1925. Nelle ultime sequenze del filmato compare la trebbiatrice nella polvere, seguita dalla succitata spiazzante didascalia («“... il vento turbina e suscita polvere in vortici.”»). Alcune donne trasportano del grano in mezzo a un polverone, e compare un'altra didascalia che recita: «si alterna al lavoro la festa del desinare...». A questo punto diversi contadini si dirigono verso una tavolata imbandita all'esterno di un caseggiato; seguono immagini conviviali, dove delle donne portano il cibo; alcuni contadini in piedi cantano festosi, e proprio su un brindisi rivolto verso l'obiettivo della macchina da presa si chiude il filmato. È grossomodo la scena che nel romanzo è prefigurata dal sopraccitato racconto del piccolo Nando, ma quando si giungerà alla trebbiatura nel podere di Vinverra,

⁸⁰⁰ CARLO LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Einaudi, Torino 1945; cito dall'edizione Mondadori, Milano 1970⁶, p. 57.

⁸⁰¹ Non si vuol dire che il riferimento al teatro abbia l'unica funzione di alludere al cinema: va sempre tenuta in conto la ricca polisemia che caratterizza l'ordito narrativo paveseiano. Il riferimento al teatro – di per sé ottimamente giustificato nel contesto della scena – allude metanarrativamente all'atmosfera teatrale che caratterizza diversi momenti del romanzo e, naturalmente, contribuisce a preannunciare la tragedia (si può anche ricordare che *Paesi tuoi* rimanda alla dannunziana *Figlia di Iorio*, dove il “sacrificio agricolo” è legato alla mietitura ecc.)

invece dell'allegria conviviale contadina prospettata dall'Istituto Luce, si sarà consumato l'orrore del fratricidio commesso da Talino; la scena dove nel filmato «si alterna al lavoro la festa del desinare...» diventa nel romanzo un momento di mestizia, perché si è appena saputo che Gisella, in agonia dal giorno precedente, è morta; come nel filmato due donne servono a tavola, ma l'atmosfera è sconsolata e funerea:

La tavola era preparata nella stanza del torchio. C'era soltanto tagliatelli e vino. La vecchia si scusava perché non avevano avuto tempo e le braccia mancavano.

Fame ce l'avevo anch'io e avevo sonno. Mi prendo il piatto e me ne vado a mangiare sul trave, per star solo. Poi ritorno là dentro per bere un bicchiere, e Miliota e la Pina servivano gli uomini, che parlavano poco e guardavano il piatto. I bambini facevano mucchio, e Vinverra con la cappellina in testa passeggiava a capo tavola (PT, 86).

L'insieme dei riferimenti che si è tentato fin qui di sottolineare rende *Paesi tuoi* il romanzo satirico della "battaglia del grano" fascista, un romanzo che tratta la politica agraria del regime necessariamente in forma esopica, ma che nondimeno risulta un equivalente dei *Dissodatori* (*Podnjàtaja Tselinà*) di Šoločov, il romanzo della collettivizzazione sovietica delle campagne (che a sua volta non disdegna qualche esopica staffilata satirica). Resta da discutere una circostanza di grande interesse: la struttura tragica del romanzo pavesiano, la sua caratteristica modalità di rappresentazione della tragedia storica sembra derivare direttamente dalla struttura tragica del romanzo di Šoločov.

II.4.5 Il modello tragico de *I dissodatori* in *Paesi tuoi*

II.4.5.1 Rivoluzione e reazione

La tragedia in *Paesi tuoi* come nei *Dissodatori* ha radici ben piantate nella politica agraria imposta dal dio-dittatore, e in entrambi i romanzi si osserva il contrasto tra il destino appunto tragico delle vittime dell'ingranaggio politico, e l'ingranaggio politico stesso che procede inarrestabile mietendo i suoi successi. Una differenza, senz'altro cospicua, si riscontra nella valutazione del processo storico,

positiva per Šoločov che riconosce nella tragica dinamica della collettivizzazione un progresso della Rivoluzione (e un progresso *tout court*), negativa, e per di più economicamente risibile nel romanzo pavese, come suggeriscono alcune battute finali di *Paesi tuoi*: «– E come va quest’anno il grano? – dice l’appuntato girando gli occhi. – Poca roba, stasera è finito, – fa Ernesto» (PT, 88).

A ben vedere la Collettivizzazione sovietica e la Battaglia del grano mussoliniana rappresentano due fenomeni storici, per linee generali, non del tutto incomparabili. Nella propaganda fascista si osserva una certa enfasi sulla modernizzazione dell’agricoltura; un dato che emerge chiaramente anche nella *Battaglia del grano* del 1925 che sarà quindi utile eleggere a pietra di paragone del presente discorso, in quanto, come sopra si è tentato di proporre, è una delle “fonti” oggetto di satira in *Paesi tuoi*, ed è quindi stato visto da Pavese. Il cinegiornale si apre con un’immagine di Mussolini seguita da una didascalia virgolettata assai eloquente: «“bisogna arrivare a *spezzare il pane della tecnica progredita, svecchiare l’agricoltura* dove si attarda in procedimenti antiquati, arrivare dovunque fino all’ultimo villaggio, fino all’ultimo uomo”» (BG, 1’, corsivo mio). Immagini agricole “tradizionalistiche” si alternano a una propaganda modernizzatrice; una didascalia sentenza che «“l’aratro a chiodo è simbolo di povertà”» (BG, 6’ 50’’), e poco oltre compare una grande macchina agricola (BG, 9’ 41’’). Si parla della «spandiconcime» (BG, 16’) che risparmia tanta fatica all’agricoltore, e addirittura si dichiara finalmente «sconvolto l’empirismo dei nostri padri» (BG, 18); più avanti si rivendica che «“la selezione del grano è operata da svecciatori che compiono lavoro rapido e perfetto”» (BG, 24’ 10’’).

Il regime reazionario italiano ha quindi tratti peculiari, che derivano dalle condizioni economiche dell’Italia. Laddove la già ben modernizzata e industrializzata Germania nazista poté idealizzare senza complicazioni la sua arcadia razzista, l’Italia fascista, agricola e arretrata – e in ciò simile all’Unione Sovietica⁸⁰² – fu indotta ad una propaganda attraverso la quale si autorappresenta – riprendendo

⁸⁰² Nei *Dissodatori* Davidov, nel suo primo discorso ai contadini sulla Collettivizzazione, sottolinea l’imprescindibile necessità di una modernizzazione dell’agricoltura: «Abbiamo delle difficoltà col grano perché il contadino ricco lo fa marcire nella terra; si è costretti a combattere per avere da lui il grano! [...] È impossibile sfamare l’Unione Sovietica solo col grano del contadino medio e povero. Bisogna seminare di più. E come si fa a seminare di più arando con un aratro di legno a un vomere solo? Soltanto una trattrice potrebbe tirarci d’impaccio. È un fatto» (TV, 30).

un'espressione adottata di recente per la Russia staliniana – come una sorta di “dittatura sviluppatista”. Un'immagine modernizzatrice propagandata, e non poteva essere altrimenti data la natura politica e ideologica del regime, con peculiari modalità contraddittorie; da una parte il cinegiornale mostra una sorta di “guerra alla terra”, con gigantesche esplosioni accompagnate dalla didascalia: «gli esplosivi, che già furono arma potente di guerra, sconvolgono oggi il terreno e lo preparano alle coltivazioni redditizie» (BG, 3' 16''). Dall'altra un passo retorico tradizionaleggiante recita: «tu con l'aratro i piccoli nepoti nutri, e la Patria, e tieni gli occhi in alto perché tu segui a mano a mano il sole!...» (BG, 8'). Immagini di laboratori pronti a dare man forte all'agricoltura da modernizzare sono affiancate da didascalie che propongono una patriottarda retorica “innatistica” della ricerca scientifica, peraltro ancora vitale ai nostri giorni: la scienza come frutto – quasi di natura – della «genialità italiana» (BG, 22' 12''). Allo stesso tempo quasi sovieticamente – si pensi all'elettrificazione caldeggiata da Lenin – nella stessa didascalia si celebra «l'elettricità al servizio dell'agricoltura» (BG, 22' 12'').

Se questi riferimenti alla modernizzazione gettano un ponte tra l'interventismo agricolo staliniano e mussoliniano, nella trasfigurazione romanzesca di Šoločov e Pavese la modernizzazione delle campagne assume un rilievo diverso. A ben vedere l'enfasi sulla meccanizzazione è più marcata in Pavese, mentre Šoločov⁸⁰³ sembra aver voluto disinnescare preventivamente l'ovvietà – nel sistema letterario sovietico – del *topos* canonico del romanzo sulla collettivizzazione – un filone romanzesco, per alcuni russisti occidentali, sintetizzabile nella sarcastica formula ricordata dalla Clark: «the boy gets tractor»⁸⁰⁴, il ragazzo avvia il trattore. Invece, si noti, basta sostituire la trebbiatrice al trattore per notare che nel pavesiano *Paesi tuoi* Berto effettivamente rimette in moto la trebbiatrice – *the boy gets tractor*

⁸⁰³ Sebbene nei *Dissodatori* la meccanizzazione non ha un ruolo nella trama del romanzo, si deve sottolineare che le macchine agricole e la modernizzazione sono rappresentate come il motivo primo che ha spinto i contadini a combattere per la Rivoluzione; dopo il discorso sopraccitato di Davidov interviene il contadino Liubiškin: «“dateci le macchine!” egli tese le palme ruvide. “La trattrice, una gran bella cosa, non c'è che dire, ma voi altri operai ne avete prodotte poche e per questo vi criticiamo. [...] Tu devi darci le macchine [...] Quella trattrice di cui ci hai parlato! Questo perché me lo sono buscato?” [...] avvicinandosi, rialzò l'orlo della camicia, trattenendola con il petto sul mento. Sul ventre abbronzato e sul fianco vi erano vaste, terribili cicatrici, che tiravano la pelle. “Perché mi sarei buscato questi confetti dai cadetti bianchi?”» (TV, 33-34).

⁸⁰⁴ Cfr. K. CLARK, “*Boy Gets Tractor*” and *All That: The Parable Structure of the Soviet Novel*, in R. FREEBORNE, R. R. MILNER-GULLAND, CHARLES ALEXANDER WARD (ed. by), *Russian and Slavic Literature*, Slavica Publisher, Columbus (Ohio) 1977, pp. 359-375.

–, e il rapporto tra “rivoluzione” e “reazione” simboleggiato, rispettivamente, dalla macchina e dall’assassinio, assume un ruolo simbolico cruciale.

Interpretando e riadattando il modello tragico dei *Dissodatori* di Šoločov, Pavese individua, con quell’acume storico e politico che la critica stenta talvolta a riconoscergli, le possibilità di resa letteraria di quella contraddizione, cifra storica caratteristica del regime fascista, tra modernizzazione (auspicata) e reazione (reale), e su questo nodo storico e politico costruisce quindi la tragedia di *Paesi tuoi*.

II.4.5.2 La donna “demoniaca” dai *Dissodatori* a *Paesi tuoi*

Il romanzo storico capostipite della tradizione letteraria italiana, *I promessi sposi* di Manzoni, ha inaugurato – sebbene possa essere certamente letto come un romanzo non particolarmente ottimista – una formula allegorica volta a rappresentare l’ottimismo nei confronti del progresso storico della nazione: il matrimonio finale dei giovani popolani Renzo e Lucia.⁸⁰⁵ Un confronto tra *Paesi tuoi* e il prototipo manzoniano fa subito intendere l’aria che tira nell’Italia narrata da Pavese: in un *climax* che trascorre dalla storia di Pieretto e Michela, dove quest’ultima tradisce il primo con Berto, ai “promessi sposi” Ernesto e Gisella che neppure giungono ad essere promessi, fino alla storia d’amore tra Berto e Gisella, stroncata dalla catastrofe nella quale quest’ultima è uccisa dal fratello, non si trova, e non a caso non si trova in *Paesi tuoi* alcun *happy ending* che allegorizzi in un coronato idillio una qualche possibilità di progresso storico. La catastrofe finale, letta sullo sfondo del macrotesto del sistema letterario italiano, enfatizza e denuncia l’*empasse* tragica che arresta il progresso nell’Italia fascista.

⁸⁰⁵ «Manzoni descrive [...] direttamente soltanto un episodio concreto della vita del popolo italiano: l’amore, la separazione e il ritrovarsi di un giovane e di una fanciulla, entrambi di condizione contadina. Ma nella sua rappresentazione il fatto si sviluppa in modo da diventare la generale tragedia del popolo italiano in una situazione di avvilitamento e spezzettamento nazionale [...] il destino dei due protagonisti diventa la tragedia del popolo italiano in genere» (G. LUKÁCS, *Il romanzo storico*, cit., p. 83). Manzoni per di più tende – secondo Lukács – a caratterizzare «determinati eventi storici [...] puramente in negativo come perturbazioni della vita popolare» (ivi, p. 105). Di conseguenza nella tradizione romanzesca italiana post-manzoniana, data una “perturbazione” della vita popolare, si può inferire che Storia ci cova.

Il parallelo, pressoché obbligato nella tradizione letteraria italiana, con il (relativo) ottimismo manzoniano⁸⁰⁶, spinge ad indagare sulla rappresentazione della donna in *Paesi tuoi*. Si vedrà che alcuni tratti importanti dell'allegorica trama sentimentale di *Paesi tuoi* sembrano derivare direttamente (o sono comunque proficuamente comparabili) con le vicissitudini dei rapporti tra Davidov e Lùška, moglie infedele di Nagùlnov, con cui il protagonista dei *Dissodatori*, dopo il divorzio dei due, stringerà una relazione nel finale del romanzo.⁸⁰⁷

Nei *Dissodatori* Davidov, protagonista del romanzo, è lo straniero operaio che giunge ospite in un villaggio contadino e stringe una relazione con una bella contadina che abita la casa in cui è ospitato: si noti che si può dire esattamente lo stesso del Berto di *Paesi tuoi*. In entrambi i casi: nella convivenza si innesca la tensione erotico-amorosa tra l'operaio e la contadina, quest'ultima si caratterizza come "diversa" e in qualche modo ribelle nei confronti del suo ambiente paesano, e la relazione provoca la tensione con un rivale. La differenza più evidente è che in *Paesi tuoi* Gisella è oggetto delle attenzioni incestuose del fratello, da cui nel passato ha subito violenza, mentre inizialmente Lùška non è libera, agli occhi di Davidov, perché sposata con Makar, benché quest'ultimo accetti con pazienza e disinteresse la condotta "leggera" della moglie.

La bella Lùška, fa intendere Šolochov, divide subito psicologicamente Davidov (che ne è attratto) e Nagùlnov, e alimenta inconsciamente (o comunque accentua) alcune divergenze politiche tra i due, tanto che una delle funzioni del personaggio è quella di rappresentare un reagente che rivela le contraddizioni e i limiti umani e politici del protagonista. Inizialmente (capitolo tredici) Davidov fa la morale a Nagùlnov sulla liberalità con cui questi accetta la condotta della moglie, amante del giovane Timofei, figlio di un *kulak* (che come tale sarà deportato, ma poi

⁸⁰⁶ Sempre nella succitata lettera a Pinelli su *Paesi tuoi*, prendendo pretesto dalle critiche dello stesso Pinelli (che non cita Manzoni) alla lingua di *Paesi tuoi*, Pavese pone implicitamente il suo romanzo agli antipodi dei *Promessi sposi*, concedendo scherzosamente all'amico che d'ora innanzi scriverà come Manzoni: «accetto infine l'invito alla verecondia e prometto di scrivere d'ora innanzi come un grosso manzo (Manzoni)» (Pavese a Tullio Pinelli, 4 dicembre 1939, in C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 358). Si potrebbe persino ipotizzare nell'ironico gioco di parole che chiude la frase – «un grosso manzo (Manzoni)» - l'ennesimo riferimento alla necessità di "decifrare" *Paesi tuoi* presente nella missiva a Pinelli, forse un invito a osservare il personaggio del "grosso buo" Talino, che già nel nome cela un anagramma.

⁸⁰⁷ Si vedrà più avanti che il triangolo tra Davidov, Lùška e Nagùlnov è il modello da cui deriva anche il triangolo tra il Dritto, il cuoco Mancino, e la moglie di quest'ultimo, Giglia, narrato nel *Sentiero dei nidi di ragno* di Calvino.

nell'ultimo capitolo, fuggito dal gulag, si accampa da bandito nei pressi del villaggio); dice Davidov a Makar: «tu tolleri il vizio con troppa dabbenaggine. Io lo metterò all'ordine del giorno all'adunanza della cellula! Il contadino, dalla tua vita deve prender esempio di condotta. Bell'esempio davvero!» (TV, 117). In seguito però (capitolo trentanovesimo) Davidov, sebbene preoccupato – questa volta in prima persona – per l'«esempio di condotta», cederà alla seduzione della donna:

His situation was quite impossible, absolutely intolerable. Undoubtedly the mistress of the hut was listening at the door. And to-morrow she would tell all Gremyachy Log that Makar's former wife visited her lodger at night, and... goodbye to his spotless reputation [...] the collective farmers would laugh knowingly when he met them (VSU, 474-475).

[La sua situazione era proprio impossibile, assolutamente intollerabile. Senza dubbio la padrona di casa stava ascoltando dietro la porta. E l'indomani avrebbe detto a tutta Gremjačij Log che l'ex moglie di Makar aveva visitato il suo affittuario di notte, e... arriverci alla sua immacolata reputazione! I contadini del kolchoz avrebbero riso a bella posta quando li avesse incontrati]

Le contraddizioni del personaggio sono evidenti, ma la relazione con Lùška è soprattutto emblematica della facilità con cui Davidov può essere raggirato dalle astuzie dei controrivoluzionari, e mostra che l'episodio della fiducia accordata a Ostronov non è casuale.⁸⁰⁸ Similmente Berto sarà raggirato da Talino (l'Ostronov di *Paesi tuoi*) ma si sentirà in parte raggirato anche da Gisella (Lùška), e si possono osservare diverse similarità tra i personaggi Lùška e Gisella.

Lùška è dipinta come donna seducente e sottilmente diabolica:

Essa non sembrava avere più di venticinque anni. Le minute efelidi che coprivano densamente il suo viso allungato la facevano somigliare a un uovo di gazza. Ma c'era una bellezza strana, avvincente e impura nei suoi occhi neri come la pece e in tutta la figura slanciata e asciutta. Le sue sopracciglia

⁸⁰⁸ Nel capitolo precedente (trentottesimo) infatti Davidov, che aveva finalmente deciso di prendere provvedimenti contro Ostronov, si fa nuovamente prendere per il naso dall'astuto contadino: «Davidov had been shaken in his resolution. And shortly afterwards Yakov Lukich began to display such fervent activity in the preparations for weeding and for collecting the means for communal feeding, and he showered so many soundly economic plans on the management, that Davidov was once more vanquished by his energetic manager» (VSU, 464). [Davidov fu scosso nella sua decisione. E poco dopo Yakov Lukic iniziò a mostrare un'attività così fervida nei preparativi per diserbare e per raccogliere mezzi per la nutrizione collettiva, e mostrò piani economici così suadenti per la gestione, che Davidov fu nuovamente sconfitto dal suo intraprendente amministratore.] Nel capitolo successivo il cedimento di Davidov sarà sentimentale e erotico, a riprova che né il primo né il secondo sono casuali, ma evidenziano i limiti del personaggio (e esprimono la visione di Šolochov della complessità del reale). Quando l'ex amante di Lùška, nell'ultimo capitolo, rientrerà fuggiasco dal gulag e chiederà a Ostronov di contattare la fanciulla per suo conto, sarà evidente il legame tra i due cedimenti di Davidov: entrambi rischiano di gettarlo in balia della controrivoluzione.

arcuate e sottili eran sempre un po' rialzate e sembrava ch'ella fosse sempre in attesa di qualche gioia; le labbra rosse avevano sempre un sorriso pronto negli angoli e non coprivano completamente il biancore dei fitti denti convessi (TV, 115-116).

Senza raggiungere gli apici di spregevolezza – per esempio – della Varvara Pavlovna tratteggiata da Turgenev in *Nido di nobili*, Lùška rappresenta una più semplice *femme fatale* di campagna: sensuale, leggera e manipolatrice senz'altro, ma in fondo *fatale* soprattutto in virtù della dabbenaggine di Davidov, indebolito, nota ironicamente Šolochov, dalla stagione primaverile e dalla condizione monacale in cui ha trascorso l'inverno (cfr. VSU, 472). Il personaggio di Gisella è invece diverso, e sebbene Berto si lamenti di essere stato ingannato da lei, ed è sconcertato dalla facilità con cui ha ceduto alla sua corte, Pavese narra in modo da far intendere che queste sono valutazioni imputabili al superficiale maschilismo e all'orgoglio ferito di Berto: infine Gisella incarna (anche per il protagonista) un personaggio femminile vitale e positivo, e pateticamente tragico.

Mentre Lùška a Gremijačij Log non è oggetto di particolari riprovazioni⁸⁰⁹ dell'ambiente sociale, Gisella è osteggiata in quanto personalità “diabolica” dai suoi parenti, che infatti la definiscono «la lingua del diavolo» perché temono la sua indipendenza, la sua mancanza di remore nel ribellarsi ai soprusi e sfidare l'autorità familiare, nel parlare e denunciare liberamente. Un elemento narrativo, quest'ultimo, che ricorda la vicenda della madre di Ostrònov (il furbo “Talino” dei *Dissodatori*) a cui lo stesso Ostrònov chiede inizialmente la canonica benedizione prima di intraprendere l'attività controrivoluzionaria. In seguito però, soffocatasi l'insurrezione bianca, l'anziana madre – perplessa per questa controrivoluzione che non decolla – inizia a lamentarsene nel vicinato, e così Ostronov, temendo di essere scoperto e denunciato, rinchioda e toglie il cibo alla madre; l'anziana donna quindi, come Gisella, è repressa con la forza dalla famiglia perché “parla troppo”.

L'episodio nel quale Vinverra picchia Gisella con la cinghia scaturisce dal litigio di questa con Talino, che dà noia a Gisella (mentre lo stesso Vinverra

⁸⁰⁹ Anche se nel capitolo trentanovesimo un personaggio si lamenta con Davidov perché Lùška provoca risse e distrae dal lavoro la trentesima brigata della fattoria collettiva. Ma ne *I dissodatori*, i cosacchi sono sempre soggetti alla volitiva intraprendenza delle donne, che comandano, manipolano, picchiano i loro uomini in un susseguirsi di scene ironiche e grottesche, che culminano nel già ricordato “linciaggio” di Davidov; ma cfr. più avanti sull'episodio della crudeltà di Ostronov contro la propria madre.

commenta: «ben fatto») perché ha notato l'interesse della ragazza per Berto; Gisella reagisce inveendo contro la vigliaccheria di Talino e alludendo ai suoi crimini:

[Gisella:] – Hai paura di tutti, perché c'è Rico che ti cerca. Hai paura di quelli del Prato. Sei soltanto capace a scappare di notte e ti sei fatto accompagnare perché avevi paura. Vigliacco e bastardo, sei soltanto capace a scappare di notte.....

Qui si misero tutti a gridare perché il vecchio s'era tolta la cinghia e picchiava Gisella come fosse una scarpa (PT, 23-24).

Anche questo episodio ha un antecedente nei *Dissodatori*. Ostronov ospita (oltre a Polovtsév) un altro controrivoluzionario, il sottotenente Ljatèvskij, che si trova quindi in una condizione di ospite simile a quella di Berto. Ljatèvskij seduce la nuora di Ostronov e, colto sul fatto da quest'ultimo, così replica:

«Tu taci, babbo... non far inquietar tuo figlio. Noialtri militari sai come facciamo? Assalto e velocità! Chi non ha peccato nella sua giovinezza... hm... hm... Eccoti una sigaretta, fuma. Ma anche tu non avrai peccato, per caso, con la nuora, eh? Hei tu, briccone che non sei altro!» Jàkov Lukič [Ostrònov] si confuse (TV, 197).

L'allusione al possibile incesto dello stesso Ostronov con la nuora rimanda ad una "libertà" consuetudinaria dell'autoritarismo patriarcale russo segnalata da Engels;⁸¹⁰ Ostrònov, come Vinverra in *Paesi tuoi*, reagisce al favore con cui la nuora accoglie le attenzioni dell'ospite picchiando la ragazza con una cinta:

Suo figlio Sëmen non c'era [...] Jàkov Lukič decise di non dirgli niente, chiamò la nuora nella rimessa e le somministrò alla chetichella una lezioncina con la cinghia della sella; ma siccome non la picchiò sul viso, solo sulla schiena o giù di lì, nessun segno visibile tradì il fatto (TV, 198).

Ritornando a Lùška, si può ricordare che anche Davidov si trova nella condizione di ospite quando viene attratto dalla fanciulla, tanto che dovrà cambiare casa per sottrarsi all'imbarazzo. Si noti come la descrizione dell'audace paesana sia assimilabile ad alcune figure femminili pavesiane, *in primis* a Concia, la donna dalla fisionomia caprina di cui si invaghisce Stefano, protagonista del *Carcere*:

⁸¹⁰ «In Russia, il capo della casa pare abusi della propria autorità con le donne più giovani della comunità, particolarmente con le nuore, fino a crearsi una specie di harem; le canzoni popolari russe sono abbastanza eloquenti a questo proposito» (F. ENGELS, trad. it. *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, Giulio Savelli Editore, Roma 1973, p. 89).

Davidov la vedeva riflessa nello specchio: ella stava provando l'acquisto sulla sua gamba fine, col collo proteso. Davidov vedeva nello specchio le lievi rughe a raggera formate dal sorriso agli angoli dei suoi occhi ardenti, un lieve incarnato sulle sue guance macchiettate di efelidi. Ammirando la propria gamba inguainata in una calza nera essa volse la faccia verso Davidov, nella scollatura della camicia balenarono i seni abbronzati e sodi che sporgevano come quelli di una capra (TV, 116).

Lùška non si caratterizza solo per «i seni abbronzati e sodi che sporgevano come quelli di una capra» che ricordano le donne ferine pavesiane, ma anche per una condotta che allude a pratiche orgiastiche dionisiache, quali le danze notturne nei boschi in cui la fanciulla, nel periodo della semina, trascinerà i giovani della terza brigata nel capitolo trentanovesimo⁸¹¹.

Non è solo la figura genericamente pavesiana del personaggio o il contesto delle scene narrate (dove Davidov è ospite come Berto) che rende possibile riconoscere in Lùška un modello della Gisella di *Paesi tuoi*. Uno dei tratti più importanti e significativi è l'estraneità alla campagna della fanciulla tratteggiata da Šolochov, una estraneità riconoscibile nella fisionomia, nei comportamenti e nell'indole di Lùška: uno spunto che sarà ripreso e amplificato da Pavese, che ne farà più importante tratto caratterizzante della Gisella di *Paesi tuoi*. Luška infatti, nota Davidov, «si vestiva come tutte le donne di Gremijačij Log, forse un po' più pulitamente» (TV, 115) e già in questo passo si può riconoscere il paragone, associativo e oppositivo, tra Lùška e le altre donne del villaggio. Nella scena sopraccitata dove Davidov osserva Lùška attraverso lo specchio, la bella fanciulla misurava degli elastici, ma «non i rotondi elastici di campagna che stringono il polpaccio, ma quelli cittadini, attaccati ad una cintura ornata di nastro azzurro» (TV, 116). Similmente Berto sottolinea più volte la diversità di Gisella dalle altre contadine: «quelle donne crescevano spesse, ma Gisella, che adesso mi guardava ridendo, sembrava invece fatta di frutta» (PT, 30); «la pelle gliel'avevo toccata e avevo visto che, per quanto bruciata dal sole, non era la pelle di Miliota e delle altre

⁸¹¹ «During the day she worked as driver to Afanasi Krasnukotov, but at night, outside the red field hut in which she lived, the balailika was strumming until dawn, the basses and the upper register of the two rowed accordion groaned and whined, the young man and women danced and sang. And all this merry revelry was directed by Lukeria. [...] frequently the ploughmen, sowers and harrowers dancing and seeking to be in Lukeria's immediate presence would break into a volley of courses and start a bitter fight. And all because of her. [...] each man was flattered by the prospect of occupying the place Timofei involuntarily and Nagùl'nov voluntarily had vacated» (VSU, 469-470).

che sembravano bestie» (PT, 31); Gisella quindi ha una fisionomia seducente da donna cittadina, come rimarcano gli apprezzamenti comparativi di Berto:

Gisella sì, che andava bene: c'era la differenza da un sacco a un cuscino, e poteva star bene anche in costume da bagno. Mi era venuta incontro lei la prima, pensavo: si vede che anche il fisico ha le sue simpatie e capisce senza parlare (PT, 39).

La fisionomia da donna cittadina e l'attrazione simpatetica per i cittadini sono tratti importanti che accomunano Gisella e Lùška; quest'ultima infatti decide di sedurre Davidov perché sogna di lasciare la campagna, e la scena sopraccitata, dove quest'ultimo ammira Lùška nello specchio, ricorda il *topos* della diva seduttrice del cinema: la donna che traffica con le calze è un motivo erotico cinematografico assai diffuso, e lo specchio stesso è un surrogato dello schermo del cinema.⁸¹² I "piani" di Lùška prevedono Davidov come mezzo per lasciare la campagna, per unirsi al mondo della città:

Her plans included the conquest of Davidov. After all, why should she link her life up with some Gremyachy lad, she thought. What for? In order to grow withered by the stove in her old age, and forgotten on the steppe with the bullocks and ploughing? Davidov was a simple, broad-shouldered and good-natured chap, not at all like Makar, who was warm-eaten with affairs and expectation of the world revolution. Nor was he like Timofei (VSU, 476). [I suoi piani comprendevano la conquista di Davidov. Dopo tutto, pensava, perché avrebbe dovuto legare la sua vita a qualche ragazzetto di Gremijačij Log. Per quale motivo? Per finire da vecchia appassita sulla stufa, dimenticata nella steppa tra aratri e manzi? Davidov era un tipo semplice tutto responsabilità e di pasta buona, diversissimo da Makar, che era divorato dagli affari e dall'attesa della rivoluzione mondiale. E non era neppure come Timofei.]

Si può quindi affermare che la trama sentimentale di *Paesi tuoi* – oltre che dalla struttura tragica di cui si dirà a breve – deriva con ogni probabilità da *I dissodatori* (ovvero, come qui si suppone, dalla traduzione inglese *Virgin Soil Upturned*) e soprattutto dal capitolo trentanovesimo, tanto che lo stesso titolo del romanzo pavese sembra specularmente costruito sul titolo del capitolo in questione: «Off with the old love...» (VSU, 469). Il titolo riproduce infatti la prima

⁸¹² È noto che Pavese ha indicato come modello letterario americano di *Paesi tuoi*, riferendosi al ritmo serrato della narrazione, *Il postino suona sempre due volte* di Cain; la trama sentimentale e erotica di Cain è in realtà più simile a quella dei *Dissodatori* (per esempio il protagonista è ospite di marito e moglie come Davidov di Makar e Lùška) che a quella di *Paesi tuoi*, e la donna fatale tratteggiata da Cain è più simile a Lùška che a Gisella.

parte di un proverbio (la cesura è segnalata esplicitamente dai puntini di sospensione) o comunque di una frase idiomatica – *Finito il vecchio amore...* – che lascia la seconda parte in sospeso (presumibilmente qualcosa come: *...ne inizia uno nuovo*). Il titolo pavese sottintende invece la parte iniziale (*donne e buoi dei...*) di un proverbio di tematica parimenti amorosa (e non meno cinico) e ne esplicita esclusivamente le ultime due parole: *Paesi tuoi*, appunto. Dal capitolo trentasettesimo di *Virgin Soil Upturned* può ricostruirsi la derivazione del romanzo pavese, incentrato sulla seduzione (socialmente osteggiata: donne e buoi dei paesi tuoi) della donna contadina da parte dell'operaio cittadino (in Šolochov è il contrario, ma anche in Pavese non è ben chiaro chi seduce chi). Sulla caratterizzazione di Lùška e Gisella come donne di campagna ma di aspetto cittadino, e predisposte alla vita cittadina si è detto; resta da rilevare la derivazione delle scene di seduzione da Šolochov a Pavese.

In *Paesi tuoi* i dettagli erotici dominanti sono le gambe e il seno. Per quanto riguarda le gambe, nel brano succitato dello specchio di *Virgin Soil Upturned*, Lùška sta «ammirando la propria gamba inguainata in una calza nera» (TV, 116); «she was admiring the black stocking drawn tightly up over her leg» (VSU, 142). Il riferimento alle gambe e alle calze passa in *Paesi tuoi*, e infatti Berto chiede a Gisella se usa le calze, anche se lei a quanto pare non ne sente il bisogno; si noti che se la fanciulla di Šolochov assume movenze da diva del cinema, la Gisella di *Paesi tuoi* è qui paragonata a una ballerina:

Le guardavo i piedi, ch'erano spessi a forza di andar scalzi.
 – Quando vai a messa, metti le calze? – le avevo chiesto.
 Allora Gisella aveva steso la gamba come una ballerina, stando seduta e guardandomi sempre.
 – Non è bella così?
 La gamba era scura ma forte. – Tira su, – le dicevo senza muovermi, – è dalle ginocchia che si conosce –. Lei si era messa a ridere, fissandomi negli occhi fino al midollo (PT, 47).

Anche Lùška (sempre nella scena dello specchio) sorride e guarda Davidov: «subito anch'essa lo vide attraverso la tenda [...] socchiudendo gli occhi, ebbe un lungo sorriso: “guarda come sono bella!” dicevano i suoi occhi audaci» (TV, 116); «she noticed Davidov [...] screwed up her eyes and smiled a long, slow smile» (VSU, 142).

Ma nonostante un certo risalto tributato alle belle gambe delle due eroine, il seno – allegorizzato persino dalla collina – domina l'immaginario erotico di *Paesi tuoi*, e si è visto che anche in *Virgin Soil Upturned* Lùška turba Davìdov con il balenare dei «seni abbronzati e sodi che sporgevano come quelli di una capra» (TV, 116); più diffusamente nella traduzione inglese: «her firm, swarty breasts, protruding downward and away like a goat's udder, trembling in the opening of her shirt» (VSU, 142).

Lo stratagemma con cui Lùška, nel cruciale capitolo trentasettesimo, riesce ad avvicinare Davìdov, consiste nel fingere interesse per i problemi della collettivizzazione dell'agricoltura. Così ha luogo la comica scena dove Davìdov e Lùška, discutendo dei problemi di gestione della fattoria collettiva, si intrattengono sui temi galeotti del latte e della mungitura:

At first he listened to her distrustfully. But then he began to find the conversation interesting, and talked of his plans for the dairy, informing her among other things of the latest foreign technical achievements in working up the milk production (VSU, 477).

[In principio la ascoltò con diffidenza. Ma poi iniziò a trovare la conversazione interessante, e parlò dei suoi piani per il caseificio, istruendola, tra altre cose, sugli ultimi ritrovati esteri per migliorare la produzione del latte.]

Il discorso è stato portato sulla produzione del latte dallo stesso Davìdov. In *Paesi tuoi* la ricerca del medesimo argomento allusivo è confessata da Berto senza remore: «ridevo perché, raccontandole della collina che sembrava una mammella, sarei venuto sul discorso» (PT, 40); sembra quasi un commento alla scena di *Virgin Soil Upturned*. In questo brano Berto attendeva Gisella, ma al suo ridere risponde la risata della capra che giunge in luogo della fanciulla, una circostanza che potrebbe contenere un'allusione al legame tra il tema erotico del seno femminile (a cui Berto meditava di alludere) e il tema agricolo della mungitura, e quindi alle mammelle della capra, essendo quest'ultima nella scena citata una figura simbolicamente sostitutiva di Gisella.

Ritornando a Šoločov, si può notare come Davidov si lasci prendere la mano dal suo stesso discorso sulla mungitura, tanto da proporre a Lùška – che non vorrà saperne – di dirigere la produzione del latte⁸¹³:

The milk will always be spoilt [...] if the milkers milk as I saw one doing recently. She sat under the cow, and didn't wash the udder; all the teats were covered with mud and dung. And she hadn't washed her hands, either. The devil knows what she might have been up to forehand, and she gets under the cow with her dirty hands. I haven't had time to take the matter up to myself. But I shall now! And instead you powdering and beatifying yourself, you might take over the management of the dairy, will you? We'll make you the manager, you'll go and take a course and learn how to run the dairy and you'll be a qualified woman (VSU, 478).

[Il latte si guasterà sempre [...] se le mungitrici mungono come una che ho visto di recente. Stava sotto la vacca, e non aveva lavato la mammella; tutti i capezzoli erano coperti di fango e sterco. E per giunta non s'era lavata le mani. Sa il diavolo cosa ci ha avuto sopra prima, e si piazza sotto la vacca con le sue mani zozze. Non ho avuto tempo di farmi carico della materia. Ma lo farò ora! E invece di incipriarti e imbellettarti, potresti occuparti tu dell'amministrazione della mungitura, te ne occuperai? Ti faremo amministratrice, andrai a fare un corso e imparerai come condurre il caseificio e sarai una donna qualificata.]

Il discorso di Davidov, comicamente malizioso, innocente e serio allo stesso tempo (e per giunta ben poco galante, dati i riferimenti alla sporcizia) si sofferma sull'immagine della donna che munge e sui dettagli delle mammelle della mucca, e si conclude nel proporre alla bella Lùška di dirigere l'attività casearia. Similmente Berto racconta, in una scena dove le allusioni erotiche diventano esplicite, di quando ha visto Gisella mungere: «Non l'ho detto ma prima, nella stalla, quando mungeva, avevo preso anch'io la poppa e le sue dita, e tirando assieme s'era versato un po' di latte. – Sta' bravo, – mi aveva detto lei nell'orecchio ridendo» (PT, 47).

La costruzione narrativa della dinamica sentimentale e erotica di *Paesi tuoi* rivela quindi le tracce di una plausibile ripresa dell'analogica dinamica narrata in *Virgin Soil Upturned*, che si estende dai caratteri più generali – l'ospite operaio intrigato dalla bella contadina – a numerosi dettagli, come la diversità cittadina della donna, o l'uso allusivo del tema della mungitura e via dicendo. A questo proposito, la differenza fondamentale tra Šoločov e Pavese consiste nella scelta di

⁸¹³ Per la cronaca: il risvolto politico del discorso, sottotraccia ma tutt'altro che assente, è la facilità con cui Davidov è propenso ad affidare compiti di management a persone non motivate o potenzialmente sabotatrici, come nel caso di Ostronov.

quest'ultimo di rendere centrale in *Paesi tuoi* la dinamica sentimentale, periferica nei *Dissodatori*, e legarla indissolubilmente allo scioglimento tragico, la cui catastrofe consiste appunto nell'uccisione di Gisella; sottotesto ineludibile del rovesciamento satirico, e della contestuale polemica storica pavesiana, risulta quindi il testo fondante del romanzo (non solo storico) nel sistema letterario italiano, *I promessi sposi*, che potrebbe aver avuto un ruolo importante nella scelta di orientare la costruzione narrativa pavesiana. Rimane da discutere, per concludere il discorso sulla comparazione tra *I dissodatori* e *Paesi tuoi*, la derivazione della struttura tragica dal primo romanzo al secondo.

II.4.5.3 *I dissodatori e la tragedia storica in Paesi tuoi*

La catastrofe di *Paesi tuoi*, dove Gisella viene uccisa dal fratello Talino mentre si scarica il grano per la trebbiatura, trae ispirazione dai capitoli del *Ramo d'oro* di Frazer sulla leggenda di Ercole e Litiere. Sebbene la critica non sia concorde su questo punto, i riscontri testuali sono troppo numerosi e significativi per essere trascurati; si può ricordare la descrizione di Talino con i ciuffi di grano sulla testa e la corrispondente descrizione frazeriana del travestimento imposto a colui che uccide lo spirito del grano; scrive Frazer: «ricordiamo che la persona che arriva dopo tutti gli altri, viene considerata rappresentante dello spirito del grano; un concetto indicato ancor più esplicitamente dall'uso di avvolgere quella persona fra le spighe»⁸¹⁴; similmente Talino, poco prima del delitto, scende dal carro da cui si scaricano i covoni «con le paglie in testa» (PT, 73). In un altro passo di *Paesi tuoi* l'allusione è più sottile: Berto racconta che «uno dei [bambini] più piccoli si ficcò nelle gambe della vecchia e la fece cadere [...] Vinverra, che quando voleva non era uno stupido, invece di battere il ragazzo disse soltanto: – La nonna la deve ammazzare Talino, non tu» (PT, 48); Frazer, sempre trattando della «credenza che lo spirito del grano venga ucciso all'atto della mietitura o della trebbiatura», descrive l'usanza per cui «i contadini, quando trebbiano l'ultimo grano, battono i loro correggiati a ritmo cadenzato, ripetendo: “stiamo uccidendo la vecchia! Stiamo

⁸¹⁴ J. G. FRAZER, *Il ramo d'oro*, cit., p. 484

uccidendo la vecchia!”. Se nella casa c’è una donna anziana, la si esorta a mettersi in salvo per non venire uccisa»⁸¹⁵. Ci si può fermare qui, avendo presente che i riferimenti allo stesso capitolo frazeriano riscontrabili in *Paesi tuoi* sono numerosi.

Un punto molto importante da chiarire nella comparazione tra *I dissodatori* e *Paesi tuoi*, è che anche Šolochov sembra a sua volta aver ripreso la rappresentazione della catastrofe, oltre che da fonti classiche sulla morte di Orfeo come *Le georgiche*, dagli stessi capitoli del *Ramo d’oro* (o da altri scritti d’argomento antropologico) che hanno interessato Pavese. Non si insisterà qui sulla possibilità di una effettiva ripresa da parte di Šolochov dei rituali narrati da Frazer: ciò che importa è che Pavese, leggendo *Virgin Soil Upturned*, non avrebbe potuto fare a meno di pensare ad alcuni passi del capitolo su Litiere del *Ramo d’oro*.

Davidov subisce un pestaggio da parte delle donne cosacche infuriate che ricorda come si è detto il massacro di Orfeo tradizionalmente perpetrato dalle baccanti. Ma diversamente da quanto accade in *Paesi tuoi* – dove la vittima è la paesana Gisella – nei *Dissodatori*, come nella leggenda di Litiere, la malcapitata vittima è lo straniero Davidov. I primi riscontri con Frazer si trovano nella descrizione dei cruenti rituali che secondo lo studioso risultano attestati in Guinea:

I Marimo, una tribù del Beciuania, sacrificano un essere umano per promuovere i raccolti. La vittima prescelta è generalmente un uomo basso e grosso. Viene afferrato con la forza e condotto nel campo, dove lo uccidono fra il grano perché serva da «seme» (così si esprimono).⁸¹⁶

Non solo Davidov, piccolo e tozzo, possiede *le physique du role*, ma per di più si chiama Sëmen, ovvero «seme», e al suo ruolo simbolico di “seme politico” sembrerebbe ironicamente sommersi, nella narrazione di Šolochov, il ruolo rituale di seme simbolico da sacrificare nei campi. Frazer registra un’usanza simile anche in Messico, dove «i Merimo sacrificavano come “seme” un uomo piccolo e grasso e, in questo caso, la limitata statura corrisponde alle giovani piantine e la grassezza alle condizioni che si spera raggiungerà il raccolto»⁸¹⁷. Come si è detto non importa qui stabilire se questi riferimenti all’ambito antropologico siano attribuibili alla volontà d’autore di Šolochov, importa riconoscere che il Pavese lettore di Frazer avrebbe

⁸¹⁵ Ivi, p. 485.

⁸¹⁶ Ivi, p. 490.

⁸¹⁷ Ivi, p. 495.

ben potuto cogliere le possibili associazioni. Un'altra coincidenza tra Šoločov e Frazer si può rilevare nella circostanza che la motivazione esplicita del pestaggio – sottrarre a Davidov le chiavi del granaio collettivo – può suggerire (o nascondere, se voluto) un ulteriore riferimento macabro e burlesco alle ricostruzioni di Frazer:

Veniamo ora ai casi in cui questo spirito [del grano] è rappresentato da uno straniero che passi accanto al campo (come nella storia di Litiere) [...] A Brie, quando qualcuno che non appartiene alla fattoria passa accanto ai campi, i mietitori lo inseguono e, se riescono a prenderlo, lo legano in un covone e, uno dopo l'altro, lo mordono sulla fronte gridando: «porterai la chiave del campo». «Aver la chiave» è l'espressione usata altrove dai mietitori [...] equivale all'espressione «ti è toccato il vecchio» o «sei il vecchio», indirizzata a colui che taglia o trebbia l'ultimo grano. Pertanto quando, come a Brie, uno straniero viene legato nel covone e gli si dice che «porterà la chiave del campo» è come dire che lui è [...] l'incarnazione dello spirito del grano.⁸¹⁸

Nelle urla della folla inferocita che accolgono Davidov (capitolo trentatreesimo) si uniscono il motivo della semina e della «chiave del grano»:

Come grandine, sopra un tetto coperto di ferro, tambureggiarono le grida:
«Da' qui le chiavi!»
«Disciogli il *kolchoz*!»
«Dacci la semente!»
«Perché non ci lasci seminare?» (TV, 308)

Segue il pestaggio da parte delle donne, che rimanda come si è detto al mito di Orfeo; come il canto suadente del mitico poeta è soffocato dalle urla selvagge delle baccanti, il tentativo di Davidov di esprimere il suo discorso persuasivo (la fede nella pacifica persuasione della parola è la sua caratteristica virtù politica, come la persuasione è la qualità del canto di Orfeo) è sommerso – come l'Orfeo di Ovidio – dalle urla furiose delle cosacche di Gremjačij Log:

Bànnik, mormorando minacce, indietreggiò e al suo posto avanzarono in folla le donne. Esse cominciarono a gridare tutte insieme, non permettendo a Davidov di dire una parola. Egli cercava di guadagnare tempo [...] ma le donne lo circondarono, gridando in modo assordante, sostenute dal silenzio di approvazione dei cosacchi (TV, 309).

⁸¹⁸ Ivi, pp. 486-487; Rasmětnov, il primo a essere malmenato perché consegna le chiavi del granaio, ha una cicatrice sulla fronte.

I riferimenti al mito che attraversano il capitolo sono numerosi, basti notare che, per esempio, durante il pestaggio sono utilizzati anche i bastoni, a ricordare il Tirso delle baccanti (assente però nella traduzione inglese⁸¹⁹):

«Cittadine! Care le mie morosette! Non picchiate almeno coi bastoni!» egli pregava, pizzicando le donne più vicine e chinava la testa sorridendo con sforzo.

Lo picchiavano spietatamente sulla larga schiena sonora e curva, ma egli tossicchiava soltanto e malgrado il dolore cercava sempre di scherzare. [...]

«Non picchiare coi bastoni!» borbottò una sola volta, severamente, fra i denti, Davidov e afferrato dalle mani di una connetta un bastone secco di salice, lo spezzò sul ginocchio. [...]

«Che stupida morte sarebbe, quest'è un fatto» egli pensava, fissando con speranza gli occhi sul poggio. Ma non c'era polvere di cavalli sulla strada [...] Il poggio era deserto, deserta era la steppa che si stendeva fino al lontano cumulo antico, sull'orizzonte... (TV, 312-313).

Trascorrendo dai riferimenti ai testi antropologici, al mito, fino all'immagine collinare del «lontano tumulo antico, sull'orizzonte», il capitolo della catastrofe di *Virgin Soil Upturned* sembra quasi scritto appositamente per attirare l'interesse di Pavese. Il capitolo, che in traduzione inglese è intitolato «A fight for grain»: ovvero un combattimento, una *battaglia* per il grano, sembra parimenti atto a suggerire l'idea della trasfigurazione in chiave satirica e tragica della «battaglia del grano» narrata in *Paesi tuoi*. Si possono quindi tirare le fila del discorso fin qui condotto, e esaminare le similarità della struttura tragica e del suo significato storico tra i due romanzi.

Si è visto che nei *Dissodatori* la catastrofe tragica che investe i protagonisti ha origine nell'ambivalente e oscillante condotta del potere sovietico, che persegue i suoi obiettivi – peraltro condivisi da Šoločov – con un'accelerazione politica innovatrice seguita da una brusca inversione di rotta. In questa rappresentazione di Stalin, che Šoločov fa esprimere a Rasmětnov, si deve quindi riconoscere la compresenza di una decisa sfumatura satirica e di un'altrettanto decisa intonazione tragica:

Io propongo, cari compagni, di intitolare la nostra marcia verso il socialismo, il nostro kolchoz, al nome del compagno Stalin. Di lui tutti sappiamo che, fin dal primo giorno, egli è andato diritto per la via più breve, senza deviare di qua e di là e noi ora lo seguiamo in ordine sparso verso l'avvento del caro

⁸¹⁹ Il capoverso: «“Non picchiare coi bastoni!” borbottò una sola volta, severamente, fra i denti, Davidov e afferrato dalle mani di una donnetta un bastone secco di salice, lo spezzò sul ginocchio», non è presente nell'edizione inglese del 1935 (*Virgin Soil Upturned*).

socialismo per il quale abbiamo combattuto, abbandonando mogli e bambini, dimenticando le bellezze della nostra giovane vita e bagnando abbondantemente le mani nel sangue altrui e nel nostro sangue stesso (TV, 113).

Se una cosa non si può dire senza ironia dello Stalin della collettivizzazione narrata nei *Dissodatori*, è che «egli è andato diritto per la via più breve, senza deviare di qua e di là» («turning aside neither to the right nor to the left» VSU, 139), soprattutto se si ricorda che lo stesso Rasmëtnov, nel capitolo *A fight for grain*, in conseguenza dell'articolo di Stalin *La vertigine del successo*, viene malmenato dalla folla che grida: «“egli è contro Stalin?”» (TV, 306); «“He’s against Stalin!”» (VSU, 387).

Similmente, la contraddizione storica che caratterizza la politica agraria fascista è alla base della dinamica tragica che in *Paesi tuoi* culmina nell'uccisione di Gisella. La contraddittoria promozione della tradizionalistica tutela dell'ideologia e del potere patriarcale, e dell'innovazione tecnologica perpetrata dal fascismo, implica da una parte la separazione sociale tra città e campagna, tra classe operaia e classe contadina, dall'altra il loro incontro reso necessario dalla meccanizzazione della produzione agricola che – come narra anche il racconto di Šolochov *I braccianti* – può innescare un movimento di rivendicazione sociale nelle campagne, non fosse che per il contatto tra operai addetti alle macchine (come Berto) e i contadini. L'originale rappresentazione pavesiana di questi nuclei tematici fonde l'idea marxiana della base economica dei fenomeni sociali e culturali con il tema della schiavitù della donna nella società classista, additato da Engels nel suo scritto d'argomento antropologico, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*:

In un vecchio manoscritto inedito, elaborato nel 1846 da Marx e da me, trovo questa frase: «La prima divisione del lavoro è quella che si compie tra l'uomo e la donna per la procreazione dei figli». E oggi posso aggiungere: il primo antagonismo di classe che fa la sua apparizione nella storia coincide con lo sviluppo dell'antagonismo tra uomo e donna in regime monogamico, e la prima oppressione di classe con l'oppressione del sesso femminile da parte di quello maschile. [...] duplice è l'aspetto di tutto ciò che la civilizzazione produsse, vale a dire contraddittorio: qui la monogamia, là l'eterismo, compresa la sua forma estrema, la prostituzione.⁸²⁰

⁸²⁰ F. ENGELS, *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello Stato*, cit., p. 94; pp. 95-96.

Sono i temi di *Paesi tuoi*, dove la struttura economica e sociale implica l'alienazione e la sottomissione della donna, esplicitata nel motivo ricorrente della prostituzione. La direzione politica impone la contraddizione tra la modernizzazione delle campagne e la chiusura reazionaria della sua struttura sociale. La struttura politica e sociale, a sua volta, genera l'amletica inerzia di fronte allo *status quo*, che paralizza l'azione degli Ernesto e dei Berto, che delegano la giustizia ad uno Stato i cui rappresentanti, ironicamente, giungono non per fare giustizia, ma per portare il documento che consente al meccanico Berto di contribuire alla "Battaglia del grano", e rappresentano plasticamente, tanto nell'inazione quanto nell'azione, la vera volontà dello Stato. È uno snodo fondamentale di *Paesi tuoi*, notato da Lucia Re, che purtroppo non ne trae le necessarie conseguenze:

Berto si aspetta che Talino, per il suo crimine, sarà sicuramente messo «dentro, per non uscire mai più». Ironicamente, invece, è proprio ciò che non accade. [...] Quando i carabinieri lo avvicinano nell'aia, Berto apprende che sono giunti semplicemente per dargli il suo libretto di lavoro da meccanico; non indagheranno sulle circostanze della morte di Gisella. Questa svolta ironica della trama svela che la "legge e ordine" del regime fascista (che Girard attribuisce a tutto il sistema giudiziario dell'Occidente moderno) è solo un doppio dell'antico meccanismo del capro espiatorio, sponsorizzato e istituzionalizzato dallo Stato.⁸²¹

Il tema del capro espiatorio, limitatamente al discorso sulla giustizia di *Paesi tuoi*, non sembra avere alcun ruolo. I riferimenti costanti a Mussolini e alla "Battaglia del grano", che culminano nel finale «– Come va quest'anno il grano? –, disse l'appuntato girando gli occhi» – dove il rappresentate dello Stato sembra un *medium* posseduto dal dio-dittatore dagli occhi roteanti – rivelano, con buona pace del capro espiatorio pan-occidentale di Girard, che il romanzo di Pavese ha per obiettivo satirico proprio «la "legge e ordine" del regime fascista» di cui scrive, in questo giustamente, la Re. L'identificazione tra Gisella e la capra, potrebbe alludere alla capra giudaica della poesia di Saba *La capra*, e quindi all'Italia del 1939 funestata dalle leggi razziali. Il modello letterario rappresentato dai *Dissodatori*, dove la tragedia discende dalla contraddizioni politiche della collettivizzazione delle campagne, si ritrova operante in *Paesi tuoi*, dove la contraddizione tra

⁸²¹ L. RE, *Calvino and the Age of Neorealism*, cit., p. 125.

modernizzazione e reazione ha come risultato l'avanzamento tecnologico delle campagne e la repressione violenta delle sue conseguenze sociali, assecondata da una "giustizia" di Stato che ha la sua storicità specifica in quanto giustizia del regime fascista. È la stessa giustizia che ha condannato Pavese per la sua resistenza politica e letteraria, e infatti Gisella, paragonata esplicitamente da Berto a «una lingua», e definita dai parenti di lei la «lingua del diavolo», può essere intesa allegoricamente, come *la* lingua, *la* poesia "uccisa" dalla repressione politica fascista; peraltro la metafora della censura culturale e letteraria era al tempo esplicitamente legata alle politiche agricole del regime, come suggeriscono espressioni come «bonifica della cultura»⁸²².

⁸²² Cfr. per esempio CESARE MARIA DE VECCHI, *Bonifica fascista della cultura*, Mondadori, Milano 1937.

II.5 L'intollerabile realsocialismo del *Compagno*

II.5.1 *Il compagno* e *La disfatta* di Fadeev

II.5.1.1 Da *La disfatta* a *Il compagno*

Nel 1946 Pavese probabilmente conosceva già da tempo il capolavoro di Fadeev, il romanzo *La disfatta*,⁸²³ tradotto fin del 1929 sia in inglese⁸²⁴ sia in francese⁸²⁵, poi pubblicato in traduzione italiana da Einaudi nel 1947,⁸²⁶ e antologizzato – in luogo di altre illustri opere letterarie straniere – nell'*Antologia Einaudi 1948*, minuziosamente curata da Pavese.⁸²⁷ Una comparazione tra *La disfatta* e *Il compagno* suggerisce l'ipotesi che il capolavoro di Fadeev può essere considerato un modello letterario di cospicua rilevanza per la genesi de *Il compagno*.

Il momento di *disfatta*, appunto, del movimento comunista italiano ed europeo è il contesto sociopolitico de *Il compagno*, sottolineato dall'affermazione

⁸²³ *La disfatta* poteva suscitare l'interesse dei lettori italiani, se non altro per la dettagliata anticipazione proposta nel 1928 nel capitolo dedicato interamente all'opera in E. LO GATTO, *La letteratura sovietista*, cit., pp. 59-67 (dove il titolo russo – *Razgrom* – è stato reso dallo studioso con «Lo sfacelo»). Un brano del romanzo in traduzione italiana è stato poi pubblicato nel numero dedicato alla letteratura sovietica da «L'Italiano» nel maggio 1931; pur in un discorso scettico su tutta la letteratura sovietica, compagni di strada compresi, nella sua recensione al suddetto numero de «L'Italiano» Vittorini definisce *La disfatta* «forse il tentativo più moderno di un'arte narrativa nella letteratura sovietica» (E. VITTORINI, *Letteratura sovietica*, in «Il Bargello», a III, n. 27, 5 luglio 1931, p. 3; ora in ID., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, cit., p. 398).

⁸²⁴ A. FADEYEV, trad. ing. *The Nineteen*, Martin Lawrence, London 1929; traduzione di Richard Denis Charques.

⁸²⁵ ALEXANDRE FADEEV, trad. fr. *La défaite*, Ed. Sociales Internationales, Paris 1929; traduzione di Maurice-Parijanine.

⁸²⁶ La traduzione italiana del romanzo fu sì pubblicata da Einaudi nel 1947, ma la traduzione di Langella era disponibile alla casa editrice (e quindi a Pavese) certamente dal giugno 1946 e con ogni probabilità perlomeno dal 1945 (cfr. L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, cit., p. 329, nota 138). Anche la supervisione della letteratura sovietica era compito ufficiale di Pavese, come rivela la lettera di Einaudi a Bianca Garufi del 10 luglio 1945, dove si afferma che «il lavoro per i libri sovietici da pubblicare doveva avvenire “alle strette dipendenze” di Pavese» (ivi, p. 328, nota 135).

⁸²⁷ Cfr. *Antologia Einaudi 1948*, Einaudi, Torino 1949, pp. 99-105.

finale del dirigente comunista Gino Scarpa che «la guerra di Spagna è perduta»⁸²⁸. Si approfondisce così il significato della «notte», esistenziale e politica, che apre e chiude il romanzo.⁸²⁹ La costante decimazione dei compagni che cadono nella rete poliziesca del regime (emblematicamente anticipata dall'incidente di Amelio), marca l'atmosfera epica del romanzo, mentre il momento storico che ne vide la pubblicazione (1947) suggerisce una triplice proiezione di significato: storico-rievocativo in merito all'«antifascismo clandestino» (MV, 375) italiano e alla guerra civile di Spagna, storico-attuale in riferimento alla dittatura franchista, che sopravvive alla Seconda guerra mondiale; memoria e attualità storica si fondono quindi nell'immagine malinconica ma combattiva del protagonista Pablo, che si fa popolo nel riferimento allusivo ai molti «Pabli» (COM, 225) che apre il capitolo XIII, che chiama in causa la dittatura fascista che ancora nel Secondo dopoguerra opprime il popolo spagnolo. La sensibilità di Pavese per il problema del persistere del fascismo in Europa è attestata dalla lettera a Enrico Falqui del 6 maggio 1948, nella quale il Piemontese respinge la proposta di collaborazione alla terza pagina del «Tempo» di Roma, adducendo come esempio un commento del quotidiano favorevole al governo dittatoriale greco:

Io mi fido del redattore ma non del foglio. Per esempio, l'ammazzamento del ministro della giustizia greco non è un «vile attentato» (martedì quattro maggio) ma un atto di guerra. Così via per il resto.

La questione, mi dirà lei, riguarda solo la prima pagina. Fino a un certo punto. [...] che il «Tempo» chiami per esempio vile attentatore quel tale, e non per dichiarata ostilità politica com'è la verità, ma in nome del buon senso, della decenza, dell'indipendente imparzialità, questa è una truffa alla così detta opinione pubblica e io non mi sento di cooperare a costituirgli con la mia collaborazione questa patente d'imparzialità.⁸³⁰

⁸²⁸ C. PAVESE, *Il compagno*, Einaudi, Torino 1946; cito da ID., *Tutti i romanzi*, cit., p. 265; da qui in avanti siglato COM.

⁸²⁹ Il termine «notte» occorre in posizione forte: nell'*incipit* del romanzo («Mi dicevano Pablo perché suonavo la chitarra. La notte [...]» COM, 147), nell'*explicit* («Era già notte» COM, 281) e nell'*incipit* del capitolo XII che narra l'arrivo di Pablo a Roma («Quando arrivai a Roma sul camion che Milo mi aveva trovato, ero contento di aver fatto tanta strada e che al mondo ci fossero degli altri paesi, delle montagne, tanti posti che non avevo mai visto. Arrivammo di notte» COM, 219-220).

⁸³⁰ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 592.

II.5.1.2 Politica e mistero

Se si ipotizza che il romanzo sovietico di formazione politica sia uno dei modelli letterari dell'interazione tra individuo e ambiente sociale che si concretizza nella maturazione politica narrata ne *Il compagno*, uno degli scarti innovativi più interessanti rispetto al modello sovietico operati da Pavese vede l'inserimento del "fattore mistero" nell'interazione suddetta, complice l'interpretazione pavesiana del romanzo cittadino di Balzac come romanzo del "mistero" attestata nel *Mestiere di vivere* (cfr. MV, 45-46). La misteriosa atmosfera di Roma asseconda l'evoluzione interiore del protagonista pavesiano rendendo percepibile il ricorso storico tra l'antica Roma imperiale e la Roma fascista, tra la persecuzione dei cristiani delle catacombe e dell'antifascismo clandestino, un motivo già sopra riscontrato ne *Il carcere*. Il rimescolamento urbanistico di Roma, motivo subliminale ricorrente ne *Il compagno*, asseconda il misterioso decorso della consapevolezza di Pablo. Tuttavia il motivo dell'istinto e del mistero è ben presente ne *La disfatta*, concentrato nel capitolo III intitolato «*Col fiuto*». L'istinto quasi ferino del comandante Levinson si somma alle sue coscienti virtù politiche; come nell'allusione all'istinto che attraversa l'episodio de *Il compagno* dove Pablo salva Scarpa grazie ad un'oscura intuizione (di cui si dirà più avanti), Levinson intuisce la minaccia che incombe sul suo reparto partigiano interrogando un informatore: «si sentiva qualcosa che non andava. Levinson aveva in materia un fiuto particolare: un sesto senso come quello del pipistrello» (DISF, 34-35). La verità secondo il comandante può e deve essere "intuita", e la giusta intuizione sovviene a Levinson «per vie misteriose»:

- Ebbene, non hai intuito qualcosa di particolare?
 - L'informatore lo guardò, senza capire.
 - Col fiuto, col fiuto... – spiegò Levinson [...]
 - Io non ho fiutato niente... Insomma... – disse l'informatore con aria colpevole. [...]
- Rimasto solo, [Levinson] girò meditabondo per il giardino e, fermatosi vicino a un melo, osservò a lungo un coleottero dalla tinta sabbiosa e dalla testa robusta che s'arrampicava sulla corteccia, e per vie misteriose giunse a un tratto alla conclusione che, se non venivano presi gli opportuni provvedimenti, la banda sarebbe stata distrutta (DISF, 35-36).

Il compagno narra la storia di un momento di disfatta, come si è accennato sopra, simile a quello vissuto dal distacco di Levinson. Da questo punto di vista si può riscontrare una similarità tra i personaggi Levinson e Gino Scarpa: entrambi vivono una tragica sconfitta che ha significato la morte per tanti compagni. Il culmine di espressività tragica del personaggio pavesiano si osserva appunto nel passo sulla Spagna, quando Scarpa afferma che tutto è perduto.

La sofferza morale della *fabula* de *Il compagno* è che il compito principale – data la tragicità del momento – consiste nel far sì che sopravvivano anche pochi compagni: come i diciannove sopravvissuti del distacco di Levinson appunto. Quest’ultimo incarna una riedizione storica del Mosè che guida il suo popolo in fuga dalla schiavitù egizia verso la terra promessa, dove sarà possibile un nuovo inizio: la sottolineata origine ebraica del comandante assume una connotazione evocativa che rimanda alla narrazione biblica, e che culmina nella visione finale della terra promessa vagheggiata da Morozka, che cavalcando esausto verso l’agguato che gli sarà fatale, «Pensava soltanto al momento in cui gli sarebbe apparsa la terra promessa, dove sarebbe stato possibile poggiare il capo» (DISF, 260); la meta sarà poi raggiunta nel finale dai diciannove superstiti in virtù del suo sacrificio.

Con uno stratagemma assai simile alla caratteristica allusione ironica e arguta dei romanzi pavesiani che condensa la trama simbolica dell’opera, nel capitolo settimo della prima parte lo stesso Levinson, ricevuti gli ordini dai superiori, allude ironicamente alla necessità di un “Mosè”:

Il paragrafo «compiti del momento» era costituito da cinque punti, quattro dei quali parvero a Levinson assurdi e inattuabili. «Eh, purtroppo, manca Mosè», pensò [...]. Il quinto comma diceva così:
«... Il compito più importante [...] che deve essere ottenuto a tutti i costi, è quello di mantenere delle unità combattenti, sia pure non numerose, ma salde e disciplinate [...]» (DISF, 68).

È proprio questo il compito da novello Mosè che dovrà sobbarcarsi Levinson, laddove naturalmente le acque non si apriranno per miracolo: i fuggiaschi dovranno sostenere una furibonda battaglia notturna con gli inseguitori, costruendo al contempo una sorta di ponte con delle fascine per oltrepassare la palude che sbarra il cammino alla banda. Superato il successivo agguato nel quale viene ucciso Morozka (e altri, compreso Baklanov) i diciannove superstiti – su centocinquanta partigiani

attestati nel capitolo terzo della seconda parte (cfr. DISF, 145) – giungono infine alla meta, la valle di Tудо-Vaka, vera e propria terra promessa:

La foresta s'era spalancata inaspettatamente dinanzi a loro con una distesa di alto cielo azzurro e di campi color fulvo chiaro già mietuti, illuminati dal sole, che si estendevano da una parte e dall'altra, fin dove l'occhio poteva giungere. [...] Con occhi silenziosi e ancora umidi Levinson contemplò quel cielo ampio e la terra che gli prometteva pane e riposo, quegli uomini lontani sull'aia ch'egli avrebbe dovuto fare suoi e renderseli affezionati com'erano i diciotto che lo seguivano in silenzio (DISF, 269-270).

L'obiettivo raggiunto è certamente il risultato della tenacia e dell'abnegazione del comandante e dei suoi uomini, ma nella sottotraccia simbolica del romanzo il mistero ha un ruolo importante. Si è visto che Levinson osservando «a lungo un coleottero dalla tinta sabbiosa e dalla testa robusta che s'arrampicava sulla corteccia», «per vie misteriose giunse a un tratto alla conclusione» che la banda rischiava di essere distrutta, e avrebbe dovuto trovare una via di fuga. Il dettaglio del «coleottero» che aveva accompagnato l'intuizione di Levinson ritorna nell'immagine del paesaggio campestre che chiude il romanzo, dove «i contadini si muovevano affaccendati come piccoli scarabei picchiettati» (DISF, 269). Gli scarabei, dell'ordine degli insetti Pterigoti coleotteri, costituiscono un'allusione – «furbesca», direbbe Pavese – che ricollega il finale alla scena dell'intuizione di Levinson, e al contempo all'ambito egizio, e quindi alla fuga del popolo eletto dalla schiavitù egizia verso la terra promessa, trama macrostrutturale che esprime lo sfondo mitico-simbolico su cui si stagliano le vicende narrate ne *La disfatta*.

II.5.1.3 Spontaneità e consapevolezza: Torino e Roma

Nel *Compagno*, la polarizzazione città – campagna, pur presente⁸³¹, è in secondo piano rispetto all'opposizione Torino – Roma. Il ruolo della campagna in quanto luogo dell'introversione e dell'esistenzialità è svolto dalla città “periferica” di Torino, che concentra anche la dimensione dell'infanzia-spontaneità; il ruolo di Roma, vero “centro”, è quello di rappresentare lo spazio dell'impegno e della vita

⁸³¹ Una dialettica città-campagna è presente nel *Compagno*, nel rapporto tra le città di Torino e Roma (e Genova) e le campagne circostanti.

politica, la polarità della maturità-consapevolezza. Una delle motivazioni principali di questa caratterizzazione è lo *status* di Roma capitale del fascismo e quindi centro della dialettica politica italiana.

Roma nel romanzo si differenzia da Torino per un insieme di peculiarità esplicitate attraverso il punto di vista del protagonista. Innanzi tutto è metropoli: Pablo nota subito che nella periferia di Roma, con le sue «case a dieci piani», «sembra d'essere a Torino nel centro» (COM, 220). L'estensione in altezza è segno percettivo della metropoli, come già ne *Il carcere* dove, all'opposto, il paese del confino è connotato dallo schiacciamento sulla dimensione orizzontale (case, finestre, tetti bassi). Ne *Il compagno* la centralità e universalità della capitale è presto ribadita: «volendo, tutto il mondo era una strada come Roma» (COM, 222). Rispetto a Torino, Roma è diversa anche in termini “atmosferici”: «l'aria era diversa, e sembrava più chiara e più asciutta» (COM, 220); «l'aria, il respiro era un altro» (COM, 223); da una parte Roma si caratterizza per «quel fare perditempo che si sente nell'aria» (COM, 221), dall'altra, «L'aria di Roma è proprio fatta per star svegli» (COM, 234), anche politicamente: «Io gli dissi che intanto era a Roma che avevo capito» (COM, 261), afferma Pablo; Roma infatti, è la città della “consapevolezza”.

Lo spazio della Capitale esprime una socialità popolare più libera e diffusa; mentre Torino rappresenta una metropoli dell'alienazione, Roma sembra riportare un equilibrio tra individuo, natura e società: «Se bevevo un bicchiere non era più come a Torino; non bevevo di rabbia e così per torcermi il sangue. Tutto, la gente, quelle case, il vino chiaro, me lo sentivo entrare dentro e ricrearmi» (COM, 221). Mentre la socialità e la mobilità a Torino subiscono l'oppressione classista, «a Roma la gente riempiva le strade e ridevano e andavano, e non solo i ricconi ma anche in barriera. [...] Manovali, ragazze, bambini, operai; gente povera, sfaticati che uscivano in strada e parlavano forte e ridevano» (COM, 227). Anche il dittatore è un prodotto d'importazione: «prendi il Padrone. Quello viene dai vostri paesi» (COM, 222). Roma luogo della socialità popolare, e Roma luogo della politica, nel *Compagno*, sono strettamente legati: «era una notte bella e chiara, e tutti andavano e venivano, dappertutto reclam luminose, automobili e carrozze; le osterie lavoravano, la radio cantava – e quei poveri storti ch'eran dentro. Sarebbe stata una gran cosa

dare un giro alla baracca. Non più vedere quella faccia sopra i muri. Spaccar tutto» (COM, 228).

Il motivo del carcere, l'empatia con i compagni detenuti per antifascismo, si afferma negli undici capitoli del romanzo ambientati nella capitale – fin dall'arrivo di Pablo, ospitato nella casa di «un socialista ch'era dentro» (COM, 221). Il contrasto con la vita solare di Roma è per Pablo intollerabile: «Era giugno, e pensare a chi stava in prigione faceva una pena. Perché loro e non noi? [...] non riuscivo a levarmi di mente quegli altri in prigione. Quanto più c'era fresco e gente allegra per le strade [...] tanto più ci soffrivo» (COM, 240). Un culmine simbolico si osserva quando Pablo apprende da Linda che il suo “doppio”, Amelio, «Faceva il rosso, il comunista, e c'è cascato. L'hanno portato nelle carceri in barella» (COM, 252); Pablo sente il dovere di non sottrarsi alla comune sorte dei compagni: «Amelio, dicevo, ci aspetta in prigione» (COM, 254). Al termine del romanzo, Pablo viene arrestato, e dopo un mese viene scarcerato con «quel foglio» (COM, 279) che lo costringe al ritorno a Torino.

Il punto d'osservazione di Pablo veicola le riflessioni di Pavese sul rapporto tra intellettualità e politica nell'Italia del ventennio; Pavese riconosce gramscianamente che il fulcro della politica culturale fascista consiste nel mantenere ferma la distanza tra scrittori (antifascisti) e popolo, come registra una nota del 5 marzo 1948:

In fondo l'intelligenza umanistica – le belle arti e le lettere – non patì sotto il fascismo; potè sbizzarrirsi, accettare cinicamente il gioco. Dove il fascismo vigilò fu nel passaggio tra intelligentsia e popolo; tenne il popolo all'oscuro. Ora il problema è uscire dal privilegio – servile – che godemmo e non “andare verso il popolo” ma “essere popolo”, vivere una cultura che abbia radici nel popolo e non nel cinismo dei liberti romani (MV, 348).

Pablo in prima istanza apprende che la repressione si accanisce con più ferocia sui comunisti e sulle classi lavoratrici:

– Quando lo mettono dentro un signore, – mi disse, – lo trattano bene. Noialtri invece siamo come i comunisti. [...] Pensai per strada se era vero che picchiavano soltanto chi lavora. Sta' a vedere che temono più noi che i signori. Cominciavo a capirci qualcosa nel gioco (COM, 239-240).

Tuttavia la repressione non sembra investire in modo eguale le parole dell'antifascismo: «C'era chi le scriveva e rischiava la pelle. I miei stradini le dicevano in bottega» (COM, 230), osserva Pablo. Il tema del potere politico della parola e della cultura, riconosciuto da Pablo, si esprime nel *topos* letterario comunista della necessità del passaggio dalla spontaneità alla consapevolezza attraverso la maturazione intellettuale, e nel motivo della sfida popolare all'intellettualità borghese⁸³²: «a questa di studiare ci pensavo da un pezzo. [...] Si dovrebbe studiare per saper fare a meno di quelli che studiano. Per non farsi fregare da loro» (COM, 233). Pablo giunge infine ad apprezzare il valore della propaganda scritta: «Avevo letto quella stampa nella notte, e già fruttava. Capii quel giorno che la stampa non serviva solamente a minacciare ma a convincere. Prima d'allora non me l'ero mai sognato» (COM, 2).

II.5.1.4 Sinestesia e mistero ne *La disfatta*

Il Compagno può essere definito un “romanzo comunista” non solo tematicamente ma anche stilisticamente, nel senso che riprende e rielabora, con l'originalità e la perizia artistica che contraddistingue un autore del calibro di Pavese, la tradizione letteraria del romanzo russo-sovietico, e si arricchisce per influsso del modello letterario rappresentato da *La disfatta* di Fadeev.

Attraverso Fadeev Pavese importa nella stesura del *Compagno* stilemi caratteristici di quel Leone Tolstoj⁸³³, il cui *Guerra e pace* fu peraltro definito dal piemontese la summa di «ogni cosa insopportabile che l'Ottocento ha prodotto» (MV, 284). Ma a ben vedere, idiosincrasie a parte, Pavese è come al solito lucidamente consapevole del ruolo storico-letterario del grande romanziere russo, assimilato, nella sua visione, ad un più ampio momento “verista”: «le ricerche dei narratori veristi avevano annullato lo stile (insigni Dickens e Dostoevskij)

⁸³² La medesima linea tematica è presente per esempio nei romanzi *La madre* di Gor'kij, *Ciapaiev* di Furmanov, *Le terre del Sacramento* di Jovine, *Metello* di Pratolini.

⁸³³ «*La disfatta* fu, infatti, la prima opera tolstoiana della letteratura sovietica» (G. STRUVE, *Russian Literature under Lenin and Stalin 1917-1953*, cit.).

introducendo al mondo delle sensazioni e delle sfumature (Balzac, Tolstoj, Moupassant, ecc.) [...] per suscitare il particolare di ogni vita interiore» (MV, 133). Come sottolinea Freeborn, *La disfatta* di Fadeev è un romanzo emblematico di quel momento della storia letteraria sovietica nel quale «la tolstoiana “dialettica delle anime” (*dialektika dushi*) fu riadattata e rimodernata in quanto metodo adatto a tratteggiare l’interazione tra personaggio e sfondo o l’interazione sociale in generale, attraverso un più marcato accento sull’aspetto della crescita morale in tale interazione»⁸³⁴.

La disfatta è quindi espressione di un momento del romanzo sovietico in cui si afferma la necessità di una più sensibile e sfumata rappresentazione psicologica, cioè del «particolare di ogni vita interiore» di cui parla Pavese a proposito di Tolstoj, una prassi propugnata con fervore dal Rapp di Averback e Fadeev, sintetizzata dallo *slogan* della raffigurazione dell’«uomo vivente». Lo slogan suddetto si lega alla celebre affermazione antimenscevica di Lenin che, all’attesa *sine die* di un’umanità moralmente e culturalmente “migliore”, opponeva l’urgenza attuale della Rivoluzione per modificare le condizioni di vita degli uomini realmente esistenti. Il punto di vista politico espresso da Lenin, divenuto nel frattempo la parola d’ordine letteraria del Rapp, è il *leitmotiv* ideologico de *La disfatta*, qui espresso nel commento alle illusioni romantiche dello studente Mecik sulla vita partigiana:

Gli uomini che lo attorniavano non assomigliavano affatto a quelli ch’egli s’era immaginato con la sua ardente fantasia. Erano più sudici e più pidocchiosi; più ruvidi e incoerenti. Si rubavano a vicenda le cartucce, si ingiuriavano nel modo più esasperante per ogni più futile motivo e si azzuffavano a sangue per un pezzo di lardo. [...] In compenso, se non era gente come quella descritta nei libri, erano uomini veri e vivi (DISF, 24).

In termini generali si può dire che la rappresentazione non statica e idillica, ma vivace e complessa della classe lavoratrice è una caratteristica che accomuna *La disfatta* e *Il compagno*. La strategia rappresentativa che più vistosamente lega *Il compagno* al modello de *La disfatta* è l’uso insistito in entrambe le opere della descrizione di percezioni provenienti da ambiti sensoriali diversi che si riversano nella *psiche* dei personaggi, e che in passi cruciali culmina nel ricorso alla figura

⁸³⁴ R. FREEBORNE, *The Russian Revolutionary Novel. Turgenev to Pasternak*, cit., p. 149.

retorica della sinestesia.⁸³⁵ Ne *La disfatta* la fusione di percezioni sensoriali si alterna alla fusione di pensieri e sensazioni diverse, che sovente esprimono i momenti in cui alla trama narrativa realistica si sovrappone la trama fiabesca e simbolica, che incrina la linearità del tempo e la razionalità degli eventi. Uno di questi momenti si osserva per esempio quando, dopo essere stato ferito, Mecik «ripresero i sensi quando già era in barella. La prima sensazione di lieve ondeggiamento si confuse con la sensazione altrettanto confusa del cielo stellato che gli si librava sul capo» (DISF, 20); l'intellettuale Mecik è caratterizzato – come il Corrado de *La casa in collina* – sia dalla sua indole romantica che si esprime nel *topos* dell'osservazione del cielo stellato, sia dall'ondeggiare negli eventi della guerra civile, nei quali non riesce ad assumere un ruolo conseguente. In quest'altro brano del secondo capitolo della seconda parte, Mecik ha appena partecipato ad una missione esplorativa con Baklanov, ed entrambi hanno dovuto uccidere dei nemici giapponesi. Mecik, sgomento a posteriori per l'atto compiuto, proietta le sue sensazioni orrorose sulla figura del compagno, mentre si trova nuovamente disteso – novello Lancillotto *chevalier de la carrette* – su una carretta, appunto, e

sentiva che nella gioia selvaggia della sua liberazione, nella polvere ardente e vile di quella gioia, si contorceva il giapponese da lui ucciso, il quale si spegneva nelle ultime sofferenze della morte. E quando guardava Baklanov, il viso curvo di lui gli pareva ributtante e spaventoso (DISF, 132).

Eppure poco prima Baklanov gli appariva «simpatico [...] solido e tutto d'un pezzo [...] I suoi occhi castani erano penetranti e afferravano tutto a volo, distinguendo ciò che aveva importanza dalle inezie» (DISF, 128). Il viso di Baklanov in seguito gli appare «ributtante e spaventoso» per un ennesimo effetto di sinestesia psicologica: la sovrapposizione dell'orrore del ricordo dell'uccisione appena compiuta e la visione presente del compagno.

L'immagine del pastore Metelitsa colta da Levinson è invece un'esempio di fusione percettiva del personaggio con l'oggetto-epiteto che lo contraddistingue, in

⁸³⁵ Si osservi, per esempio, nell'episodio de *La disfatta* che narra la morte di Morozka, il passaggio dalla descrizione di un fenomeno di sinestesia psicologica («la gioiosa visione della campagna solatia si fuse con la sensazione immediata dell'inaudito e infame tradimento perpetrato» DISF, 260) alla figura retorica della sinestesia («ci fu un barbaglio rumoroso» DISF, 261).

una serie di rimandi tra piano della descrizione narratoriale e piano del commento percettivo, dove la focalizzazione si concentra sul punto di vista di Levinson:

[Metelitsa] prese a camminare in gran fretta per la stanza [...] *rovesciando gli sgabelli col frustino*. [...] Levinson [...] ammirava segretamente i movimenti irruenti del *corpo* flessuoso di lui, *stringato e rigido come un frustino* di cuoio. Era un uomo che non poteva star fermo nemmeno un momento, *tutto fuoco* e movimento, e *i suoi occhi* di animale da preda *ardevano* sempre dal desiderio inesausto d'inseguire qualcuno e azzuffarsi (DISF, 71).

Nel capitolo quinto della terza parte Levinson, svegliatosi di soprassalto, compie un giro d'ispezione notturno «in mezzo ai falò», e subito resta colpito dall'immagine statica e sospesa resa da una delle guardie:

ardeva un fuoco più vivido degli altri, e l'uomo di guardia vi si era accoccolato vicino, e si scaldava le mani che tendeva verso la fiamma. A quanto pareva, aveva dimenticato dove si trovava: il cappuccio scuro di pelle di montone gli era scivolato sulla nuca; gli occhi erano spalancati con un che di pensoso, ed egli quasi sorrideva d'un sorriso buono, infantile. «Bello!...» pensò Levinson, esprimendo chissà perché con questa parola la sensazione indistinta di placido e un po' penoso entusiasmo che l'aveva preso d'improvviso alla vista di quei falò azzurrognoli che bruciavano senza fiamma, dell'uomo di guardia sorridente, e di tutto ciò che lo attendeva confusamente nella notte (DISF, 182).

I momenti di «sensazione indistinta», come mostra il brano citato, aprono la strada alla sinestesia psicologica che amplia lo spettro della consapevolezza dei personaggi; nella sinestesia percettiva dei personaggi si insinua la prolessi simbolica della narrazione (a cui allude l'espressione «tutto ciò che lo attendeva confusamente nella notte»), e si esprime, come in questo caso, l'analessi cosciente dell'età infantile, resa dall'immagine congelata del partigiano davanti al falò spento, e dall'insieme di percezioni sinestetiche fuse e confuse che liberano reminiscenze che ricordano la «mitologia personale» teorizzata da Pavese:

Certo, quel fuoco e il rumore con cui i cavalli brucavano l'erba ricordavano alla sentinella una visione notturna dell'infanzia: un prato rugiadoso illuminato dalla luna, la tranquilla mandria dei cavalli, che di quanto in quanto faceva sentire un tintinnio di ferri e di catene, e la vivace fiamma del falò davanti agli occhi incantati di fanciullo. Quel falò s'era consumato da un pezzo, e appunto per questo sembrava alla sentinella più luminoso e caldo del falò a cui si riscaldava in quel momento (DISF, 182-183).

La giustapposizione sinestetica delle percezioni visive e uditive («quel fuoco e il rumore con cui i cavalli brucavano l'erba»), immagina Levinson, ha innescato nella mente della guardia l'epifanica reminiscenza dell'infanzia, a sua volta sinestetica: il «prato rugiadoso illuminato dalla luna», il «tintinnio di ferri e di catene» e la «vivace fiamma dei falò davanti agli occhi». Se la somiglianza con la «mitologia personale» pavesiana è forte, occorre anche rilevare che la scena che ha colpito Levinson come reminiscenza infantile cela anche una misteriosa prolessi della catastrofe che attende la banda: il «cappuccio scuro di pelle di montone [...] scivolato sulla nuca» della guardia rimanda infatti alla figura del capitano dei cosacchi con il quale la stessa notte è alle prese Metelitsa. Questi nella sua ricognizione, narrata nel primo capitolo della terza parte, è giunto in un villaggio e, imprudentemente, spia la casa adibita a comando dei cosacchi, dove quattro persone giocano a carte, e il comandante è il «quarto giocatore, il quale aveva un viso flaccido e pallido, dalle ciglia immobili, e portava un cappuccio di pelo nero» (DISF, 205). La guardia immobile che suggestiona Levinson, è caratterizzata dal «cappuccio scuro di pelle di montone [...] gli occhi erano spalancati con un che di pensoso»; il cappuccio scuro e gli occhi immobili accomunano le due immagini: è una delle numerose sfilacciate dello scorrere lineare del tempo che caratterizza la narrazione fiabesca de *La disfatta*, dove la percezione sinestetica dei personaggi spesso segnala un nodo di concentrazione simbolica del racconto. La guardia con il cappuccio scuro che contempla immobile il fuoco anticipa il comandante cosacco dal cappuccio di pelo nero e dalle «ciglia immobili» spiato da Metelitsa, che poco dopo è bloccato – e in conseguenza del ritardo sarà poi catturato e ucciso – dallo sguardo parimenti immobile di un altro ufficiale cosacco: «non potè allontanarsi, perché il perdente s'era rivolto verso la finestra e Metelitsa sentiva su di sé il suo sguardo penetrante, costantemente immoto in una fissità impressionante» (DISF, 206). Peraltro anche il comandante partigiano Levinson è ritratto, in una scena precedente, come *perdente* al gioco delle bocce.

Tornando alla passeggiata notturna di Levinson, questi

s'allontanò dal posto di bivacco, le tenebre umide e odorose lo avvolsero; i piedi affondarono in un terreno molle, dove c'era odore di funghi e di legno marcio. «Che postaccio!» pensò, e si voltò indietro. Alle spalle non si vedeva

più nemmeno un riflesso dorato: pareva che il bivacco fosse stato inghiottito assieme alla sentinella sorridente (DISF, 183).

La prolessi della catastrofe è evidente: il giorno successivo la banda di Levinson raggiungerà il villaggio dove è stato ucciso Metelitsa, sconfiggerà i cosacchi e occuperà il villaggio; nella notte il villaggio sarà attaccato da forze nemiche soverchianti e la banda decimata dovrà affrontare la prova dell'attraversamento notturno della palude. La guardia immobile che anticipa il comandante cosacco, è seguita dalla prefigurazione della mortifera palude: «le tenebre umide e odorose lo avvolsero; i piedi affondarono in un terreno molle, dove c'era odore di funghi e di legno marcio». Anche in questo caso la sinestesia visiva-tattile-olfattiva («tenebre umide e odorose») si lega all'allusivo dissolversi del tempo nella prefigurazione della catastrofe imminente. Il capitolo primo della seconda parte ha una cesura segnalata da una riga bianca, che divide la fine del racconto della cattura di Metelitsa dalla ripresa che narra l'alba seguente nell'accampamento di Levinson. Anche questo attacco nasconde una fiabesca e misteriosa prolessi della notte successiva:

Nella bassura dove la banda era all'addiaccio, era ancora piuttosto scuro e l'aria era umida; ma da una radura aranciata al di là di Chaunichesa appariva già il sole, e la luce del giorno, che portava con sé l'odore di decomposizione proprio della stagione autunnale, andava stendendosi sulla *taigà*.

Il guardascuderie accovacciato vicino ai cavalli intese nel sonno un suono insistente e monotono, simile a un lontano sgranare di mitragliatrice, e balzò in piedi spaventato, afferrando il suo moschetto. Era invece un picchio, che batteva col becco contro un vecchio ontano vicino al fiume (DISF, 208).

La notte successiva la banda sarà sorpresa dall'attacco nemico, e dovrà rifugiarsi nella palude, nel brano citato prefigurata dall'«odore di decomposizione proprio della stagione autunnale»; il suono prodotto dal picchio e scambiato per «un lontano sgranare di mitragliatrice» prefigura il momento dell'attacco. La narrazione dell'attacco notturno, narrata dal punto di vista di Varia, cela un'ulteriore prolessi: i tre spari anticipano il segnale di pericolo che darà il marito di lei, Morozka, prima di essere ucciso, mentre il suono della mitragliatrice era stato anticipato dal rumore prodotto dal picchio, trasfigurato nel sonno della guardia:

Lontano, oltre il villaggio [...] echeggiarono tre fucilate... Varia svegliò Morozka e, non appena questi alzò la sua testa stopposa, rimbombarono oltre

il villaggio altri spari delle vedette e, in risposta, un latrare lupino di mitragliatrici cominciò a spandersi, a imperversare e urlare, trafiggendo le tenebre notturne e il silenzio (DISF, 245).

Il momento epico dell'agguato dove sarà ucciso Morozka, novello Rolando sovietico che salva la banda, segnalando l'agguato nemico con i tre spari convenuti in luogo dell'obsoleto olifante, è descritto con il consueto ricorso alla sinestesia. Morozka, distrutto dalla stanchezza dopo la terribile notte dell'attraversamento della palude, procede

Pensando soltanto al momento in cui gli sarebbe apparsa la terra promessa, dove sarebbe stato possibile poggiare il capo. Si raffigurava questa terra promessa come una campagna vasta e pacifica, popolata di mucche ruminanti e di brava gente, e profumata dell'odore di fieno e di bestiame (DISF, 260).

Morozka, sapendo che «davanti a lui c'era un altro esploratore » (DISF, 260) procede senza particolari cautele, ma l'altro esploratore è l'infido e vile Mecik, che di fronte all'agguato fugge senza lanciare alcun segnale d'avvertimento. Così Morozka (che procede su un cavallo di nome Giuda) si trova improvvisamente il nemico di fronte:

Quando [...] Giuda rinculò, cacciandolo in mezzo ai cespugli di loppio che gli fremevano davanti come macchie di sangue, la gioiosa visione dell'ampia campagna solatia si fuse con la sensazione dell'inaudito e infame tradimento consumato un istante prima in quello stesso punto...
– Se l'è svignata, quel farabutto... – disse Morozka, ricordando con insolita lucidità gli occhi antipatici e nitidi di Mecik, e provando al tempo stesso un senso di pietà ansiosa e stringente per se stesso e per gli uomini che lo seguivano (DISF, 260-261).

L'apice tragico del destino di Morozka sintetizza nelle sinestesie che costellano il brano citato momenti essenziali della dialettica simbolica che caratterizza il romanzo: «la gioiosa visione dell'ampia campagna solatia si fuse con la sensazione dell'inaudito e infame tradimento consumato un istante prima in quello stesso punto»; «ricordando con insolita lucidità gli occhi antipatici e nitidi di Mecik, e provando al tempo stesso un senso di pietà ansiosa e stringente per se stesso e per gli uomini che lo seguivano». Il momento culminante della morte di

Morozzka, come si è anticipato, è narrato con il ricorso all'espressione sinestetica «barbaglio rumoroso» (DISF, 261).

II.5.1.5 Sinestesia e mistero ne *Il compagno*

Un alone di mistero aleggia anche sulle vicende narrate nel romanzo *Il compagno*, e si concentra soprattutto nella presa di coscienza politica di Pablo che ha luogo a Roma: «era a Roma che avevo capito» (COM, 261), afferma Pablo. Il misterioso influsso della città è espresso dai sopra citati riferimenti alla peculiare atmosfera di Roma, alla sua «aria»: «l'aria di Roma è proprio fatta per star svegli» (COM, 261). I riferimenti alla città come mistero e al suo influsso sulla psicologia degli abitanti rivelano che *Il compagno* esprime quella poetica della città come mistero che Pavese riconduce a Balzac in una nota del 13 ottobre 1936:

Balzac ha scoperto la grande città come covata di mistero e il senso che ha sempre sveglia è la curiosità. È la sua musa. [...] S'inoltra in un intrico di cose sempre con l'aria di chi fiuta e promette un mistero e va smontando tutta la macchina a pezzo a pezzo con un gusto acre e vivace e trionfale (MV, 45).

Si è visto che «fiuta e promette un mistero», a suo modo, anche il Levinson de *La disfatta* nel capitolo intitolato *Col fiuto*.⁸³⁶ Il mistero di Roma consiste nel ricorso storico che accomuna l'antica Roma imperiale alla coeva Roma fascista, che vanta di rinnovare la gloria imperiale della prima. Pavese raccoglie e rovescia ideologicamente l'associazione, accomunando – come si è detto sopra a proposito de *Il carcere* e di *Paesi tuoi* – la Roma antica e la moderna fascista in merito alle persecuzioni dei cristiani delle catacombe della prima, e delle persecuzioni dell'antifascismo clandestino della seconda. La misteriosa percezione della Roma antica (e delle sue famigerate persecuzioni) nella moderna, oramai a fascismo

⁸³⁶ Riprendendo la nota pavesiana sopraccitata Calvino svolge la relazione tra città mistero istituita da Balzac parlando di «città come linguaggio, come ideologia, come condizionamento d'ogni pensiero e parola e gesto, dove le vie “impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense”» (I. CALVINO, *Nota introduttiva*, in HONORÉ DE BALZAC, *Ferragus*, Torino, Einaudi, 1973; ora con il titolo *La città-romanzo in Balzac* in I. CALVINO, *Saggi 1945-1985* [1995], a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano 2007, p. 777; la citazione di Pavese è a p. 780).

caduto, sarà evocata anche da Carlo Levi nell'*incipit* del romanzo autobiografico *L'orologio*, dove si concretizza nell'allusiva percezione del ruggito dei Leoni:

La notte a Roma, par di sentire ruggire leoni. Un mormorio indistinto è il respiro della città, fra le sue cupole nere [...] E poi quel suono, insieme vago e selvatico, crudele ma non privo di una strana dolcezza, il ruggito dei leoni, nel deserto notturno delle case.

Non ho mai capito che cosa producesse quel rumore. [...] O forse il suono nasce più che da un fatto presente, dal fondo profondo della memoria, quando fra il Tevere e i boschi, sulle pendici solitarie, si aggiravano le belve, e le lupe allattavano ancora i fanciulli abbandonati?⁸³⁷

Il riferimento al passato esplicitato da Levi rimanda alla mitica fondazione di Roma, non ai condannati dati in pasto alle fiere; tuttavia poco oltre un altro riferimento riconduce all'atmosfera de *Il compagno*:

Lo si sente da tutte le parti delle città. Lo avevo ascoltato la prima volta, tanti anni or sono, penetrare dalle inferriate di una cella di Regina Cœli, insieme agli urli dei malati e dei pazzi dell'infermeria, e a un lontano battere di ferri; pareva allora il respiro di quella libertà che pur doveva esistere, fuori.⁸³⁸

Sembra insomma che Levi, accomunando la percezione del «ruggito dei leoni» al carcere non sia immemore delle tematiche sia esplicite sia misteriose de *Il compagno*, come quando ricorda di aver vissuto a Roma «verso il 1930»⁸³⁹ tra i «grandi palazzi di quella Roma dall'architettura piemontesizzante» e le «enormi matrone»⁸⁴⁰. Architettura che sa di Piemonte e matrone sono infatti evocati nei primi paragrafi del primo capitolo romano (il XII) de *Il compagno*:

C'erano case a dieci piani e da ogni parte le colline illuminate. Non passava nessuno. – Sembra d'essere a Torino nel centro, – dicevo. – Invece siamo in barriera.

Mi svegliai l'indomani in casa d'altri [...] siccome non c'era altro posto m'aveva preso in casa sua una vecchia grassona (COM, 220).

Poco oltre si innesca il motivo allusivo dei lavori stradali, che cela il riferimento costante ai rivolgimenti urbanistici di Roma condotti dal regime fascista:

Mi svegliai l'indomani ai rumori della strada, ma la casa era zitta e faceva giorno da un pezzo. M'accorsi subito che l'aria era diversa [...] – Che cos'è

⁸³⁷ C. LEVI, *L'orologio*, Einaudi, Torino (1950) 1989, p. 3.

⁸³⁸ *Ibidem*.

⁸³⁹ *Ivi*, p. 4.

⁸⁴⁰ *Ivi*, p. 5.

quest'odore? – dissi alla vecchia che girava. – È il caffè, – disse lei, – ne volete una tazza? – Ma non era soltanto il caffè; quando uscii lo sapevo. Sulla piazza, davanti alle due statue del ponte, c'era una squadra di stradini che bollivano il catrame. “Anche Roma è un paese civile” pensai (COM, 220).

Niente segnala un'immagine simbolica allusiva in Pavese quanto una notazione generalizzante e banalizzante che la segue e la disinnesca, la mette in sordina; in questo caso: «“Anche Roma è un paese civile” pensai». Infatti il motivo dei lavori stradali che rimescolano passato e presente, fa riemergere i ruderi e i materiali dell'era dell'antica Roma e erige nuovi monumenti dell'attuale regime dispotico – come immediatamente “fiuta” Pablo – è il vero innesco della dialettica storica e politica de *Il compagno*. La materia edile (le «pietre») è segnalata nel suo misterioso influsso fin dal finale del capitolo XI, dove Pablo decide la partenza: «ne avevo abbastanza e capivo che ormai tutta quanta Torino e il mestiere e le strade e *le pietre di casa* non bastavano più a darmi pace» (COM, 219, corsivo mio). Nel primo capitolo “romano” Marina, l'anfitriona di Pablo, parla dei lavori urbanistici, e ritorna l'allusione alle «pietre»:

– [...] Ebbene *credi che tutte le case e le strade e i palazzi dal Flaminio fin qua li abbian fatti i romani?* Ne ho viste tante, credi a me. Tutto voialtri avete fatto, voi siete, tutto voi forestieri. *Noi si aveva le pietre*, e chi sapeva ch'eran soldi?
– *A me le pietre non mi dicono*, – risposi (COM, 222, corsivo mio).

«I romani» di cui si parla sono i cittadini della Roma coeva, ma anche, allusivamente, gli antichi i romani. Poco oltre Pablo narra delle sue passeggiate cittadine: «Allora uscivo e andavo a spasso. Mi guardavo le strade e i palazzi, e ce n'erano di così vecchi e mai visti, che soltanto i romani li avevano fatti. Non ci potevo quasi credere che della gente come me ci avesse messo la mano» (COM, 223). Iniziano a intrecciarsi tutti i motivi che alludono al misterioso influsso di Roma: pietre, lavori urbanistici, fascismo, antifascismo, carceri, come in quest'altro brano dello stesso capitolo XII:

Nelle osterie si vedevano stradini e muratori, c'era odore di calce, tutto il giorno battevano mazza e piccone.
– Anche a Roma lavorano, – mi disse Carletto. – L'impresario è a palazzo Venezia. Chi si fa i soldi non lo sa nessuno. Tiran su delle torri, dei ponti, dei cessi. Non importa che cosa.

– Ma la gente ci vive.
– Anche in galera c'è chi vive. Là ti danno anche il rancio.
Una cosa poi mi disse la vecchia Marina [...] – Non sei del Fascio, – disse un giorno. [...] Scosse la testa e disse ancora: – Stacci attento. Dei più furbi di te sono finiti in quel posto (COM, 223).

Nel brano citato il motivo dei lavori urbanistici («stradini e muratori [...] tutto il giorno battevano mazza e piccone») si lega al motivo del fascismo (con tanto di riferimento a Mussolini: «L'impresario è a palazzo Venezia»), al motivo delle carceri («Anche in galera c'è chi vive») e del pericolo per gli antifascisti («Stacci attento. Dei più furbi di te sono finiti in quel posto»). È interessante notare che il brano si apre su un primo riferimento, ancora in sordina, al fenomeno della sinestesia psicologica, con l'elenco di percezioni che coinvolgono la vista («Nelle osterie si vedevano stradini e muratori»), l'olfatto («c'era odore di calce») e l'udito («tutto il giorno battevano mazza e piccone»).

Nel capitolo successivo il contrasto tra l'atmosfera solare di Roma e il pensiero dei detenuti per antifascismo, inizia a farsi intollerabile:

Era una notte bella e chiara, e tutti andavano e venivano, dappertutto reclam luminose, automobili e carrozze; le osterie lavoravano, la radio cantava – e quei poveri storti ch'eran dentro. Sarebbe stata una bella cosa dare un giro alla baracca. Non più vedere quella faccia sopra i muri. Spaccar tutto.
Mi calmai presto, e mi dispiacque non averci la chitarra (COM, 228-229).

Il misterioso influsso della città che si esprime nella giustapposizione sinestetica di percezioni è ancora una volta complice della dinamica politico-emotiva; interessa la vista («dappertutto reclam luminose»), presumibilmente l'olfatto («le osterie lavoravano»), e l'udito («la radio cantava»); ai margini, prima e dopo le tre percezioni sensoriali, il contrasto dialettico-politico tra libertà e oppressione: «Era una notte bella e chiara, e tutti andavano e venivano» vs «quei poveri storti ch'eran dentro». Quindi l'irritante percezione visiva della faccia del dittatore nei manifesti («quella faccia sopra i muri») sembra placarsi con il pensiero della musica («mi calmai presto, e mi dispiacque non averci la chitarra»); ma quest'ultimo periodo da una parte svolge il ruolo consueto dei periodi generalizzanti o pacificanti che raffreddano i brani simbolicamente arroventati, dall'altra cela e riepiloga le percezioni sinestetiche e il contrasto politico: vista/oppressione («quella faccia sopra i muri») vs udito/libertà («mi calmai presto, e mi dispiacque

non averci la chitarra»). Significativamente, nella scena successiva Pablo reagisce alle provocazioni di un chitarrista bellimbusto e lo stende:

Arrivò più tardi un chitarrista col fiore all'occhiello e suonava da cane. Tutti dicevano di smetterla e passarmi la chitarra. Ma lui s'accorse ch'ero nato un po' più in su e mi disse: – Porco –. Poi mi tirò una sedia in testa. Poi mi disse: – Bastardo –. Quando arrivarono gli agenti era per terra che ruttava. Siccome le aveva buscate da me, dovetti dare il nome e il resto, e mi dispiacque. Fino allora, chi sapeva qualcosa di me? (COM, 229).

Questo brano è l'evoluzione dialettica del precedente. La prima frase descrive il chitarrista in termini di vista («fiore all'occhiello») e udito («suonava da cane»). Ma soprattutto ripropone la contraddizione tra i manifesti di Mussolini e la chitarra, perché la scena è racchiusa tra il chitarrista e la forza dello stato («gli agenti»), con in mezzo la rissa, che esprime il conflitto. Ricordando che l'*incipit* del capitolo contiene un riferimento allusivo ai molti “Pabli” – «Guadagnare qualcosa non era poi difficile, e si vede che Roma era piena di Pabli. Tutti mi dicevano che dovevo suonare, che dovevo aggiustarmi con qualche padrone e divertire i suoi clienti ai tavolini» (COM, 225) – si coglie il valore simbolico della scena come rappresentazione del conflitto interiore tra “Pabli”, tra il precedente Pablo chitarrista e l'attuale Pablo antifascista, poco propenso ad aggiustarsi «con qualche padrone e divertire i suoi clienti». Peraltro «padrone» e «impresario» sono gli appellativi che nel capitolo precedente definiscono Mussolini: «prendi il Padrone. Quello viene dai vostri paesi» (COM, 222); «l'impresario è a palazzo Venezia» (COM, 223). Subito dopo la scena della rissa, e non per caso (in quanto agisce ed esce dall'anonimato), Pablo è ufficialmente reclutato nella cospirazione antifascista: «– Pablo è in gamba – disse Carletto fermandosi. // – Pablo sa dire, all'occasione, una parola. Bisogna convincerlo a venire con noi» (COM, 229).

Nel capitolo XV si osserva l'acme dell'influsso misterioso della città correlato al ricorso storico e alla dialettica politica attuale, percepito oscuramente da Pablo come influsso sensoriale espresso dalla sinestesia:

Era giugno, e pensare a chi stava in prigione faceva una pena. Perché loro e non noi? Non so perché m'ero convinto che li picchiassero di notte. Potevo andarmene per tutte quelle strade, far la notte con Gina, rientrare al mattino – non riuscivo a levarmi di mente quegli altri in prigione. Quanto più c'era fresco e gente allegra per le strade – lungo il Tevere sotto i giardini, davanti ai caffè – tanto più ci soffrivo. Quando giravo in bicicletta al pomeriggio

andavo fuori, cercavo i rioni più lontani e tranquilli; non potevo resistere sui crocicchi del centro dov'era caldo e un putiferio di automobili e di gente, e l'asfalto era lustro e puzzava. Piazza Venezia era vicina, e ci sentivo quel puzzare e quella voce. Si sentiva guardando i palazzi e i giornali. Ce l'avevano addosso i passanti. Voltavi l'angolo e quei vicoli del centro erano cessi. Da quanto tempo ci pisciavano i romani? Ero passato per la Lungara per vedere le prigioni. Anche là quell'odore che cuoceva nel sole (COM, 240-241).⁸⁴¹

Il miasma percepito da Pablo nasconde un'ulteriore serie di riferimenti allusivi. A proposito dei lavori urbanistici che sconvolgono Roma, Carletto nel XII capitolo afferma: «L'impresario è a palazzo Venezia. [...] Tiran su delle torri, dei ponti, dei cessi» (COM, 223). Nel passo sopraccitato la domanda – «Da quanto tempo ci pisciavano i romani?» – cela, nell'indeterminatezza del riferimento al passato, l'allusione all'antica Roma, e forse ai Vespasiani, legati a Flavio Vespasiano, proclamato imperatore nel 69d.c., che vi correlò una nuova tassazione. Questo riferimento può alludere alle leggi razziali del regime fascista, in quanto proprio Vespasiano aveva compiuto la missione bellica contro gli ebrei di Palestina nel 66; inoltre sotto il suo principato il figlio Tito, nel 70, distrusse il tempio di Gerusalemme. Vespasiano si caratterizzò per la solerte ripresa dei lavori pubblici: «ricostruzione del tempio di Giove capitolino, del teatro di Marcello, nuovi acquedotti, lavori per il colosseo, nuovo foro con il tempio della Pace, grandi lavori stradali [...] furono le spese principali di Vespasiano»⁸⁴². L'associazione satirica tra i lavori pubblici del fascismo e i bagni pubblici si ritrova anche nel Carlo Levi del *Cristo si è fermato a Eboli*, così che, in questo caso, il legame ipertestuale può essere ipotizzato in senso inverso rispetto al caso de *L'orologio* di cui si è detto sopra, e Pavese potrebbe alludere a questo brano del *Cristo*:

⁸⁴¹ Ho anticipato l'interpretazione di questo brano in termini di sinestesia psicologica nel mio articolo già citato in corso di pubblicazione negli atti del Convegno Mod 2010, dove ho scritto: «Roma è il fulcro della dialettica storica, e il suo mistero è nel rinnovarsi dello scontro tra l'impero romano e i martiri delle catacombe, che Pablo percepisce come contraddizione, sempre più intollerabile, tra la solare Roma e le tenebrose carceri dove sono rinchiusi gli antifascisti, finché la stessa "aria" della capitale inizia a trasmettere i miasmi del fascismo, l'insopportabile voce del dittatore. Le contraddizioni della città innescano una sinestesia dialettica totale nella mente di Pablo, che cerca i «rioni più lontani» per allontanarsi dai segni del fascismo che stridono con l'atmosfera solare di Roma ("fresco e gente allegra per le strade"): nel centro cittadino opposte sensazioni termiche e uditive ("caldo e un putiferio") si estendono alle percezioni olfattiva e uditiva ("quel puzzare e quella voce") e da queste alla vista ("si sentiva guardando i palazzi"). Prima ancora di essere arrestato e costretto a lasciare Roma, Pablo è respinto nei "rioni più lontani" dal centro dal sentore del fascismo e delle sue carceri».

⁸⁴² MARIO ATTILIO LEVI, PIETRO MELONI, *Storia romana dalle origini al 476 d.C.*, nuova edizione, Cisalpino, Milano 1992, pp. 279-280.

In mezzo alla piazza si ergeva uno strano monumento, [...] solenne e enorme. Era un pisciatoio: il più moderno, sontuoso, monumentale pisciatoio che si potesse immaginare; uno di quelli di cemento armato, [...] che si sono costruiti soltanto in questi ultimi anni nelle grandi città. [...] Quale bizzarra circostanza [...] poteva aver portato per l'aria [...] quel meraviglioso oggetto e averlo lasciato cadere, come un meteorite, nel bel mezzo della piazza di questo villaggio, in una terra dove non c'è acqua né impianti igienici di nessuna specie, per centinaia di chilometri tutto attorno? Era l'opera del regime, del podestà Magalone.⁸⁴³

II.5.1.6 La struttura narrativa de *La disfatta* ne *Il compagno*

A prima vista *Il compagno*, nonostante la rilevanza della trama politica, si caratterizza per il ruolo cospicuo che assume la tematica sentimentale ed esistenziale; anche questa caratteristica sembra derivare da *La disfatta*, anzi si rivela uno delle tracce più evidenti del ruolo di modello letterario svolto dal capolavoro di Fadeev per la genesi de *Il compagno*.

Si può notare innanzitutto che nel romanzo di Pavese, rispetto a *La disfatta*, il ruolo del mentore politico (il capitano Levinson in Fadeev, Scarpa in Pavese) è spinto sullo sfondo, mentre il ruolo dei giovani protagonisti politicamente in evoluzione (Morozka e Mecik ne *La disfatta*) è in primo piano, e può riconoscersi rispettivamente in Pablo e Amelio. La vicenda di Pablo segue una linea di sviluppo simile alla storia del minatore Morozka, ma assorbe diverse caratteristiche del personaggio Mecik, a partire dal nome: «rinvennero [...] dei documenti (intestati a Paolo Mecik)» (DISF, 19-20). Come si è detto sopra Mecik e Morozka rimandano a loro volta, rispettivamente, ai personaggi Oblòmov e Stolz del capolavoro romanzesco di Gončarov. Il personaggio Varia de *La disfatta* sintetizza invece i due personaggi femminili principali di *Oblòmov*, Olga e Agaf'ia, mentre Pavese scinde nuovamente Varia, per così dire, nei suoi diversi ruoli: Linda deriva da Olga e dalla Varia più “leggera” e inconsapevole, Gina da Agaf'ia e dalla Varia più matura degli ultimi capitoli del romanzo di Fadeev.

⁸⁴³ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, cit., p. 47.

L'incidente in cui resta ferito e paralizzato Amelio ricorda il ferimento in battaglia di Mecik, che come Amelio (ma non altrettanto gravemente) è ferito alle gambe, e in un primo tempo immobilizzato, assumendo di conseguenza l'orizzontale postura oblomoviana da *triclinium*. Similmente ad Amelio, Mecik è immobilizzato e costretto a muoversi nel letto «stringendo i denti dal dolore alle gambe» (DISF, 29). Ha infatti subito, diagnostica il medico della banda, «Tre vere ferite, e appena una graffiatura al capo» che guariranno in «un mese» (DISF, 21). Esagerando per darsi arie vittimistiche e eroiche, qui Mecik enfatizza le sue ferite: «– Ho le gambe fracassate, e me le hanno rotte in combattimento... – fece con amarezza e con un fremito d'ira e di superbia. In quel momento era convinto d'aver le gambe spezzate» (DISF, 86). Quando si riprende e cammina nuovamente per la prima volta, «sorretto sotto braccio» (DISF, 107), sente comunque che «le gambe gli tremavano ancora dalla debolezza» (DISF, 108). Sebbene i personaggi Mecik e Morozka siano due rivali reciprocamente astiosi d'indole ed estrazione sociale contrapposta, diversamente da Amelio e Pablo che sono amici, il rapporto tra i personaggi presenta diverse similarità, che marcano peraltro la comune derivazione da *Oblòmov*: personaggio sedentario o immobilizzato (Oblòmov/Mecik/Amelio) e personaggio attivo o mobile (Stolz/Morozka/Pablo) che amano in tempi diversi la stessa donna (Olga/Varia/Linda).

Si è detto sopra che la struttura de *Il compagno* si articola sulla divisione (implicita) in due parti che coincide con l'ambientazione nelle città di Torino e Roma, e che corrisponde alla netta scansione in fasi caratterizzata dalla spontaneità (Torino) e dalla consapevolezza (Roma) del protagonista Pablo. L'importanza della trama sentimentale nell'evoluzione verso la consapevolezza di Pablo e di Morozka, che ha luogo in entrambi i casi all'interno di una scansione della vicenda segnata da un viaggio, è uno dei legami più importanti tra *La disfatta* e *Il compagno*, e rivela l'importanza del ruolo di modello letterario svolto dal capolavoro di Fadeev.

Le affinità tra il protagonista pavesiano e il Morozka di Fadeev sono diverse. Pablo fin dal principio del suo racconto afferma:

Io suonavo – Pablo qui, Pablo là – ma non ero contento, mi è sempre piaciuto suonare con qualcuno che capisca, invece quelli non volevano che gridare più forte. Toccai ancora la chitarra andando a casa e qualcuno cantava. La nebbia mi bagnava la mano. Ero stufo di quella vita (COM, 149).

Anche il portaordini della banda di Levinson, Morozka, è «stufo» e vorrebbe cambiare vita, come rivela anche in questo caso una delle prime battute del romanzo (secondo paragrafo ne *Il compagno*, quarto ne *La disfatta*):

– Portalo alla banda di Scialdyba, – disse Levinson tendendogli un plico.
[...]
Morozka volse il capo con aria scontenta e giocherellò col frustino: non aveva voglia d'andare. Gli erano venuti a noia quei fastidiosi viaggi per servizio, quei plichi che non serviranno a nulla e, soprattutto, gli strani occhi di Levinson (DISF, 9).

Sia Morozka sia Pablo insomma, sono caratterizzati sin dall'*incipit* dei rispettivi romanzi dall'insoddisfazione per la vita che conducono. Oltre che malinconicamente insoddisfatto, Morozka in principio è un personaggio vitale ma immaturo, come sottolinea poco oltre il suo scambio di battute con Gonciarenko, e il commento di quest'ultimo:

– O tu, ancora di partenza? – chiese il minatore [Gonciarenko].
– Proprio così, signor minatore!...
Morozka s'irrigidì sull'attenti e fece il saluto applicando il palmo della mano in un posto poco decente.
– Riposo, – fece Gonciarenko in tono di condiscendenza, – una volta ero anch'io uno scemo tuo pari (DISF, 11-12).

La constatazione finale di Gonciarenko teorizza e preconizza il percorso di maturazione che compirà il suo interlocutore Morozka. Caratterizza quest'ultimo lo stretto rapporto affettivo con il proprio cavallo Miska, che simboleggia il legame tra la componente animale e umana, tra il corpo e lo spirito, tanto che la prima descrizione di Morozka ha luogo per interposta descrizione del suo cavallo; le implicazioni mitologiche del rapporto sono sottolineate dall'allusivo appellativo di «bestia divina» con cui Morozka si rivolge al suo Miska:

Morozka tirò fuori dalla scuderia il suo cavallo. Lo stallone dalla folta criniera rizzò le orecchie con aria guardinga. Robusto, villosa, trotatore, assomigliava al padrone: aveva gli stessi occhi chiari, castano-verdastri; come lui era basso, tarchiato, e aveva le gambe arcuate; e al pari di lui era furbo e spudorato in maniera un po' sciocca.
– Miska-a... uh... demonio-o... – borbottava affettuosamente Morozka mentre gli tirava la cinghia del sottopancia. – Miska-a... bestiola divina... (DISF, 12).

Ne *La disfatta* la simbologia della fiamma e della candela allude alla vita dello spirito (ed è spesso associata alla figura di Levinson), e qui Miska e Morozka, cavallo e cavaliere, nella visione dei contadini si fondono nell'immagine della candela e della sua fiamma:

Alla vista del cavaliere armato, i contadini interruppero senza fretta il lavoro e [...] lo seguirono a lungo con lo sguardo.

– Sembra una candela!... – dissero, entusiasti dal modo di cavalcare di Morozka quando questi, alzandosi un po' sulle staffe e inclinandosi col busto eretto verso il pomo della sella, si spinse al trotto con eleganza, oscillando appena appena, come la fiamma d'una candela (DISF, 31).

Come Pablo si distaccherà dolorosamente dal suo stato di primitiva spontaneità e disimpegno torinese in seguito alla cocente delusione amorosa vissuta nel suo rapporto con Linda, così Morozka compie il suo percorso di dolorosa maturazione e consapevolezza (in senso politico, ma anche nel senso esistenziale tipico del *ripeness is all* pavesiano) in seguito alla delusione del suo distacco dalla moglie Varia, motivato dall'intuito legame di lei con Mecik. In entrambi i casi è presente un antagonismo di classe percepito da Pablo e Morozka nei confronti dei rispettivi rivali Mecik e Lubrani. Come accade in conseguenza del distacco tra Pablo e Linda, il distacco di Morozka da Varia chiude una fase della sua vita e ne preannuncia una nuova:

Varia era la persona a lui più vicina, quella che lo legava alla sua precedente esistenza di minatore, quando egli viveva «come tutti», quando tutto gli pareva semplice e chiaro, ora che s'era staccato da lei provava una sensazione particolare, come se quel ciclo complesso e integrale della sua esistenza fosse giunto al suo termine, e non avesse ancora avuto inizio un ciclo nuovo (DISF, 89-90).

Mentre ritorna all'accampamento della banda dopo aver litigato con Varia e con Mecik, il correlativo simbolico della consapevole malinconia di Morozka è rappresentato in questa immagine, dove il «grembiule femminile dimenticato» ha il ruolo del vestito femminile vuoto che tormenta Enne 2, il protagonista di *Uomini e no* di Vittorini:

Osservò i manelli d'orzo abbandonati in mezzo agli appezzamenti non completamente mietuti; vide un grembiule femminile dimenticato nella fretta, un rastrello col manico piantato in un viottolo. Sopra un mucchio di fieno sbilenco era appollaiata una cornacchia che aveva un'aria di abbandono e di sconforto e se ne stava silenziosa. [...] Morozka dissipò la

polvere stantia dei ricordi e s'accorse che era un peso tutt'altro che allegro, e anzi assai ingrato e maledetto. Si sentì abbandonato e solo: gli pareva di muoversi in un immenso campo incantato (DISF, 90).

Questo momento sospeso, come la visione della guardia immobile da parte di Levinson di cui si è detto sopra, assomma sia la consapevolezza amara e matura della solitudine sia la prolessi della morte di Morozka nell'immagine della cornacchia (morte già allusa più volte in diversi brani precedenti⁸⁴⁴). Il momento epifanico racchiuso in questa scena è ribadito nel capitolo quarto della seconda parte, che conferma il doloroso percorso di maturazione esistenziale che si ritroverà nell'esperienza di Pablo ne *Il compagno*; Morozka, consapevole della cesura intervenuta nella sua vita, si sente «tradito nella sua vita precedente»:

Tutte le idee confuse e tediose ch'erano per la prima volta sorte nel suo animo, mentre [...] i ricciuti mietitori si estasiavano per la sua abilità nel cavalcare (idee che avevano assunto un'intensità particolare in lui mentre procedeva attraverso i campi abbandonati, dopo il diverbio con Mecik, e la cornacchia solitaria era appollaiata sul covone sbilenco) [...] avevano ora assunto una chiarezza inusitatamente penosa e aspra, Morozka si sentiva tradito nella sua vita precedente, e vedeva intorno a sé soltanto frode e inganni (DISF, 159-160).

Nel momento cruciale rievocato in questo brano, come nella partenza di Pablo per Roma, interviene un mutamento fondamentale in Morozka, ed egli inizia ad assumere un ruolo all'altezza della sua avvenuta maturazione esistenziale e politica. Morozka rientrando all'accampamento scopre che le voci diffuse da alcuni disertori hanno gettato nel panico i contadini, che si accalcano caoticamente sulla chiatta che permette di fuggire attraversando il fiume. La maturazione innescata dalla rottura con Varia e dalle annesse meditazioni si manifesta nell'assunzione, da parte di Morozka, di un nuovo ruolo consapevole e maturo:

Morozka, capitato in mezza a quella confusione, sarebbe stato tentato, secondo la sua vecchia abitudine (per ridere), di mettere ancora più paura alla gente; ma ci ripensò e, sceso da cavallo, si diede a calmare i presenti. [...] I contadini [...] gli si fecero attorno, ed egli sentì d'un tratto di essere una persona importante e investita di responsabilità e, [...] confutò e mise in

⁸⁴⁴ Nel capitolo terzo della prima parte per esempio, Morozka pensa alla necessità di «abbandonare le vecchie vie già battute a Sucion e scegliersi da soli una strada nuova. // Immerso in queste meditazioni insolitamente gravi, Morozka sbucò nella valle senza accorgersene. Laggiù, tra il fieno profumato e il trifoglio fitto, tintinnavano le falci» (DISF, 31). La «strada nuova» e il simbolo della falce preconizzano la fatale e prematura conclusione della seconda fase della vita di Morozka.

ridicolo le fandonie raccontate dai disertori, sino a quando non calmò la gente [...] Allorché la chiatta attraccò ancora, non c'era più tanta ressa, e Morozka stesso avviò a turno i carri (DISF, 92-93).

Celando l'ennesima prolessi della fine di Morozka (che si sacrificherà permettendo ai compagni superstiti di superare l'agguato e mettersi in salvo) questa scena segna l'inizio del passaggio dalla maturazione esistenziale alla maturazione politica. Quanto accade a Morozka accade anche a Pablo, che a sua volta acquisisce una nuova consapevolezza esistenziale e politica in conseguenza della delusione sentimentale maturata nel suo rapporto con Linda. Come Pablo, poco oltre Morozka ribadisce di essere stufo delle sue attuali condizioni di vita:

– Ah, Miscka, – disse al cavallo, accarezzandolo sul garrese, – ne ho piene le tasche di tutto e di tutti, mio caro... – Miscka scosse il capo e starnutò. [...] Morozka prese la ferma decisione di «fregarsene di tutto» e di chiedere che lo rimandassero al plotone a raggiungere i suoi compagni, rinunciando alle mansioni di portaordini (DISF, 94).

Il cambiamento che l'amara delusione amorosa e la meditazione esistenziale inducono in Morozka, lo spingono al ritorno nel plotone dei suoi compagni minatori, cambiamento che svolge il ruolo del trasferimento a Roma a cui si risolve, dopo le analoghe malinconie, il Pablo de *Il compagno*. Come Pablo si rigenera nel clima e nella solare vita di popolo che caratterizza la capitale, così Morozka ritrova la sua serenità tra i compagni di un tempo, raggiungendo peraltro, come Pablo, la sua destinazione nella notte:

Morozka raggiunse il suo plotone ch'era già notte. [...] Dalla gioia di trovarsi ancora fra i suoi compagni, Morozka sputava sentenze, si eccitava, dava pizzicotti alla padrona dell'isba e girava per la casa [...] Andò poi al fiume con gli altri, per abbeverare i cavalli... [...] «questo si chiama vivere...» pensò Morozka (DISF, 97-98).

Morozka ritrova quindi una sua dimensione esistenziale, che si somma alla nuova e più consapevole dimensione sociale:

Dubov [il capo plotone] [...] prima di coricarsi, designò Morozka come caporale di giornata, «in caso di pasticci». Tutta quella sera Morozka ebbe l'impressione d'essere un soldato inappuntabile e un individuo utile, anzi indispensabile (DISF, 98-99).

Nel pieno di quella stessa notte, un allarme improvviso si rivela uno stratagemma di Levinson per testare la prontezza della banda, ma non solo: Levinson ordina alla banda di mettersi in marcia verso nuova destinazione, e la fine del capitolo IX, l'ultimo della prima parte de *La disfatta*, unisce quindi l'inizio del percorso di maturazione verso la consapevolezza di Morozka e il viaggio, come sarà per Pablo nel passaggio da Torino a Roma. Come è noto ne *Il compagno* sia all'ambientazione torinese sia all'ambientazione romana sono dedicati undici capitoli, e la partenza per Roma quindi, sempre in termini di capitoli, divide il romanzo esattamente a metà. Così è anche per *La disfatta*, benché risulti diviso in tre parti: i capitoli sono in totale diciotto⁸⁴⁵ (nove nella prima, cinque nella seconda, quattro nella terza parte), e il capitolo della partenza, ultimo della prima parte, divide il romanzo a metà, e corrisponde quindi all'ultimo capitolo torinese de *Il compagno*. Le ultime parole del capitolo IX de *La disfatta* esprimono nella metafora dell'alba il nuovo inizio: «la fila compatta degli uomini mosse nella direzione in cui, dietro i vetusti contrafforti dei monti Sichote-Alin, come loro antica, ma sempre nuova, sorgeva l'aurora» (DISF, 103). Nel secondo capitolo della seconda parte è ribadito l'ingresso di Morozka in una fase di maturazione. Quando Pablo giunge a Roma, all'iniziale euforia e rigenerazione esistenziale – simile a quella di Morozka nel ritrovare i compagni – segue una dialettica interiore legata alla consapevolezza politica, che lo estranea dall'atmosfera serena della città: «Potevo andarmene per tutte quelle strade, far la notte con Gina, rientrare al mattino – non riuscivo a levarmi di mente quegli altri in prigione» (COM, 240). Morozka quindi, che dopo l'iniziale entusiasmo scopre di non trovare più tra i suoi compagni la spensierata gaiezza di un tempo, prefigura la dinamica che vive Pablo a Roma. Come Pablo, anche Morozka vive, nella seconda parte de *La disfatta*, una serie di conflitti interiori, qui causati da un incontro con il rivale Mecik, entrato a far parte degli effettivi della banda partigiana:

Si sentì improvvisamente annoiato e gli passò la voglia di discorrere col prossimo. Anziché andare a passare la sera allegramente, come stava per fare, si coricò nel fienile senza però riuscire a prender sonno. I ricordi spiacevoli si riversarono come un gran peso su di lui (DISF, 123).

⁸⁴⁵ Ma nell'edizione russa di *Tutte le opere* di Fadeev i capitoli de *La disfatta* sono complessivamente diciassette (i capitoli della prima parte V e VI dell'edizione italiana formano un unico capitolo) e di conseguenza l'ultimo capitolo della prima parte è l'VIII, e non il IX capitolo com'è nell'edizione Einaudi.

Morozka deve quindi combattere con i propri stati d'animo e con l'inerzia della propria indole pregressa:

Dubov non aveva il minimo sospetto delle complesse vicissitudini in cui si dibatteva Morozka. E questi, privo di appoggio, sentiva una pena di cattivo augurio e sapeva che avrebbe finito per ubriacarsi, se non poteva distrarsi menando le mani. Per la prima volta in vita sua egli combatteva contro le proprie tentazioni; ma le sue forze erano deboli. Soltanto una circostanza fortuita lo preservò dal cadere (DISF, 123).

Oltre che da una generica inquietudine, Morozka nel brano succitato è tormentato anche da una sensazione di «cattivo augurio», e similmente Pablo percepisce l'addensarsi di un qualcosa di funesto:

Io parlavo con questo e quello, facevo i miei conti; ma che proprio credessi all'indomani, non so. Dalla mattina di Luciano [che è stato arrestato] qualcosa era successo. Lo sentivo nell'aria che c'era qualcosa. Non poteva durare, ma speravo ancora che fosse un'idea. Certe volte anche a me prendeva l'affanno. [...] Era giugno e pensavo di andare sul Tevere. Ma non ero tranquillo (COM, 241-242).

Le implicazioni politiche della rivalità tra Morozka e Mecik si esprimono nel fastidio generalizzato del primo per i "signori", genia in cui include lo studente cittadino Mecik. Quando, irritato dal legame di Varia con Mecik, litiga con quest'ultimo e gli ricorda di averlo salvato, al contempo sottolinea l'ingiustizia insita nel fatto che i lavoratori debbano rischiare e addossarsi l'onere di sostenere gli appartenenti ad altre classi come Mecik:

– Non ti ricordi più che t'ho cavato fuori dal fuoco?... Vi portiamo sul nostro collo... – gridò tanto forte, come se tutti i giorni cavasse fuori «dal fuoco» i feriti come castagne... – Sul nostro collo!... Ecco dove ci pesate! – e si battè il collo con esasperazione esagerata (DISF, 86).

La polemica politica classista impostata da Pablo a Roma contro gli antifascisti borghesi (anche Mecik, oltre ad essere uno studente d'estrazione borghese non proviene dalle fila dei bolscevichi, ma dai socialisti-rivoluzionari di sinistra) ricorda la polemica di Morozka. Pablo per esempio, ripensando al ruolo svolto dalla borghesia nell'ascesa del fascismo, si indigna per il sacrificio dell'operaio Luciano, arrestato per aver cospirato nelle fila degli antifascisti

borghesi: «Chi pagava i fascisti erano sempre i signori, e gli squadristi i loro figli. Faceva rabbia legger come tanta gente che lavora s'era fatta fregare da quattro padroni. “E Carletto che voleva ancora fidarsene, – dicevo. – E Luciano ch'è dentro per loro”» (COM, 242).

Il modello letterario russo-sovietico rappresentato da *La disfatta* di Fadeev ha quindi svolto un ruolo di primaria importanza nella genesi de *Il compagno*, che è un'opera coerente con l'evoluzione tematica e poetologica della narrativa pavesiana, ma che nondimeno mostra l'avvicinamento forse più deciso, tra i romanzi di Pavese, alla tradizione del romanzo comunista. Sarà quindi utile tentare di individuare i legami del romanzo con il realismo socialista sovietico, e le conseguenze di questo legame in termini di ricezione critica de *Il compagno*, che risulta ad oggi tra i romanzi più controversi di Pavese.

II.5.2 Il «Master Plot» del *socrealizm* e *Il compagno*

II.5.2.1 Il *Master Plot* e la ricezione del romanzo sovietico

Katerina Clark, nel suo *The Soviet Novel*, assimila il romanzo del *socrealizm* russo-sovietico, in particolar modo il romanzo dell'era staliniana, a un testo rituale, formulare (*formulaic*), paragonabile all'agiografia medioevale, un testo la cui funzione sostanziale consisterebbe nella riproduzione della mitopoiesi di Stato. Caratterizzerebbe il romanzo del *socrealizm* staliniano la rispondenza ad una archetipica trama generatrice («Master Plot») risultante dalla prescrizione politica applicata sulle opere canoniche.⁸⁴⁶ Clark argomenta la necessità di distinguere, per esempio, *La disfatta* come testo letterario da *La disfatta* come opera-modello del *socrealizm*, da cui risulterebbe il testo de *La disfatta* virtualmente corretto dalle critiche politiche dall'alto (*allogrie*, per intendersi) all'eccessiva auto-introspezione del personaggio del capitano Levinson. È un'operazione, questa della Clark,

⁸⁴⁶ *Cemento* di Gladkov, *La disfatta* di Fadeev e via dicendo; il canone generativo del *socrealizm* proposto dalla Clark è stato discusso sopra, a proposito dei romanzi sovietici tradotti in Italia.

trasparentemente motivata dal tentativo di separare con un cordone sanitario critico-teorico le opere del *socrealizm* dall'insieme delle opere letterarie in quanto tali, dando luogo a una ricezione e valutazione letteraria politicamente connotata. La stessa Clark peraltro sostiene che l'idea di un influsso unilaterale della politica sulla cultura e letteratura sovietica sia ingenua, e che occorra valutare altrettanto seriamente l'influsso della cultura e letteratura sulla politica stessa. La studiosa sembra però aver dimenticato questa precauzione, per esempio nel valutare la questione delle critiche a *La disfatta* di Fadeev, la cui origine culturale è tutt'altro che irriconoscibile. Nella sua critica al *Franz Von Sickingen* di Lassalle, Marx aveva rimproverato all'autore: «avresti poi dovuto shakespeareggiare di più, mentre io ti addebito come massimo errore lo schillereggiare, il trasformare gli individui in semplici portavoce dello spirito del tempo»; questa critica a Lassalle si concretizza, come rileva Lukács, nella «severa critica di Marx all'“eccessivo riflettere degli individui su se stessi” (che, come Marx giustamente rileva [rivolgendosi a Lassalle], “proviene dalla tua predilezione per Schiller”»⁸⁴⁷. Nella critica al capolavoro di Fadeev di cui parla la Clark si rinnova la critica di Marx a Lassalle, un dato di importanza culturale macroscopica, che dovrebbe rendere problematico ridurre la questione alla dittatura politica sul campo culturale: nella formazione del canone del *socrealizm* la tradizione culturale e letteraria ha un ruolo cospicuo. Fadeev, polemista combattivo e riottoso persino al tempo dello scioglimento forzoso della RAPP nel 1932, non potè far altro che accettare le critiche rivolte al suo romanzo: era egli stesso l'autore del noto articolo-*pamphlet* che fece epoca in Unione Sovietica intitolato *Abbasso Schiller! (Dolj Šillera!, 1924)*.

Di recente è stata contestata non solo l'idea che il suddetto *Master Plot* possa essere considerato l'“origine” delle opere, ma che possa descrivere esaustivamente un campione sufficientemente rappresentativo di romanzi.⁸⁴⁸ Tuttavia il *Master plot*

⁸⁴⁷ G. LUKÁCS, *La polemica tra Marx, Engels e Lassalle*, in ID., *Il marxismo e la critica letteraria*, cit., p. 90. Come rileva Colombo a proposito di Lukács, «i suoi scritti del periodo sovietico costituiscono spesso una delle formulazioni più chiare e raffinate della linea ufficiale» (D. COLOMBO, *Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, cit., p. 43). Quanto la “linea ufficiale” derivi a sua volta da un'interpretazione degli scritti sull'arte di Marx e Engels è un dato che purtroppo risulta ancora oggi poco chiaro; gli studi di Lifšic e Lukács sugli scritti di estetica di Marx e Engels non solo esprimono, ma creano la “linea ufficiale”, in misura forse ancora oggi sottostimata.

⁸⁴⁸ Risultano persuasive le pesanti riserve di Colombo sul «grande classico della ricerca in materia negli ultimi trent'anni, il comunque interessante *The Soviet Novel* [...] L'idea di fondo di questo testo, le cui linee metodologiche sono ispirate alla *Morfologia della fiaba* di Propp, è che il romanzo realista socialista

ricostruito dalla Clark sarà qui accolto come sintesi di una ricezione occidentale che enfatizza alcuni *topoi* tematici e costruttivi importanti del romanzo del *socrealizm*, pur nel dubbio che i suddetti tratti topici non risultino da una mera imposizione politica, ma da un'evoluzione letteraria nella quale gli elementi culturali e letterari di lunga durata hanno giocato un ruolo cruciale.

L'individuazione di motivi come la centralità della dialettica interiore tra spontaneità e consapevolezza o il riconoscimento e perseguimento di obiettivi di carattere sociale da parte dei personaggi principali del romanzo, suggerisce l'ipotesi che il *Master Plot* della Clark possa rappresentare un efficace sintesi, se non del *socrealizm* in sé, perlomeno di alcuni tratti topici che, agli occhi della critica occidentale, rappresentano dei segnali identificativi di opere letterarie da respingere in modo pressoché automatico dall'ambito delle opere che Even Zohar definirebbe canonizzate.⁸⁴⁹ Come sottolinea Colombo, nell'ottica proposta dalla Clark «la narrativa sovietica viene rimossa tanto dal campo del realismo che da quello della narrativa moderna tout court, per essere paragonata all'agiografia medioevale [...] e alla letteratura popolare – e in quanto tale formulaic»⁸⁵⁰.

In realtà i più marcati tratti topici di un'opera, come hanno chiarito da tempo i formalisti russi, rappresentano innanzitutto dei segnali posti sullo sfondo dell'opera, la cui funzione consiste nel segnalare il genere, la convenzione, la tradizione a cui appartiene il testo: sono elementi di cornice all'interno dei quali si può circoscrivere il problema delle peculiarità del testo, in rapporto con la tradizione in cui si auto-inscrive. La corrispondenza di un romanzo – come per esempio *La giovane guardia* di Fadeev o *Il compagno* di Pavese o altri – a un modello topico

sia basato sulla ripetizione di un *Master Plot* fortemente ritualizzato che ripropone costantemente una mitologia giustificatrice del regime. (Il limite di fondo è nella mancanza di dimostrazione: mentre Propp conclude il suo libro con gli schemi di duecento favole, che costituiscono insieme una prova pratica della teoria e una delimitazione del campo di indagine, la Clark non schematizza il *Master Plot* altro che in astratto: un'analisi di duecento, o di venti, o almeno di un romanzo darebbe tutt'altro peso al suo lavoro)» (ivi, p. 10).

⁸⁴⁹ Secondo Even-Zohar, «le varie istituzioni culturali, nello sforzo costante di promuovere i loro repertori preferiti, naturalmente hanno diffuso spesso l'idea che opzioni indesiderate siano “fondamentalmente” pertinenti ad un qualche *status* inferiore, generalmente negando loro del tutto un qualsivoglia *status*»: «“Canonizzato” si riferisce a quelle norme e a quelle opere (cioè sia ai modelli che ai prodotti) che sono accettate come legittime dai gruppi dominanti nell'istituzione letteraria. D'altra parte “non-canonizzato” si riferisce a quelle norme e a quei prodotti che sono respinte da quei gruppi come illegittime e i cui prodotti sono spesso dimenticati nel tempo dalla comunità (a meno che il loro *status* non cambi)» (I. EVEN-ZOHAR, *Polysystem theory (revisited)*, in ID., *Papers in cultural research*, 2005, <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf>, p. 6; qui e in seguito traduzione mia).

⁸⁵⁰ D. COLOMBO, *Scrittori*, in *Fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, cit., p. 10.

quale il «Master Plot» della Clark può segnalare l'autoinscriversi di un testo in una data tradizione letteraria, ma non dice ancora nulla sulla peculiarità del testo in questione. Infatti la Clark, nel suo *The Soviet Novel*, tenta di liberarsi con una frase elusiva del problema rappresentato da tutto il testo romanzesco non riducibile al «Master Plot», da considerarsi secondo la studiosa «ephemeral material»⁸⁵¹, come se fosse possibile liberarsi per esempio dell'*Orlando furioso* riducendolo ad alcuni topoi del poema cavalleresco, «ephemeral material» a parte. Il *socrealizm* in realtà è un fenomeno complesso e articolato che si iscrive in un processo di evoluzione letteraria assai ampio: come ha sottolineato C. Vaughan James, in Russia il *socrealizm* ha rappresentato «il tentativo di codificare [...] sviluppi e progetti [...] di trasformare la “tendenza” dell'artista in un progetto cosciente»⁸⁵², ma in realtà

il realismo socialista è un fenomeno artistico mondiale che sorse sotto l'influsso dei grandi cambiamenti sociali alla fine del Diciannovesimo secolo e all'inizio del Ventesimo – le stringenti contraddizioni nella società capitalista, la crisi della cultura borghese e l'ascesa di un proletariato socialmente consapevole. Esso è quindi il riflesso nelle arti della lotta per la vittoria del socialismo.⁸⁵³

II.5.2.2 Verifica del *Master Plot*

Interpretato come una descrizione sintetica di motivi e procedimenti tipici di una tradizione letteraria in quanto tale, da intendersi secondo le già evocate limitazioni proposte dal formalismo russo, il *Master Plot* romanzo realsocialista teorizzato dalla Clark sarà qui confrontato con il romanzo *Il compagno*: se il *Master Plot* descrive efficacemente i tratti caratteristici del genere del *socrealizm*, e se *Il compagno* soddisfa un numero cospicuo di elementi costitutivi del *Master Plot* – *simul stabunt, simul cadunt* – si dovrà ritenere che *Il compagno* è un'opera che si

⁸⁵¹ «Non è proprio vero che ogni romanzo non è altro che la rielaborazione di un'unica formula. In ogni romanzo dato bisogna distinguere, da una parte, la sua trama generale o macrostruttura e, dall'altra, le microstrutture, le unità più piccole, che sono tenute assieme dalla sua formula generatrice – digressioni, sottotrame, e così via. Se si osserva un romanzo nei termini di queste più piccole unità, buona parte di esso si troverà essere qualcosa di giornalistico e di topico; potrebbe per esempio, essere orientato al plauso di un recente risultato sovietico o a diffondere o razionalizzare un nuovo decreto o politica ufficiale. In altre parole, la maggior parte di esso si basa su materiale effimero» (SN, 5).

⁸⁵² CHARLES VAUGHAN JAMES, *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*, Macmillan, New York 1973, p. 84; qui e in seguito traduzione mia.

⁸⁵³ Ivi, p. 85.

inscrive nella cornice di genere del *socrealizm*⁸⁵⁴, ovvero è un'opera ascrivibile – non riducibile – alla tradizione letteraria del realismo socialista italiano ed europeo, o meglio mondiale.⁸⁵⁵

L'esposizione del *master plot* è presentata nell'«appendice A» di *The Soviet Novel*, intitolata *The Master Plot as Exemplified in the Production Novel and Other Basic Types of Novel of the Stalin Era*. La Clark suddivide tematicamente il romanzo staliniano in sei categorie, ovvero il «romanzo di produzione», considerato il prodotto più rappresentativo del *socrealizm*, più le altre cinque: romanzo «su un valoroso intellettuale o inventore», «sulla guerra» e sulla «rivoluzione», «sul malvagio [*villain*] o la spia», «sull'Occidente». Tuttavia, precisa la Clark,

le differenze tra questi tipi non sono così grandi [...] tutti coinvolgono, come minimo, il modello della «strada verso la consapevolezza» e di solito anche un «compito». Il romanzo storico, per esempio, è solitamente un romanzo sulla leadership [...] o, semplicemente, di maturazione politica [...] Il romanzo sul valoroso intellettuale o inventore di solito segue lo stesso *plot* del romanzo di produzione [...] a parte la maggiore attenzione prestata alle lotte dell'eroe con i nemici della «verità» [...] piuttosto che l'incontro con i problemi pratici [...] o disastri naturali. Le tre categorie restanti [...] sono meno convenzionali. Invece di essere ambientate in un unico microcosmo, sono spesso in qualche modo picaresche. In generale il romanzo di guerra o rivoluzione combina una storia di crescita morale e politica con una storia di adempimento del compito. I romanzi sul malvagio, la spia o l'Occidente comprendono una più alta proporzione di materiale negativo [...] nondimeno, di solito comprendono un eroe positivo che sta imparando ad essere sufficientemente forte per combattere la minaccia, per es. la decadenza occidentale o l'amore per l'estranea. [...] In altre parole, questi romanzi di solito implicano anche una «strada verso la consapevolezza» (SN, 255).

Il lettore scuserà la lunga citazione, utile per incorporare il quadro del romanzo del *socrealizm* sintetizzato dalla Clark. La caratterizzazione dei romanzi,

⁸⁵⁴ Secondo la Clark «il master plot [...] è il realismo socialista: perché un romanzo sovietico sia realismo socialista, deve replicare il master plot» (SN, 6).

⁸⁵⁵ Sulla dimensione europea del realismo socialista cfr. MICHAEL SCRIVEN, TENNIS TATE (ed. by), *European Socialist Realism*, Berg, Oxford-New York-Hamburg 1988, silloge di studi la cui impostazione generale segue, per grandi linee, l'impostazione di Vaughan James. Sulla dimensione mondiale del realismo socialista cfr. anche Denning, che sebbene isoli il *socrealizm* dal restante movimento letterario affermando che «il modello narrativo del realismo socialista sovietico – il romanzo sulla produzione con i suoi eroici militanti –, benché ufficializzato nei paesi comunisti, non ebbe grande importanza altrove. I romanzi sulla militanza politica furono pochi, e di scarso successo» (M. DENNING, *L'internazionale dei romanzieri*, cit., p. 638), traccia tuttavia un quadro internazionale ampio che relativizza la sopra citata limitazione, anche perché il *socrealizm* tra i modelli del quale figura per esempio *Mat'* (*La madre*) di Gor'kij, non è riducibile al «romanzo di produzione»; lo stesso Denning peraltro parla di un «realismo socialista» che ha «già preso forma» nei primi del Novecento (ivi, p. 629).

come è evidente dal brano citato, è costellata da espressioni limitative come «di solito», «spesso» e via dicendo; qui ci si baserà proprio sui “di solito” («usually») della Clark, ovvero sull’immagine che la Clark propone come rappresentativa del romanzo del *realsocializm*, tentando di verificare se, e se sì fino a che punto, questa immagine si attaglia a *Il compagno*.

Il romanzo pavesiano, definito dall’autore romanzo dell’«antifascismo clandestino» può essere traslato sulle tipologie di romanzo che la Clark definisce «di guerra o rivoluzione» (*novel of war or revolution*) o «romanzo storico» (*historical novel*); forse l’approssimazione più pertinente porrebbe *Il compagno* tra i romanzi storici (è scritto dopo la caduta del fascismo e narra la lotta antifascista clandestina italiana ai tempi della guerra civile spagnola), e solo in parte è un “romanzo della rivoluzione”, perché non giunge ai tempi della Resistenza e della Liberazione (benché l’antifascismo clandestino sia un antecedente di questi avvenimenti); tuttavia in una scena cruciale del *Compagno* si anticipano i festeggiamenti per la Liberazione. La Clark esplicita soltanto lo schema relativo al *Master Plot* del “romanzo di produzione”, che considera il più tipico e ritualizzato, e che risponderebbe al meglio alla teoria generale del *Master Plot*.⁸⁵⁶ Sarà comunque interessante sottoporre alla sua prova *Il compagno*, di volta in volta sommariamente accusato di realsocialismo, o difeso dalla medesima accusa, per esempio da Guglielminetti, che (alludendo a Tibor Wlassics⁸⁵⁷) nota come la maturazione politica del protagonista Pablo nei capitoli romani, abbia «comportato l’incredibile confusione di chi ha scambiato il libro per un testo del deprecato “realismo socialista”»⁸⁵⁸. Ho numerato le fasi scandite dalla Clark.

1) *Prologo o “separazione”* (SN, 256)

L’eroe arriva nel microcosmo, il piccolo, discretamente chiuso mondo del romanzo. Può essere una fattoria, un *colkhoz*, una stazione di macchine trattrici, un’unità militare, o una città di provincia. Spesso (come ne *La giovane guardia* [di Fadeev]) l’arrivo [...] è in realtà un ritorno ad un luogo dove è stato in precedenza, ma ora è cambiato (SN, 256-257).

⁸⁵⁶Come si sarà intuito dalle citazioni precedenti, è di tutt’altro parere, soprattutto sul “romanzo di produzione”, D. COLOMBO nel suo *Scrittori, in Fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, cit.

⁸⁵⁷ Cfr. TIBOR WLASSICS, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Centro di Studi piemontesi, Torino 1985.

⁸⁵⁸ M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XXIX.

La Clark, come si è visto, precisa che le vicende del meno «convenzionale» romanzo sovietico «storico» o «della rivoluzione», non sono ambientate «in un unico microcosmo, sono spesso in qualche modo picaresche». Ne *Il compagno* i numerosi spostamenti, le gite (in campagna, a ballare, a Genova), i viaggi da camionista di Pablo, lo stesso viaggio a Roma, con le annesse gite e missioni politiche nei dintorni della capitale, soddisfano il carattere in qualche modo picaresco che la Clark ritiene caratteristica di queste tipologie di romanzo (probabilmente elaborate avendo in mente opere quali *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovkij). A ben vedere anche l'ambientazione in un «microcosmo» può ritenersi soddisfatta da *Il compagno*, se si considera la prima parte ambientata a Torino come un grande “prologo” prima che il protagonista giunga a Roma, dove si attua il suo passaggio alla “consapevolezza” e viene portato a termine il “compito” politico. Roma è il microcosmo per eccellenza (*Urbis et orbis*), e Pablo, appena giunto nella capitale, esplicita questo concetto: «volendo, tutto il mondo era una strada come Roma» (COM, 222).

2) «Mettendo a punto il compito»

2(a) - L'eroe vede che non tutto va bene nel microcosmo. Questo il più delle volte significa che il piano dato dallo Stato non viene compiuto o viene compiuto in un [eccessivo] lasso di tempo (SN, 257)

Pablo a Roma si sente rinascere spiritualmente, e subito (o di conseguenza) si rende conto che qualcosa non va politicamente. La città esprime una vita solare e spensierata, ma numerosi compagni sono stati rinchiusi nelle prigioni, e occorre fare qualcosa:

Era una notte bella e chiara, e tutti andavano e venivano, dappertutto reclam luminose, automobili e carrozze; le osterie lavoravano, la radio cantava – e quei poveri storti ch'eran dentro. Sarebbe stata una gran cosa dare un giro alla baracca. Non più vedere quella faccia sopra i muri. Spaccar tutto (COM, 228).

Questo per quanto riguarda l'acquisizione di una consapevolezza politica, che si concretizza nell'antifascismo. Il primo “compito” politico che Pablo assume a Roma è la propaganda: «A noi toccava, come nuovi, lavorare nella massa. Ascoltarli

discorrere e dargli una mano. C'erano i mezzi, c'era la stampa da passare. Far propaganda nella massa» (COM, 228).

Il protagonista instaura i suoi primi legami politici con l'antifascismo borghese-liberale di Carletto e del suo gruppo. Pablo si oppone all'ideologia, agli obiettivi e al *modus operandi* dell'antifascismo borghese, soddisfacendo il requisito 2(a) («l'eroe vede che non tutto va bene nel microcosmo») del *Master Plot* della Clark. Per Pablo accettare l'egemonia dell'antifascismo borghese (pressoché scontata in tempi nei quali il comunismo era stato ferocemente represso) è un errore, come si legge nel capitolo XIV:

Capitò che si seppe di gente arrestata perché la sera andavano insieme al caffè. [...] Erano avvocati, studenti, signori. – Ecco, – disse Carletto, [...] – Sono gente che ha molto da perdere e che studia sui libri.
– Lo sapranno, – gli dissi, – ma facevano che cosa? [...]
Che cos'è che volevano gli studenti e i signori? Mettersi al posto dei fascisti. Lo facessero. Tanto noi, l'operaio e il facchino, [...] le famiglie che stavano in dieci in un buco, non contavano niente. [...]
– La Marina [...] si ricorda di come si stava una volta. Comandavano loro, una volta (COM, 232-233)

2(b) - L'eroe inventa uno schema per raddrizzare ciò che è storto, spesso – come succede – pensando più o meno sulla stessa linea dello Stato e del «popolo» locale (SN, 257)

La strada escogitata da Pablo è uno studio antagonistico e indipendente che permetta di fare a meno degli intellettuali borghesi, un tema che allude all'esigenza, prospettata in Italia soprattutto da Gramsci, del sorgere di un ceto di intellettuali (sia organici sia tradizionali) dalla stessa classe lavoratrice:

La volta dopo, glielo dissi chiaro e tondo anche a Carletto. – Per fidarsi di quelli che studiano, bisogna studiare. Tu hai mai capito quando parlano, se sono dalla tua? [...] Per capire le cose bisogna studiare [...] non le sciocchezze che insegnavano a scuola, ma com'è che si legge il giornale, com'è fatto un mestiere, chi comanda nel mondo. Si dovrebbe studiare per fare a meno di quelli che studiano. Per non farsi fregare da loro (COM, 233).

Questa posizione esprime una concezione comunista che Pablo riconosce nei lavoratori politicamente scaltriti con cui discute: «sulla stessa linea dello Stato e del “popolo” locale», precisa la Clark, che naturalmente intende lo Stato sovietico; quest'ultimo avrebbe approvato la linea di Pablo, non quella di Carletto, e quindi il

criterio del *Master Plot* può dirsi soddisfatto. La ricerca dell'alternativa comunista si svolge in contrasto con la linea del gruppo: Pablo seguendo le proprie intuizioni, letture e meditazioni supera autonomamente il punto di vista dell'antifascismo liberale dei suoi amici e vorrebbe unirsi all'opposizione clandestina comunista: «Che non ci fosse un comunista in tutta Roma, da parlargli? [...] Chiesi in quei giorni a tutti quanti, se qualcuno ne sapevano. Li feci ridere, e Carletto si arrabbiava» (COM, 244).

2(c) - Quando l'eroe presenta il suo piano ai burocrati locali, loro dicono che è "utopico" – che sarebbe impossibile da portare a termine sia in termini fattibilità tecnica, manodopera disponibile, risorse. Inoltre, comunemente sostengono che il piano dell'eroe va contro i loro ordini dall'alto.

Nel *Compagno* ha luogo lo scontro tra l'antifascismo comunista di Pablo e l'antifascismo liberale (e anticomunista) di Carletto: «Lui diceva che in Russia si stava come in prigione. – In prigione qualcuno ci vuole, – gli dissi. – Ma che comandi chi lavora è una gran cosa. // – Non ci comanda chi lavora, – disse lui» (COM, 244); Carletto quindi accusa implicitamente Pablo di nutrire un'ideologia utopica.

In un altro momento Carletto accusa Pablo di voler fare a modo suo, di scostarsi dal progetto collettivo, soddisfacendo il criterio secondo il quale i "burocrati" «sostengono che il piano dell'eroe va contro i loro ordini dall'alto»: «fu Carletto che gridò: – Io ti conosco. Tu vuoi fare le cose da te, come viene» (COM, 233).

2(d) L'eroe mobilita «il popolo» e lo invoglia a seguire il suo piano rivolgendosi ad esso in un incontro di massa dove le sue doti di oratore sono manifestate, e/o parlando con essi in gruppi più piccoli. Di solito inoltre trova un gruppo di minoranza tra i burocrati locali (i non carrieristi) che sostengono la sua proposta.

Inizialmente Pablo è coinvolto nell'attività antifascista da Carletto, che allude alle sue possibilità oratorie: «– Pablo sa dire, all'occasione, una parola. Bisogna convincerlo a venire con noi» (COM, 229). Il contatto di Pablo con il popolo è tosto affermato, in quanto la sua consapevolezza politica in fieri si alimenta nei discorsi

con i lavoratori: «– Ne sanno loro più di me, – dissi. – Vengon dentro il negozio e mi fan loro propaganda. Sanno al centesimo quel che gli appalti hanno rubato» (COM, 229). Questo brano ricorda il passo de *I dissodatori* di Šoločov dove Liubiškin fa capire a Davidov che i contadini coscienti non hanno bisogno di propaganda: «“Perché diavolo, mattacchione che sei, ci fai la propaganda del potere sovietico? Noialtri, durante la guerra, l’abbiamo messo in piedi questo potere [...]”» (TV, 33).

Quanto al «gruppo di minoranza» previsto dal Master Plot, alcuni antifascisti del gruppo di Carletto danno ragione ad alcune tesi classiste di Pablo, per esempio Luciano: «Qui Luciano mi diede ragione ma disse che si fa tutto per cambiare». Se il «compito» più generale di Pablo è la partecipazione all’antifascismo clandestino, si deve constatare che Pablo ha successo nella ricerca del «gruppo di minoranza» (o più nascosto) dei cospiratori comunisti, a cui si unisce.

3) *Transizione (Prove, ecc)*

3(a) *Inizia il lavoro al progetto dell’eroe* (SN, 257).

Il primo compito politico di Pablo è la propaganda tra i lavoratori:

Io stavo attento agli avventori del negozio, e cercavo di farli parlare. Quando entrava qualcuno in gamba, davo mano al giornale. – Come va questa guerra di Spagna? – dicevo (COM, 245).

In seguito Pablo dovrà adempiere al suo compito di più alta responsabilità, garantire la sicurezza del dirigente comunista dal nome di battaglia Gino Scarpa; ma se il suo compito più generale è da considerarsi la partecipazione ad una battaglia clandestina di segno comunista, il suo inizio può comunque essere considerato l’avvio dell’azione propagandistica di cui sopra (posteriore alla distribuzione di materiale propagandistico con il gruppo di Carletto).

3(b) Il lavoro è insidiato da una serie di intoppi, che, come gli ostacoli della narrativa popolare, accadono in varie forme e varie volte. Siccome il romanzo stalinista è veramente una combinazione della «più concreta realtà di tutti i giorni e le prospettive più eroiche» (come nella formula-di-Zdanov presentata [...] nel 1934), questi ostacoli di solito sono di due tipi:

3(b) - i. Prosaici: problemi con provviste, manodopera, equipaggiamenti; apatia o malcontento dei lavoratori (SN, 257-258).

Quando inizia il suo lavoro di agitazione, Pablo si scontra immediatamente con l'apatia dei giovani lavoratori, diseducati *ad hoc* dal regime:

Solino era il solo che mi desse risposta [...] Ma i più giovani, la gente del ponte, ascoltavano appena. Non ce n'era uno solo che guardasse il giornale. Accidenti, pensavo, o che invecchio o sono scemo. Una volta ero anch'io come loro e leggevo soltanto lo sport (COM, 245).

3(b) - ii. Drammatici / eroici (mitici): Disastri naturali, invasioni nemiche, nemici di classe, terroristi controrivoluzionari, lotta contro un burocrate antagonista (SN, 258)

La lotta contro il «burocrate antagonista» è esemplificata dallo scontro con l'amico cospiratore, e antifascista liberale Carletto, di cui si è detto sopra. Carletto non può essere definito esattamente un burocrate, ma Pablo fa esplicito riferimento al suo ruolo di comando con un commento ironico: «Faceva ridere pensare che Carletto comandava della gente. Lui decideva. – Domani ci sono le copie. Tu Fabrizio le porti a Trastevere. Tu Pablo vieni con me a fare il giro?» (COM, 229). Il secondo e più importante personaggio che svolge il ruolo del burocrate previsto dal *master plot* è il colto e ricco “capo” del gruppo di Carletto, chiamato «“Il Maggiore”» (COM, 270) e caratterizzato dai suoi occhiali in oro, che fanno eco ai denti d'oro di Lubrani e prefigurano il bracciale d'oro di Linda, epiteti simbolici dei personaggi a cavallo tra borghesia e fascismo. Pablo si scontra con il capo degli antifascisti borghesi romani:

Dissi, cercando di star calmo, che da un pezzo si faceva qualcosa. Che non io, ch'ero niente, ma i grossi passavano il tempo a discutere. Che l'impegno comune doveva valere per tutti. Ch'era inutile farsi l'illusione che i bei tempi tornassero, e se noi [comunisti] facevamo paura c'era chi faceva pietà [gli antifascisti borghesi]. Mi divertì veder le facce quando dissi che da un pezzo si trattava (COM, 270).

Gli «intoppi drammatici/eroici (mitici)» previsti dalla Clark consistono soprattutto nei continui arresti a cui sono sottoposti gli antifascisti; il terrore di Stato fascista svolge le funzioni dei «terroristi controrivoluzionari» di cui scrive la Clark;

pochi giorni dopo il colloquio sopraccitato, lo stesso Pablo viene arrestato: «Mi arrestarono prima di giorno» (COM, 271).

3(c) - L'eroe ha problemi nella dimensione amorosa e/o nel controllare le sue emozioni (SN, 258).

È un tema di particolare importanza ne *Il compagno*. Per poter espletare il suo «compito», Pablo deve superare l'infatuazione amorosa per Linda, controllare le sue emozioni, non ricascarci quando Linda all'improvviso compare a Roma. Il protagonista ha successo su tutta la linea: la dimensione esistenziale di Pablo, non impedisce – come direbbe la Clark – il suo compito sociale (*social task*), casomai la profondità acquisita nel doloroso percorso di distacco dalle illusioni sentimentali pregresse aiuta il protagonista a superare il contestuale stato di passiva acquiescenza allo *status quo* politico-sociale: «Se tutte quante quelle notti e quelle rabbie erano state per nulla» (in termini di maturazione, intende Pablo) «veramente dovevo buttarmi nel Po» (COM, 252). Infatti quando Linda lo raggiunge a Roma, Pablo è oramai consapevole che la sua infatuazione amorosa è superata, e il suo sistema di valori è cambiato: «sapevo che le donne non contano. Mi chiedevo, se mai, se valeva la pena. Se non dovevo correr subito con gli altri a lavorare. Amelio, dicevo, ci aspetta in prigione» (COM, 254).

3(d) - L'eroe fa un viaggio (anche solo una telefonata) **cercando aiuto da persone più autorevoli disponibili nel microcosmo**; di solito o va a Mosca o al “centro” locale (SN, 258).

Questa fase è esemplificata dal colloquio con il «vecchio», il padre del giovane operaio comunista Giuseppe; Pablo infatti è alla ricerca di militanti comunisti esperti che lo aiutino a comprendere come e perché il movimento comunista è stato sconfitto e si è affermata la dittatura fascista:

C'era uno giovane, Giuseppe, che a suo padre gli avevano rotta la testa. Lui sapeva perché gli squadristi l'avevano vinta. [...] Un pomeriggio mi condusse dal suo vecchio. [...] [Questi] parlò degli squadristi. Disse che prima erano gente ben comandata e ben decisa, che sapevano quel che volevano: fare fortuna. – Ma la guerra che ci fanno adesso è un'altra. Gli squadristi sono tutti a riposo. Non serve più menar le mani. Abbiamo

addosso la questura e i funzionari. Se mai sono questi che ti picchiano (COM, 246-247).

L'incontro, oltre che fornire a Pablo adeguate delucidazioni storiche, è utile per acquisire coscienza del valore della propaganda:

Io gli spiegai che non capivo un disgraziato come noi che si mettesse coi padroni. – È per questo che si fa la propaganda – mi disse. Questa volta mi prestò dei fogli proibiti, e un libriccino che sembrava il catechismo. Il giorno dopo, discutendo con Luciano, lui mi dice: – Chi t'insegna le cose che sai? Da quando in qua leggi i giornali? – Avevo letto quella stampa nella notte, e già fruttava. Capii quel giorno che la stampa non serviva solamente a minacciare ma a convincere. Prima d'allora non me l'ero mai sognato (COM, 248).

4. Climax (l'adempimento del compito è minacciato)

4(a) - Il compito dell'eroe sembra inattuabile, di solito perché un'ostacolo «drammatico/eroico» giunge a minacciare il suo espletamento (SN, 258).

Il «compito» più generico di Pablo, la propaganda, è continuamente minacciato dalle persecuzioni poliziesche e dai relativi arresti, che rappresentano il principale ostacolo «drammatico/eroico» che caratterizza *Il compagno*. Lo stesso pericolo incombe sul compito cospirativo più importante assunto da Pablo, la tutela del dirigente comunista Gino Scarpa e il successo della missione di quest'ultimo, che consiste nella partecipazione ad una serie di riunioni tra i vertici dei partiti antifascisti che si tiene a Roma: Giuseppe «spiegò dove dovevo trovarmi e di fare attenzione. Mi toccava montare la guardia»; «Sapevo che in quella cantina i compagni erano molti e che Scarpa valeva per tutti» (COM, 260). Dopo la prima riunione l'ostacolo che la Clark chiamerebbe «drammatico/eroico» minaccia la sicurezza di Scarpa: «Giuseppe venne ch'era notte e ci disse: – Qualcuno ha parlato. // Era successo che la bettola era stata piantonata. [...] Non avevano preso ancora nessuno, aspettavano i grossi» (COM, 263). L'accortezza di Pablo – accortezza inconscia, perché in realtà scaturisce da una discussione con Dorina, l'anfitriona e compagna di Carletto – consiste nell'aver intuito in precedenza che nel suo alloggio (dove infatti Pablo sarà arrestato) Scarpa non sarebbe stato al sicuro: «Capii ch'era meglio se Scarpa dormiva dov'era» (COM, 262). Quest'intuizione è seguita poco

oltre dal discorso di Scarpa sull'«istinto di classe» (COM, 263), che va quindi interpretato anche come una delle allusioni «furbesche» che interpretano simbolicamente l'opera, indicate da Pavese come una caratteristica dei suoi dialoghi. Grazie all'intuizione, all'«istinto» di Pablo, Scarpa non pernoverà nel suo alloggio, che probabilmente è già controllato dalla polizia. Questo snodo della vicenda è uno dei “misteri” che caratterizzano il romanzo *Il compagno*.

4(b) - A un certo punto, di solito nel corso di un incontro con un'ostacolo di tipo eroico/drammatico, una effettiva, simbolica o quasi effettiva morte sopraggiunge. Di solito interessa l'eroe. Comunque, nel caso di una morte effettiva, qualche figura minore agisce al suo posto (SN, 258).

L'avvicendamento ha luogo in due tempi. All'inizio del romanzo Amelio – come si apprenderà in seguito – è il militante comunista principale; dopo la sua “quasi-morte” (l'incidente che lo immobilizza), Pablo acquisisce la sua esperienza esistenziale (i viaggi), amorosa (il rapporto con Linda), lavorativa (Pablo diventa meccanico come Amelio), e infine politica (la militanza comunista). Pablo è a Roma quando viene a sapere che Amelio è stato arrestato – «l'hanno portato nelle carceri in barella» (COM, 252) – e comprende che non deve sottrarsi allo stesso destino: «Amelio, dicevo, ci aspetta in prigione» (COM, 254). Si tratta senz'altro di una «morte simbolica», come scrive la Clark; Pablo nel XX capitolo pensa al passato e all'amico in questi termini: «quando Amelio era al mondo»; e poco oltre affianca, in termini generali, prigione e morte «Pensavo alla gente che stava in prigione. Pensavo ai morti e ai moribondi della terra» (COM, 268). In precedenza anche Scarpa, ricordando la propria esperienza, aveva accomunato la prigione alla morte: «– Si capisce che cosa vuol dire esser morti» (COM, 264). L'arresto del protagonista Pablo (capitolo XXI) sancisce la sua morte simbolica.

4(c) - L'eroe ha un momento di seria crisi di fiducia in se stesso (“forse i miei avversari avevano ragione, [...] ho spinto le cose troppo avanti, [...] ho perso contatto con il popolo” o anche “sono responsabile per la morte di X; non avrei dovuto spingere le cose troppo avanti) (SN, 258-259).

Alcuni momenti di dubbioso ripensamento di Pablo sono sintetizzati in questo passo: «Certe volte pensavo che forse era meglio così. Non avrei più visto nessuno, non avrei più pensato male. Avrei passato quell'estate a lavorare nel negozio» (COM, 242). I momenti di sfiducia di Pablo sono diversi, e in quest'altro brano si può leggere uno dei più articolati:

Certi giorni, pensavo di essere solo un ragazzo, uno scemo; di aver fatto soltanto sciocchezze e che tutti ridessero. Ma c'era Gina che di sicuro non rideva, e pensavo al negozio, a Solino, ai cantieri del ponte. Sono un povero scemo, dicevo, era meglio suonar la chitarra e restare dov'ero (COM, 275).

5. «Affiliazione (iniziazione)»

L'eroe ha un colloquio con il suo mentore locale, e questi gli dà la forza di andare avanti (SN, 259).

Se si prescinde dal “mentore subliminare” Amelio, il «mentore locale» di cui scrive la Clark ne *Il compagno* potrebbe essere «il vecchio», il padre di Giuseppe da cui si reca Pablo in colloquio di cui si è già detto a proposito del punto 3(d) del *Master Plot*. Ma il vero e proprio mentore di Pablo è una figura più autorevole: Pablo è “iniziato”, riconosciuto, e incoraggiato dal dirigente comunista ed ex combattente della guerra civile spagnola Gino Scarpa. Questi non può dirsi “locale”, se questo criterio del *Master Plot* deve essere interpretato alla lettera, ma in gioventù, quand'era anarchico, è stato in prigione a Roma; la sua identità infatti, è avvolta nel mistero: «conobbi Gino Scarpa, che rientrava dalla Spagna. Il suo nome era un altro ma chi lo sapeva?» (COM, 256). L'alto grado nella gerarchia politica del mentore di Pablo è esplicitato nell'episodio già citato della riunione: «Sapevo che in quella cantina i compagni erano molti e che Scarpa da solo valeva per tutti» (COM, 260). Il mentore Gino Scarpa riconosce le qualità umane e politiche di Pablo, certificandone l'affiliazione (come direbbe la Clark, l'“iniziazione”): «Pablo è un bravo compagno» (COM, 264). Il tema del coraggio nel discorso di Scarpa è presente; si può dire che dà a Pablo «la forza di andare avanti» perché conferma la “linea” esistenziale e politica ricercata da Pablo:

– Se tu non sapessi com'è, – mi spieghò, – non saresti un compagno. Ma altro è saperlo, altro sapersi regolare. Tutti siamo borghesi quando abbiamo paura. E chiuder gli occhi e non vedere il temporale, è soltanto paura, paura borghese. Che cos'è, se non questo, il marxismo: veder le cose come sono e

provvedere? [...] disse quella notte, concludendo, – bisogna salvarsi o morire con gli altri. La guerra di Spagna è perduta (COM, 265).

5. Finale (o celebrazione o affiliazione)

Il finale è complesso [...] (l'ordine nel quale si presentano gli elementi seguenti non è fisso)

5(a) - Espletamento del compito (SN, 259).

L'espletamento del «compito» ha luogo ne *Il compagno*, anzi ne vengono espletati diversi: maturazione politica del protagonista (compiuta con successo, attestata dal mentore); propaganda (svolta con relativo successo tra i lavoratori, spesso già consapevoli politicamente; Pablo riesce anche a trascinare in parte Luciano, del gruppo degli antifascisti liberali); cospirazione (ripetute distribuzioni di materiale propagandistico); il compito forse più importante, la “custodia” di Gino Scarpa, che partecipa alla riunione e parte sano e salvo; l'affiliazione definitiva di Pablo viene sancita dai contatti predisposti a Torino dai comunisti di Roma, in vista del ritorno coatto di Pablo alla città piemontese; Giuseppe informa Pablo su «chi c'era a Torino. – Tu vedili, – disse, – noi intanto mandiamo qualcuno» (COM, 279).

5(b) - Cerimonia o celebrazione che sancisce l'espletamento del compito. Ci sono di solito **discorsi e allegria. Questo evento può fornire una cornice all'intero finale**, in quanto tutte le altre funzioni del finale sono interrelate con un resoconto della cerimonia (SN, 259).

La scena di festa ha luogo nel capitolo XX, poco oltre (in termini di tempo di lettura) la partenza di Gino Scarpa, un dato che effettivamente sembra segnalare che il “compito” principale di Pablo consisteva nel garantire l'incolumità del dirigente comunista. Non mancano né i «discorsi» né l'«allegria» di cui scrive la Clark; la “festa” ha luogo in un'osteria, i «discorsi» sono tenuti da Carletto e dall'oste. «Questo evento può fornire una cornice all'intero finale», scrive la Clark; in questo caso si può dire che addirittura riassume l'intera tematica della cospirazione tracciata nel romanzo, in quanto il personaggio Carletto, che pronuncia il discorso contro il fascismo, è per tutto il romanzo paragonato ad un gatto⁸⁵⁹ e, nel culmine della scena,

⁸⁵⁹ Già nella sua prima comparsa (capitolo VI), Carletto «era nervoso come un gatto» (COM, 182); nel capitolo IX per esempio, «diceva che aveva sognato dei gatti e si muoveva come un gatto», e Pablo

viene pronunciata la profezia sulla caduta di Mussolini, paragonato ad un topo; l'atmosfera da fiaba esopica è accentuata dall'allusivo dettaglio descrittivo: «non c'era un cane»; l'atmosfera festosa (eccezionalmente beve vino anche Gina) è introdotta dall'improvviso fortunale che investe Roma, a sancire la prolessi allegorica della caduta del fascismo:

Tutta Roma tuonava e allagava, volavano foglie, non c'era un cane in quella tampa tranne noi. Bevemmo del vino; anche Gina beveva. Carletto fece un gran discorso contro il fascio; il padrone, sbarrata la porta, ci aprì una bottiglia che teneva per quando quel giorno sarebbe venuto, e si mise a parlare anche lui. – Quando sento burrasca, – gridava, – mi sembra sempre che si sveglino le trombe. Verrà quel fulmine, verrà, su palazzo Venezia e sui cieli di Roma, e quel giorno vedremo la morte del topo... (COM, 268).

5(c) - Risoluzione della trama amorosa e degli altri problemi emotivi (SN, 259).

Ne *Il compagno* la trama amorosa è correlata simbolicamente alla trama politica, come rivelano le assonanze tra il mentore politico (Gino Scarpa) e la seconda fidanzata (Gina) di Pablo, simili nel nome, nell'espressione degli occhi e nell'indossare la tuta, indumento tipicamente operaio; fidanzandosi con Gina insomma, Pablo simbolicamente sposa la causa comunista. La «risoluzione della trama amorosa» prevista dal *Master Plot* della Clark è sancita dall'addio burrascoso con Linda, chiuso dall'intervento di Gina che affronta la stizzita rivale:

Si fermò sulla porta; ci guardò tutti quanti.
– Però potevi trattar meglio un'amica. Sembra di entrare all'osteria, in questa casa.
Sentii Gina raccogliersi e dire: – Perché? Quel che aveva da dirle gliel'ha detto stanotte.
Linda disse: – Se tutti permettono, voglio parlarti.
– Non c'è bisogno, puoi parlare in faccia a tutti.
Allora Linda scosse il capo e mi guardò. Levò la mano e saltò fuori, era andata. Ultima cosa, avevo visto il braccialetto (COM, 259).

L'allusiva connotazione sociopolitica del braccialetto d'oro di Linda, l'«ultima cosa» di lei vista da Pablo, rimanda alla peculiare significazione sociopolitica degli epiteti simbolici che caratterizza, per esempio, *La disfatta* di Fadeev.

spiega a Linda: «– È mezz'ora che parla di gatti, – le dissi. – Ha sognato che Torino era piena di gatti e che non c'era più nessuno, e per uscire bisognava fare il gatto» (COM, 201).

Al termine del romanzo si prevede che Gina seguirà Pablo a Torino. Gli «altri problemi emotivi» previsti dal punto 5(c) sono «risolti» nei termini dell'acquisita consapevolezza del protagonista, che in Pavese si esprime leopardianamente come accettazione della realtà e strage delle illusioni, oltre che come acquisizione della tragicità dell'esistenza; si tratta di motivi riassunti nell'ultimo colloquio tra Pablo e Gina in prossimità dell'*explicit* del romanzo:

- Scarpa diceva che in prigione è come i morti, – disse lei, – fa paura pensarci.
- Non devi pensarci.
- Poi le dissi: – Ci sono anche i morti. Tutto sta tener duro e sapere il perché (COM, 280).

5(d) - L'eroe trascende i suoi stessi impulsi e acquisisce un'identità extrapersonale (SN, 259).

Il trascendere gli impulsi nella maturazione esistenziale e politica è uno dei motivi dominanti del romanzo *Il compagno*, che nella parte finale si può riconoscere nell'emblematico superamento dell'infatuazione di Linda; la frase succitata «tutto sta tener duro e sapere il perché», con l'implicito riferimento al superamento della tentazione del suicidio ricorda i pensieri del capitano Levinson nell'*explicit* de *La disfatta* di Fadeev, che sanciscono il superamento della crisi emotiva motivata dalla strage subita dal distaccamento sotto il suo comando: «cessò di piangere: bisognava vivere e fare il proprio dovere» (DISF, 270).

5(e) - Si celebra un funerale per la tragica vittima uccisa durante il *climax* (questo funerale può avere luogo prima ed essere posposto per rinforzare il finale). Oppure, il protagonista può far visita alle tombe dei suoi compagni caduti e fare dei discorsi (SN, 259).

La celebrazione di un funerale non ha luogo ne *Il compagno*, e il 5(e) si rivela l'unico punto del *Master Plot* della Clark che non si riscontra nel romanzo. Tuttavia *Il compagno* è costellato da discorsi sulla morte e sulla carcerazione dei compagni, e il riferimento alla prigione e alla morte è presente nel già citato discorso di Pablo in chiusura del romanzo.

Lo schema del *Master plot* trova un riscontro pressoché totale nella struttura del romanzo *Il compagno*, che risponde quindi all'*image* del romanzo realista sovietico che la critica occidentale ha ricostruito (o costruito). *Il compagno* si conferma un romanzo che si iscrive nella tradizione del realismo socialista sovietico, europeo e mondiale, anche in virtù di una serie di rimandi a modelli letterari quali *La madre* di Gor'kij e *La disfatta* di Fadeev. Una serie di circostanze che contribuiscono a spiegare la contrastata ricezione critica di un romanzo dove – parafrasando ciò che scrisse Pavese a Vicari il 22 giugno del 1941 a proposito della non opportunità di una pubblicazione del *Carcere* sotto regime fascista, «troppo vi si parla»⁸⁶⁰ di antifascismo comunista.

II.5.3 La ricezione critica de *Il compagno*

In un recente libro-intervista Asor Rosa ritorna sulla «linea» critica del suo saggio del 1965, e ne ribadisce i risultati:

Ho ripreso in mano di recente *Scrittori e popolo*, credo che la linea generale resti sostanzialmente giusta. [...] su Pasolini non fu una stroncatura impietosa [...] ai romanzi romani, liquidati come ideologici e nazionalpopolari, mostravo di prediligere le poesie e gli scritti in friuliano. Il discorso vale anche per Pratolini, Vittorini e Pavese: stronco i lavori «populistici» come *Metello*, *Uomini e no*, *Il compagno* per valutare positivamente le loro opere meno intaccate dall'ideologia progressista, ad esempio *Cronaca familiare*, *Conversazione in Sicilia* e *La luna e i falò*.⁸⁶¹

Per quanto riguarda Pavese, Asor Rosa rivendica la stroncatura de *Il compagno* e la promozione di altre opere del Piemontese meno intaccate, a suo dire, dall'ideologia progressista, magari ascrivibili (o riscrivibili) ad ambiti ideologici diversi, che già in *Scrittori e popolo* il critico valutava passibili di una canonizzazione serenamente esclusiva:

la presenza di una forte tendenza populista è uno dei motivi che rendono in Italia ancor più difficile l'affermazione di una letteratura grande-borghese. I populistici e i progressisti, infatti, [...] pugnacemente difesero le loro scelte sul piano ideologico e letterario, combattendo tutte le manifestazioni di un'arte

⁸⁶⁰ C. PAVESE, *Lettere 1926-1950*, cit., p. 398.

⁸⁶¹ A. ASOR ROSA, *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*, a cura di Simonetta Fiori, Laterza, Roma-Bari (2009) 2010⁵, pp. 31-32.

seriamente e consapevolmente disimpegnata. [...] si è rifiutata la concreta possibilità di una letteratura borghese nel senso più alto e profondo del termine [...] in nome del popolo e delle sue eterne benemerenzze si perdeva per sempre l'occasione di creare una seria, consapevole, critica «letteratura del mondo contemporaneo», così come esso è, con i suoi drammi e le sue lacerazioni, le sue angosce e le sue sotterranee potenzialità liberatrici.⁸⁶²

Sono le ultime parole di *Scrittori e popolo*⁸⁶³, dove si imputa ai fautori del “populismo” di aver ostacolato «un'arte seriamente e consapevolmente disimpegnata», anche definita una «letteratura borghese nel senso più alto e profondo del termine», ovvero una «“letteratura del mondo contemporaneo”, così come esso è, con i suoi drammi e le sue lacerazioni, le sue angosce e le sue sotterranee potenzialità liberatrici». L'ossimorica definizione di un'arte «seriamente e consapevolmente disimpegnata» rivela, se non la natura parenetica, per lo meno l'uso parimenti parenetico della letteratura modernista nel discorso letterario, da intendersi, foucaultianamente, come discorso atto alla riproduzione di gerarchie simboliche del reale politicamente connotate. Si oppone insomma all'“eroe” letterario che incarna un ideale di partecipazione politica, l'“eroe” (che non si vuole definire tale) del disimpegno («un'arte seriamente e consapevolmente disimpegnata»); a una letteratura che esprime la comprensibilità del reale e quindi la possibilità di intervento in esso, si oppone una letteratura che ne esprime l'incomprensibile complessità, e scoraggia ogni inopportuno e molesto intervento nella realtà sociopolitica.

Di fatto, se non (come in Asor Rosa) di diritto, si attribuisce ad uno dei presupposti ideologici sopra schematizzati la possibilità di dar luogo ad opere d'arte “compiute”, e non al presupposto contrario; quando Asor Rosa nell'intervista sopra citata rivendica il successo della linea di *Scrittori e popolo* («stronco i lavori “populistici” come *Metello*, *Uomini e no*, *Il compagno* per valutare positivamente le loro opere meno intaccate dall'ideologia progressista») recepisce un dato di fatto, il trionfo di una canonizzazione pressoché unilaterale delle opere ascrivibili – più o

⁸⁶² A. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Edizioni Samonà e Savelli, Roma (1965)1972, p. 280. A proposito di *Scrittori e popolo*, Falchetto sottolinea che «l'opera di Asor Rosa esercita notevole influsso sulla valutazione che, da qui in poi, la nostra cultura dà del neorealismo; una valutazione che di sovente – purtroppo – tende ad appiattirne la realtà variegata alla sola dimensione del populismo» (B. FALCETTO, *Storia della narrativa neorealista*, cit., p. 208).

⁸⁶³ Nell'edizione qui citata si tratta delle ultime parole della prima parte, ma la seconda parte è stata aggiunta in un'edizione successiva alla prima.

meno ragionevolmente – a una concezione del mondo «seriamente e consapevolmente disimpegnata», e la marginalizzazione delle opere ascrivibili a una concezione del mondo diversamente connotata.

Il risultato di quanto detto sopra, in termini di ricezione del romanzo *Il compagno*, può essere sintetizzato con le parole di Scappaticci: è oramai pressoché «concorde il giudizio negativo della critica su *Il compagno*, come di opera fallita per la presenza di un intento parenetico estraneo alla inquieta sensibilità e alla più autentica vocazione narrativa di Pavese»⁸⁶⁴; altre opere pavesiane, spesso forzosamente interpretate come *reclame* letteraria del disimpegno politico (si può pensare a *La casa in collina*) sono invece riconosciute attinenti, come direbbe Scappaticci, «alla inquieta sensibilità e alla più autentica vocazione narrativa di Pavese», e sono di conseguenza interessate da giudizi di valore letterario meno infausti. Questo tipo di operazione critica si fonda sull'ipotesi, spesso implicita, di una fisionomia artistica unica dell'autore dato, alla quale ricondurre crocianamente ogni valutazione critica delle sue opere, come compimento artistico (poesia) o meno (non poesia) dell'ispirazione unica, appunto, a cui si è stabilito che l'autore può essere ricondotto. Quindi è stato necessario ricondurre forzosamente la complessa fisionomia politica dell'autore Pavese alla categoria del “disimpegno” politico, come testimonia fin dal titolo, per esempio, lo studio di Monica Lanzillotta sull'attività editoriale del Piemontese, dove si afferma che «il rapporto di Pavese con la politica tende a configurarsi in termini di distacco e di estraneità, atteggiamento che dura e anzi tende ad accentuarsi con la guerra e la liberazione»⁸⁶⁵.

⁸⁶⁴ T. SCAPPATICCI, *Tra “monotonia” e sperimentazione. La ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, cit., p. 103.

⁸⁶⁵ MONICA LANZILLOTTA, *La parabola del disimpegno. Cesare Pavese e un mondo editoriale*, in appendice carteggi e documenti inediti, Università della Calabria Centro Editoriale e librario, Rende 2001, p. 113. La studiosa sostiene che Pavese «combatte contro le chiusure ideologiche-culturali del fascismo prima e del comunismo poi» (ivi, p. 114), dimenticando che Pavese ebbe da combattere anche contro le chiusure ideologiche-culturali dell'anticomunismo borghese, come attesta per esempio il suo scritto *Il comunismo e gli intellettuali*, dal quale Lanzillotta, sulla scia di Wlassics, tenta di trarre la sconcertante conclusione che per Pavese «il convertirsi degli intellettuali al comunismo non è dettato da un desiderio di libertà» (ivi, p. 119, nota 10), mentre Pavese vi afferma l'esatto contrario, argomentando in merito alla continuità tra la cultura liberale e fascista; l'adesione al comunismo di Pavese si lega esplicitamente, ne *Il comunismo e gli intellettuali*, alla polemica contro la cinica e prezzolata cultura borghese – tanto che Martino Marazzi, per esempio, valuta che in questo scritto pavesiano «l'uso di “democrazia” e di “democratico” è ristretto, in maniera inequivoca, all'ambito della battaglia politico-culturale del PCI» (MARTINO MARAZZI, *La crisi americana di Pavese e Vittorini*, in EDOARDO ESPOSITO (a cura di), *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2009, p. 49). La ricostruzione della Lanzillotta del

La «riscrittura» che Lefevre, valorizzando questo termine forte, associa ad ogni atto di interpretazione letteraria in quanto storicamente e ideologicamente connotato, talvolta incontra sulla strada particolari difficoltà; nel caso del *Compagno*, benché la riscrittura possa compiere miracoli di interpretazione addomesticante – e benché la riscrittura svolga la sua funzione ideologica alterando la lettura del testo, la cui “realtà” è spesso trascurata – lo stesso titolo dell’opera è un pugno nell’occhio difficilmente trascurabile; Pierre Laroche per esempio, nel suo studio sulla ricezione de *Il compagno* (*Le camarade*, traduzione francese dello stesso Laroche, pubblicata nel 1968) nota che «dato il titolo, il romanzo e la traduzione sono stati letti come un’opera per lo meno neorealista, impegnata»⁸⁶⁶, e rileva che nella stessa stampa francese è stata formulata, sempre in merito al rapporto tra il titolo dell’opera e la sua ricezione, «una ipotesi più precisamente ideologico-politica: “Come se il titolo spaventasse gli esegeti”»⁸⁶⁷. Naturalmente un titolo può spaventare gli esegeti solo se questi ultimi si sentono in dovere di modificare per via esegetica i connotati dell’opera, per adattarla ad un determinato discorso ideologico. In Francia, prosegue Laroche,

a parte [...] la critica degli specialisti, degli universitari, la critica francese non è stata abbondante su Pavese ed è stata soprattutto rivolta al personaggio Pavese, al suo suicidio, ai suoi problemi con le donne e un po’ con la politica; perciò, è stata più interessata dalla pubblicazione della traduzione del *Mestiere di vivere* che non dai romanzi. Questo è vero almeno per quanto riguarda la critica rivolta al grande pubblico, la critica dei giornalisti [...] Comunque, le ‘grandi firme’, [...] che hanno pubblicato articoli su Pavese e su alcune sue opere, non sembra che abbiano scritto su *Le camarade* o su *Il compagno*.⁸⁶⁸

Nel passo citato Laroche precisa che il quadro tracciato è valido «almeno per quanto riguarda la critica rivolta al grande pubblico», ma nel proseguo del suo discorso lo studioso suggerisce che esso si rivela sostanzialmente valido anche per la critica specialistica. Né è prudente ipotizzare che le cose possano stare diversamente: pur nei limiti propri ad ogni generalizzazione, bisogna sottolineare

profilo ideologico e culturale di Pavese è insomma viziata da forzature che hanno di mira il comunismo di Pavese, a cui la studiosa tenta di “rimediare” per ricondurre il Piemontese nell’alveo del consenso alle ideologie politiche e letterarie oggi dominanti.

⁸⁶⁶ PIERRE LA ROCHE, *La ricezione del Compagno in Francia*, in M. CAMPANELLO (a cura di), *Cesare Pavese*, p. 59.

⁸⁶⁷ *Ivi*, p. 61.

⁸⁶⁸ *Ibidem*.

che l'immagine vulgata di un autore e della sua opera, magari estremizza, ma in genere tende a riflettere abbastanza fedelmente le tendenze dominanti nel discorso specialistico. Se si danno per acquisiti i dovuti distinguo pertinenti alla critica italiana su Pavese, copiosa, varia e non di rado di alta qualità, si deve nondimeno riconoscere che il quadro della ricezione del Piemontese nel giornalismo e nel discorso critico francese sintetizzato da Laroche, descrive anche le tendenze dominanti della ricezione nostrana, giornalistica e non. Nelle conclusioni dello studioso si riaffaccia il "problema" rappresentato dal titolo; purtroppo Laroche tenta anche di "risolverlo" in termini di polisemia:

Non so se si possano trarre delle conclusioni generali da un tale panorama della critica francese de *Il compagno* e della traduzione. Una critica spesso reticente o per lo meno imbarazzata, che prende di mira, in un modo o nell'altro, il tentativo specifico del romanzo: la costruzione dell'identità d'un 'compagno' con un'esperienza insieme politica e sentimentale, a partire da un modello quasi implicito, quello del 'compagno' Amelio. Imbarazzata per motivi ideologico-storici, per il titolo, che contiene, forse non un'ambiguità, ma una polisemia molto più ricca, presente anche nella struttura speculare.⁸⁶⁹

Sembrava che Laroche intendesse criticare la grettezza ideologica che impedisce una ricezione serena del romanzo *Il compagno*, ricezione interdetta dal titolo troppo eloquente dell'opera che ostacola la costruzione di riscritture addomesticanti, utili per ricondurre il romanzo, se non all'anticomunismo, perlomeno ad una retorica del disimpegno che non turbi le odierne certezze politiche. Invece lo studioso francese in chiusura del suo saggio si unisce al coro delle lamentazioni per l'inopinato titolo d'autore, e giunge a buttar giù qualche idea per un suo profittevole fraintendimento.

Il singolare fenomeno ricettivo che interessa il titolo del romanzo *Il compagno* non è un fenomeno singolare. Il medesimo trattamento è stato riservato per esempio a *Uomini e no* di Vittorini. Secondo la Mangoni «con questo titolo arrogante Elio Vittorini aveva interpretato uno dei possibili modi di leggere la resistenza»⁸⁷⁰. Il titolo del romanzo vittoriniano del 1945, insomma, pare ad oggi troppo «arrogante». Alba Andreini nel suo studio sul romanzo ipotizza

⁸⁶⁹ Ivi, pp. 66-67.

⁸⁷⁰ L. MANGONI, *Civiltà della crisi. Gli intellettuali fra fascismo e antifascismo*, in *Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, *La costituzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1995, p. 619.

«contraddizioni di Vittorini-Enne 2, che smentiscono l'apparente semplicità del testo quale si può supporre dall'antitesi del titolo»⁸⁷¹, per giungere a sostenere che «l'antitesi principale che il titolo enuncia [...] trova però una smentita della sua formulazione affermativa in alcune battute»⁸⁷². Ammesso (e non concesso) che il brano citato dalla studiosa smentisca il titolo, il fastidio della critica per i titoli d'autore ideologicamente riottosi si conferma la nuova frontiera della riscrittura critica. Secondo la Andreini «precisare il carattere implicitamente interrogativo e non assertivo del titolo non risulta superfluo»; la motivazione paradossale invocata dalla studiosa a sostegno di questa manipolazione fa leva sulla traduzione del titolo nell'edizione francese (*Les Hommes et les autres*), che suscitò una puntualizzazione di Vittorini: «il titolo italiano di questo romanzo *Uomini e no* significa esattamente che noi, gli uomini, possiamo anche essere “non uomini”. // Mira cioè a ricordare che vi sono, nell'uomo, molte possibilità inumane»⁸⁷³. Per Vittorini, comprensibilmente persuaso di sapersi esprimere in italiano, il titolo originale «significa esattamente» ciò che deve significare, non è un titolo provvisorio e malcerto che attende idee migliori. L'ambiguità del titolo è voluta, e infatti Vittorini, nella lettera che accompagna la nota succitata, afferma che «l'ambiguità del titolo resta intraducibile»⁸⁷⁴. Ma la Andreini, chissà su quali basi, vi appone di suo un punto interrogativo: «non dunque *Uomini e no*, ma *Uomini e no?* Si può allora far proprio il modulo dell'interrogativa»⁸⁷⁵.

La ricezione critica del romanzo *Il compagno* risulta ad oggi condizionata dal disappunto di alcuni settori della critica per il contenuto ideologico e politico dell'opera, che dà luogo a disquisizioni liquidazioniste non di rado astruse. Per esempio, si è voluto di recente affermare che Pavese,

avvertendo in maniera particolarmente vivida il conflitto inerente al ruolo di intellettuale impegnato tra autonomia della politica e dover essere politico, nel *Compagno* risolve questo dissidio castrandosi della funzione

⁸⁷¹ ALBA ANDREINI, *Vittorini e il romanzo della resistenza*, in A. BIANCHINI, F. LOLLI, *Letteratura e resistenza*, cit., p. 170.

⁸⁷² *Ibidem*.

⁸⁷³ E. VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1977, p. 124.

⁸⁷⁴ *Ibidem*.

⁸⁷⁵ A. ANDREINI, *Vittorini e il romanzo della resistenza*, cit., p. 171.

intellettuale, costruendo un'opposizione polare risolta a proprio discapito ("il guadagno dei libri è poco, dice Scarpa").⁸⁷⁶

Se su un piano biografico è arduo sostenere che un autore possa scrivere un raffinato romanzo al tempo stesso «castrandosi della funzione intellettuale» – «*per la contraddizione che nol consente*», direbbe il sommo poeta – su un piano interno al romanzo si sarebbe perlomeno dovuto notare che un motivo centrale della trama consiste nell'avvicinamento del protagonista Pablo alla lettura e allo studio. Ma il rilievo della Baldini si iscrive nei reiterati tentativi di presentare in termini patologici le scelte ideologiche di un autore che dispiacciono alla critica – per esempio il comunismo di Pavese spiegato in termini non politici ma patologici, risultato di un incomprensibile e disdicevole «senso di colpa», come recita uno dei *leit motif* della critica pavesiana. Sempre nei termini vagamente crociani di una qualche ispirazione “allogria”, l'autorevole Guglielminetti valuta *Il compagno* alla luce, si fa per dire, del cosiddetto “Taccuino segreto” di Pavese, come romanzo che «ha tutta l'aria di un'anticipata autodifesa»⁸⁷⁷. In realtà nessun particolare conflitto ha luogo nell'interiorità di Pavese «tra autonomia della politica e dover essere politico», come vorrebbe la tradizione critica a cui si accosta la Baldini; ha luogo casomai un conflitto tra l'«autonomia della politica» espressa dalla letteratura pavesiana e il «dover essere politico» dei contenuti auspicato dalla critica.

Trascorrendo dall'immagine della castrazione all'immagine non meno inquietante della mutilazione, la Baldini, a proposito del rifiuto di Pablo di trasformare il proprio talento alla chitarra in attività professionale, afferma che «nel *Compagno* Pavese mutila il proprio investimento esistenziale primario, l'arte, mostrandone la marginalità rispetto alla politica»⁸⁷⁸. È uno dei tanti giudizi che tradiscono la volontà politica di imporre, senza soppesare i dati letterari concreti, il trito *aut aut* tra arte e impegno politico, che non ha riscontro alcuno nei testi pavesiani: il superamento della spontanea espressione artistica neppure si lega alla tematica comunista del *Compagno*, perché si riscontra in tantissime opere di Pavese, fin da *Lavorare stanca*. Per Pavese, la maturazione (individuale e storico-

⁸⁷⁶ A. BALDINI, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, cit., p. 37.

⁸⁷⁷ M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XXVII.

⁸⁷⁸ A. BALDINI, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, cit., p. 37.

collettiva) implica leopardianamente il superamento della fase spontanea e ingenua, fanciullesca, del “canto”, la strage delle illusioni dell’arte e della poesia: «scenderemo nel gorgo muti» è l’ultimo verso di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*. La citazione della fine di Orfeo narrata da Virgilio nelle *Georgiche* è eloquente: se il poeta archetipico mentre sprofonda nel gorgo ancora «Euridicem / vocabat», il poeta moderno sa che una matura consapevolezza della materialità implica l’ammutolarsi della poesia: «scenderemo nel gorgo *muti*». Ma naturalmente l’esigenza di addomesticare, o esorcizzare con formule quali l’ispirazione “allogria”, ogni espressione politica forte del testo letterario, soprattutto se dissimile dalla propria, inibisce troppo spesso alla ricezione critica un discorso serio e approfondito sulla fisionomia poetica d’autore. Più prudente, Lucia Re tenta di respingere l’ideologia de *Il compagno* sottolineando comunque il valore letterario dell’opera, e finisce per isolare, come spesso accade nel discorso critico italiano, il buon valore letterario della «prima parte del romanzo, soprattutto le scene sul fiume Po e le colline attorno a Torino»: «il resoconto dei pigri e svagati giorni trascorsi dal protagonista inseguendo occasionalmente la bella ma incostante e venale Linda, hanno un ritmo sincopato che è altamente evocativo»; al contrario, la seconda parte del romanzo, pare alla studiosa «eccessivamente programmata e prevedibile», troppo in linea con «gli imperativi politici dei partiti di sinistra a proposito del bisogno di “rieducare” il popolo dopo la liberazione, e fornire modelli positivi attraverso le arti». La valorizzazione esclusiva della prima parte del romanzo, dove il protagonista vaga per Torino senza intenzioni politicamente moleste («lazy and random days spent by Pablo casually»), è utile per ricordare che l’arte «seriamente e consapevolmente disimpegnata» di Asor Rosa, da cui si sono prese le mosse, spesso coincide con l’arte che proganda il disimpegno. La Re peraltro, canonizzata la prima parte de *Il compagno* e svalutata la seconda, trova che «questo particolare romanzo sia eccessivamente manicheo»⁸⁷⁹.

⁸⁷⁹ L. RE, *Neorealist narrative: experience and experiment*, in PETER BONDANELLA, ANDREA CICCARELLI (ed. by), *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. 108.

II.6 Un italiano al *rendez-vous*: *La casa in collina*

II.6.1 La ricezione critica de *La casa in collina*

II.6.1.1 Il testo e la Storia

Il romanzo *La casa in collina*, scritto tra il 19 settembre 1947 e il 14 febbraio 1948, è stato definito «il romanzo più autobiografico di Pavese»⁸⁸⁰, in virtù di «precisi riscontri con le esperienze fatte nel corso della guerra, dalla fuga da Torino al rifugio a Serralunga di Crea, dal manifestarsi di una crisi mistica alla rinuncia alla lotta partigiana»⁸⁸¹. L'opera, per motivi diversi, risulta tra le più controverse di Pavese: sebbene valutata tra le più valide, ha contribuito a complicare il dibattito tuttora vivace che verte sulla definizione della poetica pavesiana, mentre l'interpretazione della Resistenza veicolata dal romanzo è stata oggetto di una polemica politico-letteraria che ha diviso la critica fin dalla prima pubblicazione del romanzo.

Giustamente quindi Tommaso Scappaticci rileva il «percorso critico quanto mai accidentato»⁸⁸² e – punto di vista qui particolarmente interessante – nota che l'epicentro delle contrapposizioni critiche va individuato sul piano della tematica, rilevando appunto

una singolare divaricazione nell'individuazione del nucleo tematico centrale, con la conseguenza di un criterio esclusivistico risolto nella squalifica di presunti elementi estranei, in una sorta di riproposta della crociana distinzione di poesia e non poesia. Quasi una teoria degli opposti estremismi, per cui la scelta della prospettiva memoriale o di quella simbolica comporta una sostanziale svalutazione dei motivi non corrispondenti al metodo di lettura adottato e la loro relegazione fra le parti più deboli del romanzo.⁸⁸³

⁸⁸⁰ T. SCAPPATICCI, *Tra "monotonia" e sperimentazione. La ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, cit., p. 128.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

⁸⁸² *Ivi*, p. 130.

⁸⁸³ *Ivi*, pp. 130-131.

Si delinea un problema letterario più generale: come sottolinea Mario Domenichelli, «ogni rischio in ogni tipo di critica si corre esattamente quando si tocca l'aspetto tematico»⁸⁸⁴, in quanto lo studio tematico riporta l'ambito della letteratura «a diretto contatto con la realtà, l'ideologia, le strategie di egemonia culturale che danno forma al testo letterario»⁸⁸⁵. Tra i vari livelli della rappresentazione letteraria, «i temi si pongono sicuramente su quello che in modo più ovvio, e più urgente, risente delle forze mondane che plasmano l'opera attraverso pressioni ideologiche, ideologie, in conflitto nel mondo come nell'opera per affermare la propria egemonia»⁸⁸⁶; è in questo contesto, sottolinea Domenichelli, che l'opera letteraria afferma «il proprio potere autonomo che è implicitamente riconosciuto dagli altri poteri in gioco proprio nella loro necessità di egemonia sull'opera e, attraverso ogni opera, sulla produzione culturale e dunque sulla cultura così indotta»⁸⁸⁷.

Un doppio ordine di considerazioni si rivela ineludibile: se da una parte l'opera è il prodotto di una dialettica tra tensioni sociosemiotiche storicamente e politicamente connotate, dall'altra la tensione delle forze egemoniche che strutturano il testo letterario non può essere afferrata se non attraverso la storia della ricezione, immergendo il testo nel reagente storico che permette di rilevare realmente, attraverso una lettura storico-critica informata dal concetto gramsciano di egemonia, la relazione dinamica del sistema semiotico del testo con le macrostrutture storiche e sociali. Ciò è particolarmente evidente nel caso della letteratura italiana del secondo dopoguerra, esposta alle tensioni della guerra fredda, e agli assestamenti post guerra civile italiana. Un esempio nel seguente passo della *Casa in collina*:

Ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato. Se un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile, se ci si arresta e si ha paura a scavalcarlo, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi l'ha sparso (CAS, 484).⁸⁸⁸

⁸⁸⁴ M. DOMENICHELLI, *Dell'utile e del danno nello studio della letteratura. Lo studio dei temi*, cit., p. 25.

⁸⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸⁸ Come in precedenza, le citazioni da *La casa in collina*, siglate CAS, sono tratte da C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit.

Tantissime diverse e interessanti analisi si potrebbero condurre su questo passo, senza giungere ad un punto di verifica delle tensioni dialettiche realmente operanti in questo testo, che dimostra la sua identità dinamica – l'unica verificabile – nella sua vita nella storia, quando per esempio, dopo le prime recensioni, Pavese stesso lamentò di ritrovarsi «adoperato per dimostrare che ormai tra fascisti e patrioti c'è parità morale»⁸⁸⁹. A questo punto si può entrare nel brano sopra citato avendo rilevato – non astrattamente ma storicamente – una delle piaghe della dialettica politica nelle quali il testo rigira il suo coltello semantico, nella fattispecie, avendo rilevato che il testo mette in fibrillazione politica le tensioni egemoniche volte alla riscrittura storica del fascismo e della guerra civile, per esempio appunto quelle articolate intorno alla dicotomia «parità morale» o meno, nelle parole di Pavese, «tra fascisti e patrioti».⁸⁹⁰ Si ottiene una prima delimitazione del campo d'indagine. Da una parte rilevando, poniamo, nell'espressione: «i morti repubblicani. Sono *questi* che mi hanno svegliato», oppure in quest'altra: «dare una voce a *questo* sangue, *giustificare* chi l'ha sparso» degli snodi del testo riscrivibili nel senso della “parità morale” suddetta; dall'altra riconoscendo per esempio nelle espressioni: «un nemico, diventa *morendo* una cosa simile» e «*dopo averne sparso il sangue* bisogna placarlo» un esplicito riconoscimento della necessità storica della guerra Resistenziale, con tutto ciò che essa ha comportato.

Questi esempi sommariamente tracciati possono essere utili per ricordare che l'oggetto “testo della *Casa in collina* di Cesare Pavese”, tangibile e leggibile senz'altro, contemporaneamente è il risultato di una costruzione culturale, prodotto storico delle operazioni egemoniche di riscrittura del testo. Chiedersi “che cos'è la letteratura di Pavese” corrisponde insomma a chiedersi “che cosa sono l'Oriente e l'Occidente”, essendo questi ultimi, come rileva Gramsci, «niente altro che una “costruzione” convenzionale cioè “storico culturale” [...] termini [...] cristallizzati

⁸⁸⁹ Lettera di Pavese a Emilio Cecchi del 17 gennaio 1949, in C. PAVESE, *Lettere 1926 – 1950*, cit., p. 633.

⁸⁹⁰ Come sottolinea Filippo Focardi, «nel clima della prima legislatura 1948-1953, caratterizzato da una crescente contrapposizione ideologica fra le forze della sinistra marxista e la compagine governativa centrista a guida democristiana», l'idea della “parità morale” su cui ironizza Pavese si configurava come «domanda di vera e propria riabilitazione degli ex fascisti, potenziali alleati del fronte anticomunista. Ciò implicava la minaccia di una definitiva svalutazione della Resistenza quale mito fondante dello Stato repubblicano e dell'antifascismo come suo riferimento etico-politico» (FILIPPO FOCARDI, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2005, p. 28).

non dal punto di vista di un ipotetico e malinconico uomo in generale ma dal punto di vista delle classi colte europee che attraverso la loro egemonia li hanno fatti accettare» (Q, 1419). In tal senso, niente potrebbe illuminare meglio la peculiare operazione letteraria condotta da Pavese con *La casa in collina* più della sopracitata «singolare divaricazione nell'individuazione del nucleo tematico centrale» da parte della tradizione critica rilevata da Scappaticci.

Si può prendere le mosse dall'interpretazione di Asor Rosa, secondo il quale addirittura non esisterebbe «un Pavese oggettivo, realistico, questo è contorno»⁸⁹¹. Il critico, forzando la mano ad alcune dichiarazioni dello stesso Pavese in merito alla sua prassi compositiva, sostiene, per quanto riguarda *Lavorare stanca*, che «il tema di queste poesie non è l'insieme dei loro temi: è il ritmo»⁸⁹². In realtà Pavese parlava del «ritmo di ciò che accade»⁸⁹³, e non di prosodia; ma secondo Asor Rosa per quanto riguarda *La casa in collina*, da un punto di vista semiotico, si dovrebbe fare come se non ci fosse scritto nulla:

Dunque, è il ritmo il tema di Pavese poeta, e anche di Pavese narratore, se è vero che l'inizio della *Casa in collina*, che è prosa, si potrebbe facilmente disarticolare così:

Già in altri tempi si diceva la collina
come avremmo detto il mare o la boscaglia.
Ci tornavo la sera, dalla città che si oscurava,
e per me non era un luogo tra gli altri,
ma un aspetto delle cose, un modo di vivere.⁸⁹⁴

Se una determinata *image* critica di Pavese si è affermata ciò è accaduto – all'interno delle tensioni egemoniche che deformano il discorso letterario – in virtù

⁸⁹¹ A. ASOR ROSA, *Ritratto di Cesare Pavese*, «La Repubblica», 14 luglio 2000, ora in C. PAVESE, *Paesi tuoi*, cit., p. VII.

⁸⁹² A. ASOR ROSA, *Ritratto di Cesare Pavese*, cit., p. VII. Secondo il critico le tematiche di *Lavorare stanca* «sono già quelle tutte sue: la terra, l'amore, la morte, il sangue, le radici, la perdita delle radici, la partenza, il ritorno» *Ibidem*. Si può avere la sensazione che manchi qualcosa: cfr. I. CALVINO, *Le poesie politiche di Pavese*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit. L'uso di Asor Rosa e di altri critici del discorso di Pavese sul ruolo del ritmo nella genesi compositiva delle sue opere, svela a sua volta le tensioni egemoniche implicite nelle dichiarazioni pavesiane, e via dicendo. Muove da considerazioni simili a quelle di Asor Rosa anche Stefano Giovanardi, rilevando nella dichiarazione pavesiana una «presa di distanza [...] da ogni possibile tentativo di inquadrare la produzione di Pavese in una dorsale genericamente realista»; ma poi constata coscienziosamente che «le “favole intellettuali” cui Pavese ambisce sono da lui ritenute tanto più efficaci quanto più [...] innervate [...] di caratteri espressivi di taglio indiscutibilmente realista» (STEFANO GIOVANARDI, *La luna e i falò di Cesare Pavese*, in *Letteratura Italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. XVI, *Il secondo Novecento. Le opere 1938 -1961*, Einaudi, Torino (1996) 2007, p. 374).

⁸⁹³ C. PAVESE, *Intervista alla radio*, cit., p. 266.

⁸⁹⁴ A. ASOR ROSA, *Ritratto di Cesare Pavese*, cit., p. VII.

di diversi pronunciamenti autorevoli. A proposito della *Casa in collina* si cita spesso a tal proposito il Moravia che bolla Pavese in quanto “scrittore decadente”, o il Calvino che recensendo *Prima che il gallo canti*, dati d’anagrafe alla mano, gli dà dell’“ermetico intelligente”.

Per quanto riguarda *La casa in collina* e il tema della *Resistenza* che qui più interessa, si può ricordare l’interpretazione di Roberto Galaverni, secondo il quale, parallelamente alle “questioni private”, nella *Casa in collina*

si sviluppa fino ad occupare quasi per intero lo spazio della narrazione la storia del rapporto di Corrado con le vicende collettive, tra ricordi della tranquilla incoscienza degli anni passati, desiderio di fuga nel mondo senza tempo delle colline (cui va affiancata [...] la ricerca di un conforto della religione), aspirazione a un cambiamento e senso di colpa.⁸⁹⁵

Fin qui si osserva un tracciato condivisibile, ma poi il critico perde il filo della complessa dialettica interna alla *Casa in collina*, irrigidendo la (pertinente) constatazione che «per Corrado è soltanto una vita in assenza in cui *nulla accade* quella che ha “sapore”, per cui non appena le “cose” iniziano ad accadere, subito rispunta l’alternativa della “collina”»⁸⁹⁶. In realtà questo è il punto di arrivo del romanzo, cioè il punto di vista espresso dal Corrado narratore che racconta da quelle colline «antiche» dicendo «adesso» (CAS, 97), quando cioè la “tragedia” esistenziale individuale è oramai conclusa; un narratore che – con diseguale intensità in diversi momenti – proietta sul passato (cioè sul presente narrativo) il suo punto di vista *post factos*: accettarlo acriticamente costringe a leggere la storia del protagonista, pur apprezzandone il valore di testimonianza storica, in quanto «testimonianza non partecipata, come se riguardasse sempre e soltanto la vita degli altri; in tal senso Corrado è il testimone di eventi compresi e idealmente condivisi, ma osservati di lontano»⁸⁹⁷; insomma, è il caso, rincara Galaverni, di un «protagonista pirandelliano»⁸⁹⁸:

Soltanto in tal modo credo sia possibile comprendere la densità senza speranza di una voce che racconta una «storia», un’«avventura» che non potrebbe in realtà essere definita tale, e in cui ogni accadimento, ogni decisione, ogni fare, come per un’originaria perversione [...] è tale

⁸⁹⁵ ROBERTO GALAVERNI, *Prima che il gallo canti: la guerra di liberazione di Cesare Pavese*, in A. BIANCHINI, F. LOLLI, *Letteratura e Resistenza*, cit., pp. 132-133.

⁸⁹⁶ Ivi, p. 133.

⁸⁹⁷ Ivi, p. 142, nota 18.

⁸⁹⁸ *Ibidem*.

solamente in quanto viene negato e respinto. Per cui davvero il movimento che sostiene la *Casa in collina* è paradossale: quanto più il protagonista è consapevole delle cose che accadono attorno intorno e dei valori di una vita che può rinnovarsi eccetto che per lui, tanto più si amplia l'assenza, il vuoto di esistenza in cui si trova. Le parole e le percezioni di Corrado sono vive soltanto per gli altri.⁸⁹⁹

Ma così l'unica interpretazione possibile resta nella categoria del «paradossale»: una Resistenza che non resiste, in un romanzo che non è un romanzo:

Quella di Corrado è dunque una Resistenza-fuga, che è una contraddizione in termini, ma che risponde però al già sottolineato carattere paradossale di questo romanzo in cui tutto viene individuato, e perfino valorizzato, attraverso l'affermazione non partecipata del personaggio.⁹⁰⁰

Un personaggio “pirandelliano”, o addirittura un esemplare del debenedettiano «“personaggio uomo” della letteratura del grande decadentismo nazionale ed europeo, da Mattia Pascal a Zeno, dall'uomo senza qualità al K. kafkiano»⁹⁰¹.

La lettura è a mio avviso troppo estrema: è solo da un determinato momento in poi che per Corrado è tutto perduto e la sua partecipazione alla Resistenza diventa (quasi) impossibile, e questo dato è stato riconosciuto dallo stesso Galaverni, che individua il discrimine nel «momento della cattura alle fontane di Cate, (e a questo punto, con un tradimento che vale direttamente anche rispetto alla sua vicenda personale, la questione privata e la questione pubblica si sovrappongono)»⁹⁰²; «soltanto a questo punto, mancata per sempre l'opportunità che i giorni della storia gli hanno offerto, la “salvezza” di Corrado appare capovolta in una sorta di condanna perpetua, di rimorso e di rancore senza possibilità di redenzione»⁹⁰³. Più che il momento nel quale la vicenda di Corrado prende una china irreversibile, importa qui innanzitutto che queste osservazioni confliggono con le precedenti, e aprono uno spiraglio che consente di iniziare a far luce sulla sottile *dialettica* che informa *La casa in collina*, che non è una non-storia, né un “paradossale” romanzo privo di sviluppo, né una riedizione delle vicende di un Mattia Pascal o di uno Zeno

⁸⁹⁹ *Ibidem.*

⁹⁰⁰ Ivi, p. 150.

⁹⁰¹ Ivi, p. 140.

⁹⁰² Ivi, p. 144.

⁹⁰³ Ivi, p. 145.

Cosini catapultati nelle colline torinesi del 1943; tantomeno ci si trova di fronte ad un «atteggiamento di rifiuto, rottura e chiusura al mondo esterno che Pavese condivide[rebbe] con gli scrittori dell'ermetismo»⁹⁰⁴. A questo punto in un'ottica critica egemonica si può iniziare a rilevare le linee e trincee di resistenza del testo alla riscrittura data, che in questo caso opera respingendo il romanzo (e il suo autore) in un'era letteraria precedente (e ritenuta "amica", o meno culturalmente/politicamente "perturbante"), tentando tra le altre cose di isolare "ermeticamente", appunto, la produttività semiotica del testo dall'arena del discorso storico. Come rileva correttamente Scappaticci invece, in questo romanzo «la maggiore novità è costituita dal più ampio risalto dato alla componente autobiografica e dagli espliciti riferimenti a fatti storici, ben diversi dalle vaghe notazioni cronologico-ambientali a cui [Pavese] aveva finora ambientato il lettore»⁹⁰⁵.

È un primo esempio delle linee di resistenza che il testo oppone alla riscrittura di cui sopra: con *La casa in collina* ci si trova non solo ben oltre la temperie ermetica e/o decadente, ma alle prese con un romanzo fortemente calato nella cultura del Secondo dopoguerra da cui ha origine e nella storia della Resistenza che narra, e che quindi, come si tenterà di evidenziare, esprime con originalità le tensioni letterarie, ideologiche politiche *del suo tempo*.

II.6.1.2 Zona grigia?

Le interpretazioni storiche della guerra civile negli ultimi anni si sono concentrate sul fenomeno della cosiddetta "zona grigia", l'area dell'impegno discontinuo, della ambiguità politica o del disimpegno *tout court* di fronte agli eventi storici e politici. Sulla scia delle considerazioni dello storico Claudio Pavone

⁹⁰⁴ Ivi, p. 136, nota 15.

⁹⁰⁵ T. SCAPPATICCI, *Tra "monotonia" e sperimentazione. La ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, cit., p. 131. Nel pieghevole delle novità Einaudi del dicembre 1948, a proposito di *Prima che il gallo canti*, si afferma che «è fortissima in queste pagine l'urgenza della più recente storia italiana» (citato in M. MAOSERO, C. SENSI, *Notizie sui testi*, in C. PAVESE, *Tutti i romanzi*, cit., p. 1002).

si muove per esempio l'interessante studio di Raffaele Liucci,⁹⁰⁶ significativamente intitolato *La tentazione della "casa in collina"*,⁹⁰⁷ che elegge Pavese a emblema della letteratura della zona grigia, un'area definita come il

principale collettore dei coni d'ombra dell'attendismo, del disimpegno civile, della volontaria sottrazione a qualsiasi impegno attivo nella guerra, della diserzione, anche metaforica, da compiti e responsabilità istituzionalmente richieste all'individuo.⁹⁰⁸

Lo studio, meritoriamente, illumina da un punto di vista interessante e fecondo diversi aspetti della storia culturale del nostro paese a ben vedere esiziali per una comprensione della storia politica, intellettuale e letteraria italiana. Ma fino a che punto e con quali distinguo è possibile "elevare", per dir così, Pavese ad emblema *letterario* della cosiddetta zona grigia? Liucci trattando della *Casa in collina* pavesiana sembra incappato in un significativo *misreading*, le cui cause, a ben vedere, corroborano la tesi principale del suo studio: se si legge la storia politica e intellettuale d'Italia dal secondo dopoguerra ad oggi dal punto di vista di una progressiva espansione e rafforzamento dell'"ideologia della zona grigia" non è illogico supporre che anche le letture di Pavese siano state condotte *pro domo sua*, cioè, restando in metafora, *pro domo in collina*. Il tema sociale e politico dominante nel romanzo pavesiano in questione può essere senz'altro assimilato, con approssimazione non proibitiva, al tema della zona grigia. Ma lungi dal rappresentare un'entusiastica *reclame* del "zonagrigismo" intellettuale (come ipotizza Liucci per altri autori e testi con più persuasiva argomentazione), proprio il romanzo *La casa in collina* può essere letto come una delle più articolate e caustiche condanne dell'ideologia dell'intellettuale della zona grigia; a patto, naturalmente, di non dimenticare che Pavese è lo scrittore del *ritorno all'uomo*, e che il suo punto di vista a proposito di contrasti civili e condanne è estremamente complesso, e gončarovianamente temperato:

– Datemi l'uomo, l'uomo! – disse Oblòmov, – amatelo...

⁹⁰⁶ Lo studio di Liucci può considerarsi "canonizzato" dall'autorevole rinvio in: M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XLV nota 59.

⁹⁰⁷ RAFFAELE LIUCCI, *La tentazione della "casa in collina". Il disimpegno degli intellettuali nella guerra civile italiana (1943-1945)*, Edizioni Unicopli, Milano 1999.

⁹⁰⁸ Ivi, pp. 15-16.

– Amare l’usuraio, l’ipocrita, l’impiegato ottuso o ladro? – sentite un po’! Cosa andate dicendo! Si vede che voi non vi occupate di letteratura! – Pjènkin si riscaldò. – No, bisogna punirli, cacciarli dalla società, dalla vita civile...

– Cacciarli dalla società! – cominciò Oblòmov come ispirato, alzandosi davanti a Pjènkin. – Questo significa dimenticare che in questo vaso era chiuso un principio superiore; che se egli è un uomo guastato, è tuttavia sempre un uomo, cioè voi stesso. Cacciare! Ma come lo volete cacciare dall’umanità, dal grembo della natura, dalla misericordia divina? – Oblòmov quasi gridò, con gli occhi fiammeggianti.

– Esagerate! – disse a sua volta, sorpreso, Pjènkin.

Oblòmov si accorse di aver esagerato anche lui. Tacque all’improvviso, rimase un momento in piedi, sbadigliò e si sdraiò di nuovo sul divano (OBL, 26-27).

Pavese nel suo *Ritorno all’uomo* scrive che gli intellettuali filofascisti «non potevano ammettere che noi cercassimo in America, in Russia, in Cina, e chi sa dove, un calore umano che l’Italia ufficiale non ci dava»⁹⁰⁹; «Questi anni di angoscia e di sangue ci hanno insegnato che l’angoscia e il sangue non sono la fine di tutto. Una cosa si salva sull’orrore, ed è l’apertura dell’uomo verso l’uomo»⁹¹⁰. Ricordando che Pavese stesso scrive che «la *Casa in collina* può essere l’esperienza che ha culminato in *Ritorno all’uomo*» (MV, 339) non ci si dovrebbe aspettare che il punto di vista storico, etico e politico di Pavese si esprima, nella *Casa in collina*, escludendo il nemico «dall’umanità, dal grembo della natura, dalla misericordia divina», come dice Oblòmov.

Scrivono Liucci (citando Lorenzo Mondo): «In principio fu Cesare Pavese. Con *La casa in collina* (1948). La prima rappresentazione non oleografica, bensì disincantata, dubbiosa e critica che viene offerta della Resistenza, nella quale l’autore “come un antico aedo, accomuna nella sua pietas amici e nemici, e dalle sue pagine fiorisce, purissima, l’elegia”»⁹¹¹. Ma una vera e propria «rappresentazione» della Resistenza nel romanzo non c’è, né «disincantata, dubbiosa e critica», né d’altro tipo. Il fenomeno resistenziale in quanto tale resta sullo sfondo, e il romanzo si concentra su altre problematiche, appunto inerenti la cosiddetta zona grigia. Liucci ne dimezza la complessità concentrandosi esclusivamente su alcune immagini –

⁹⁰⁹ C. PAVESE, *Ritorno all’uomo*, in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 197.

⁹¹⁰ Ivi, p. 198.

⁹¹¹ R. LIUCCI, *La tentazione della “casa in collina”*, cit., p. 25 (la citazione virgolettata è tratta da LORENZO MONDO, *Cesare Pavese*, Mursia, Milano [1961]1965, p. 90).

senz'altro forti e pregnanti – come il morto repubblicino «ragazzo di cera coronato di spine», osservando che

forse nessuno – non di parte esplicitamente fascista ovviamente – si era spinto fino a tanto, nel tratteggiamento di chi, nella visione d'epoca antifascista, appariva null'altro che spinto, nelle sue scelte e azioni, da un incomprensibile, irrazionale e abietto furore antistorico, frutto di una deliberata subalternità politica e ideologica all'invasore tedesco.⁹¹²

Ma in realtà la descrizione pavesiana del cadavere del giovane soldato repubblicino quale «ragazzo di cera coronato di spine» non dice nulla su ciò che lo ha spinto o non lo ha spinto alla sua scelta di milite. Se proprio si deve tentare qualche deduzione in proposito, si dovrebbe ricordare che il protagonista della *Casa in collina* si sente responsabile in prima persona (singolare e plurale: «noaltri [...] noi che abbiamo detto: “Venga dunque se deve venire”» CAS, 482) della guerra che infuria, proprio a causa della sua inazione, del suo far parte appunto della zona grigia. Uno dei più probabili significati dell'accostamento pavesiano tra il giovane milite e il Cristo consiste infatti nella percezione che egli – come tanti – sia morto per peccati altrui, non ultima l'ignavia degli intellettuali che hanno tollerato l'ascesa del fascismo. Ma così prosegue Liucci:

Qui, al contrario, viene messa radicalmente in discussione la validità stessa della guerra, crepuscolo della ragione, disvelamento dell'ingannevole visione progressista e teleologica della Storia. A poco giovano le canoniche distinzioni di sorta; in questa prospettiva, i “repubblicini” sono spogliati di ogni connotazione politica o morale – così tipicamente presente, invece, nella più corrente narrativa e memorialistica resistenziale –, per essere elevati a paradigmatica testimonianza della tragica ed ineluttabile carica degenerativa che porta con sé qualsiasi gesto di violenza.⁹¹³

Sul fatto che le immagini su cui richiama l'attenzione Liucci – oggettivamente importanti nell'economia simbolica del romanzo – veicolino tra le altre cose una condanna “umana” della guerra e della violenza in sé si può concordare senza perdersi in distinzioni superflue, meno sulle altre deduzioni proposte dallo storico. Non sono i repubblicini ad essere «spogliati di ogni connotazione politica o morale», sono «i morti repubblicini», nelle esatte parole di

⁹¹² R. LIUCCI, *La tentazione della “casa in collina”*, cit., pp. 25-26.

⁹¹³ Ivi, p. 26.

Pavese, cioè non più fascisti o altro oramai, ma esseri umani, nel comune esito di ogni destino: «C'era ancora sotto il portico la chiazza di sangue di un coniglio sgozzato. – Vedete com'è, disse Otino, – questa fine la dobbiamo fare tutti» (CAS, 480). Questo riconoscimento permette di rappresentare l'alba del "ritorno all'uomo" del protagonista del romanzo: in termini antropologici, ben sapeva Pavese, il culto dei morti si situa alle origini della civiltà umana.

Il punto più critico dell'interpretazione destoricizzante può essere colto meditando sui modelli letterari. Il modello della tragedia greca *Le persiane*, al cui precedente si rifà Pavese, rivela chiaramente che la *pietas* rivolta al destino degli sconfitti, ha come modello la letteratura dei Greci vincitori dei Persiani: è una condanna dei mali della guerra appena vinta.

Quanto ai vivi e combattenti (o non combattenti) le cose stanno diversamente. Proprio mentre il protagonista si trova di fronte al pietoso spettacolo delle vittime dell'agguato partigiano, la differenza tra le due parti in guerra viene esplicitata con chiarezza:

– Chi aveva attaccato?

Partigiani di lassù, mi disse, che li aspettavano da giorni. – Loro ne avevano impiccati quattro, – strillò una vecchia che piangeva e agitava un rosario.

– E questo è il frutto, – disse il prete. – Adesso avremo rappresaglie da selvaggi. Di qui all'alta valle del Belbo sarà un falò solo.

L'agguato era stato teso dietro due roccioni, che permettevano di defilarsi. Non uno dei neri s'era salvato. Con l'altro autocarro i partigiani avevano portato via i prigionieri, ma prima li avevano schierati contro un muro e minacciati: – *Potremmo ammazzarvi come fate voi altri*. Preferiamo lasciarvi alla vita e alla vostra vergogna (CAS, 478; corsivo mio).

Così si chiude il racconto dell'episodio dell'agguato; salvo il motivo dell'umana *pietas*, aveva ben ragione Pavese di sostenere che il suo romanzo non poteva venire «adoperato per dimostrare che ormai tra fascisti e patrioti c'è parità morale»⁹¹⁴.

Liucci sottolinea che Pavese visse un forte «senso di colpa per essersi tirato fuori nel momento in cui si imponevano scelte forti e sicure»⁹¹⁵, e che «gli anni successivi della sua vita furono dedicati all'espiazione di questo cosciente e

⁹¹⁴ C. PAVESE, *Lettere 1926 – 1950*, cit., p. 633.

⁹¹⁵ R. LIUCCI, *La tentazione della "casa in collina"*, cit., p. 27.

corrosivo rimorso»⁹¹⁶. Ma se questo è lo stato d'animo nel quale Pavese compone *La casa in collina*, l'atteggiamento espresso dal romanzo verso il non prendere parte attiva nello scontro – essere nella zona grigia – può forse essere positivo? Non pare logico, e infatti il romanzo – come si tenterà di sottolineare, anche in virtù dell'influsso del romanzo sovietico – esprime la più recisa condanna del zonagrigismo, basti pensare alla disperazione del protagonista. La vicenda biografica di Pavese, fino a un certo punto, può essere un esempio di un intellettuale che si sottrae allo scontro diretto nella guerra civile italiana, ma il suo romanzo esprime conseguentemente la condanna (e l'autocondanna, se si vuole) di quella scelta.

II.6.2 Al *rendez-vous* con la Storia

Giovanardi commenta la dialettica narrativa soggetto-oggetto in atto nella *Luna e i falò*, laddove «nella bipolarità di volta in volta rinnovata fra presente e passato [...] l'intervento sempre “deformante” del soggetto, la forma del soliloquio che sottende costantemente l'esposizione dei fatti, impediscono di recepire quegli stessi fatti nella loro oggettività assoluta»⁹¹⁷. Le implicazioni del «gioco di prospettive» pavesiano messo in atto nella *Casa in Collina*, come si vedrà, estendendosi dal piano temporale al piano spaziale, con tutte le implicazioni – Lotman *docet* – tematiche, sociopolitiche e metaletterarie che ciò comporta, condensa nella dialettica romanzesca diversi orizzonti tematici e stilistici, non ultimo l'universo letterario sovietico.

Il protagonista Corrado, nel presente narrativo, risiede sulle colline adiacenti a Torino, la «città condannata» (CAS, 369), martoriata dai bombardamenti, inizialmente compiaciuto del suo rifugio, della presunta inviolabilità di un georgico idillio della solitudine e della memoria, al riparo dalla guerra e dalla storia: «sapevo che nella notte la città poteva andare tutta in fiamme e la gente morire. I burroni, le ville e i sentieri si sarebbero svegliati al mattino calmi e uguali» (CAS, 369). Si noti l'aggettivo psicologizzante «calmi», emblema del tentativo del protagonista di superare l'angoscia in una simbiosi con «l'antico indifferente cuore della terra»

⁹¹⁶ *Ibidem.*

⁹¹⁷ S. GIOVANARDI, *La luna e i falò di Cesare Pavese*, cit., p. 363.

(CAS, 372): sono i primi segnali di un'identificazione tra città e terrore, e tra campagna e "indifferenza" interiore, che diverrà sempre più critica nell'evolversi della narrazione: *La casa in collina* infatti è definita da Pavese stesso – un dato che occorrerà sempre tener presente - «la trasfigurazione angosciosa della campagna e della vita quotidiana»⁹¹⁸. L'autocritica di Corrado è al tempo stesso critica storica condotta in termini di classe, e la dimensione "spirituale" della campagna – Pavese non lascia margini di dubbio – ha per contrappunto storico-sociale la più volgare fuga dal pericolo dei padroni: «Tutta una classe di persone, i fortunati, i sempre-primi, andavano o se n'erano andati nelle campagne, nelle ville sui monti o sul mare. Là vivevano la solita vita. Toccava ai servi, ai portinai, ai miserabili, custodirgli i palazzi e, se il fuoco veniva, salvargli la roba. Toccava ai facchini, ai soldati, ai meccanici» (CAS, 384).

Il racconto del protagonista non potrebbe dar vita al dramma di una atrocemente sofferta ignavia umana e politica se la personalità dello stesso Corrado fosse descritta nei termini di una vocazione univoca, ermeticamente chiusa nella triade macerazione interiore, idillio campestre e ricordi d'infanzia. Senza quei momenti nei quali il protagonista sembra ritrovare la passione politica, il meccanismo romanzesco non potrebbe funzionare; si noti tra le altre cose, in questo passo, come anche l'immagine della «sera estiva» rifletta stati d'animo politici e collettivi:

La sera estiva brulicante di sentori e di speranze mi diede alla testa. Poi eravamo scesi tutti in un cortile lastricato, nell'ombra veniva gente, operai, coinquilini, ragazze – e ci fu un uomo, un giovanotto, che si issò sul balcone dell'ammezzato e parlò con calore tutt'altro che ingenuo del grande fatto di quei giorni, e del domani. Pareva un sogno, sentire quelle pubbliche frasi. L'entusiasmo mi prese. «Né propagande né terrore hanno toccato questa gente», pensai. «L'uomo è migliore di quel che si crede» (CAS, 408).

L'ultima affermazione, a farci caso, evoca una asperissima e secolare polemica ideologica e letteraria in merito al carattere positivo o negativo da attribuire alla natura dell'uomo, e soprattutto del popolo: dal dibattito sull'oblomovismo, l'uomo superfluo e l'uomo nuovo in Russia, passando per la contrapposizione tra concezione positiva e negativa della natura e delle possibilità umane nello scontro

⁹¹⁸ C. PAVESE, *Intervista alla radio* (1950), in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 266.

planetario tra realismo socialista e modernismo, fino alle accese polemiche letterarie del Secondo dopoguerra italiano; di nuovo, il cronotopo della realtà romanzesca della *Casa in collina* trascina un suo – dialettico – orizzonte politico, stilistico e tematico: nella periferia operaia di Torino, dopo il 25 luglio del '43, si riscontra un inequivocabile scorcio di realismo socialista, come si può osservare nel proseguo del passo sopracitato:

Poi altri parlarono, discussero a gran voce. Ricomparve il gigante di prima. Incitò alla prudenza. Lo subissarono d'applausi. – È stato in prigione, – mi dissero. – Ha fatto più scioperi lui... – Che il governo si spieghi, – gli gridavano. – Che lasci parlare noialtri –. Una voce stridula di donna intonò un canto: s'unirono tutti. Pensai che dalla strada le pattuglie ci sentivano e mi misi sul portone di guardia (CAS, 408).

Tra i *topoi* del romanzo realsocialista, spiccano la statura emblematicamente gigantesca dell'operaio, la sua esperienza («ha fatto più scioperi lui...»), i sacrifici a riprova della sua militanza («è stato in prigione»), la dialettica tra le masse e i dirigenti del movimento («– Che il governo si spieghi, [...] che lasci parlare noialtri»), il canto dei lavoratori, e naturalmente il motivo della consapevolezza politica contrapposta a spontaneità e avventurismo («incitò alla prudenza. Lo subissarono di applausi»); la costruzione della scena può ben ricordare (tra i tanti esempi possibili) *I dissodatori* di Scioločov, con i suoi momenti di svolta concentrati nelle vivaci (o turbolente) assemblee del villaggio, e più in generale nelle scene di folla.

II.6.2.1 La dialettica politica

Dopo il 25 luglio 1943 la Resistenza armata inizia a organizzarsi e, leggendo tra le righe, Corrado risulta fra i suoi ispiratori; infatti in una precedente discussione alla quale partecipa anche Fonso, «fattorino in una ditta meccanica» che «doveva averci colleghi, a Torino, che gli aprivano gli occhi» (CAS, 390), uno dei futuri organizzatori della Resistenza, Corrado spiega come si dovrebbe agire contro i fascisti: «Ammazzare, – dissi. – Levargli la voglia. Continuare la guerra qui in casa» (CAS, 391); parole riprese alla lettera da Fonso dopo la caduta di Mussolini:

«Ammazzare. Levargli la voglia, – gridava Fonso. – C'è bisogno di noi» (CAS, 402). Si ritrova qui il rapporto tra spontaneità e consapevolezza, il tema dell'osmosi dialettica auspicata da Gramsci tra l'intellettuale che freddamente sa ma probabilmente non sente, e il popolo che forse non sa, ma possiede la sensibilità e la maturità esistenziale necessaria per l'azione. «Cianciare non conta. L'unica strada è il terrorismo. Siamo in guerra» (CAS, 390) aveva detto Corrado a Fonso. Si noti che la "linea" proposta da Corrado, cioè la lotta armata, non vorrebbe rappresentare una *boutade* d'estremismo intellettualistico: Pavese non a caso fa sì che Corrado lanci la parola d'ordine storicamente propugnata e attuata dai comunisti prima, e poi da tutti i CLN, attribuendo quindi a Corrado una capacità intellettuale d'elaborazione politica che lo rende potenzialmente adatto e utile a un ruolo attivo nella cospirazione Resistenziale.

È una qualità di Corrado esplicitata sia nelle sue ripetute "indagini" sull'evolversi della congiuntura storica, sia dalla situazione di dialogo che si crea alle «Fontane», la taverna e focolaio Resistenziale dal nome trasparentemente simbolico dove vive Cate, e che Corrado frequenta. Alle Fontane si crea uno spazio sociale dove il ruolo intellettuale del protagonista tende ad interagire con quello dei giovani partigiani (come si è visto a proposito della ripresa delle parole di Corrado da parte di Fonso). Finché, in un passo scandito dai diversi riferimenti all'attenzione che suscitano negli astanti i discorsi di Corrado – «Di nuovo tutti mi ascoltavano» (CAS, 431); «Dino mi guardava sempre, impressionato dal silenzio con cui tutti mi avevano ascoltato» (CAS, 431) – il motivo della possibilità di Corrado di assumere un ruolo nella Resistenza viene finalmente esplicitato: «Cate mi guardava, seria. – Sai tante cose, Corrado, disse piano, – e non fai niente per aiutarci» (CAS, 431).

Se quel processo che in termini gramsciani si esprime nella dialettica tra spontaneità e direzione consapevole nella *Casa in collina* non avrà luogo, ciò avverrà in quanto Corrado si rivelerà facile preda del terrore nazifascista. Ma si tratta del punto di arrivo di un processo di lunga durata, durante il quale in realtà Corrado sentirà più volte il coinvolgimento nelle vicende e nell'ambiente sociale dell'antifascismo, che non riuscirà però a prevalere prima che il terrore spinga definitivamente Corrado nuovamente all'isolamento, e poi alla fuga *tout court*, chiudendo la vicenda in chiave tragica. Storia, e tragedia, che non avrebbe luogo (e

non avrebbe senso) senza un riavvicinamento di Corrado all'antifascismo. Il non riconoscimento di questa dinamica è ciò che spinge il succitato Galaverni a parlare di «una “storia», un’“avventura” che non potrebbe in realtà essere definita tale».

È necessario ripartire dal 25 luglio 1943, quando Corrado risente le sue parole gridate da Fonso, per ricostruire il percorso attraverso il quale la ferocia della guerra civile sintetizzata nell'emblematica formula «ammazzare, levargli la voglia», si risolverà a sfavore del protagonista: sarà il terrore fascista, ironicamente, a “levare” definitivamente a Corrado “la voglia” di azione politica. Certo, si può osservare che già il 25 luglio l'entusiasmo di Fonso non riesce a trascinare Corrado, che in preda a un attacco d'accidia deciderà di non recarsi in città: «Restai lassù non perché avessi paura di qualche pallottola (era peggio un allarme), ma perché prevedevo entusiasmi, cortei, discussioni sfegatate» (CAS, 402). Si noti che Galaverni nella sua analisi, che sottolinea univocamente i segnali della chiusura di Corrado, cita tra le «situazioni di mancata partecipazione che rimandano simbolicamente alla più generale condizione di separatezza di Corrado»⁹¹⁹ appunto la decisione di non andare in città il 25 luglio 1943. Ma in realtà più tardi, in quello stesso 25 luglio, Corrado, incontrata Cate, si recherà a Torino. La seconda delle simboliche «situazioni di mancata partecipazione» si avrebbe secondo Galaverni quando, lo stesso giorno, Corrado emblematicamente non partecipa al canto intonato dai lavoratori antifascisti: «Una voce stridula di donna intonò un canto: s'unirono tutti. Pensai che dalla strada le pattuglie ci sentivano e mi misi sul portone di guardia» (CAS, 408). Certamente la non partecipazione al canto ha una valenza simbolica, ma Corrado, pure straniandosi, sceglie comunque di mettersi di guardia, una scelta non del tutto irrazionale nel contesto, e con la quale il protagonista assume comunque un ruolo di parte nel gruppo – un ruolo peraltro conforme alla sua fisionomia di intellettuale (prudenza e consapevolezza). Inoltre se, come si è detto sopra, il brano è una piccola *summa* dei motivi topici del realismo socialista, lo stare di guardia è indispensabile per evocare il motivo della *cospirazione*. Per di più, in un altro momento del romanzo, Corrado promuove e partecipa ad un episodio (pur breve e segnato dal nervosismo) di canto collettivo: «– Da quando è caduto il

⁹¹⁹ R. GALAVERNI, *Prima che il gallo canti: la Guerra di liberazione di Cesare Pavese*, cit., p. 138, nota 16.

fascismo, dissi, – non vi si sente più cantare. Come mai? – Su, cantiamo, – dissero le ragazze. Si levarono voci – vecchie canzoni di ieri –; Dino attaccò *Bandiera rossa*. Ne cantammo una strofa, inquieti, ridendo; ma già la discussione riprendeva» (CAS, 415).

Nonostante il ricorrere di momenti di estraneazione insomma, si osserva comunque un avvicinamento di Corrado al movimento antifascista. Dopo la deposizione di Mussolini, Corrado si recherà in città più volte, e il suo racconto traccia un quadro dinamico dei legami tra evoluzione sociale e evoluzione politica, che interseca piano psicologico individuale e piano collettivo, un'interazione tra la storia dell'«alta politica», la storia delle masse e la storia degli individui.

Si tratta di elementi, occorre ribadirlo, che la tradizione critica ha spesso sottovalutato, come si evince per esempio dalla disamina degli apporti alla conoscenza storica dell'opera di Pavese condotta dallo storico Nicola Tranfaglia, che volendo ricostruire gli «aspetti della sua poetica e della sua visione del mondo che influiscono di necessità sulla rappresentazione che in quei romanzi si dà dei luoghi e della società italiana contemporanea alle vicende narrate»⁹²⁰, dichiarando di basarsi sul «saggio introduttivo che Marziano Guglielminetti ha premesso alla recente edizione di tutti i romanzi di Cesare Pavese»⁹²¹, finisce per tracciare un quadro a dir poco riduttivo, il ritratto di un Pavese che narra di «un tempo e di una società che gli interessa fino a un certo punto descrivere e rivivere»⁹²².

Tale risultato si fonda su un taglio critico draconiano ben riconoscibile, secondo il quale, riassume lo storico, «superato il naturalismo delle prime prove narrative, Pavese non si avvicina in nessun modo a una rappresentazione realistica o neorealistica della società del suo tempo»⁹²³. Tranfaglia insomma segue (e estremizza) la falsariga di alcune letture critiche autorevoli, per cui significativamente restituisce l'opaca e trita immagine di un Pavese che «non è toccato che in modo volontaristico e superficiale [...] dallo scontro politico che si consuma negli anni della guerra»⁹²⁴; lo storico ripropone la gerarchizzazione

⁹²⁰ NICOLA TRANFAGLIA, *Pavese e l'Italia degli anni Quaranta*, in M. CAMPANELLO (a cura di), *Cesare Pavese*, cit., p. 137.

⁹²¹ *Ibidem*.

⁹²² *Ivi*, p. 141.

⁹²³ *Ibidem*.

⁹²⁴ *Ivi*, p. 140.

secondo la quale le «opere più intense e probabilmente più durature»⁹²⁵ si riconoscono nei *Dialoghi con Leucò* e ne *La luna e i falò*, dalle quali peraltro emergerebbe «un'analisi antropologica e persino mitica e fuori dal tempo»⁹²⁶ (una valutazione che a proposito della *Luna e i falò* può ben sembrare fuori luogo). Di conseguenza Tranfaglia, propone una disanima che «esclude un'opera come *Il compagno* o *Il carcere*»⁹²⁷, e sottolinea l'importanza di quelli che sarebbero i «romanzi più riusciti e più vicini alla sua sensibilità letteraria»⁹²⁸, tra i quali risulterebbe che «esemplare in questo senso è *La casa in collina*»⁹²⁹. Opera dalla quale lo storico (sulla scia di Claudio Pavone⁹³⁰) non ricava altro che una generica «difficoltà di scegliere e andare incontro al cambiamento»⁹³¹, oppure temi (pur presenti) ancora più alla larga dalla storia politica del periodo in questione quali «i rapporti tra gli uomini e le donne»⁹³², o addirittura «il senso della vita e della morte»⁹³³; non sorprenderà quindi che ne risulti un Pavese informato da «una visione del mondo nel quale la modernità fa fatica a entrare»⁹³⁴.

II.6.2.2 Oblomovismo

Ritornando al 25 luglio, è da qui, come si è detto, che ha inizio per Corrado la possibilità di un'interazione con la Resistenza; significativamente il giorno che precede le notizie della caduta di Mussolini, si svolge questo dialogo tra Corrado e un giovane ufficiale aviatore:

– All'età di voi altri, – gli dissi, – per noi la vita era un salotto, un'anticamera. Ci pareva di fare gran che a uscir di sera, a saltare sul treno in paese per tornare in città. Si aspettava qualcosa che non veniva mai.

⁹²⁵ Ivi, p. 141.

⁹²⁶ *Ibidem*.

⁹²⁷ *Ibidem*. Il periodo recita: «Se si esclude un'opera come il *Compagno* e il *Carcere* in cui l'autore tratta programmaticamente la lotta contro il regime e la nascita di un'Italia che ha rifiutato la visione del mondo che informa la maggioranza degli italiani [... ecc.]» (*Ibidem*).

⁹²⁸ *Ibidem*.

⁹²⁹ *Ibidem*.

⁹³⁰ Cfr. CLAUDIO PAVONE, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

⁹³¹ N. TRANFAGLIA, *Pavese e l'Italia degli anni Quaranta*, cit., p. 142.

⁹³² *Ibidem*.

⁹³³ *Ibidem*.

⁹³⁴ *Ibidem*.

Mi capì al volo quel ragazzo. Disse: - Adesso il qualcosa è venuto (CAS, 400).

Questo «qualcosa» che era atteso dalla generazione di Corrado (che qui parla al plurale) non consiste nell'attesa della guerra in sé, ma nella possibilità della riscossa antifascista, e il discorso implica una critica politica dell'antifascismo attendista. La scia di quell'attendismo del passato riecheggia nelle ultime parole delle meditazioni di Corrado che chiudono il capitolo: «Pensavo a Dino, all'aviatore, alla guerra. Pensavo che tanto ero vecchio e che avrei continuato quella vita» (CAS, 401).

Ma il giorno successivo giungono le notizie, «cominciò quella ridda d'incontri, di parole, di gesti, d'incredibili speranze, che non doveva più cessare se non nel terrore e nel sangue» (CAS, 401), e Corrado percepisce subito l'alterarsi della dimensione contemplativa associata ai suoi boschi: «D'or innanzi anche la solitudine, anche i boschi, avrebbero avuto un diverso sapore. Me ne accorsi a una semplice occhiata che lanciavi tra le piante. Avrei voluto saper tutto, aver già letto i giornali, per potermi allontanare tra i tronchi e contemplare il nuovo cielo» (CAS, 401). Ma prima appunto, Corrado si informa. Seguono le scene di cui sopra dove Fonso ripete le parole di Corrado, dove questi decide in un primo momento di non andare in città per poi invece recarvisi con Cate ecc.: da questo momento l'animo del protagonista si mostra infatti sempre più attratto dalla possibilità di una partecipazione all'attività antifascista. Significativamente, quello stesso 25 luglio Corrado incontra in città l'aviatore che aveva suscitato le meditazioni del giorno precedente, poste ad *explicit* del capitolo VI. Il dialogo che si svolge illumina definitivamente la scena e le riflessioni del giorno precedente:

Su un angolo m'imbatto nel fratello dell'Egle. S'era messo in divisa, coi nastri e il cinturone, e squadrava la strada, indignato. [...]
- Tutti scappano, tutti hanno paura, - disse, - e hanno aspettato per vent'anni a vendicarsi. Mi sono messo in divisa, la divisa della guerra fascista, e nessuno ha il coraggio di venire a strapparmela. Siamo in pochi. Non lo sanno questi vigliacchi che siamo in pochi (CAS, 404).

A questo punto, il «si aspettava qualcosa che non veniva mai» alluso da Corrado il giorno precedente, e il riferimento del giovane Giorgi a coloro che «hanno aspettato per vent'anni a vendicarsi» (e tuttora non agiscono) convergono, e

si ha la conferma che quel qualcosa che si attendeva è l'occasione antifascista. Si osserva insomma per tutto il romanzo una feroce polemica strisciante a un certo antifascismo di maniera, borghese e intellettuale, storicamente rivelatosi moneta falsa: il discorso infatti centra certamente l'individuo Corrado, ma con lui un insieme ben più ampio (in tutti e due gli episodi di cui sopra si parla al plurale). Un riferimento che, comunque sia, apre la fase nella quale la Storia offre al Corrado "politico" una possibilità di riscatto.

Il passo già citato nel quale Corrado assiste alla riunione nella fabbrica di Fonso, è tra i più significativi per quanto riguarda il riemergere della passione politica di Corrado, che esprime un'inequivocabile affermazione di identità con la causa operaia: «Riconobbi i miei uomini» (CAS, 406). La stessa notte, durante la riunione di popolo (nella periferia cittadina) che apre il capitolo VIII, un'altra frase esprime un inequivocabile contrappunto all'accidia e all'ignavia politica del protagonista: «L'entusiasmo mi prese» (CAS, 408).

Il capitolo IX si apre con un segnale di arresto dell'attività pratica: «Per molti giorni non discesi a Torino» (CAS, 412), ma non dell'attività intellettuale: «cercavo di captare tutte le radio possibili» (CAS, 412). Si rafforza intanto l'attenzione per il piccolo Dino: «Se adesso Dino mi accettava senza molto entusiasmo, era perché gli stavo troppo alle costole» (CAS, 413); benché anche in questo momento Corrado si interroghi filosoficamente sulla sincerità dei suoi sentimenti paterni, il suo atteggiamento reale muterà in seguito, rendendo evidente che il disegno narrativo di Pavese traccia un parallelismo tra la ripresa di una dimensione politica e di una dimensione affettiva del protagonista, che conseguentemente precipitano all'unisono, come suggerisce questo brano del capitolo XIII, dove Corrado è oramai in balia del terrore:

Cate mi adocchiò di sfuggita e sorrise appena. – Quel che vorrei, te l'ho già detto.

Chinando gli occhi li posò su Dino. Fu un sospetto, un accenno, come una rapida allusione. Forse un riflesso involontario, una promessa. «Se fai la tua parte, – poteva aver detto, – c'è anche Dino...» Ci pensavo da un pezzo. Ma queste cose non si mettono in parole. Già il semplice sospetto m'irritava. «Dopo tutto, – pensai, – che si crede? Me ne infischio di Dino» (CAS, 436).

Il capitolo X si apre con la recrudescenza dei bombardamenti angloamericani su Torino, e Corrado, che si reca in città in esplorazione e mantiene sempre una chiara percezione della situazione, si accorge dell'aumentare del pericolo: «Rientrando in collina, sentivo quanto fosse precario il rifugio lassù» (CAS, 417). Seguendo la lettera, non può dirsi che in questa fase cessino le tentazioni all'estraneazione, che registrano anzi dei picchi espressivi: «avrei voluto esser radice, essere verme, e sprofondare sotto terra» (CAS, 417); sarà necessario tornare su questo punto, perché qui si osserva, con stridente contraddizione, anche uno dei momenti di più esplicita identificazione di Corrado con il gruppo antifascista della locanda:

M'irritava l'Elvira funerea con quella voce e quelle occhiaie. Capivo bene la durezza di Cate, che queste cose non voleva più sentirle. Non era stagione d'amori, per noi non era mai stata. Tutti gli anni trascorsi ci portano qui, a questa stretta. Senza saperlo, a modo nostro, Gallo, Fonso, Cate, tutti, eravamo vissuti nell'attesa di quest'ora, preparandoci a questo destino (CAS, 417).

II.6.2.3 La guerra civile ne *La casa in collina*

Un curioso segnale di discrepanza testuale si osserva nello scambio con la sorella dell'aviatore Giorni, quella Egle – che «ogni mattina passava davanti al cancello in cerca di latte, di uova, di chiacchiere» (CAS, 418); «l'Egle che vedeva tutti e sapeva ogni cosa di tutti» (CAS, 418) – contro la quale Corrado ribatte aspramente; si osservi lo scambio:

- [...] Perché questi sovversivi ce l'hanno con noi?
- Che sovversivi?
- Ma tutti. La gente che ancora non capisce perché siamo in guerra. I *teppisti*. *Ne conosce anche lei*.
- Disse questa, strizzandomi gli occhi e reclinando il capo, com'era il suo vezzo.
- Non conosco teppisti, – tagliai, – conosco gente che lavora.
- Ecco, s'arrabbia, – mi guardò divertita. – *Sappiamo che va all'osteria, sappiamo chi ci trova...*
- Cose da pazzi, – tagliai corto, – e chi sarebbero i teppisti?
- Egle tacque, e abbassò gli occhi con un'aria sostenuta.
- Di teppisti, – le dissi, – conosco soltanto quelli che ci hanno messo in guerra e che ancora ci sperano (CAS, 418, corsivo mio).

Qui Corrado con tutta evidenza si identifica con la causa antifascista (e operaia: «gente che lavora») e, solitamente pavido, critica esplicitamente il fascismo; similmente si conduce poco dopo con Elvira, che tenta un discorso simile a quello di Egle:

- Io non voglio sapere, – sbottò l’Elvira voltandosi. – Ma non è gente come noi.
- Credo bene, – le dissi, – vale molto più di noi.
- Si teneva la gola, con gli occhi indignati. [...]
- Ma sono...
- Sovversivi, lo so. Meno male. Crede che al mondo non ci siano che i preti e i fascisti? (CAS, 419).

A questo punto interviene Corrado in quanto narratore, con una affermazione molto significativa: «Perché dicessi queste cose, l’ho scordato da un pezzo» (CAS, 419). Si tratta di un segnale importantissimo. Il riemergere esplicito del narratore, che qui parla appunto “dal futuro”, non è certo frequente: si osserva all’inizio del romanzo, alla fine, e in passi particolarmente drammatici (per esempio la cattura degli antifascisti delle Fontane). Si è già osservato che la soggettività del narratore, la sua distanza temporale e psicologica dagli eventi narrati implica una distorsione del narrato. Come teorizzato da Pavese nelle sue riflessioni critiche, il racconto assume una sua direzione, cioè il racconto tende alla sua conclusione come attratto da una forza gravitazionale, segnalata da anticipazioni, spesso simboliche.

Per ottenere questo peculiare risultato, annota il 14 dicembre 1939, «ci vuole la ricchezza d’esperienze del realismo e la profondità di sensi del simbolismo» (MV, 166), anche perché, come si legge in una riflessione del 9 marzo 1940, «il naturalismo ha insegnato ai narratori – e ormai tutti ce l’abbiamo nel sangue – che nulla che non sia azione deve entrare nel discorso [...] [anche se] ora tutto ciò si descrive guardando con l’occhio del personaggio. [...] Come nel naturalismo l’autore doveva scomparire davanti alla realtà, così ora esso deve scomparire davanti all’occhio del personaggio» (MV, 180). Come rivela la nota del 2 aprile 1943, Pavese mira alla costruzione di un racconto nel quale «gli episodi non entrano varî come in un diario per casualità naturalistica, ma, ferma restando la colata interiore incessante e breath-taking, sono mutazioni significanti una molteplice realtà supertemporale» (MV, 253). Anche perché nella psiche del narratore gli eventi possono ben avere il

significato di «una molteplice realtà supertemporale»; come annota Pavese l'11 settembre 1941,

il narrare non è fatto di realismo psicologico né naturalistico, ma di un disegno autonomo di eventi, creato secondo uno stile che è la realtà di chi racconta, unico personaggio insostituibile. [...] Intendo per stile questo svolgere una catena di dati che dispongono intorno a sé la realtà psicologica e naturale e la sostengono e sono puro partito preso [...] Qualcosa come l'antefatto arbitrario del sogno, che scatena tutta la proiezione degli eventi, colorandoli secondo una "passione" che è partito preso e irrealtà (MV, 229).

Una concezione che sembra derivare dalla poetica del racconto di Edgar Allan Poe, secondo il quale ogni parola deve tendere al culmine di orrore situato nel momento finale – e la fine della *Luna e i falò*, da questo punto di vista, è tra le più prossime alla poetica enunciata da Poe. Tra i vari luoghi dove questa concezione è delineata, si può ricordare una nota di Pavese del 3 novembre 1944, dove uno dei frequenti paralleli tra narrativa e sogno assume i caratteri di un criterio generale dell'arte: «un sogno lascia sempre un'impressione di grandiosità e assolutezza. Ciò nasce dal fatto che in esso non esistono particolari banali, ma come in un'opera d'arte tutto è calcolato a un effetto» (MV, 294).⁹³⁵ Ma in Pavese questa tensione verso la conclusione di un racconto costruito come un *Maelstrom*, ha una sua giustificazione in termini psicologici, in quanto il racconto rappresenta anche la psiche del protagonista: il movimento nel tempo del racconto implica una curvatura del tempo stesso, da intendere in realtà in quanto curvatura dello spazio psichico del narratore.

Nel caso di Corrado, questi narra quando gli eventi si sono già conclusi tragicamente e il riflesso emotivo degli eventi si ripercuote sul suo stato d'animo, sul processo mnemonico, sulla percezione degli eventi ricordati, sulla loro esposizione narrativa. E quindi il suo riemergere dal racconto non è del tutto "casuale", ma suggerisce una necessità emotiva generata dal rapporto dell'io del narratore con i

⁹³⁵ Questo brano peraltro ricorda Dostoevskij: «Nello stato di malattia i sogni si distinguono spesso per una non comune concretezza ed evidenza e perché rassomigliano in modo straordinario alla realtà. Il quadro che si svolge è talora mostruoso, ma l'ambiente e l'intero processo di rappresentazione sono intanto così *verosimili e ricchi di così minuti particolari*, inattesi, ma *artisticamente appropriati a tutto l'insieme del quadro*, che chi sogna non li potrebbe inventare nemmeno da sveglia, fosse pure un artista come Puškin o Turgenev» (FĒDOR DOSTOEVSKIJ, trad. it. *Delitto e castigo*, prefazione di Natalia Ginzburg, con un saggio introduttivo di Leoníd Grossman, traduzione di Alfredo Polledro, Einaudi, Torino (1947) 1993, p. 67, corsivo mio).

fatti raccontati. Se Pavese scrive un racconto che costruisce in modo tale che si percepisca una sua distorsione per opera del narratore, questa struttura del raccontare invita il lettore a formulare ipotesi utili per ricostruire dei tasselli mancanti, soprattutto quando il narratore allude a delle lacune nella storia che racconta («perché dicessi queste cose, l'ho scordato»).

Penso insomma che sia lecito, anzi implicito nello *status* del testo letterario in questione, chiedersi perché Corrado abbia dimenticato «da un pezzo» la ragione dei discorsi sopracitati, se le motivazioni sono deducibili dal suo racconto, e perché proprio in questo momento interrompe il corso della narrazione; e soprattutto se il suo racconto nasconde qualcosa:

Perché dicessi queste cose, l'ho scordato da un pezzo. So soltanto che Cate non s'era sbagliata dicendomi ch'ero cattivo, superbo, e che avevo paura. Aveva anche detto che ero buono contro voglia. Questo non so. Ma con ciascuno dicevo cose opposte, cercavo sempre di sembrare un altro. E sentivo che il tempo stringeva, che tutto era inutile, vano, già scontato. Quel mattino del battibecco con l'Elvira ci fu un allarme repentino, a mezzogiorno. La collina, la valle, Torino in distanza, tutto zittì sotto il cielo (CAS, 419)

Di certo questi passi nascondono un significato recondito. Il fatto che un antifascista, pur tiepido, pronunci i discorsi di cui sopra, irritandosi se qualcuno chiama i suoi amici teppisti o sovversivi, non dovrebbe richiedere spiegazioni di sorta. Con lo sfilacciarsi della narrazione in questi punti, Pavese ha voluto suggerire un'altra serie di possibili letture del testo, tra le quali non si dovrebbero sottovalutare le possibilità seguenti: che Corrado sappia di essere stato con le sue parole (volontariamente o involontariamente) responsabile della cattura del gruppo delle Fontane; oppure che semplicemente tema di essere stato involontariamente responsabile. È necessario insomma indagare su una serie di dettagli e indizi: la trama della *Casa in collina* nasconde una sottotrama segreta costruita con una serie di allusioni e di riferimenti simbolici, una *spy story* bella e buona nascosta tra le righe del romanzo.

Un riferimento simbolico sibillino si riscontra alla fine del passo sopracitato («quel mattino del battibecco con l'Elvira ci fu un allarme repentino, a mezzogiorno. La collina, la valle, *tutto zittì sotto il cielo*»): un segnale di pericolo che “zittisce tutto”, proprio mentre Corrado imprudentemente parla con Elvira dell'antifascismo

dei frequentatori delle Fontane. Se i riferimenti alla possibilità che Egle sia una spia sono praticamente espliciti – per esempio Corrado dopo l’otto settembre chiede a Elvira «dell’Egle, se era sempre ficcanaso» (CAS, 425) – ed è quindi evidente e quasi esplicita l’imprudenza di Corrado, si può ricordare anche un momento nel quale Corrado dubita di Elvira, quando, terrorizzato, dipende dal suo aiuto per sfuggire ai nazifascisti: «Poi cominciarono i sospetti e le questioni. [...] Ripensai quanti torti avevo fatto all’Elvira» (CAS, 451-452). Si può ricordare anche un’altra associazione significativa a proposito dei racconti del piccolo Dino, che «sapeva già le prime storie di colpi inverosimili, di beffe, di *spie giustiziate; se entrava l’Elvira, smetteva*» (CAS, 433, corsivo mio). Nel capitolo XII il cerchio si chiude; Corrado parla troppo sia con Egle sia con Elvira, personaggi con tutta evidenza complementari tra loro, e giunge esplicito l’ammonimento della stessa Cate: « – Qui se la guerra non finisce subito, – dissi all’Egle e all’Elvira, – ci diamo tutti al brigantaggio –. Lo dissi così, per vederle agitate. E aggiunsi: – Gli sta bene alle case borghesi, alle ville dei generali che si son messi coi tedeschi –. Ma poi discorrendo con Cate lei mi disse di smetterla» (CAS, 427). Si noti che il non varcare la soglia dell’azione resistenziale vera e propria fa sì che Corrado parli a sproposito, mentre viene attribuito l’atteggiamento contrario a Fonso; questi, oramai dedito all’attività clandestina, ha infatti smesso le «chiacchiere aggressive e sventate»:

Le uscite irrequiete, le chiacchiere aggressive e sventate dei primi tempi, erano adesso un sorriso tagliente. Era chiaro che aveva un lavoro, un suo compito che lo prendeva fino in fondo, ma non ne parlava. Avendo tempo, discorreva volentieri. Era un uomo occupato (CAS, 430).

Anche in questo brano, come si è detto in precedenza a proposito degli altri romanzi pavesiani, la chiusa elusiva e banalizzante («Avendo tempo, discorreva volentieri. Era un uomo occupato») mette in sordina la trama sociopolitica. Insomma, la tessitura narrativa pavesiana ha disseminato nel romanzo diverse zone d’ombra che si addensano in particolari momenti, tra i quali il capitolo X dove Corrado parla con Egle e con Elvira. Il capitolo infatti si chiude con un dato sonoro per nulla insolito, anzi ricorrente nel romanzo, l’allarme aereo; ma questa volta la sirena è accolta da Corrado con una particolare inquietudine: «Quel mattino del battibecco con l’Elvira ci fu un allarme repentino, a mezzogiorno. La collina, la

valle, Torino in lontananza, tutto zitti sotto il cielo. [...] Sotto il cielo d'estate impietrito dall'ululo, capii che avevo sempre giocato come un ragazzo irresponsabile» (CAS, 419); «Lo strepito di una pompa mi fece sobbalzare. Venne fuori l'Elvira e disse: – È in tavola» (CAS, 419); «Silenziosi [...] ci sedemmo, l'Elvira di fronte, la vecchia al lato, come sempre. La vecchia si fece il segno della croce. [...] Verso l'una cessò l'allarme. Sobbalzammo, quasi sorpresi. L'Elvira mi mise nel piatto un'altra fetta di torta» (CAS, 420). Sono brani che dal punto di vista esistenziale, richiamando le scene di *Oblòmov* dove il protagonista è sottoposto alla cura a base di torte, vodka e manicaretti da parte di Agaf'ja, evocano la tematica della rinuncia sentimentale (a Olga da parte di Oblòmov, a Cate da parte di Corrado). Ma una trama più specificamente socio-storica si innesta sulla ripresa del motivo gončiaroviano.

La rappresentazione di vere e proprie zone d'ombra, l'ambivalenza e la polisemicità simbolica sono stati storicamente il fondamento, stavo per dire il pretesto di letture volte ad annullare la valenza realistica e storica che attraversa la narrazione pavesiana, oscurando l'apprezzabile differenza tra problematizzazione della percezione della realtà storica e negazione delle possibilità di conoscenza razionale del reale: invece «non si tratta di scoprire una nuova realtà psicologica, ma di *moltiplicare i punti di vista* che riveleranno *nella normale realtà una grande ricchezza*» (Mv, 230, corsivo mio). In relazione alla stesura del racconto *La famiglia*, che in parte confluirà rielaborato proprio nella *Casa in collina*, Pavese annota: «niente è più essenziale cominciando un'opera che garantirsi *la ricchezza del punto di vista*. [...] c'è un modo tecnico di comporre un punto di vista che consiste nel disporre varî piani spirituali, varî tempi, varî angoli, varie *realtà* – e derivarne proiezioni incrociate, gioco d'allusioni, ricchezza di sottintesi» (Mv, 221).

Corrado nel capitolo X è consapevole, perlomeno col senno del poi del narratore, dei pericoli esistenziali e quindi politici dell'aver vissuto in un territorio dell'ambiguità politica, in quella situazione geograficamente liminare, come sottolinea Pavone pensando a Pavese, della collina «tra la montagna partigiana e la città fascista»⁹³⁶; realtà che lungi dall'essere fuori dalla Storia rappresenta piuttosto una realtà storica problematica, tanto sfuggente quanto reale e cospicua, una

⁹³⁶ C. PAVONE, *Una Guerra civile. Saggio storico sulla moralità della resistenza*, cit., p. 32.

situazione che sfuma nelle «sabbie mobili dell'ambiguità, intesa nei suoi molteplici sensi di tentativo di sottrarsi alla scelta, di affinità sotterranee fra comportamenti opposti, di compresenza, nella crisi delle prime settimane dopo l'8 settembre, di possibilità di sbocchi divergenti»⁹³⁷. Nella *Casa in collina* non ci si trova fuori dalla Storia, ma in quell'antelucano crepuscolo storico che la tradizione dei vangeli evocata da Pavese – *Prima che il gallo canti* – caratterizza come la zona del tradimento.

La rappresentazione della guerra civile nella *Casa in collina*, svelata la *spy story* che scorre sotto la superficie della trama, diventa più chiara. Niente di meglio che un'altra spia per sapere chi è la spia della *Casa in collina*, se Egle o Elvira, o entrambe. L'altra spia (che in quanto tale, non è insolito che bari) è Pavese stesso in quanto autore, che chiude il romanzo successivo *La luna e i falò* con l'uccisione (e il rogo del cadavere) da parte dei partigiani di una giovane donna, rivelatasi spia dei fascisti: l'allusione ipertestuale, "sleale" quanto si vuole, punta il dito da una parte sulla giovane Egle della *Casa in collina*, dall'altra – la spia della *Luna e i falò* si chiama Santa – su Elvira, l'unica figura femminile legata all'universo religioso nella *Casa in collina*. Conviene indagare su entrambe.

La connotazione sociopolitica attribuita al retroterra di Egle è inequivocabilmente tracciata – con la formula tipicamente verista dell'indiretto libero – nei riferimenti al punto di vista del

salotto dei Giorgi, del mondo ben noto, dello studio del padre possidente e industriale. Come andava la guerra? Peggio di prima. Che cosa avevano fatto i fascisti lasciandosi rovesciare? Un atto grande, generoso, un sacrificio per ridare concordia al paese. E in che modo rispondeva il paese? Rispondeva con scioperi, tradimenti e ricatti. Continuassero pure. C'era chi ci pensava. Tutto sarebbe andato a posto prima di quanto si credeva. [...] così cominciò l'Egle, che vedeva tutti e sapeva ogni cosa di tutti. «Noialtri», diceva, e noialtri era il padre, era il salotto, era la villa (CAS, 418, corsivo mio).

L'uso dell'indiretto libero è ulteriore conferma del fatto che la penna di Pavese, nella *Luna e i falò*, ha per così dire "bruciato" tre spie in un colpo solo, una letteralmente, le altre due metaforicamente: come sottolinea Giovanardi, nell'ultimo romanzo pavesiano «le parti più corposamente narrative paiono [...] dipendere dalle

⁹³⁷ *Ibidem*.

strutture del “romanzo familiare” di matrice realista [...] e verista»⁹³⁸, laddove si osserva una «dissipazione della famiglia di sor Matteo come quella dei Malavoglia»⁹³⁹; una matrice verista «confermata anche dal largo uso del discorso indiretto e indiretto libero a danno del dialogo»⁹⁴⁰, proprio nel racconto della storia della famiglia suddetta: si ricorderà che la spia di nome Santa è appunto la più giovane delle figlie di sor Matteo. L’uso smaccato dell’indiretto libero nel passo sui Giorgi segnala un legame tra le due vicende.

Si riosservi al termine del capitolo III la già citata dicotomia di classe tra chi resta a Torino sotto i bombardamenti e chi ha potuto mettersi in salvo:

Tutta una classe di persone, i fortunati, i sempre-primi, andavano o se n’erano andati nelle campagne, nelle ville sui monti o sul mare. Là vivevano la solita vita. Toccava ai servi, ai portinai, ai miserabili, custodirgli i palazzi e, se il fuoco veniva, salvargli la roba. Toccava ai facchini, ai soldati, ai meccanici (CAS, 384).

Al principio del capitolo IV, dove compare per la prima volta Egle, si ha la ripresa di questo discorso:

Dalla villa vicina era venuta Egle, una studentessa quindicenne che l’Elvira proteggeva. Dicevano che le scuole dovevano chiudersi, ch’era un delitto trattenerne ancora i ragazzi in città.
– E i professori. E i portinai, – aggiunsi io. – E i tranvieri. E le cassiere dei bar.
I miei scherzi mettevano l’Elvira a disagio. *Gli occhietti d’Egle mi frugarono.*
– Quel che dice lo pensa, – mi chiese sospettosa, – o prende in giro anche stasera? (CAS, 384-385, corsivo mio).

Questi brani dei capitoli III e IV hanno un’eco nel capitolo X, nel brano che segue il passo dell’indiretto libero di cui sopra: «così comincio l’Egle, che vedeva tutti e sapeva ogni cosa di tutti. “Noialtri”, diceva, e noialtri era il padre, era il salotto, era la villa. – Chi più di noialtri ha sofferto della guerra? La nostra casa è sinistrata. Il portinaio c’è rimasto. Ci tocca vivere quassù» (CAS, 418). La pervicacia con la quale si tramanda l’immagine di un Pavese che «si è avvicinato alla politica

⁹³⁸ S. GIOVANARDI, *La luna e i falò di Cesare Pavese*, cit., p. 372.

⁹³⁹ *Ibidem.*

⁹⁴⁰ *Ibidem.*

(anzi ne è stato trascinato) senza convinzioni ideologiche»⁹⁴¹ induce a sottolineare la di per sé evidente satira dell'arrogante e ridicola falsa coscienza borghese, che qui pretende di piangere tra le sofferenze *della propria classe* non solo l'immobile danneggiato, ma persino il portinaio che per custodirlo vi è morto, come si trattasse di una propaggine dei propri beni.

La caratterizzazione politica e ideologica dell'alta borghesia filofascista tracciata da Pavese è chiara. Si può osservare la collina come luogo di confine, come zona ibrida, non solo geograficamente, tra città e montagna. Secondo Lotman «il modello spaziale del mondo [...] diventa elemento di organizzazione intorno a cui vengono costruite anche le sue caratteristiche non spaziali»⁹⁴². In questo romanzo di Pavese c'è una tripartizione spaziale generale (collina, città e montagna) che si ripete nella tripartizione dello spazio collinare; e la tripartizione dello spazio ha un riscontro nella tripartizione delle classi sociali che si affrontano nella guerra civile. La triplice scansione geografica della guerra civile nel romanzo è sintetizzata in questo passo: «Fonso che organizzava a *Torino* e in *montagna*, disse qualcosa del lavoro clandestino sulle *colline*» (CAS, 441, corsivo mio). I campi sociali e geografici sono tre, e il romanzo, già dal titolo, mette al centro del discorso, nelle parole dello storico Pavone, quelle «sabbie mobili dell'ambiguità» che inghiottiranno Corrado, un territorio da intendere anche, se non soprattutto in termini di classe: la zona di mezzo piccolo-borghese, la classe media rappresentata dalla *Casa in collina*, appunto, dove vive Corrado. Le altre due “case in collina” di cui è dato sapere, completano l'articolazione narrativa dell'opaca quanto feroce lotta che si conduce nello spazio di mezzo: la villa di Giorgi «possidente e industriale» (CAS, 418), e l'osteria Le Fontane, luogo della «gente che lavora» (CAS, 418). Queste tre *dramatis personae* rappresentano la realtà sociopolitica, il senso *storicamente* profondo che si cela dietro l'allusione simbolica alla politica e alla guerra civile che, come Corrado lamenta, invadono i suoi boschi. L'illusione di un luogo terzo e di un rifugio neutrale – prima del 25 luglio Corrado ribadisce che «nei boschi nulla mutava» (CAS, 398) – crolla non tanto a suon di bombe, ma di prosaici quanto

⁹⁴¹ ADRIANO BALLONE, *Letteratura e Resistenza*, in ENZO COLLOTTI, RENATO SANDRI, FREDIANO SESSI (a cura di), *Dizionario della Resistenza*, Einaudi, Torino (2000) 2006, p. 1002.

⁹⁴² JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Mursia, Milano (1972) 1976, p. 264.

sinistri bisbigli: «*Egle* che ogni mattina passava davanti al cancello *in cerca* di latte, di uova, *di chiacchiere*. Si fermava a parlare con la vecchia o con l'Elvira, e nelle voci, *nei bisbigli*, sentivo l'eco del salotto dei Giorgi» (CAS, 418, corsivo mio). Uno schema sociopolitico della collina che sovrasta Torino potrebbe essere questo:

(alta borghesia filofascista)	(piccola borghesia)	(lavoratori antifascisti)
<i>Villa dei Giorgi</i>	<i>Casa di Elvira</i>	<i>Taverna Le Fontane</i>
Aviatore Giorgi	← Egle →	← Cate →
(campo militare fascista)	← Corrado →	Fonso
	(intermediari)	(campo militare partigiano)

La fuga di informazioni da Corrado verso Elvira è allusa nelle sferzanti parole di Cate a Corrado (che non le smentisce) al termine del capitolo IV, lo stesso capitolo che vede Corrado alle Fontane teorizzare la necessità di una lotta armata. Certo, il brano potrebbe essere interpretato in termini sentimentali come un segnale di gelosia da parte di Cate (come ipotizza esplicitamente Corrado), ma c'è di più:

Pensai che Cate era gelosa di suo figlio. Una sera la colsi che mi guardava con un'ombra di scherno. – Cate, ti faccio proprio schifo? – le dissi piano, canzonando. Si sentì presa alla sprovvista e abbassò gli occhi e la voce. – Perché? – balbettò, lei che di solito troncava quei discorsi.
 – Eravamo ragazzi, – le dissi. – Le cose non si fanno mai a tempo.
 Ma già lei rialzava la faccia e parlava attraverso il cortile.
 Poco dopo mi disse: – *Lo sanno le tue donne che ti abbassi a parlare con noi? Glielo dici* tornando la notte *che sei stato all'osteria?* Com'è che si chiama quella storta che vuole sposarti? L'Elvira?
 Le avevo raccontato queste cose scherzandoci. – Che ti piglia? – le dissi. – Vengo con te perché mi piace. Mi piacete tutti quanti. Giro i boschi e le strade. Sto bene con voi come sto bene in collina.
 – *Ma all'Elvira lo dici?*
 – Cosa c'entra l'Elvira?
 – L'Elvira è la mamma del tuo cane, – disse adagio. – *Non vuol sapere dove andate tutto il giorno?*
 – L'Elvira è una scema (CAS, 393-394, corsivo mio).

Nel brano precedente, oltre al motivo del flusso di informazioni sulle Fontane che scorre da Corrado verso Elvira, si noti nelle parole di Cate un chiaro accenno ai dislivelli di classe: «– *Lo sanno le tue donne che ti abbassi a parlare con noi?*». Ma già dal primo capitolo del romanzo Corrado, pur dando della circostanza un'interpretazione elusiva, pone l'accento su un rapporto con le «padrone» dell'abitazione emblematicamente collinare basato sull'incauto fluire dei suoi discorsi:

sapevo che *le padrone* mie e di Belbo *mi attendevano al solito per farmi discorrere*, per farsi pagare le cure che avevano di me e la cena fredda e l'affabilità, con le tortuose e sbrigative *opinioni sulla guerra e sul mondo* che serbavo per il prossimo (CAS, 371).

Si può finalmente tracciare un diagramma delle relazioni personali, e quindi dell'osmosi informazionale alla quale – come si è visto – si allude con insistenza nel romanzo, cioè la catena attraverso la quale la borghesia filofascista può trarre informazioni sui lavoratori antifascisti che puntualmente saranno arrestati, e presumibilmente deportati e uccisi:

(Fascismo) Aviatore ← (casa Giorgi) → Egle →
→← Elvira →(casa in collina)← Corrado →
→← Cate ← (taverna Le fontane) → Fonso (**Resistenza**)

Per quanto riguarda l'aviatore, fratello di Egle, dopo la caduta di Mussolini lo si ritrova subito a Torino «in divisa, la divisa della guerra fascista» (Cas, 133). Corrado, oramai in fuga verso la sua casa natale, incontrerà nuovamente l'aviatore, unitosi alla Resistenza. Sarà utile notare due dettagli. Il primo è questo scambio tra Corrado e il giovane Giorgi:

– I suoi due uomini – gli dissi, – sono *i primi partigiani che ho visto in carne e ossa*.
Strinse le labbra e mi guardò. – *Devo crederle?* – disse. – *Non mi sembra, – e sorrise* (CAS, 474, corsivo mio).

Il sarcastico scetticismo dell'ex aviatore non si spiega, se non con il suo essere venuto a conoscenza delle frequentazioni partigiane di Corrado alle Fontane; certo, l'informazione sulle Fontane potrebbe essersi diffusa dopo la retata nazifascista, ma non si spiegherebbe comunque l'ironia di cui sopra. Ma si noti intanto che l'ex fascista non rischia di attribuire alla propria militanza partigiana un esagerato valore di discontinuità:

Gli dissi che l'ultima volta che lo avevo veduto, lui parlava di guerra, ma di guerra fascista. S'era messa una certa divisa, ce l'aveva con certe persone. Possibile che adesso la grazia l'avesse toccato?
La disgrazia, – mi disse. – Per mia disgrazia avevo fatto un giuramento.
– Ma la guerra fascista era un'altra. Chi sono adesso i sovversivi? – dissi.

- Tutti quanti, - rispose. – Non c'è più un italiano che non sia un sovversivo
- . *Sorrise* secco, bruscamente. – Non crederà che si combatta per *quei fessi suoi amici*.
- Quali fessi?
- *Quelli che cantano «Rivoluzione»* –. Buttò la cicca con disgusto. *Finito il lavoro coi neri, tagliò, – si comincia coi rossi* (CAS, 474-475, corsivo mio).

Oltre all'esplicita connotazione del partigianato altoborghese in termini di trasformismo opportunistico (e continuista), si noti che anche in questo passo, come nel precedente, il “sorriso” del fratello di Egle si accompagna al riferirsi agli amici di Corrado: «*Sorrise* secco, bruscamente. – Non crederà che si combatta per quei fessi suoi amici». Chiude il cerchio l'allusione sibillina che sarà oramai facile cogliere – pensando a Santina della *Luna e i falò* – in quello scambio tra Egle e il fratello nel finale del capitolo VI: « – Non capisco perché non ci vogliano in guerra, – disse l'Egle. – Potremmo fare tante cose nelle basi e in prima linea. Divertirvi, aiutarvi. Non soltanto come infermiere. Il fratello aprì la bocca e disse: – Certo» (CAS, 401).

Anche i rapporti sociali di Elvira, e i suoi movimenti nello spazio narrati nel romanzo, si rivelano dati non privi di significato sociopolitico. A parte la vecchia madre (e Corrado), si viene a sapere solo che Elvira si relaziona con Egle e con la chiesa. Gli unici spostamenti nello spazio di Elvira consistono (a quanto vien detto nel romanzo, che è ciò che importa) nel recarsi in chiesa, e nel recarsi al collegio religioso che ospiterà Corrado; cioè Egle da una parte, la chiesa dall'altra; la domanda retorica che a un tratto Corrado rivolge a Elvira, esplicita l'orizzonte sociopolitico del personaggio: «crede che al mondo non ci stiano che i preti e i fascisti?».

Si può sottolineare un'ulteriore allusione simbolica dell'avvenuto passaggio di informazioni da Corrado a Elvira a Egle, in una sorta di movimento di ritorno: si ricorderà che «Egle [...] ogni mattina passava davanti al cancello in cerca di latte, di uova, di chiacchiere»; latte e uova (con ogni probabilità) in virtù delle «chiacchiere», ritornano, in forma di torta, trasformate in ricompensa simbolica proprio quando termina l'inquietante suono dell'allarme aereo del capitolo X, che allude all'evangelico canto del gallo del tradimento di San Pietro. Il momento nel quale si sente effettivamente il canto del gallo relativo al tradimento di Corrado, si

situa nell'episodio del rastrellamento nazifascista nel quale è arrestata Cate con gli altri delle Fontane, dopo che i militi sono ripartiti, e ancora Corrado osserva la scena nascosto nel bosco:

Mi ricordai quella notte d'estate che alle Fontane si cantava e tutto doveva ancora succedere. Col cuore sospeso tesi l'orecchio e *spiavo* se qualcuno era rimasto laggiù. Belbo, piantato nel cortile, riprese ad abbaiare, contro la porta, provocante. *Si udì il canto di un gallo*, strepitoso e lontano; si udì dalla strada del Pino il cigolío di carri in condotta (CAS, 449, corsivo mio).

Si noti però anche la presenza del verbo spiare («spiavo»), e il fatto che il canto del gallo è preceduto da un altro verso animale (il cane Belbo «riprese ad abbaiare») e seguito da un rumore d'altra natura («cigolío di carri»); già in questo passo altri suoni rappresentano un'eco simbolica del segnale acustico del tradimento rappresentato dal canto del gallo.

Ritornando alla scena del capitolo X, è importante la presa di coscienza della propria *irresponsabilità* da parte di Corrado, emotivamente sconvolto dal suono dell'allarme:

[...] ci fu un allarme repentino, a mezzogiorno. La collina, la valle, Torino in distanza, tutto zitti sotto il cielo. [...] Capii d'un tratto quanto fosse sciocco e futile quel mio compiacermi dei boschi, quell'orgoglio dei boschi che nemmeno con Dino smettevo. Sotto il cielo d'estate impietrito dall'ululo, capii che avevo sempre giocato come un ragazzo irresponsabile. Che cos'ero per Cate altro che un bimbo come Dino? Che cos'ero per Fonso, per gli altri, per me? (CAS, 419)

Il momento della “rivelazione” non è proprio quello dell'alba (canto del gallo) come nella narrazione evangelica, ma comunque un momento “di confine” (*mezzogiorno*)⁹⁴³. La presa di coscienza improvvisa di Corrado biasima il suo «sciocco e futile compiacersi dei boschi»; i boschi sono un emblema spaziale dell'evasione individualistica del protagonista, ma anche, come si è visto, zona liminare sociale e politica. Sembra allusiva l'espressione «sotto il cielo d'estate *impietrito dall'ululo, capii*», in quanto la definizione del suono come «ululo» lo avvicina al canto del gallo (il suono diventa animale), e il participio «impietrito» richiama il nome del San Pietro dei Vangeli. Si è visto che la persecuzione dei

⁹⁴³ Poco prima di recarsi alle Fontane, il giorno in cui assiste alla scena del rastrellamento, Corrado aveva passato «metà della mattina nei boschi» (CAS, 448).

cristiani delle catacombe da parte dello stato pagano, in Pavese, è allegoria della persecuzione fascista del “popolo delle catacombe” rappresentato dall’antifascismo clandestino. Significativamente il pensiero del Corrado folgorato dalla consapevolezza della propria irresponsabilità va non solo a Cate, ma anche all’organizzatore della Resistenza Fonso e agli “altri”: «Che cos’ero per Fonso, per gli altri, per me?».

Pavese frantuma e dissemina lungo tutto il romanzo l’ordito simbolico delle trame sotterranee; un altro brano denso di variegati riferimenti simbolici concentra il motivo del tradimento esistenziale e politico. Nel capitolo XXI, le cui prime parole sono «A mezzogiorno» (CAS, 471), dettaglio che conferma il ricorrere della medesima simbologia, si legge un brano importante, dove si conclude l’incontro di Corrado con il fratello di Egle oramai nelle vesti di partigiano badogliano:

Assistetti alla loro partenza verso il cielo del *tramonto*. Mi ricordai che dalla parte di quel cielo guardavo la sera quando, ragazzo, vivevo oltre i boschi, e forse nel profilo incendiato d’allora c’era una curva, una vetta, un alberello di questi. I partigiani salirono sui loro mezzi – sbucò un’altra macchina – erano forse una decina di ragazzi con Giorgi, *uno tra loro infarinato, un panettiere*. Rividi i due che mi avevano fermato, non mossero ciglio. I motori partirono con fracasso, valicarono il colle, sparirono. *Sentii cantare d’improvviso* (CAS, 475, corsivo mio).

Se nel brano precedentemente citato l’allarme aereo “ulula” a mezzogiorno, in quest’altro il momento liminare è il tramonto. Tra i riferimenti simbolici, non ultimo il «cantare improvviso» che allude nuovamente al canto del gallo, è particolarmente sottile il dettaglio del partigiano del gruppo di Giorgi, il ragazzo «infarinato». L’immagine del partigiano imbiancato dalla farina allude forse al «partigianato bianco» che funestava il Piemonte negli anni della Resistenza, fenomeno contro il quale si registrano numerose circolari del partito comunista.

Nel primo brano del romanzo dove compare Egle invece, si può osservare, tra i vari dettagli, il fatto che la scena, come nell’episodio dell’allarme aereo, si svolge nel frutteto, il riferimento all’inquietudine e che inoltre, ancora una volta, la scena si svolge in un momento liminare (sta per tramontare la luna), e prima che qualcuno o qualcosa canti; ecco l’incipit del capitolo IV:

Quella sera rientrai sotto un’ombra di luna e *chiacchierai* dopocena in frutteto, *come piaceva alle mie vecchie*. Dalla villa vicina era venuta Egle,

una studentessa quindicenne che l'Elvira proteggeva. Dicevano che le scuole dovevano chiudersi, ch'era un delitto trattenerne ancora i ragazzi in città.
 – E i professori. E i portinai, – aggiunsi io. – E i tranvieri. E le cassiere dei bar.
I miei scherzi mettevano l'Elvira a disagio. Gli occhietti d'Egle mi frugarono.
 – *Quel che dice lo pensa, – mi chiese sospettosa, – o prende in giro anche stasera?*
 – Tocca ai soldati far la guerra, – disse la mamma di Elvira. – Non si sono mai viste delle cose così.
 – Tocca a tutti, – dissi. – A suo tempo gridavamo tutti.
La luna cadeva dietro le piante. Tra poche notti era piena e avrebbe inondato cielo e terra, scoperchiato Torino, portato altre bombe.
 Hanno detto, – *disse Egle a un tratto, – che la guerra finisce quest'anno.*
 – *Finisce? – le dissi. – Non è ancora cominciata.*
Mi fermai. Tesi gli orecchi e *vidi gli occhi trasalire*, l'Elvira raccogliersi, tutte tacere. – *Qualcuno canta, – Egle proruppe sollevata* (CAS, 384-385, corsivo mio).

I riferimenti al tema dello spionaggio e del tradimento sono insomma numerosi.⁹⁴⁴ Chi sembra aver avuto un'immediata intuizione inconscia – o forse qualcosa di più – rispetto alla trama nascosta nella *Casa in collina* fu il «profe» Augusto Monti, che a proposito della *Casa in collina*, riferendosi ai morti del finale, scrisse sconcertato a Pavese:

I morti? Cosa sanno i morti? Cosa sono? Concime e argomento di ricordo.
 Oppure sono altro, sono anime : sono Altro : sono il secondo termine :
 dualismo : trascendenza : Dio : Cristo : la sacristia. Ma allora uno è fottuto :
 è Papini : è Pitigrilli.⁹⁴⁵

Se il nome del convertito Papini è significativo (il romanzo si riferisce nel titolo alla casa della cattolicissima Elvira) il nome di Pittigrilli (anch'egli, in quei giorni, neo-convertito) lo è ancor di più, trattandosi dell'infiltrato dell'Ovra che con la sua delazione ha fatto sì che tutta la redazione della «Cultura» finisse agli arresti – Pavese compreso,⁹⁴⁶ il quale, come si è ricordato, subì in conseguenza di ciò il carcere e il confino. Al secolo peraltro, il nome della spia Pitigrilli è Dino (Dino Segre), quindi lo stesso nome del piccolo alter ego infantile e figlio (forse) di

⁹⁴⁴ Un altro esempio: «Il mio sollievo erano di giorno *Le Fontane* – Cate e Dino. [...] Qualche volta riuscivo a tener Belbo accucciato. E *non visto spiavo* sopra la siepe. C'era il vecchio, l'oste, che sciacquava damigiane masticando la cicca [...] La nonna di Cate, invece, levava sovente nel pomeriggio *una voce stridula che pareva una gazza*» (CAS, 412-413, corsivo mio).

⁹⁴⁵ Monti a Pavese, in A. DUGHERA, *Tra le carte di Pavese*, cit., pp. 94-95

⁹⁴⁶ Cfr. A. D'ORSI, «*L'ago calamitato*»: Pavese, «*La Cultura*», *il fascismo e l'antifascismo*, cit.

Corrado; nel romanzo si esplicita che Dino è appunto diminutivo di Corrado. Marziano Guglielminetti scrive che «a Torino, grazie a Renzo Giua, si sapeva a questa data, 4 gennaio 1949, che Pitigrilli aveva lavorato per l' "Ovra"»⁹⁴⁷. Ma il dato è fuorviante, in quanto le imprese della spia, in realtà, erano note a Torino ben prima: «dal 15 settembre 1945 il quotidiano milanese "Italia libera" (organo del partito d'azione) riprodusse vari rapporti di Pitigrilli all'Ovra, rinvenuti a Torino nei giorni della liberazione; qualche mese più tardi alcuni altri memoriali comparvero su "Il giornale di Torino"»⁹⁴⁸.

II.6.3 Modelli russo-sovietici de *La casa in collina*

Il protagonista de *La casa in collina*, come si è ricordato, si riavvicina allo spirito dell'antifascismo; incontrando gli operai afferma: «Riconobbi i miei uomini» (CAS, 406); in una riunione di popolo la sua accidia politica sembra ritrarsi, il protagonista riconosce di sentirsi coinvolto: «L'entusiasmo mi prese» (CAS, 408). Resta qui da discutere come, quando e perché l'avvicinamento del protagonista alla Resistenza si arresta e ha inizio il processo che lo porterà alla fuga, e quale significato attribuire alla mancata integrazione del protagonista nel movimento resistenziale.

Si potrebbe osservare che il passato del protagonista fa sì che egli giunga "debole" alla prova, sia già irrimediabilmente estraniato – elemento da cui si dovrebbe dedurre, come sottolinea Galaverni, che non ci sia una "storia" romanzesca vera e propria. Ma appunto nel rapporto tra i presupposti individuali e la prova della situazione storica rivoluzionaria si riscontra un modulo fondamentale del romanzo sovietico, quello appunto della Rivoluzione come prova del fuoco nella quale si rivela l'identità di classe dell'individuo, come ne *La disfatta* di Fadeev. Lo stesso Fadeev, discutendo in uno scritto pubblicato nel 1933 l'idea che ha dato origine al suo romanzo, illustra una concezione importantissima per tutta la storia del romanzo sovietico:

⁹⁴⁷ M. GUGLIELMINETTI, *Cesare Pavese romanziere*, cit., p. XXXIX.

⁹⁴⁸ MIMMO FRANZINELLI, *I tentacoli dell'Ovra. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Bollati Boringhieri, Torino (1999) 2000³, p. 290.

In una guerra civile ha luogo una selezione del materiale umano, tutto ciò che è ostile è spazzato via dalla Rivoluzione, tutto ciò che è incapace di una vera lotta rivoluzionaria che accidentalmente si è fatto largo nel campo rivoluzionario è spinto via, e tutto ciò che cresce da radici rivoluzionarie genuine, dalle dure masse dei milioni di persone, è forgiato e cresce e si evolve nella lotta.⁹⁴⁹

Il romanzo *La casa in collina* potrebbe essere avvicinato, in termini generali, al romanzo sovietico degli anni Venti che tematizza lo scacco e l'estraniamento dell'intelligenza dalla nuova temperie rivoluzionaria; ma in primo luogo rivela l'influsso del modello letterario de *La disfatta* di Fadeev.

Nel romanzo fadeeviano il trasognato, irresoluto e imbecille Mecik tradisce i compagni partigiani nel momento più critico per la banda partigiana, e fugge disertore nei boschi a consumare la sua disperazione, mentre il minatore Morozka si sacrifica al suo posto da prode replicando la morte del leggendario Rolando – tre spari in luogo dell'olifante – e con il suo sacrificio salva i compagni d'armi da morte certa. Non senza cognizione di causa insomma, Calvino ha a suo tempo accostato la tradizione del romanzo rivoluzionario alla tradizione del romanzo cavalleresco del ciclo arturiano. E Pavese peraltro, a proposito de *La disfatta*, come si è ricordato, pubblicato in Italia proprio dalla Einaudi nel 1947⁹⁵⁰, ha citato tra le righe il romanzo di Fadeev in quella sua recensione al *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino (a sua volta fortemente influenzato da *La disfatta*, come si dirà più avanti) dove evoca il romanzo cavalleresco. La recensione, risulta scritta il 16 ottobre 1947: la stesura della *Casa in collina* era in corso da settembre e si concluderà nel febbraio successivo. Scrive Pavese: «l'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, “diversa”»⁹⁵¹. Si confronti la similitudine pavesiana («scoiattolo della penna») con questo brano del capolavoro di Fadeev, dove Mecik, sorta di Corrado *ante litteram*, si dispera nei boschi dopo aver consumato il suo tradimento:

⁹⁴⁹ A. FADEEV, citato in R. FREEBORN, *The Russian Revolutionary Novel. Turgenev to Pasternak*, cit., p. 152.

⁹⁵⁰ Ma posseduto dalla casa editrice e quindi conosciuto ben prima, se in una lettera di Einaudi a Giolitti del 24 giugno 1946 si legge: «insisterei per l'acquisto del Fadeev *La disfatta* di cui possediamo già la traduzione nell'ottima stesura di Langella»; cito da L. MANGONI, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni trenta agli anni sessanta*, cit., p. 329 nota 138.

⁹⁵¹ C. PAVESE, «*Il sentiero dei nidi di ragno*», in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 245.

Mecik si guardò intorno a più riprese: non era più inseguito. Nulla turbava la calma sconfinata ch'era subentrata tutt'intorno. Ansimante, si lasciò cadere dietro il primo cespuglio che incontrò. [...] A dieci passi sopra di lui, sopra una betulla sottile e nuda curvata sino al suolo, era arrampicato uno scoiattolo striato che lo guardava con gli ingenui occhietti giallastri. A un tratto Mecik si sedette afferrandosi la testa e scoppiò in un pianto diretto. Lo scoiattolo squitti spaventato e saltò giù in mezzo all'erba (DISF, 263-264)

Non sembra irrilevante il fatto che proprio questo passo de *La disfatta* sia stato antologizzato nell'*Antologia Einaudi 1948*, curata attentamente dallo stesso Pavese. La dicotomia tra Corrado e Fonso, a ben vedere, echeggia la dicotomia tra Mecik e Morozka narrata nel capolavoro di Fadeev. Mecik, dandosi alla fuga tra i boschi, «Continuava a condannare se stesso e a pentirsi; ma non poteva più reprimere dentro di sé le proprie speranze e gioie al pensiero che ormai era completamente libero» (DISF, 266). Similmente Corrado si nasconde nei boschi durante il rastrellamento nazifascista nel quale Cate e i partigiani delle Fontane sono catturati, e confessa a se stesso: «a tutti gli altri non osavo pensare [...]. Mi feci schifo» (CAS, 452); ma poi, come Mecik, scoprirà che è sufficiente «un bel ricordo, per ritrovare la speranza», e ritrovarsi «ancora libero, ancora vivo» (CAS, 454).

Se Mecik dopo la sua fuga tra i boschi giunge alla conclusione che tra rossi o bianchi non sussiste differenza – «E, se, improvvisamente, si fosse imbattuto nei bianchi?» pensava [...] “Tanto, è tutt'uno”» (DISF, 266) –, Corrado nel suo rifugio collinare equipara i due fronti, resistenziale e fascista, ma, dettaglio importante per distinguere la caratterizzazione dei due personaggi, questa equiparazione interessa non i vivi, ma i morti del campo avverso, sulla scia, come è stato da tempo rilevato, della tragedia *Le persiane*: «i morti repubblicani. Sono questi che mi hanno svegliato [...]. Al posto del morto potremmo esserci noi: non ci sarebbe differenza» (CAS, 484).

Se per *La casa in collina* risulta importante il modello letterario de *La disfatta*, un ruolo altrettanto significativo è svolto da *I dissodatori* di Šoločov. Il valore storico e politico dell'inquietudine religiosa di Corrado è oggetto dell'amaro sarcasmo pavesiano: «quei preti [...] parlavano del mondo esterno, della vita, dei fatti della guerra con un distacco che mi piacque» (CAS, 453), afferma il protagonista che ha appena trovato rifugio nel collegio religioso. L'avvicinamento alla religione è la fuga in una dimensione nella quale Corrado tenta di sedare il terrore che lo

attanaglia, e rappresenta un ulteriore alibi per il suo rifiuto di prendere parte attiva nell'asprissima guerra civile in atto; segue un momento di più smaliziata consapevolezza:

L'odore antico dell'incenso e della pietra mi ricordò che non la vita importa a Dio ma la morte. Per commuovere Dio, per averlo con sé – ragionavo come fossi credente – bisogna aver già rinunciato, bisogna essere pronti a sparger sangue. Pensavo a quei martiri di cui si studia al catechismo. La loro pace era una pace oltre la tomba, tutti avevano sparso del sangue. Com'io non volevo.

In sostanza chiedevo un letargo, un anestetico, una certezza di esser ben nascosto. Non chiedevo la pace del mondo, chiedevo la mia. Volevo esser buono per essere salvo. Lo capii così bene che un giorno mollai (CAS, 454).

Con il riferimento ai martiri nel passo sopracitato Pavese introduce nella *Casa in collina* quel parallelismo tra l'antifascismo clandestino e il cristianesimo dell'età dei martiri già osservato ne *Il carcere* e ne *Il compagno*, un parallelismo costruito con un primo riferimento alle persecuzioni nazifasciste:

In quei giorni si leggevano notizie di scontri sulle montagne, di concentramenti tedeschi, di un'offensiva risoluta a sterminare i patrioti. Era comparso un manifesto di una grossa mano di ferro che stritolava banditi e sotto scritto «Così muore chi tradisce». Anche i fascisti inferocivano. Da Torino, da tutto il Piemonte, quasi ogni giorno si parlava di condanne, di sevizie mai viste (CAS, 460).

Una dimensione che Corrado ritrova nelle sue letture del breviario:

decifrai storie orribili di patimenti e di martiri. C'era quella dei quaranta cristiani buttati nudi a morire sul ghiaccio di uno stagno ma prima il carnefice gli spezzava le gambe; quella di donne fustigate e arse vive, di lingue tagliate, d'intestini strappati. Stupiva pensare che le pagine ingiallite di quell'antico latino, le barocche frasi consuete come il legno dei banchi, contenessero tanta vita spasmodica, grondassero di un sangue così atroce e così attuale (CAS, 460-461).

Ribadita l'identificazione tra antifascismo clandestino (qui Resistenza) e il cristianesimo delle origini, il brano successivo, nello scambio tra Corrado e il sacerdote veicola una concezione del rapporto tra letteratura e realtà con implicazioni importanti:

Padre Felice mi disse che del breviario bisognava recitare soprattutto l'ufficio. Delle storie dei santi disse che molte erano entrate in quelle pagine chi sa come, eran pura leggenda, e che da un pezzo si attendeva che

l'autorità rivedesse il testo e lo sfrondasse. A leggerlo bene ogni giorno ci voleva troppo tempo.

– Ma quello che importa, – gli dissi, – non sarà se un martirio è avvenuto davvero. Si vuole che chi legge non dimentichi quanto costa la fede.

Padre Felice annuí, chinando il capo (CAS, 461).

L'atteggiamento secolarizzante espresso dal sacerdote forse ha le sue implicazioni politiche, data la simbologia resistenziale caricata da Pavese sulla narrazione martirologica. Ma il brano può riservare altre interessanti sorprese, visibili con un parallelo che richiami in causa *I dissodatori* di Šoločov, in quel suo passo cruciale dove si esprime in forma metanarrativa il rapporto tra realtà storica, politica e letteratura impostato dallo scrittore sovietico. Il protagonista Davidov redarguisce Makàr Nagùlnov, sanguigno comunista della vecchia guardia:

«Tu lavori con gli antichi metodi da partigiano e ora i tempi son mutati, non servono più gli assalti [...] Ecco, guarda i giovani che prendono il nostro posto: guarda quel *komsomolets* della colonna di propaganda, Vanjùška Najdënov, che miracoli fa. Nel suo settore vediamo la più alta percentuale di grano portato all'ammasso [...] A vederlo non si direbbe: è piccolo, mingherlino, non sembra molto sveglio, ma lavora meglio di tutti voi. Il diavolo lo capisce come fa, va in giro per le case, scherza, chiacchiera, dicono che racconti frottole ai contadini... Ma il frumento, dov'è lui, viene raccolto senza menar le mani e senza chiudere la gente nelle camere gelate, questo è un fatto» (TV, 216).

Makar Nagùlnov seguirà il giovane Najdënov, che si troverà alle prese con la famiglia dei Beschlebnov, decisamente restia a consegnare il frumento, che infatti ha nascosto.⁹⁵² La scena ha del boccaccesco: il *komsomolets* riesce innanzitutto a volgere un'accoglienza gelida in una distesa atmosfera conviviale, e ad animarla poi con un aneddoto comico che finisce per trascinare tutti in un'ilarità contagiosa e incontenibile, tanto che

Akim il giovane chiese per cinque volte, asciugandosi le lacrime spremute dal riso: «Come diceva quel ladro? “Questa volta son fritto davvero?” Be' ragazzo, ci hai raccontato davvero una bella storia!» e, entusiastico, dava grandi manate sulle spalle a Vanjùša. Ma questi d'un tratto, cambiando sensibilmente tono, facendosi serio, sospirò: «Certo, questa è una storia

⁹⁵² Le riflessioni di Makar Nagùlnov tracciano un quadro delle difficoltà della missione: «[...] Qui, intanto, non c'è da aspettarsi nulla di buono! Quei due Akim non saranno facili da persuadere, sono i diavoli più cocciuti del villaggio. Nemmeno con la paura li potrai prendere, perché Akim il giovane ha servito nell'armata rossa e, in fondo, è dei nostri come suo padre. Però il frumento non ce lo porterà per avarizia e per amore della proprietà. Se d'inverno gli chiedi un po' di neve sicuramente non te la dà!» (TV, 219).

allegra, ma non son tempi da ridere: succedono cose dell'altro mondo... Oggi ho letto il giornale e mi sono sentito dolere il cuore...» «Dolere il cuore?» chiese Akim, aspettandosi un'altra storia divertente. «Sì, perché nei paesi capitalistici si commettono atrocità contro gli uomini, perché li torturano e li insultano. Ho letto questo fatto: in Romania [...]» (TV, 221-222).

Così ha inizio la drammatica narrazione di Najdėnov che travolgerà emotivamente gli astanti, Makar Nagùlnov compreso, in un crescendo di indignazione e commozione per le atroci torture subite e l'eroismo dimostrato da un giovanissimo *komsomolets* rumeno. Terminato il racconto, Najdėnov chiede il frumento in nome della causa:

«Ma chi lo sa... Non ne abbiamo quasi, di frumento...» cominciò incerto Akim il giovane, disorientato da un attacco così deciso, ma sua moglie gli gettò uno sguardo rabbioso e lo interruppe aspramente: «C'è poco da nicchiare! Va', riempi i sacchi e portali!» «Non ne ho settanta *Pud*... poi non è ancora ripulito...» resisteva debolmente Akim. «Portalo, Akimuška. Si vede che dobbiamo consegnarlo, è inutile recalcitrare,» sostenne la nuora di nonno Akim. [...] Mezz'ora dopo Akim il giovane conduceva dal cortile del *kolhoz* due carri trainati dai buoi e Vanjùša, col viso cosparso di goccioline di sudore piccole come efelidi, portava dalla rimessa della crusca nel granaio i sacchi di frumento, dai chicchi duri e regolari che avevano riflessi d'oro zecchino (TV, 224).

La capacità di muovere gli animi al riso e al pianto, la sapiente alternanza di racconto comico e drammatico dimostrata dal giovane Najdėnov, – solare emblema della pragmatica “nuova guardia” staliniana, da una parte, inquietante rappresentante di un atteggiamento pragmatico superficiale dall'altra – è riuscita in un'opera di persuasione “letteraria”, i cui effetti politici immediati registrano un attivo di settantadue *Pud* di frumento a disposizione del *kolcos*. Ma la “teoria della letteratura” veicolata da quella pietra miliare del realismo socialista che è *I dissodatori*, non può essere compresa a fondo se non si osserva il brano dove Šolochov, come nello scambio tra Corrado e padre Felice nella *Casa in collina*, tratta il tema della realtà storica del martirologio:

Nagùlnov, guardando con gioiosa commozione il viso stanco del giovane, gli chiese: «La storia del *komsomolets* l'hai inventata tu?» «No,» rispose l'altro distratto. «Ho letto un giorno, tempo fa, qualcosa di simile in una rivista del MOPR.» «Ma se hai detto di averlo letto oggi...» «Non è forse lo stesso? L'essenziale era che un caso simile fosse accaduto: e questo è male, compagno Nagùlnov!» «Ma tu... hai aggiunto qualcosa di tuo per far

maggior impressione?» interrogava Nagùlnov. «Questo non ha importanza!» disse Vanjùša seccato [...] «L'importante è che la gente senta odio per il sistema capitalistico e provi simpatia per i nostri combattenti; l'importante è che porti le sementi, quanto al resto sono inezie... Ma io non ho aggiunto quasi nulla... E il decotto della padrona era dolcissimo, proprio buono! Hai fatto male a rifiutarlo, compagno Nagùlnov!» (TV, 224-225)

Se il motivo della verità o leggenda del martirologio, data la corrispondenza tra i dialoghi tra Nagùlnov e Najdënov da una parte e Padre Felice e Corrado dall'altra, potrebbe derivare a Pavese da Šoločov, si deve rilevare che il discorso dei due scrittori sul rapporto tra verità storica, letteratura e politica presenta assonanze più ampie. Il motivo delle generazioni dissimili e della loro differente presa sul reale contemporaneo sembra trattato nel romanzo di Pavese con una sapiente rielaborazione della trattazione del medesimo motivo in Šoločov. Nel romanzo *I dissodatori*, infatti, alla generazione della guerra civile incarnata da Nagùlnov si contrappone la nuova e disinvolta generazione con il suo efficace ma effimero rapporto con il reale. La prassi discorsiva che muove brutalmente i sentimenti e persegue gli obiettivi politici senza tema di alterare la verità (e senza preoccuparsi di promuovere una persuasione effettivamente profonda), caratteristica del giovane Najdënov, ha per contrappunto la totale inefficacia della parola dell'estremista Nagùlnov, astrattamente vera, ma estranea al presente. Si può riconoscere nel romanzo di Šoločov il modello letterario della contrapposizione che si esprime nel romanzo *La casa in collina*, tra l'incapacità di Corrado di aderire al reale, che ha per correlativo letterario l'ideologia "bucolica" dei boschi e delle colline, e l'integrazione fattiva nel presente del piccolo Dino, che trova il suo correlativo letterario nelle semplici e immediate narrazioni d'avventura che, nota Corrado, rappresentano lo schema della sua pronta integrazione nella cospirazione resistenziale, come osserva quando incontra nuovamente Dino nel collegio religioso.

Il tentativo di Corrado (la vecchia generazione dell'intelligenza antifascista) di trasmettere a Dino (la nuova generazione della Resistenza e del dopoguerra) i propri valori "letterari" dell'estraniamento mistico-bucolico non avrà successo, mentre nondimeno sussiste la perplessità nei confronti dell'inquietante, facile ed immediato schema "normativo" che permette a quest'ultimo di integrarsi, e

respingere l'educazione contemplativa che tenta di trasmettergli Corrado.⁹⁵³ È il medesimo schema della polarizzazione che nel romanzo di Šoločov *I dissodatori* oppone alla vecchia guardia della guerra civile (Nagùlnov), carica di ideali ma straniata dal reale, la nuova generazione fattiva ma superficiale (Najdënov). Sia in Šoločov sia in Pavese, la polarizzazione esprime l'arco degli estremi dialettici in cui si distendono i possibili atteggiamenti dei contemporanei verso il presente, come è nella tradizione del realismo russo.

Si può quindi ritornare a osservare quel passo cruciale nella storia della ricezione de *La casa in collina* dove il protagonista Corrado si arresta di fronte ai cadaveri dei repubblicchini appena uccisi, che può essere comparato con il racconto di Šoločov *Sangue estraneo*, di cui si sono sopra rilevate alcune affinità con il romanzo *Il carcere*. Come ne *La casa in collina* Corrado è sconcertato perché la politica e la guerra ha invaso i suoi boschi, così il vecchio Gavrila del racconto di Šoločov, nonostante gli uccisi nel suo cortile siano comunisti, quindi di parte politica opposta alla propria (come i repubblicchini per Corrado), reagisce con simile sconcerto allo spettacolo della morte che invade il "suo" spazio:

Poco lontano dal pagliaio, sulla neve cosparsa d'avanzi di cibo e di loppa, giacevano, svestiti fino alla biancheria intima, i soldati della requisizione, tutt'e tre in fila. E, guardandoli, Gavrila non senti più nel cuore vibrante d'orrore, quel rancore che vi si annidava fin dal mattino. *Pareva una cosa irreal, un sogno, che qui sull'aia, dove perpetuamente piratteggiavano le capre del vicino, strappando la paglia intorno alle mete, adesso giacessero, uccisi a sciabolate, degli uomini.*⁹⁵⁴

Il tema problematico della riconciliazione umana tra schieramenti avversi (e generazioni diverse) *post* guerra civile, che caratterizza *La casa in collina*, ha un significativo antecedente nella novella di Šoločov.

⁹⁵³ Si può pensare, a proposito del tema delle generazioni, alla seconda nota del *Mestiere di vivere* datata 19 novembre 1948, dedicata come la precedente ai temi della finalità dell'azione e della razionalità («che chi non tende a un fine non capisca la realtà, cioè non ci veda un ordine razionale, pare significhi molte cose»), che così si conclude: «Logica dell'irreversibilità della cultura, del progresso, della conoscenza. Lamento leopardiano che non si sfugge all'amaro vero. Perché amaro? Per il disagio di uscire dall'abitudine. Non altro. Viene la nuova generazione e ci si trova benissimo. Tanto valeva che ci si adattasse anche la precedente» (MV, 356-357).

⁹⁵⁴ M. ŠOLOCHOV, *Sangue estraneo*, cit., p. 261, corsivo mio.

Parte III – Modelli letterari russo-sovietici de *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino

III.1 La genesi del *Sentiero* e il romanzo russo-sovietico

Il romanzo d'esordio di Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, fu pubblicato da Einaudi nel 1947 (undicesimo della collana *I coralli*, finito di stampare il 10 ottobre); la sua stesura, della quale non è rimasta traccia manoscritta (ma un dattiloscritto, con correzioni autografe d'autore, del premio Riccione, vinto dal *Sentiero* nello stesso 1947),⁹⁵⁵ risulta compresa tra la fine del 1945 e il «dicembre 1946»⁹⁵⁶. La composizione del *Sentiero* ha dunque inizio a ridosso dell'esperienza resistenziale di Calvino,⁹⁵⁷ in uno dei momenti di massimo impegno politico nelle file del Partito comunista,⁹⁵⁸ e infatti nel romanzo «la presenza di temi e motivi cari a tutto il movimento neorealista è massiccia»⁹⁵⁹. Questi orientamenti politici e letterari del giovane Calvino si intersecano con l'incremento (relativo, ma non irrilevante) di pubblicazioni in traduzione italiana di romanzi russo-sovietici canonici in Urss, che rompe un tabù letterario caratteristico dell'Italia del ventennio fascista.⁹⁶⁰ Si possono quindi identificare tra i modelli letterari del *Sentiero* i

⁹⁵⁵ Cfr. MARIO BARENGHI, BRUNO FALCETTO, CLAUDIO MILANINI (a cura di), *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Prefazione di Jean Starobinskij, Mondadori, Milano (1991) 2002, vol. I, p. 1245.

⁹⁵⁶ Ivi, p. 1243.

⁹⁵⁷ Nel 1944 Calvino, «dopo aver saputo della morte in combattimento del giovane medico comunista Felice Cascione, chiede a un amico di presentarlo al Pci; poi, insieme al fratello sedicenne, si unisce alla seconda divisione d'assalto "Garibaldi" intitolata allo stesso Cascione, che opera sulle alpi marittime, teatro per venti mesi di alcuni fra i più aspri scontri tra partigiani e nazifascisti» (M. BARENGHI, B. FALCETTO, *Cronologia*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. LXVII).

⁹⁵⁸ «La Riviera ligure fu il luogo dove [...] ebbe inizio l'attività di militante comunista e dove si formerà come giornalista. Conclusa la guerra [...] collaborerà ad alcuni periodici sanremesi, "La Voce della democrazia" (Organo del Cln di Sanremo), "La nostra lotta" (foglio della locale sezione del partito comunista), "Il Garibaldino" (Organo della divisione Felice Cascione). A partire dalla primavera del 1946, Calvino iniziava la sua collaborazione con "L'Unità" di Torino dove tenne, sino al 1948, la rubrica "Gente nel tempo". Una rubrica nella quale [...] scrisse molto sugli operai, con il suo gusto per la concretezza e con il suo dichiarato proposito di fare "propaganda e agitazione"» (LUCA DI BARI, *Lo scoiattolo della penna. Profilo di Italo Calvino, dall'impegno politico alla rottura con Pci*, Pensa Multimedia, Lecce 2010, p. 13).

⁹⁵⁹ C. MILANINI, *Introduzione*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. XLIV.

⁹⁶⁰ Come si è detto nella I parte del presente lavoro, nel ventennio fascista la pur nutrita pubblicazione di romanzi russo-sovietici tradotti si concentra sulla produzione dei "compagni di strada", escludendo, eccetto Gor'kij, i romanzi che sfociano nel *socrealizm*, romanzi puntualmente tradotti e pubblicati in Francia, Inghilterra e negli Stati Uniti.

precursori e classici del *socrealizm* quali *La disfatta* di Fadeev, *Come fu temprato l'acciaio* di Nicolaij Ostrovskj,⁹⁶¹ *I dissodatori* di Šoločov,⁹⁶² *I giorni e le notti* di Konstantin Simonov,⁹⁶³ oltre a *La madre* e *I coniugi Orlov* di Maksim Gor'kij, già da tempo pubblicati in traduzione italiana.⁹⁶⁴

Per quanto riguarda il possibile ruolo di modello letterario dei romanzi *I giorni e le notti* di Konstantin Simonov e *La disfatta* di Fadeev, tradotti e pubblicati rispettivamente nel 1946 e nel 1947, i tempi per una lettura di Calvino precedente il termine della stesura del *Sentiero* (dicembre 1946) sono nel primo caso stretti, nulli nel secondo. Se *I giorni e le notti* (numero 21 della collana einaudiana *Narratori contemporanei*), datato 1946, risulta finito di stampare il 9 settembre dello stesso anno, *La disfatta* di Fadeev è stato sì pubblicato da Einaudi prima del *Sentiero* (*La disfatta* è il settimo volume dei “Coralli”, *Il sentiero*, come si è detto, è l'undicesimo), ma fuori tempo massimo rispetto al termine della stesura del *Sentiero*, essendo stato pubblicato nel 1947. È bene ricordare che il dubbio su una possibile lettura di Calvino precedente alla stesura del suo romanzo d'esordio è stato proposto dallo stesso Calvino nella sua citatissima *Prefazione* all'edizione 1964 del *Sentiero*: «non ricordo se l'avessi già letto quando scrissi il mio libro, e non vado a verificare, non è quello che importa, da situazioni simili nascono libri che si somigliano, come struttura e come spirito»⁹⁶⁵. Che da «situazioni simili» possano nascere libri che si somigliano come «spirito» è probabile, che i libri si somiglino anche come «struttura» è già più curioso, ma il fatto che i libri in questione, come si tenterà di suggerire, si somiglino anche per una serie assai circostanziata di dettagli, obbliga a ipotizzare una lettura de *La disfatta* precedente al termine della stesura del *Sentiero*: in mancanza (e perfino con buona pace) di altri riscontri documentari, il

⁹⁶¹ NICOLAIJ OSTROVSKJ, trad. it. *Come fu temprato l'acciaio*, La Nuova Biblioteca, Milano 1945, traduzione di Andrea Costa; si citerà dall'edizione (con la medesima traduzione di Costa) Mondadori, Milano 1949, da qui in avanti siglata CTA.

⁹⁶² Nel 1945 sono state pubblicate due traduzioni italiane del romanzo: MICHELE SCIOLOCOV, trad. it. *I dissodatori*, Garzanti, Milano 1945, traduzione di Natalia Bavastro, finito di stampare il 1-10-1945 (come in precedenza, siglato DIS); MICHELE SCIOLOCHOV, trad. it. *Terra dissodata*, Romanzo, Edizioni della bussola, traduzione di Cesare Zappulli, finito di stampare il 10 ottobre 1945.

⁹⁶³ KONSTANTIN SIMONOV, trad. it. *I giorni e le notti*, Einaudi, Torino 1946, traduzione di Giovanni Langella; da qui in avanti siglato GN.

⁹⁶⁴ Si citerà da MASSIMO GORKI, trad. it. *I caduti. I coniugi Orlov, Gli ex uomini*, Madella e C. Editori, Milano – Sesto S. Giovanni 1926; ID., trad. it. *La madre. Romanzo di vita russa*, seconda edizione, traduzione di Cesare Castelli, Milano, Monanni 1928; come nei capitoli precedenti siglato MAD.

⁹⁶⁵ I. CALVINO, *Prefazione dell'Autore*, in ID., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964; ora in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1195 (con titolo *Prefazione 1964*).

testo letterario stesso – come sempre nel presente lavoro si assume – è il primo e più pertinente oggetto di studio che consente di formulare ipotesi sul possibile ruolo di modello letterario svolto da un’opera su un’altra. In realtà Calvino potrebbe aver letto comunque *La disfatta* prima di terminare la stesura del suo romanzo d’esordio: sarebbe stato sufficiente che Pavese, che come è noto ha spinto Calvino a scrivere il romanzo, avesse dato al giovane pupillo la possibilità di leggere una copia della traduzione di Giovanni Langella, disponibile alla Einaudi di certo dal 1946, ma presumibilmente perlomeno dal 1945; in alternativa Calvino potrebbe aver letto una traduzione inglese o francese dell’opera, edite entrambe nel 1929. La comparazione tra i due romanzi insomma, rivela una nutrita serie di similarità, interessanti di per sé, ma anche utili a ridar voce alla pulce che Calvino ha messo nell’orecchio di chi intende studiare i modelli letterari del *Sentiero* («non ricordo se l’avessi già letto quando scrissi il mio libro, e non vado a verificare»)⁹⁶⁶. Inoltre, un legame privilegiato con *La disfatta* di Fadeev (e, significativamente, con Gor’kij) non piomba a ciel sereno nella *Prefazione* del 1964, essendo stato anticipato dalla *Nota* dell’Autore (non firmata) che precede la seconda edizione (1954) del *Sentiero*, dove si legge:

La scelta di quei personaggi e di quella problematica era ispirata non solo a esempi recenti come Hemingway, ma pure alla vecchia predilezione romantica per i vagabondi e i reietti di ogni specie, che ebbe il suo ultimo grande rappresentante in Gor’kij, e a quell’acerbo sapore di umanità ribollente e di natura che troviamo pure in alcuni dei primi romanzi sovietici della guerra civile (come *La disfatta* di Fadeev).⁹⁶⁷

Nella *Nota* 1954 quindi, il ruolo di modello letterario del capolavoro di Fadeev è suggerito esplicitamente da Calvino: «la scelta di quei personaggi e di quella problematica era ispirata [...] a quell’acerbo sapore che troviamo pure in [...] romanzi della guerra civile (come *La disfatta* di Fadeev)». Se *La disfatta* non avesse rappresentato un modello letterario del *Sentiero*, perché Calvino lo avrebbe citato in

⁹⁶⁶ E infatti per Falaschi, per esempio, i riferimenti di Calvino a Fadeev sono riferimenti «a posteriori» (G. Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, cit., p. 107); ma per Cristina Benussi, che peraltro si sofferma sui modelli statunitensi, *La disfatta* di Fadeev è da annoverarsi tra i modelli del *Sentiero* (cfr. CRISTINA BENUSSI, *Il romanzo d’esordio nella modernità letteraria*, in ILARIA CROTTI, ENZA DEL TEDESCO, RICCIARDA RICORDA, ALBERTO ZAVA (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, con la collaborazione di Stefano Tonon, Edizioni Ets, Pisa 2011, tomo I, p. 43 nota 27).

⁹⁶⁷ *Nota*, in I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino (1947) 1954³, p. 9.

un discorso sui modelli letterari del suo romanzo d'esordio? In realtà la *Prefazione* del 1964, mettendo in dubbio una lettura di Fadeev precedente alla stesura del *Sentiero*, esprime una sorta di ritrattazione dell'influsso de *La disfatta* (e di Gor'kij, di cui non si fa menzione nella *Prefazione* del 1964) esplicitamente suggerito nella *Nota* del 1954. Contestualmente la revisione testuale operata da Calvino sul testo del *Sentiero* per le edizioni 1954 e 1964 cancella progressivamente, stemperando i toni più estremi, le tracce del ruolo di modello letterario svolto dai romanzi sovietici per la genesi del suo primo romanzo.

III.2 Come fu temprato il sentiero. Ostrovskij e Calvino

III.2.1 «Kim... Chi è Kim?»

Sguscìo come una trottola
un ragazzetto dagli occhietti vivaci
col distintivo della KIM

N. A. OSTROVSKIJ, *Come fu temprato l'acciaio*

Nel 1945, crollato il regime fascista con le sue censure, fu finalmente pubblicato in traduzione italiana *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovskij, il celebre romanzo del *socrealizm* russo-sovietico che fece epoca in Unione Sovietica. L'interesse dell'ex partigiano e giovane comunista⁹⁶⁸ Calvino per l'Unione Sovietica⁹⁶⁹ e la sua arte,⁹⁷⁰ inducono a ritenere probabile un interesse del Sanremese per il romanzo di Ostrovskij, antologizzato da «Il Politecnico» di Vittorini⁹⁷¹ mentre

⁹⁶⁸ «Fu Enrico Berlinguer, allora segretario della Fgci, a proporre a Calvino di dirigere il settimanale dei giovani comunisti "Pattuglia"» (L. DI BARI, *Lo scoiattolo della penna. Profilo di Italo Calvino, dall'impegno politico alla rottura con Pci*, cit., p. 19); Calvino non assumerà la direzione del settimanale, ma la presenza dei suoi testi nella rivista dei Giovani comunisti data dai primi del 1948, dalla riedizione della recensione a *Ragazzo negro* di Richard Wright, precedentemente pubblicata su «L'Unità» dell'8 maggio 1947 (I. CALVINO, *Ragazzo negro, di Richard Wright*, «Pattuglia», III, n. 1 (15 gennaio 1948), p. 3).

⁹⁶⁹ «C'era Stalingrado che resisteva, c'era Tito sulle montagne Jugoslave: la nostra concezione della storia, del progresso, della dialettica tra destra e sinistra ce la costruimmo con le nostre mani nella vita, nella lotta attiva contro il fascismo» (I. CALVINO, *Umanesimo e marxismo*, «L'Unità», 22 giugno 1946; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., tomo II, p. 1472).

⁹⁷⁰ Nel 1945 Calvino pubblica sul giornale della federazione comunista di Imperia uno scritto sul cinema sovietico: I. CALVINO, *Film sovietici. Compagno P.*, «La Verità», I, n. 14 (1° ottobre 1945), p. 2.

⁹⁷¹ Calvino esordì sul settimanale diretto da Vittorini con un suo *reportage* (I. CALVINO, *Liguria magra e ossuta*, «Il Politecnico», I, n. 10, 1° dicembre 1945, p. 2); nello stesso numero si pubblicizza una «novità» editoriale (M. SCIOLOCOV, trad. it. *Il placido Don*, vol. II, Bompiani, Milano 1945), con queste parole: «è

Calvino iniziava la stesura del *Sentiero dei nidi di ragno*: Pavka (Pavel Korciaghin), il protagonista del romanzo di Ostrovskij, è un esponente della gioventù comunista sovietica (*komsomol*), e lo stesso romanzo *Come fu temprato l'acciaio* è stato revisionato da un collettivo del *komsomol*.

La fisionomia del percorso politico e intellettuale del giovane Calvino⁹⁷² spinge a chiedersi se il nome del personaggio Kim del *Sentiero* (giovane studente e commissario politico della brigata partigiana) celi altri riferimenti, oltre all'esplicita citazione del romanzo *Kim* di Kipling: «ogni tanto gli sembra di camminare in un mondo di simboli, come il piccolo Kim in mezzo all'India, nel libro di Kipling tante volte riletto da ragazzo»⁹⁷³. Kim è anche un'ipostasi dello stesso Calvino, che fa balenare dietro il suo personaggio la propria immagine di scrittore, tanto che il piano della realtà biografica e storica della guerra civile italiana infrange la pagina della narrazione fantastica e lascia emergere una citazione del celebre passo dell'ultima

il seguito del *Placido Don* il celebre romanzo sui cosacchi, descritti al naturale nel loro ambiente familiare sul Don, poi al fronte, da uno di loro, cosacco autentico» (ivi, p. 4). Nello stesso mese è pubblicato un racconto dello «scrittore sovietico Gauzner. Egli morì nel 1933, a venticinque anni. Nella letteratura sovietica di quei tempi, prometteva una novità assoluta, limpida e capricciosa freschezza, leggerezza, agilità, qualcosa come l'armeno-americano William Saroyan di *Che ve ne sembra dell'America?* Qui presentiamo il primo racconto del libro di Gauzner. Ambiente è L'U.R.S.S. del 1919, l'autore e protagonista ha undici anni. Il resto del libro racconta di lui e dell'U.R.S.S. fino al 1928, ed è non solo poesia, è anche un documento prezioso dello sviluppo di un ragazzo e di un uomo nel primo decennio della rivoluzione» ([E. VITTORINI], *Un racconto di Gauzner*, «Il Politecnico», I, n 13-14, 22-29 dicembre 1945, p. 4). L'esordio narrativo di Calvino sulla rivista ha luogo nello stesso mese con un racconto resistenziale (I. CALVINO, *Andato al comando*, «Il politecnico», I, n. 17, 19 gennaio 1946, p. 4); proprio nel numero successivo compare un brano di Ostrovskij (N. A. OSTROVSKIJ *La morte di Lenin*, n. 18, 26 gennaio 1946); anche se non specificato nella rivista, il brano è tratto appunto da *Come fu temprato l'acciaio*.

⁹⁷² «Notista politico agguerrito e pungente, estensore arguto di cronache di colore, recensore di libri e film letti in chiave politica, polemista non dogmatico ma non immune da posizioni propagandistiche. È una visione del mondo complessiva quella che propone ai suoi lettori il Calvino degli anni Quaranta e Cinquanta: non c'è separatezza fra istanze letterarie e istanze politiche. [...] Alla crisi della ragione borghese contrappone la forza di una progettualità fondata sul marxismo e sulla lotta di classe, a una letteratura della irrazionalità e del soggettivismo oppone la ricerca delle linee di una nuova poetica e la definizione del ruolo del nuovo intellettuale» (ELISABETTA MONDELLO, *Italo Calvino*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990, p. 59).

⁹⁷³ I. CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino (1947) 1948², p. 154; da qui in avanti siglato SNR. Le edizioni del *Sentiero* sono generalmente segnalate in numero di tre (prima ed. 1947, seconda 1954, terza 1964); così l'edizione del 1954 è definita «seconda edizione Einaudi» (M. BARENGHI, B. FALCETTO, C. MILANINI, *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1250), e l'edizione del 1964 è detta «terza e definitiva» (*Ibidem*). In realtà già nel 1948 il romanzo è stato ripubblicato da Einaudi con la dicitura «seconda edizione» (sul frontespizio si legge «Einaudi 1948»), sebbene questa «seconda» edizione non abbia subito – a quanto mi risulta – revisioni testuali; se per la prima edizione 1947 «il finito di stampare è del 10 ottobre» ivi, p. 1244, la stampa di questa edizione del 1948 segue di un mese la prima, in quanto vi si legge: «finito di stampare nella Tipografia Francesco Toso Torino il 10 Novembre 1947», date da cui si può concludere l'edizione da cui si cita nel presente lavoro è in sostanza una immediata ristampa della prima edizione.

lettera di Gaime Pintor, «nessun gesto è inutile»⁹⁷⁴: «Kim s'è fermato e indica con un dito come se tenesse il segno leggendo [...] Da noi, niente va perduto, nessun gesto» (SNR, 151-152). Il Kim di Calvino mutua il suo nome da *Kim* di Kipling, ma allo stesso tempo cela il giovane comunista scrittore Calvino, e potrebbe alludere all'acronimo KIM di cui si parla in *Come fu temprato l'acciaio*, sigla dell'«Internazionale comunista della gioventù» (CTA, 284 nota 1). Seguendo questa ipotesi, la lettura di *Come fu temprato l'acciaio* da parte di Calvino risulterebbe fusa con le pregresse letture di Kipling, secondo uno schema che lo stesso Calvino delinea nitidamente nel 1964 – citando un modello letterario politicamente più pudibondo, ovvero Hemingway – quando discute del convergere e sovrapporsi dei diversi modelli letterari a monte del *Sentiero*:

Questa letteratura c'è dietro al *Sentiero dei nidi di ragno*. Ma in gioventù ogni libro nuovo che si legge è come un nuovo occhio che si apre e modifica la vista degli altri occhi o libri-occhi che si avevano prima, e nella nuova idea di letteratura che smaniavo di fare rivivevano tutti gli universi letterari che m'avevano incantato dal tempo dell'infanzia in poi... Cosicché, mettendomi a scrivere qualcosa come *Per chi suona la campana* di Hemingway volevo scrivere qualcosa come *L'isola del tesoro* di Stevenson.⁹⁷⁵

Calvino, presentati i modelli letterari più vicini al tema del suo romanzo, la guerra civile – tra i quali i russi della guerra civile, *Babel'* e il primo Fadeev – afferma quindi: «mettendomi a scrivere qualcosa come *Per chi suona la campana* di Hemingway volevo scrivere qualcosa come *L'isola del tesoro* di Stevenson»; sostituendo *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovskij al romanzo di Hemingway, e *Kim* di Kipling al romanzo di Stevenson, si ottiene una prima ipotesi sulla stratificazione di significati e di modelli che può aver alimentato la creazione del personaggio Kim del *Sentiero*: *‘mettendomi a scrivere qualcosa di simile a *Come fu temprato l'acciaio*, volevo scrivere qualcosa come *Kim* di Kipling’.

⁹⁷⁴ Scrive Pintor al fratello il 28 novembre 1943: «Musicisti e scrittori dobbiamo rinunciare ai nostri privilegi per contribuire alla liberazione di tutti [...] Oggi sono riaperte agli italiani tutte le possibilità del Risorgimento: nessun gesto è inutile purché non sia fine a sé stesso» (GAIME PINTOR, *L'ultima lettera*, in ID., *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino (1950) 1977, p. 187).

⁹⁷⁵ I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in ID., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1196

Una caratteristica di *Kim* di Kipling è l'uso ricorsivo di filastrocche sapienziali, e similmente il *Sentiero* si caratterizza, oltre che per l'età fanciullesca del protagonista, per le filastrocche popolaresche, e spesso un po' scabrose intonate dal protagonista Pin. Similmente il racconto fiabesco dello «scrittore sovietico Gauzner», pubblicato nel numero 13-14 de «Il Politecnico» settimanale, si caratterizza per la giovane età del protagonista, e vi si può leggere una filastrocca rivoluzionaria popolaresca e beffarda:

Eccomi a undici anni senza aver fatto nulla per la Russia sovietica [...] Così comincia la storia. C'è il ragazzo scatenato dell'anno 1919. Ragazzi delle scuole e ragazze delle scuole danzano nelle stanze non riscaldate, sono allegri, e ballano il girotondo della Carmagnola sovietica.

«Di cosa parla Straseman,
Di cosa parla Straseman?
Che gli si apra il cranio!
Che gli si apra il cranio!»

Tra i più anziani ve ne sono che in un angolo ballano il valzer, ma il nostro eroe non appartiene a quel gruppo: è serio e non conosce altra danza che la carmagnola.⁹⁷⁶

Anche in *Come fu temprato l'acciaio* le canzoni non mancano; e come Pin, anche Pavel ne canta qualcheduna più beffarda del solito:

Con un gesto abituale, Pavel posò la fisarmonica sul ginocchio e, spiegato a ventaglio il mantice, gli dette uno strappo, intonando a tutto fiato:

Eh, meletta.
Dove rotoli?
Se alla Ceka capiti
non torni più.
Toplatov, afferrato al volo il noto motivo, si slanciò nel cerchio, agitando le ali come un uccello, intrecciando incredibili figure, battendo gli stivali, le ginocchia, la nuca, la fronte, dandosi col palmo della mano colpi assordanti sulla suola e sulla bocca aperta (CTA, 152).

Come il piccolo Pin di Calvino, anche Pavel è spesso colto nel suo ruolo di menestrello:

Quella sera Pavka suonò con una bravura eccezionale, e quando con meraviglia di tutti l'allampanato Pankratov si mise a danzare, la musica divenne addirittura travolgente.
Eh, via, via, via!

⁹⁷⁶ Un racconto di Gauzner. *Le avventure che voglio avere*, cit.

Denikin trista spia
coi cekisti siberiani
su Kolciak porrò le mani. (CTA, 271).

III.2.2 Saremo come Ostrovskij!

Come il partigiano e scrittore Italo Calvino traspare attraverso il personaggio Kim del *Sentiero*, così attraverso il Pavel Korcaghin di *Come fu temprato l'acciaio* traspare il veterano della guerra civile e scrittore Nicolaj Ostrovskij. Un riferimento esopico a Ostrovskij si potrebbe cogliere nell'articolo di Calvino *Saremo come Omero!* (1948), dove il Sanremese interviene nel dibattito letterario sul “mandato sociale” dello scrittore, sulla richiesta di una letteratura che, come il realismo socialista sovietico, esprima una «tendenza verso l'*epos*»⁹⁷⁷. Calvino fa proprio il mandato, ma denuncia il rischio di una scrittura letteraria non voluta, forzata, e sostiene – assai gramscianamente⁹⁷⁸ – che il compito del partito dovrebbe consistere nel mutare il clima sociale, morale e culturale, da cui consegue una nuova coscienza dello scrittore e quindi una nuova letteratura. Il riferimento a Omero nel titolo evoca la problematica dell'*epos* greco antico che, muovendo dalle riflessioni di Marx, ha alimentato le discussioni dei teorici del realismo socialista sovietico.⁹⁷⁹ Il dibattito con gli intellettuali del partito – Calvino si rivolge a Sereni – cela tra le righe il discorso sul modello letterario realsocialista auspicato da questi ultimi: «tu, Sereni, te la cavi a buon mercato, quando dici a Bigiaretti: sii Omero. Alla grazia! Ma la

⁹⁷⁷ Sul realismo socialista come «tendenza verso l'*epos*» cfr. il saggio di Lukács redatto per l'enciclopedia letteraria sovietica (G. LUKÁCS, *Roman kak buržuanaja epopeja*, in *Literaturnaja enciklopedija*, vol. IX, Moskva 1935, pp. 795-831; trad. it. *Il romanzo come epopea borghese*, in G. LUKÁCS, MICHAEL BACHTIN (ET ALII), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di Vittorio Strada, Einaudi, Torino (1976) 1978²).

⁹⁷⁸ «L'arte è sempre legata a una determinata cultura o civiltà, [...] lottando per riformare la cultura si giunge a modificare il “contenuto” dell'arte, si lavora a creare una nuova arte, non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica), ma dall'intimo, perché si modifica tutto l'uomo» (Q, 2109). Si deve ricordare che dopo l'esperienza partigiana «il giovane intellettuale comunista [Calvino] sceglie [...] la Torino del vecchio stato maggiore operaio dell'“Ordine Nuovo” e delle forze più vive della cultura antifascista. Partecipa alla vita del partito, conosce Camilla Ravera, Battista Santhia, Mario Montagnana e Celeste Negarville, i dirigenti storici che sono stati più vicini a Gramsci e quelli che si sono formati nel “partito nuovo”» (E. MONDELLO, *Italo Calvino*, cit., p. 45).

⁹⁷⁹ Si sofferma sui riferimenti a Omero e all'*epos* che costellano gli scritti di Calvino di questi anni Giovanni Falaschi nella sua citatissima lettura del *Sentiero*, ma senza rilevare e senza far menzione del suo significato cruciale nella storia del pensiero estetico marxista e nel realismo socialista, quasi fosse, il richiamo all'*epos* omerico, nato armato dalla testa di Calvino (cfr. GIOVANNI FALASCHI, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976, pp. 96-121).

distanza tra noi e Omero come la colmi?»⁹⁸⁰. L'obiettivo riposto nell'assunzione dell'impegnativo modello omerico rimanda al rapporto più immediato tra individuo, natura e storia che Marx attribuisce all'*epos* greco antico: per Calvino si tratta infatti di «arrivare a quel realismo “totale”, a quella capacità omerica di far nascere la poesia quasi direttamente dalla natura e dalla storia, “come se l'autore non ci fosse”»⁹⁸¹. Il problema per Calvino non è “come intende comporre” lo scrittore, ma “chi è” lo scrittore. Ecco che quindi il riferimento a Omero, implicitamente traslato sul *socrealizm* sovietico, può celare un'allusione semischerzosa – per Sereni trasparente – all'Ostrovskij di *Come fu temprato l'acciaio*, epico e appassionato cantore della guerra civile sovietica come Omero fu il (legendario) cantore delle guerre grecoantiche, e come questi cieco. Così si legge nella quarta di copertina di *Come fu temprato l'acciaio*:

Nicolaj Ostrovskij, morto nel 1936 a soli trentadue anni, ne aveva trascorsi nove, dal 1927 alla morte, in letto completamente paralizzato e cieco. Non era scrittore di professione: aveva fatto solo le scuole elementari, era stato lavapiatti in un ristorante di stazione, poi operaio, poi uno dei primi e più attivi organizzatori della gioventù comunista in Ucraina ed aveva partecipato alla guerra civile.

La sintesi della vita dell'autore coincide in termini generali con la sintesi della storia del protagonista del suo romanzo. Calvino nell'articolo *Saremo come Omero!* afferma: «l'imperativo primo sia “sii” comunista, e non “fai” il comunista, “scrivi” da comunista. L'adempiere alla prima formula è condizione, non ancora sufficiente, ma necessaria all'adempimento della seconda»⁹⁸². Per scrivere come Ostrovskij quindi, bisogna prima essere come Ostrovskij, cioè esprimere un'esperienza e un punto di vista realmente propri e intensamente vissuti: il riferimento a Omero nel titolo può celare l'allusione al cieco cantore romanzesco

⁹⁸⁰ I. CALVINO, *Saremo come Omero!*, cit., p. 1485

⁹⁸¹ Ivi, p. 1485. Così Lukács: «Hegel, come molto tempo prima di lui Vico, lega la formazione dell'*epos* alla fase primitiva di sviluppo dell'umanità, al periodo degli “eroi”, cioè al periodo in cui le forze sociali non hanno ancora acquistato quell'autonomia e indipendenza dagli individui che sono la caratteristiche della società borghese. La poeticità del tempo patriarcale “eroico”, che si esprime in modo tipico nei poemi omerici, riposa sulla autonomia e attività spontanea degli individui; ma, come dice Hegel, “l'individualità eroica non si separa dal tutto morale al quale appartiene e ha coscienza di sé solo nell'unità sostanziale con questo tutto”. La prosaicità della moderna epoca borghese sta, per Hegel, nell'inevitabile abolizione sia di questa attività spontanea sia del legame immediato dell'individuo con la società» (G. LUKÁCS, *Il romanzo come epopea borghese*, cit., p. 136).

⁹⁸² I. CALVINO, *Saremo come Omero!*, cit., p. 1484.

della guerra civile sovietica, nell'ambito (sottinteso) dell'identificazione tra la tensione verso l'immediatezza espressiva dell'epica antica e l'evoluzione verso il realismo socialista. Tra le righe del discorso, Calvino lascia intendere che manca all'Italia del tempo una preconditione decisiva, la tensione rivoluzionaria del momento storico:

È attraverso alle vicissitudini della [...] storia interna e della funzione sociale [degli intellettuali] che la storia dell'intera società raggiunge le loro opere, tranne in alcuni momenti pieni, per condizione di civiltà o di genio individuale, in cui il poeta è cantore "diretto" di tutta una società e un'epoca. Oggi siamo all'estremo opposto.⁹⁸³

Si può ipotizzare che Calvino elabori queste conclusioni avendo meditato il rapporto tra scrittore, realtà storica e rappresentazione letteraria esemplificato in *Come fu temprato l'acciaio*. Un episodio cruciale del romanzo di Ostrovskij narra la costruzione di un tratto di ferrovia da eseguire in tempi proibitivi, per salvare il villaggio di Bojarka impossibilitato ad approvvigionarsi di legna dal terribile gelo invernale; il protagonista Pavel e gli altri giovani del *komsomol* sono in prima linea, e l'epicità del momento è enfatizzata dal riferimento al titolo del romanzo:

«Qui la propaganda non serve a nessuno [...] ecco dove si temprava l'acciaio». Zuhrai guardava con ammirazione e con severo e amoroso orgoglio gli sterratori. Solo poco tempo fa, parte di questi sterratori si ergevano con l'acciaio delle baionette la notte della vigilia della rivolta; ed ora un'unica ansia li animava: l'ansia di portare le vene d'acciaio delle rotaie fino all'abbondanza proibita della legna, alla sorgente del calore e della vita (CTA, 217-218).

Le condizioni di lavoro, tra il gelo, la carenza di indumenti invernali e di cibo, sono terribili:

La bufera giunse all'improvviso. [...] Gli uomini sono gelati fino nelle ossa, sebbene per tutta la notte abbiano tenuto accese le stufe: il fabbricato in rovina della stazione non trattiene il calore. [...] Solo ora Pavel capiva che cosa fossero le sofferenze causate dal freddo. La vecchia giacca di Okuniev non lo scaldava. Aveva la soprascarpa piena di neve. Più di una volta, camminando, gli era rimasta conficcata nella neve. L'altro stivale minacciava di andare in pezzi. Sul collo, dal dormire sempre per terra, gli erano usciti fuori due enormi foruncoli. Per sciarpa portava un asciugamano datogli da Tokarev. Magro, con gli occhi infiammati, Pavel agitava furiosamente una larga vanga di legno e spalava la neve (CTA, 223).

⁹⁸³ Ivi, pp. 1485-1486.

Pavel, per l'ennesima volta, stremato da fatica, malnutrizione, gelo e infine contagiato dal tifo che presto divampa tra gli operai, giunge ad un passo dalla morte.⁹⁸⁴ Una esperienza simile con l'organizzazione della gioventù comunista è narrata da Calvino nel suo *reportage* dal festival della gioventù tenutosi a Praga 1947, quando «la Cecoslovacchia sembra accogliere i delegati come un cantiere»⁹⁸⁵. Non solo l'ironia, ma il persistente riflettere di Calvino sul problema dello iato tra le condizioni storiche che innescarono il realismo socialista sovietico da un lato, e dall'altro l'esperienza e la coscienza reale dell'intellettuale occidentale, emerge da una comparazione tra la descrizione di Calvino dell'esperienza vissuta dai giovani comunisti europei a Praga e l'esperienza grandiosa e terribile narrata nel romanzo di Ostrovskij. Gli attori e i compiti del meeting di Praga del 1947 sono infatti gli stessi di cui si narra in *Come fu temprato l'acciaio*: la gioventù comunista alle prese con il lavoro di costruzione di una ferrovia; ma alle spasmodiche condizioni di lavoro narrate da Ostrovskij, corrispondono gli ironici dettagli di Calvino sul «comodo albergo» e sull'immagine delle «signorine alla moda dalle unghie laccate», che non hanno da lavorare nel proverbiale gelo dell'inverno russo, anzi «si lanciano mattoni di mano in mano come giocassero a palla sulla spiaggia»:

I giovani italiani, alloggiati in un comodo albergo, partono al mattino in camion per la stazione di Chebb dove lavorano altre brigate ceche, austriache e danesi. Che tra i giovani nostri volontari regnasse l'allegria non era da dubitare, ma stupisce particolarmente vedere come giovani studenti o laureati adoperano il piccone e la pala con tanto ingegno e orgoglio professionale; e signorine alla moda dalle unghie laccate si lanciano mattoni di mano in mano come giocassero a palla sulla spiaggia. [...] L'Italia si distingue: ha battuto tutti i record compiendo 151 metri di strada ferrata in un giorno.⁹⁸⁶

⁹⁸⁴ Pavel «da molti giorni seguitava ad andar in giro con la febbre alta; ma quel giorno la febbre, fattasi più violenta, lo aveva stremato. // Il tifo che aveva dissanguato il distaccamento aveva colpito anche lui. Ma il suo corpo robusto resisteva, e per cinque giorni egli aveva trovato la forza di alzarsi dal pavimento di cemento coperto di paglia e di recarsi insieme agli altri al lavoro» (CTA, 229); il protagonista sarà caricato moribondo su un treno per essere condotto in ospedale; novello Tristano, quando il cadavere di un giovane biondo viene depositato in una stazione di passaggio circolerà la notizia della sua morte, suscitando la disperazione dell'Isotta sovietica spasimante di Pavel, che non commette gesti insani, anzi annota nel suo diario: «la morte di Pavel mi ha svelato la verità: egli mi era più caro di quanto non credessi. // Qui interrompo le mie note. Non so se le riprenderò più. Domani comunicherò a Karkov che accetto di lavorare nel comitato centrale del komsomol cittadino» (CTA, 231).

⁹⁸⁵ NELLO AJELLO, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 117.

⁹⁸⁶ I. CALVINO, *Brigata, parola di festa e di lavoro*, in «L'Unità», 15 agosto 1947; brano citato in N. AJELLO, *Intellettuali e Pci 1944-1958*, cit., p. 117.

La donna borghese in ghingheri immortalata da Calvino è ben presente nell'episodio narrato in *Come fu temprato l'acciaio*, in quanto Tonja, l'ex fiamma di Pavel di origini altolocate, in viaggio con il marito ingegnere arrogante e spocchioso, capita nel villaggio di Bojarka:

A stento ella riconobbe Korciaghin in quello straccione ridotto in quello stato, con quel genere di scarpe ai piedi, un asciugamano sporco al collo e il viso non lavato da tempo. Solo i suoi occhi avevano lo stesso fuoco inestinguibile di un tempo. E questo straccione che somigliava a un vagabondo era l'uomo che ancora poco tempo fa essa amava. Come tutto era mutato! [...] [Pavel] Osservò sorridendo beffardamente gli scarponcini di pelliccia di Tonja, e come di sfuggita aggiunse:
«Non vi consiglio di fermarvi qui. Pochi giorni fa ci ha fatto una visitina la banda».
Voltò le spalle e si diresse verso i suoi battendo la soprascarpa (CTA, 225).

L'ipotesi che uno dei «libri-occhi» attraverso i quali Calvino osserva e descrive il meeting della gioventù comunista svoltosi a Praga sia *Come fu temprato l'acciaio* trova conferma nella circostanza che Tonja e il marito resteranno a lavorare alla ferrovia, anche se per un solo giorno: «le sue [di Pavel] ultime parole fecero effetto anche sull'ingegnere. Tonja lo convinse a restar a lavorare» (CTA, 225). Ostrovskij non ha osato descrivere la straniante scena di Tonja che lavora a disporre le rotaie, nella situazione infernale di cui si è detto, con il suo «cappellino di lontra sormontato da un soffice pompò» (CTA, 224), e il *reportage* di Calvino tenta di colmare questa lacuna di *Come fu temprato l'acciaio*, e probabilmente alimenta le riflessioni poetologiche di *Saremo come Omero!* sui «momenti pieni, per condizione di civiltà o di genio individuale, in cui il poeta è cantore “diretto” di tutta una società e un'epoca», e la sconsolata conclusione: «oggi siamo all'estremo opposto».

III.2.3 Pavka e Pin

Trattando del ruolo evolutivo svolto da *Come fu temprato l'acciaio* nella genesi del *Sentiero dei nidi di ragno*, è utile riepilogare alcune caratteristiche del romanzo calviniano che a prima vista lo rendono distante dal romanzo del

*socrealizm*⁹⁸⁷: lo stile fiabesco, e la sua fisionomia di romanzo d'avventure centrato sull'infanzia. Sono tratti per cui giustamente si rimanda a modelli letterari quali Nievo, Kipling, Stevenson o Collodi, certamente importanti per Calvino, ma a ben vedere un'atmosfera fiabesca, da avventura d'infanzia alla Marc Twain (autore peraltro apprezzato dai sovietici), è ben presente anche nei primi capitoli di quel classico del *socrealizm* che è *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovskij. Si può osservare innanzitutto che una simile atmosfera circola nei due romanzi in virtù di una serie di elementi comuni quali la giovane età dei protagonisti, l'assunzione del loro punto di vista, l'asprezza (e l'ingiustizia) del mondo in cui sono immersi, l'energia e soprattutto lo spirito d'avventura con cui le avversità sono affrontate dal Pin del *Sentiero* e dal Pavka (Pavel Korcaghin) di *Come fu temprato l'acciaio*.

Uno degli elementi che caratterizza Pin, il suo gusto della beffa e della bravata, ha un riscontro nella prima scena del romanzo ostrovskiano, quando il giovane protagonista Pavka mescola tabacco trinciato alla pasta del pane pasquale di un odioso prete, che prenderà a pretesto l'episodio per cacciarlo dalla scuola. E qui si può osservare il primo scarto operato dal romanzo calviniano rispetto non solo a *Come fu temprato*, ma al più tipico *plot* del realismo socialista: mentre Pavka dopo questa bravata entrerà nel mondo del lavoro, che svolge un ruolo cospicuo nella sua presa di coscienza, l'ambito lavorativo per il protagonista del *Sentiero* (che lavora come garzone del calzolaio prima di essere arrestato), non assume un ruolo di paragonabile rilevanza. Nondimeno il romanzo di Ostrovskij scorre sulla falsariga del romanzo d'avventure d'infanzia, descrivendo contemporaneamente un contesto sociale violento e spietato: giustamente David Gillespie ha osservato che *Come fu temprato l'acciaio* è «spesso crudelmente didattico»⁹⁸⁸. La sensazione di ingiustizia che caratterizza il Pin calviniano è simile a quella del dodicenne Pavka cacciato da scuola per aver reagito, con la sua burla, alle persecuzioni del *pope*.

Pavka, cacciato da scuola, lavora al buffet della stazione ferroviaria della sua città (Shepetovka, città ucraina prossima al confine polacco); qui avviene la sua seconda presa di consapevolezza dell'ingiustizia sociale e delle sue più abiette

⁹⁸⁷ *Come fu temprato l'acciaio* potrebbe essere considerato *Il romanzo del socrealizm* per eccellenza; osannato dalla critica e dalle autorità politiche dell'Unione Sovietica, il romanzo ebbe un grande successo di pubblico.

⁹⁸⁸ DAVID GILLESPIE, *The Twentieth-Century Russian Novel. An introduction*, Berg, Oxford - Washington DC 1996, p. 65, traduzione mia.

articolazioni. Un episodio si rivela particolarmente significativo: Pavka si rende conto che le giovani lavoratrici, spesso profughe di guerra ridotte alla fame, sono costrette con il ricatto del licenziamento a prostituirsi, dando luogo ad un mercato gestito soprattutto dai camerieri, che Pavka «considerava alla stregua dei padroni, estranei, ostili» (CTA, 14):

Pavka sapeva bene che nessuna sguattera o commessa avrebbe potuto lavorare a lungo nel buffet se non si fosse venduta per qualche rublo a coloro che qui avevano il potere e la forza. Pavka aveva dato uno sguardo proprio nel profondo della vita, nel fondo del pozzo, e aveva sentito una folata di aria chiusa, di muffa, e un tanfo di palude; lui così avido di ogni cosa nuova, non provata (CTA, 14).

L'amarezza di Pavka ha il suo culmine quando scopre che nel turpe commercio è coinvolta anche la giovane sguattera Frossja, alla quale è particolarmente affezionato. La rivelazione ha luogo quando Pavka, nascosto per dare un'occhiata alla "bisca" informale che ogni notte coinvolgeva i camerieri, sentendo arrivare l'odiato Prohoscka (anch'egli cameriere) «si nascose sulle scale» (CTA, 15), assistendo così al colloquio di questi con Frossja, che rivela come anch'ella sia vittima dello sfruttamento: «non si possono descrivere, né raccontare i sentimenti che invasero Pavka ascoltando quella conversazione [...] Ancor più profondo e forte si fece in lui l'odio per Prohoscka; tutto ciò che lo circondava divenne disgustoso e odioso» (CTA, 16). Sono già visibili una serie di elementi della storia narrata in *Come fu temprato l'acciaio* che si ritroveranno nel *Sentiero*, primo fra tutti la prostituzione della sorella di Pin; l'episodio di Frossja, al centro della triste e precoce presa di coscienza delle brutture della vita da parte di Pavka, ritorna nel *Sentiero* come elemento caratterizzante il rancore del protagonista verso il mondo degli adulti; la centralità del motivo è esplicitata nel capitolo IX, quando il commissario Kim, riflettendo sulle vicende dei partigiani, pensa al piccolo Pin, «con quello struggimento di rabbia sul viso lentigginoso, anche quando ride... Dicono sia fratello di una prostituta. Perché combatte? Non sa che combatte per non essere più fratello di una prostituta» (SNR, 155)⁹⁸⁹. Il motivo della prostituzione di Frossja si ritrova dunque nel *Sentiero*, avendo subito uno spostamento per cui la prostituta è la sorella del piccolo protagonista. Ma un riferimento allusivo ad una parentela tra

⁹⁸⁹ Questo sentimento esplicitato da Kim nel capitolo IX del *Sentiero* è in realtà nascosto nelle pagine precedenti, dove il piccolo Pin si mostra comicamente orgoglioso per la "fama" della sorella.

Pavka e Frossja, frutto in realtà di un fraintendimento, è già presente in *Come fu temprato l'acciaio*, nell'episodio dove il neoassunto Pavka incontra per la prima volta la collega:

“Si vede che questa è una brava zietta” considerò tra sé; e preso coraggio si rivolse a Frossja.

«E ora cosa devo fare zia?»

Pronunciò questa frase e si fermò di botto. Le rumorose risate delle donne che lavoravano nel locale coprirono le sue ultime parole.

«Ah-ah-ah!... Frossja oramai ha un nipote.»

«Ah! Ah!» rideva più di tutti gli altri Frossja.

Pavka, a causa del vapore, non riusciva a veder bene il suo viso, e Frossja aveva soltanto diciotto anni (CTA, 9).

Il passaggio dal modello sovietico al *Sentiero* è in questo caso mediato, con ogni probabilità, dalla suggestione esercitata dal racconto di Pavese *Primo amore* (titolo trasparentemente turgeneviano)⁹⁹⁰, compreso in *Feria d'agosto* (1946)⁹⁹¹, dove si descrive il personaggio del piccolo Nino che non solo assomma una serie di caratteristiche che ricordano il Pin di Calvino, ma che si ritrova suo malgrado a spiare, come il protagonista del *Sentiero*, l'amplesso della sorella:

Gettai lo sguardo dentro anch'io e non vidi nulla perché avevo gli occhi intontiti dal sole. Qualcosa però si muoveva nell'ombra. Poi distinsi una forma bianca distesa, da cui si staccò un uomo che aveva al collo il fazzoletto rosso. E la donna era Clara e aveva nel grembo nudo una chiazza dorata. Il vetro polveroso copriva la scena come di una nebbia. [...] Nino saltò indietro. – Venite via, – disse piano, tra i denti. – Venite via.⁹⁹²

Nella caratterizzazione del piccolo Nino del racconto pavesiano si possono riconoscere diversi tratti esteriori del Pin del *Sentiero*, come il bere vino nonostante il disgusto («sapevo che a Nino il vino rosso ripugnava eppure lo vidi tendere il bicchiere e accostarselo adagio alle labbra. Lo trangugiò tutto»⁹⁹³) e il fumare «Nino tossì sulla sigaretta [...] sopportava benissimo il fumo [...] Doveva essere il vino che lo confondeva»⁹⁹⁴. Similmente, nel *Sentiero*,

⁹⁹⁰ Cfr. IVAN S. TURGENEV, trad. it. *Primo amore. Il canto dell'amor trionfante*, a cura di Eridano Bazzarelli, Rizzoli, Milano 2004.

⁹⁹¹ «*Feria d'agosto* [...] vide la luce nella collana dei “Narratori contemporanei”, n. 11, Einaudi, Torino 1946; in realtà, “finito di stampare [...] il 5 novembre 1945”» (M. MASOERO, *Nota ai testi*, in C. PAVESE, *Tutti i racconti*, cit., p. 840).

⁹⁹² C. PAVESE, *Primo Amore*, in ID., *Tutti i racconti*, cit., p. 55.

⁹⁹³ Ivi, p. 46.

⁹⁹⁴ Ivi, p. 47.

risponde Pin facendo loro il verso e ingozzandosi di fumo gola e naso, fumo ancora aspro e ruvido contro la sua gola di bambino, ma di cui bisogna ingozzarsi fino a farsi lagrimare gli occhi e tossire con rabbia, non si sa bene il perché. Poi, con la sigaretta in bocca, andare all'osteria e dire: – Mondoboia, chi mi paga un bicchiere gli dico una cosa che poi mi dice grazie (SNR, 12).

Si può ricordare anche il personaggio del piccolo Agostino protagonista del romanzo eponimo di Moravia⁹⁹⁵, che condivide con Pin lo sconcerto di fronte allo spettacolo di una parente (in questo caso non la sorella ma la madre) che flirta con un giovane, l'esperienza precoce del fumo e relativa tosse, e soprattutto l'incontro con una banda di giovani sottoproletari che vivono d'espediti ai margini della società, che può ricordare il distaccamento "sottoproletario" del Dritto a cui si unisce Pin del *Sentiero* (con tutt'altro spirito rispetto al giovane ragazzo borghese di cui narra Moravia). I modelli letterari, come suggeriscono questi raffronti, spesso convergono e si rafforzano a vicenda, rendendo arduo formulare ipotesi circostanziate sulla preminenza di un modello rispetto a un altro nella genesi di un'opera; estendendo la comparazione ad un numero maggiore di raffronti tra *Il sentiero* e *Come fu temprato l'acciaio*, si vedrà che la trama del percorso di iniziazione sociale e politica che caratterizza il romanzo di Ostrovskij assume un ruolo dominante.

III.2.4 Infidi camerieri

L'amara rivelazione della prostituzione di Frossja che sconcerta il Pavka di *Come fu temprato l'acciaio*, è traslata da Calvino (con la mediazione del racconto di

⁹⁹⁵ Le date di pubblicazione sembrano suggerire che Calvino avrebbe potuto leggere il romanzo di Moravia prima di terminare il *Sentiero*: «la prima edizione di *Agostino*, secondo quanto dichiara il "finito di stampare", esce misteriosamente nel febbraio 1944. Proprio nel momento più cupo della guerra, durante l'occupazione tedesca, viene pubblicato dalla romana Documento [...] Con ogni probabilità Agostino fu dunque pubblicato [non nel febbraio, ma] nell'estate o nell'autunno del 1944, come confermano le prime segnalazioni [...] L'anno seguente Bompiani rivendica i diritti sulle opere di Moravia, e ripubblica il romanzo [...] lo scrittore interviene in molti luoghi per correggere le sviste dell'edizione Documento e riscrivere alcune frasi. [...] Finito di stampare nell'aprile 1945, la nuova edizione di *Agostino* esce ai primi di luglio [...] A sanzionare il successo dell'opera giunge il premio del "Corriere Lombardo" assegnato a Milano il 7 marzo 1946» (SIMONE CASINI, *Note ai testi*, in A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di Simone Casini, introduzione di Piero Cudini, edizione diretta da Enzo Siciliano, Bompiani, Milano 2002, pp. 1870-1874).

Pavese, e forse del romanzo di Moravia)⁹⁹⁶ sulla prostituzione della sorella di Pin; l'importanza del modello rappresentato da *Come fu temprato l'acciaio* anche in merito a questo nucleo tematico può essere ipotizzata perché numerosi altri dettagli attinenti al lavoro di Pavka al *buffet* della stazione hanno un riscontro nel *Sentiero*. Come Pavka «si affumicò per mezz'anno in cucina come aiutante del cuoco» (CTA, 13), anche Pin, nel distaccamento partigiano, lavora come aiuto cuoco: appena giunge al distaccamento, il cuoco Mancino gli chiede: «– sei capace a pelare le patate? [...] – Ben, avevo giusto bisogno d'un aiuto-cuciniere» (SNR, 83); «– Pin è aiuto-cuciniere, – dice il Dritto, – le sue armi sono il coltello per le patate e il mestolo» (SNR, 103). I due giovani protagonisti svolgono lo stesso lavoro. Come Pavka subirà un pestaggio da parte di alcuni camerieri, Pin (oltre che in prigione dai fascisti, come Pavka in prigione dai controrivoluzionari bianchi) sarà picchiato dal Dritto, comandante del distaccamento partigiano, che «torce tutte e due le braccia di Pin, [...] a momenti si spezzano» (SNR, 195). Similmente in *Come fu temprato l'acciaio*, quando Frossja chiede conto al cameriere del denaro, «Prohor le torse il braccio con uno strattone» (CTA, 15); il personaggio Prohor di Ostrovskij, uno dei prototipi del personaggio del Dritto di Calvino, muta romanzo ma resta pur sempre un *vil fellone* che torce le braccia ai più deboli: a una donna in *Come fu temprato l'acciaio*, a un bambino nel *Sentiero*. Ma un bieco personaggio che torce le braccia a un bimbo si riscontra anche in un brano de *La disfatta* di Fadeev, che sarà bene qui anticipare. Il padrone del pastorello incontrato da Metelitsa nei pressi del villaggio dove è stato catturato (e sta per essere messo a morte) dai bianchi, cerca di costringere (invano) il bimbo a denunciare Metelitsa:

– Non aver paura [...] – diceva il contadino con accento persuasivo e con fremito carezzevole, mentre egli stesso appariva intimorito e agitato, segnando frettolosamente a dito Metelitsa. – Chi potrebbe essere, se non lui? Di' la verità, dilla; non tem... carogna-a!... – esplose di botto con cattiveria, dando con tutte le sue forze uno strappone al braccio del ragazzino (DISF, 222).

⁹⁹⁶ Come sempre in questo lavoro, non si intende escludere la possibilità di un ruolo di altri modelli letterari; lo stesso Calvino affronta il tema del convergere, rafforzarsi e deformarsi a vicenda dei diversi modelli letterari nel suo discorso sopraccitato sulla genesi del *Sentiero*: «ogni libro nuovo che si legge è come un nuovo occhio che si apre e modifica la vista degli altri occhi o libri-occhi che si avevano prima» (I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1196).

Il possibile ruolo di modello di questo brano de *La disfatta* nell'ideazione della scena del *Sentiero* dove il Dritto torce il braccio a Pin (un ruolo preminente rispetto al succitato episodio del romanzo di Ostrovskij) è suggerito dal tema della verità, che si ritrova (a rovescio) nel *Sentiero*: ne *La disfatta* il ragazzino è stratonato con violenza («dando con tutte le sue forze uno strappone al braccio del ragazzino») perché dica la verità («Di' la verità, dilla») denunciando quindi Metelitsa che sta per essere condannato; nel *Sentiero* il Dritto vorrebbe invece che Pin non dicesse la verità, non denunciasse il proprio misfatto:

Per la prima volta il Dritto vede che nessuno gli obbedisce. Prende un braccio di Pin e lo storce: – Sta zitto, sta zitto, hai capito? [...] Il Dritto torce tutte e due le braccia di Pin, adesso, sente le ossa sottili tra le sue dita; a momenti si spezzano: – zitto, bastardo, zitto! (SNR, 195).

Si riscontrano tre similarità tra i due brani de *La disfatta* e del *Sentiero*: in primo luogo un adulto stratonato il braccio (o le braccia) a un bambino; in secondo luogo la motivazione del gesto è in entrambi i casi correlata alla verità: l'adulto de *La disfatta* vuole che il bambino dica la verità, l'adulto del *Sentiero* che non la dica. La terza similarità si riscontra nel tema dell'esecuzione: ne *La disfatta* dopo la scena succitata Metelitsa sarà giustiziato, ma soprattutto giungerà al villaggio la banda di Levinson, sconfiggerà i cosacchi bianchi, e lo stesso Levinson darà ordine di fucilare il delatore che ha storto il braccio al pastorello:

Nessuno gli diede ascolto; i contadini si scostarono.
– C'è poco da fare; tutti noi abbiamo visto come hai costretto il pastorello a parlare, – disse uno di loro in tono burbero, lanciandogli un'occhiata indifferente.
– Chi è causa del suo male... – aggiunse un altro, e nascose la testa, confuso.
– Fucilatelo, – disse freddamente Levinson. – Soltanto, conducetelo via di qui (DISF, 233-234).

Similmente nel *Sentiero*, Pin dopo la scena succitata si allontana e il Dritto sta per rincorrerlo, ma in quel momento giungono due uomini inviati da Kim e Ferriera per condurlo alla fucilazione:

Il Dritto gli grida dietro: – Non si può uscire dall'accampamento! Torna indietro! Torna indietro, Pin! – e fa per andarlo a rincorrere.
Ma sulla porta s'imbatte in due armati.
– Dritto. Cercavamo te.
Il Dritto li riconosce. Sono due portaordini del comando di brigata.

– Ti chiamano Ferriera e Kim. A rapporto. Vieni con noi (SNR, 196).

Nuovamente si propone il problema dei modelli letterari multipli, che è bene aver presente. La serie di riscontri tra i brani sopraccitati induce a pensare che nella genesi dell'episodio del *Sentiero* dove il Dritto storce il braccio a Pin abbia avuto un più rilevante ruolo di modello letterario *La disfatta*; tuttavia l'analogo episodio di *Come fu temprato l'acciaio*, sebbene in sé più esile, assume una certa importanza in virtù di altri riscontri, soprattutto sulla base della derivazione (parziale) del personaggio del Dritto dal losco capo-cameriere di Pavka di nome Prohor. Infatti, come Pavka lavora al buffet come aiuto cuoco, così Pin è aiuto cuoco nel distacco del Dritto; come l'odioso "capo" di Pavka è cameriere, la professione da borghese del Dritto, comandante del distacco di Pin, è la medesima: «il Dritto [...] di professione fa il cameriere; bel mestiere perché si vive vicino ai ricchi e una stagione si lavora e l'altra si riposa» (SNR, 100). In *Come fu temprato l'acciaio* la medesima identificazione tra i camerieri e i ricchi è ancora più esplicita:

Di notte [...] si radunavano i camerieri. Cominciava uno sfrenato gioco d'azzardo: a ventuno, a baccarat. Pavka aveva visto più di una volta i biglietti di banca posati sul tavolo; quella quantità di denaro non lo stupiva: sapeva che ogni cameriere prendeva trenta, quaranta rubli di mancia per ogni turno [...] poi si ubriacavano e si sfidavano a carte. Facevano rabbia, a Pavka. [...] "Forse hanno più denaro dei signori che servono" pensava Pavka. (CTA, 14)

L'avversione di Pavka per i camerieri si riversa nel *Sentiero dei nidi di ragno*, dove è un ex cameriere non solo il Dritto, ma anche un personaggio del Carruggio, Miscèl detto Il francese, che in Francia, lavorando negli alberghi, «se la passava bene»:

Miscèl è uno che prima della guerra lavorava in Francia negli alberghi e se la passava bene, anche se ogni tanto gli dicevano *macaroní* o *cochon fassiste*; poi nel '40 hanno cominciato a metterlo in campo di concentramento e d'allora in poi tutto è andato di traverso: disoccupazione, rimpatrio, malavita (SNR, 41).

Come farà poi il Dritto, in prigione l'ex cameriere Miscèl minaccia Pin perché non parli, non dica la verità:

Pin è mezzo addormentato: hanno passato la notte sdraiati nel pavimento d'un corridoio e Miscèl il Francese s'è messo vicino a lui e ogni volta che Pin stava per prendere sonno Miscèl gli dava una gomitata forte da fargli male, e gli diceva in un soffio: – Se parli ti facciamo la pelle.

E Pin: – Crepa. [...]

[Miscèl:] – È inteso che se i soci non mi vedono tornare a casa fanno la pelle a te (SNR, 41).

Per giunta la mattina dopo Miscèl il Francese è passato dalla parte dei fascisti e si è arruolato nella brigata nera:

Pin lo smiccia con gli occhietti rossi, a bocca aperta:

– Sì. Ho fatto domanda per la brigata nera. Mi hanno spiegato i vantaggi, lo stipendio che si piglia. Poi, sai, nei rastrellamenti puoi girare per le case a perquisire dove vuoi. Domani mi vestono e mi armano (SNR, 45).

Si può notare in questo brano un ulteriore dettaglio che riprende, con accentuazione ironica, la descrizione a tinte fosche dei camerieri di *Come fu temprato l'acciaio*: infatti Miscèl Il francese è stato attirato nella brigata nera dalla possibilità di poter agire come un disonesto cameriere d'albergo, come suggerisce velatamente questo accenno: «– [...] poi, sai, nei rastrellamenti puoi girare per le case a perquisire dove vuoi».

III.2.5 Artem e Cugino

In *Come fu temprato l'acciaio* il gigantesco fratello del protagonista Pavka, Artem, è in una prima fase del romanzo una figura positiva che svolge il ruolo di guida protettiva; il personaggio Artem ha un significativo riscontro, nel *Sentiero dei nidi di ragno*, nella figura parimenti protettiva e gigantesca di un partigiano, che sebbene non sia fratello di Pin, porta emblematicamente il nome di battaglia Cugino.⁹⁹⁷ Se Cugino è caratterizzato da una fissazione misogina⁹⁹⁸, risulta essere

⁹⁹⁷ Il personaggio allude però al contempo, come è stato rilevato, al gigantesco cugino della poesia di Pavese *I mari del sud*.

⁹⁹⁸ Nell'edizione del 1954 del *Sentiero dei nidi di ragno*, la prima rimaneggiata dall'autore, la misoginia è motivata con l'esperienza negativa vissuta con la propria moglie. Ma nella prima edizione (1947) si allude all'impotenza (presentata però come diceria a cui affermano di non credere né Lupo Rosso né Pin) come causa della feroce misoginia di Cugino. In questo caso gli interventi sul testo del 1954, in controtendenza, riavvicinano il *Sentiero* a *Come fu temprato l'acciaio*. Sugli interventi d'autore in

assai negativa l'esperienza matrimoniale di Artem, tanto che quando Pavel andrà a trovare il fratello e la sua nuova famiglia, ancor prima di varcare la soglia sarà messo in guardia dal nipotino a proposito della cognata: «nel piccolo cortile correva un ragazzino strabico tutto inzaccherato. Quando vide Pavel, lo fissò arditamente coi suoi occhietti, e tutto assorto a mettersi le dita nel naso chiese: “Che vuoi? Sei venuto forse per rubare? Meglio che te ne vada perché la nostra mamma è cattiva”» (CTA, 233). Il matrimonio di Artem con l'infida Stescia rovina definitivamente il fratello di Pavka, che,

proletario per discendenza, aveva troncato, chi sa perché, la sua amicizia di tre anni con la bellissima Galja, la figlia dello scalpellino, che lavorava di sarta, per sposare la grigia Stescia e andar a finire in una famiglia [...] dove, dopo la giornata al deposito, egli doveva mettersi di lena all'aratro per riprendere un po' il podere immiserito.

Artem [...] Sapeva che Pavel non approvava il suo ripiegamento (come egli lo chiamava) verso “l'elemento piccolo borghese” (CTA, 233).

Le riflessioni di Pavka sul fratello sono meste e pessimistiche:

“Quale forza maligna ti ha attirato qui, Artem? Oramai non se ne libererà più fino alla morte. Stescia gli farà un figliolo all'anno e lui si interrerà come uno scarabeo nel letame: potrebbe perfino arrivare a lasciare il deposito” rifletteva avvilito Pavel [...] “E io che credevo di attirarlo nella vita politica” (CTA, 235).

Nella descrizione del terribile monello nipote di Pavel peraltro, si potrebbe scorgere uno dei modelli letterari che hanno concorso alla caratterizzazione del personaggio Pin. Anche le nipotine di Pavka, bambine con tratti ferini, sono così descritte: «due ragazzette coi capelli annodati in goffe trecchine si arrampicarono svelte sulla stufa e di lì si misero a guardare l'ospite con curiosità selvaggia» (CTA, 233); qui il piccolo nipote si esibisce in una sorta di rodeo, a cavallo di un maiale:

Nel cortile il ragazzino era riuscito a salire sulla groppa del maiale nero e, aggrappato con le manine alle setole lo spronava coi piedi nudi e gridava:

«Su, avanti, partenza! Lee non ruzzare!»

Il maiale correva col ragazzino in groppa su e giù per il cortile tentando di buttarlo giù, ma lo strabico discolo si teneva ben forte (CTA, 234).

occasione delle successive edizioni 1954 e 1956 cfr. M. BARENGHI, B. FALCETTO, C. MILANINI, *Note e notizie sui testi*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 1247-1260.

In seguito Artem, trascinato dal pathos suscitato dalla notizia della morte di Lenin, si riscuoterà ed entrerà a far parte del partito, promettendo contestualmente di abbandonare la sua attività contadina. Se già l'esperienza coniugale negativa di Artem può aver suggerito a Calvino il ritratto del misogino personaggio Cugino del *Sentiero*, che fonde la guerra resistenziale con la propria guerra personale contro le donne, alcuni dettagli appena accennati che precedono il matrimonio di Artem suggeriscono esplicitamente la misoginia del personaggio. Nel capitolo V di *Come fu temprato l'acciaio* per esempio, Pavel è in partenza e ha luogo, presente Artem, la sua separazione dalla fidanzatina Tonja; spicca il curioso dettaglio di Artem che guarda «di traverso» Tonja:

Pavel si aggrappò alla ringhiera di ferro della scaletta della locomotiva e si tirò su. Si voltò. Al passaggio a livello eran ferme due figure a lui ben note: quella alta di Artem, e vicino, l'agile e piccola figura di Tonja. Il vento faceva svolazzare furiosamente il colletto della sua camicetta, le spettinava i ricci castani. Ella agitava il braccio in segno di saluto. Artem guardò di traverso Tonja che a stento riusciva a trattenere i singhiozzi, e sospirò:
«O sono del tutto rimbecillito, o a quei due manca una rotella. Ma guarda Pavka! Che ragazzo!»
Quando il treno scomparve alla svolta, Artem si voltò verso Tonja.
«Ebbene, saremo amici?» E la fragile manina di Tonja scomparve nella sua enorme mano (CTA, 119, corsivo mio).

Oltre allo sguardo «di traverso» verso Tonja, compare un altro dei tratti caratteristici di Cugino, le grandi mani rassicuranti che costituiscono uno degli epiteti di Cugino, che si riscontra dal primo incontro tra Pin e Cugino: «L'uomo lo ha preso per mano: è una mano grandissima, calda e soffice, sembra fatta di pane» (SNR, 77); «Hanno camminato quasi tutta la notte. [...] Ma Pin non ha avuto paura perché l'omone col berrettino di lana l'ha sempre tenuto per mano» (SNR, 79). Il *leitmotiv* della grande mano di Cugino ricorre più volte nella posizione forte rappresentata dall'*explicit* del romanzo: «Pin lo conduce per mano, quella grande mano, soffice e calda, come pane» (SNR, 205); «Il Cugino si rimette il mitra in ispalla e restituisce la pistola a Pin. Ora camminano per la campagna e Pin tiene la sua mano in quella soffice e calma del Cugino, in quella gran mano di pane»; «E continuano a camminare, l'omone e il bambino, nella notte, in mezzo alle lucciole, tenendosi per mano» (SNR, 209).

III.2.6 Uomini nuovi e parole nuove

Un motivo ricorrente del *Sentiero* che dà il tono della percezione fiabesca attraverso la quale la psiche infantile di Pin elabora l'esperienza politica resistenziale consiste nell'aura magica delle parole della Resistenza: «per Pin le parole nuove hanno sempre un alone di mistero, come se alludessero a qualche fatto oscuro e proibito. Un *gap*? Che cosa sarà un *gap*?» (SNR, 21); «un'altra parola misteriosa: *sim*! *gap*! Chissà quante parole così ci saranno: a Pin piacerebbe saperle tutte» (SNR, 52). Anche in questo caso il punto di vista fanciullesco del Pavka di *Come fu temprato l'acciaio* sembra aver avuto un importante ruolo di modello letterario:

L'anno diciassette passò. [...] Solo col novembre piovigginoso comincio qualcosa di strano. Comparvero nella stazione uomini nuovi, la maggior parte soldati di trincea, dal bizzarro nome di "bolscevichi". Di dove venisse quest'appellativo, fermo, grave, nessuno lo capiva. (CTA, 20-21).

Anche nel *Sentiero* le parole nuove e "misteriose" sono legate alla comparsa di «uomini nuovi», che comunicano un senso di avventura tanto a Pavka che a Pin. La parola "gap" per quest'ultimo è legata all'apparizione nell'osteria del Carrugio del primo partigiano che Pin incontra, e che chiamerà "Comitato": «nell'osteria gli uomini sono un muro di schiene che non s'apre per lui; e c'è *un uomo nuovo* in mezzo a loro, tutto magro e serio» (SNR, 18, corsivo mio). Nell'*incipit* della seconda parte di *Come fu temprato l'acciaio*, è riproposto il motivo degli uomini nuovi e delle parole nuove, e in un cartello compare persino il termine «*Comitato*», evidenziato nel testo:

Nella villa dei Lescinskij sono apparsi uomini nuovi. La parola *Compagno* per la quale ancora ieri si pagava con la vita, risuonava ora ad ogni passo. È indicibilmente emozionante, la parola *Compagno*! Dolinnik, tutto occupato ad organizzare il potere rivoluzionario, aveva dimenticato che cosa fossero il sonno e il riposo. Sulla porta di una camera della villa spicca una strisciolina di carta. Sopra vi è scritto a matita: *Comitato del Partito* (CTA, 124).

La parola "sim" è appresa da Pin quando questi in prigione si trova al cospetto una sorta di leggenda vivente, il partigiano Lupo Rosso:

Lupo Rosso! E chi non ne ha sentito parlare? [...] Ora Lupo Rosso è davanti a lui, col berretto alla russa senza più la stella, la grossa testa rasa, gli occhi pesti, e sputa sangue. [...]
– Io lo so, dice Lupo Rosso, – io sono uno del *sim*.
Un'altra parola misteriosa: *sim! gap!* Chissà quante parole così ci saranno: a Pin piacerebbe saperle tutte (SNR, 49-52).

È d'obbligo un raffronto tra questo brano e i passi del capitolo V di *Come fu temprato l'acciaio* dove Pavka (che nel frattempo è diventato fuochista) è istruito dalla figura mitica del bolscevico Zuhrai:

Il grande e forte uomo Fedor Zuhraj, bolscevico convinto, bruciato dai venti marini, membro del POSDR dal millenovecentoquindici, marinaio del baltico, esponeva la crudele verità della vita al giovane fuochista che lo guardava con occhi affascinati (CTA, 77).

Anche in questo caso il motivo dell'ammirazione che il ragazzo protagonista sente per la figura eroica e avventurosa del comunista si fonde con l'apprendimento dei concetti e delle parole nuove dell'avventurosa dimensione politica:

Per la prima volta egli apprese dal marinaio tante cose eccitanti, nuove, decisive, che rischiararono la sua coscienza. [...] Zuhraj parlava in un linguaggio chiaro, semplice, pittoresco. Non aveva dubbi; conosceva decisamente la sua strada, e Pavel cominciò a capire che tutto quel groviglio di partiti dai bei nomi: socialisti-rivoluzionari, social-democratici, partito socialista polacco, ecc., erano nemici arrabbiati degli operai e solo il partito bolscevico era rivoluzionario, irremovibile, in lotta contro tutti i ricchi (CTA, 77).

Ma a proposito della figura di Lupo Rosso, che Pin incontra in prigione, sarà utile osservare il simile ruolo narrativo che svolge, nell'episodio della prigione di *Come fu temprato l'acciaio*, il bolscevico Dolinnik.

III.2.7 Pavka, Pin e le loro prigioni

Anche il giovane Pavka, come Pin dai fascisti, è picchiato in prigione dalle guardie dei bianchi, e in carcere incontra un esperto bolscevico di nome Dolinnik che svolge un ruolo di guida assimilabile al ruolo di Lupo Rosso nell'episodio della prigione del *Sentiero dei nidi di ragno*; anche Dolinnik è una figura già nota a Pavel:

Pavel l'aveva visto nel febbraio del millenovecontodiciassette quando la rivoluzione aveva dilagato anche nella cittadina. In quelle chiassose manifestazioni aveva udito la voce di un solo bolscevico. Era Dolinnik che teneva un discorso ai soldati arrampicato in cima allo steccato sul ciglio della strada (CTA, 100).

Pin è stato arrestato a causa della pistola che ha rubato a un soldato tedesco, ed è stato ritrovato dai tedeschi con il cinturone della stessa pistola. Viene quindi picchiato perché parli, ma decide di non parlare, anche se accenna al nascondiglio della pistola:

Comincia una scena in cui Pin salta urlando e piangendo per la stanza e i tedeschi lo rincorrono per acchiapparlo o per dargli frustate, e lui grida, frigna, insulta e risponde alle domande che continuano a fargli con risposte sempre più inverosimili.

– Dove hai messo la pistola?

Ora Pin può anche dire la verità: – Alle tane dei ragni.

– Dove Sono?

[...] Pin non dirà mai loro dove sono i nidi di ragno (SNR, 43-44).

Pavka è stato arrestato non per aver rubato una pistola a un tedesco, ma perché ha liberato un militante bolscevico, Zuhraj, ed è stato riconosciuto e denunciato; tuttavia, appena in prigione, si preoccupa della pistola che aveva rubato anch'egli ad un occupante tedesco, e che ha nascosto non in un nido di ragni, ma di corvi:

Pavel ricevè l'ultimo colpo nella schiena, andando a sbattere con le mani tese contro il muro della camera buia nella quale era stato gettato. Trovò a tentoni una specie di tavolaccio e si sedé, torturato, sfinito dalle percosse.

[...]

“Come ho fatto bene a nascondere la rivoltella nel nido dei corvi” pensò Pavel. “Se l'avessero trovata sarebbe stata la mia fine. Ma come hanno fatto a sapere? (CTA, 87).

Sia in *Come fu temprato l'acciaio* sia nel *Sentiero*, l'arresto dei due giovani protagonisti innesca una serie di considerazioni volte a rendere verosimile la risoluta condotta dei due ragazzi, la loro scelta di opporsi, rispettivamente, ai bianchi e ai fascisti, la decisione di non parlare nonostante le botte e le torture, di non denunciare i compagni, di schierarsi con i bolscevichi e con i partigiani. Il Pavka di *Come fu temprato l'acciaio*,

all'interrogatorio non disse nulla, negò tutto. Non sapeva neanche lui perché s'intestardiva a tacere. Voleva essere audace, voleva essere forte, come quelli dei quali aveva letto nei libri; ma la notte che lo presero, mentre lo conducevano via, udendo, davanti alla mola del mulino a vapore, uno della scorta che diceva: "A che pro trascinarcelo dietro, signor alfiere? Una pallottola nella schiena e sarà finita" aveva avuto paura. Fa paura morire a sedici anni! La morte significa non vivere più per l'eternità (CTA, 98).

Spiegare le motivazioni della ferma condotta del Pin del *Sentiero*, ancora più giovane di Pavel, è di conseguenza più complesso; tuttavia ne consegue, nel *Sentiero*, un passo assai simile al sopraccitato di Ostrovskij:

A Pin non è riuscito di dormire; a essere picchiato c'era abituato e non gli faceva tanta paura, ma quello che lo tormentava era un dubbio sull'atteggiamento da prendere nell'interrogatorio: da una parte avrebbe voluto vendicarsi di Miscèl e di tutti gli altri e dire subito ai comandanti tedeschi che la pistola l'aveva data a quelli dell'osteria e che c'era anche il *gap*; ma fare la spia era un altro atto irreparabile come rubare la pistola, voleva dire non più farsi pagare da bere all'osteria, cantare e stare a sentire cose sconce. E poi forse ci sarebbe andato di mezzo Comitato, sempre così triste e scontento, e questo a Pin sarebbe rincresciuto (SNR, 41-42).

Pin riesce a fuggire rocambolescamente grazie ad uno stratagemma furbesco ideato da Lupo Rosso, e lo stesso avviene nell'episodio dell'evasione di Pavel, che ha luogo grazie a uno stratagemma ideato su due piedi da Dolinnik. Nella cittadina dove Pavel è detenuto è giunto il capo dei controrivoluzionari bianchi che imperversano nella regione, «Petljura in persona» (CTA, 105) con la sua banda, e nella prigione piomba il colonnello Cerniak per un'ispezione. La scena dell'ingresso di Cerniak nella prigione può essere citata come esempio dell'intonazione tra il picaresco e il grottesco basso-comico che caratterizza sia il *Sentiero* sia *Come fu temprato l'acciaio*:

«Che stalla avete combinato qui?» muggì Cerniak. «Perché ve ne state sdraiati come scrofe pregne?»

Uno dei cosacchi si alzò a sedere, ruttò da tanto che era sazio e disse in tono ostile:

«Che stai strillando?» Grugnì. «Abbiamo uno strillone anche noi.»

«Cosa?» E Cerniak con un salto gli fu addosso. «Con chi stai parlando, testa di bue? Io sono il colonnello Cerniak» [...]

Il colonnello, infuriato, correva attorno per la camera, sbraitando:

«Che in un minuto sia spazzato tutto il sudiciume, i letti rifatti, e che i musi abbiano un aspetto umano... A chi somigliate? Non a cosacchi, ma a una banda di briganti» (CTA, 108).

Cerniak e il suo attendente ispezionano le celle mentre il comandante addetto alla prigione non è presente, e il bolscevico Dolinnik escogita uno stratagemma per essere liberato:

Dolinnik osservava questa commedia con gli occhi ben aperti. Nessuno degli arrestati riusciva a comprendere cosa fosse successo. [...]

«E tu perché stai dentro, ti chiedo?» ripeté Cerniak?

Dolinnik guardò per qualche secondo i baffi all'insù del colonnello, il suo viso ben rasato, poi la visiera del berretto alla "Kerenskij" nuovo, con la coccarda di smalto, e d'un tratto gli balenò un pensiero felice: "E se ci riuscissi?"

«Mi hanno arrestato perché circolavo in città dopo le otto», disse [...]

Parlava e già non credeva alla fortuna pazzesca.

Le ginocchia gli sussultarono quando intese il breve: «Cammina.» (CTA, 109-110).

Lo stratagemma è afferrato e ripetuto da Pavka, che inventa di essere stato arrestato per aver tagliato una sella, mentre in realtà aveva consentito la fuga di un bolscevico (e le guardie avevano già deciso di falsificare i documenti scrivendo che aveva diciotto invece di sedici anni per fucilarlo). Grazie a questa audace beffa Pavka fugge dalla prigione (e scampa alla fucilazione).

Sedici anni, l'età di Pavka, è anche l'età di Lupo Rosso, che Pin incontra in prigione; se Pavka resiste alla prigione perché «voleva essere audace, voleva essere forte, come quelli dei quali aveva letto nei libri» (CTA, 98), trasferendo quindi nella vita l'esperienza libresca, anche Lupo Rosso è condizionato dalle letture avventurose: «Lupo Rosso appartiene a quella generazione che s'è educata sugli album colorati d'avventure: solo che lui ha preso tutto sul serio e finora la vita non gli ha dato smentite» (SNR, 62). E infatti – come il Dolinnik di *Come fu temprato l'acciaio* – Lupo Rosso escogita uno stratagemma da romanzo d'avventure (con risvolti similmente comici) per fuggire dalla prigione con Pin; in entrambi i casi quindi, il giovane protagonista riesce a fuggire dalla prigione grazie allo stratagemma rocambolesco escogitato dal più esperto comunista ivi incontrato (Dolinnik, Lupo Rosso).⁹⁹⁹

⁹⁹⁹ Si possono notare alcune corrispondenze di dettagli minori tra gli episodi della prigione di *Come fu temprato l'acciaio* e del *Sentiero*; per esempio la frase di Cerniak, che non viene riconosciuto dalle guardie della prigione («Con chi stai parlando, testa di bue? Io sono il colonnello Cerniak») ha un riscontro nel colloquio tra Pin e Lupo Rosso: «Pin dice: – E tu perché non t'iscrivi nella brigata nera? // Allora il testarapata s'alza e gli pianta in faccia gli occhi tumefatti: – Di', ma lo sai chi sono io? // – No,

III.2.8 Invasori tedeschi e pistole rubate nascoste nei nidi

Il ruolo di modello letterario svolto da *Come fu temprato l'acciaio* risulta cruciale nella genesi dell'episodio de *Il sentiero dei nidi di ragno* in cui Pin ruba la pistola al soldato tedesco che giace con la sorella prostituta e la nasconde tra i nidi di ragno, viene di conseguenza arrestato dai nazifascisti e si ritrova catapultato nella guerra civile. In questi episodi fondamentali si può riconoscere la rielaborazione letteraria di diverse scene di *Come fu temprato l'acciaio*. Si è detto che la sorella di Pin deriva in parte dal personaggio della giovane Frossja che lavora con Pavka, il quale (mentre si trova nascosto sotto le scale dell'edificio della stazione) apprende che la ragazza è costretta a prostituirsi; nella scena dove Pin ruba la pistola al tedesco è simile la situazione vojeuristica, in quanto Pin, come altre volte, spia l'intimità della sorella. Un ulteriore indizio del rapporto tra i due romanzi si riscontra nella circostanza che l'uomo a cui si prostituisce Frossja in *Come fu temprato l'acciaio* è un «tenente» (CTA, 15). In *Come fu temprato l'acciaio* non solo Pavka ruba come Pin una pistola a un invasore tedesco, ma ciò avviene in una scena nella quale è ben visibile in nuce la potenzialità di una rielaborazione in termini vojeuristici dell'episodio; tutto infatti ha inizio quando

in una calda giornata Pavka, [...] dopo aver vagato per le camere senza trovar nulla da fare, decise di arrampicarsi al suo posticino preferito, sul tetto della torretta di guardia all'angolo del giardino dietro la casa. [...] uscì nel centro del tetto e si sdraiò al sole. Da un lato, la torretta guardava nel giardino di Lescinskij, e sull'orlo si poteva vedere, oltre l'alberato una parte del cortile con la carrozza ferma. Si scorgeva l'attendente del tenente tedesco alloggiato dai Lescinskij pulire con la spazzola la roba del suo comandante. [...] Pavka sapeva che il tenente abitava la camera d'angolo, la cui finestra dava sul giardino ed era ben visibile dal tetto (CTA, 33).

chi sei? – fa Pin. // – Hai mai sentito parlare di Lupo Rosso?» (SNR, 49); Pin e Lupo Rosso fuggono dalla prigione rovesciando un grande bidone di rifiuti in testa a una guardia, e in *Come fu temprato l'acciaio* un bidone di spazzatura è rovesciato dall'infuriato Cerniak: «Il suo furore era al colmo. Fuori di sé, rovesciò con un calcio una tinozza di rifiuti che gli capitò tra i piedi» (CTA, 108). Pin distrae la guardia su cui Lupo Rosso rovescerà il bidone inventando di mostrargli una foto della sorella prostituta; lo spunto di questo episodio potrebbe invece derivare da *La disfatta*, dove Mecik porta nel taschino una foto della fidanzata cittadina; mentre si trova privo di sensi «dodici uomini d'aspetto burbero, con le barbe lunghe, con le facce abbronzate dal sole, esaminarono lungamente, a turno, quel tenero volto di fanciulla incorniciato da riccioli luminosi, e la fotografia tornò cincischiata al suo posto» (DISF, 22); la fotografia ricompare quando Mecik si trova in infermeria, Varia sta osservando la foto, e d'improvviso risuona il commento del sopraggiunto Morozka: «– una bella puttana! – aveva detto una beffarda voce rauca da dietro l'acero» (DISF, 32).

Il fatto che Pavka si sia arrampicato nel «suo posticino preferito» indica una frequentazione abituale del ragazzo, e la circostanza che la «finestra dava sul giardino ed era ben visibile dal tetto» può aver suggerito a Calvino la possibilità di una accentuazione dei tratti vojeuristici della scena, che si è “fusa” con la scena pavesiana di cui si è detto sopra, ed è stata quindi rielaborata. La situazione dove Pavka, nel suo «posticino preferito» può vedere la finestra della casa vicina è trasformata da Calvino nella situazione nella quale Pin spia gli amplessi della sorella, mentre il «tenente» a cui si è concessa Frossja, assimilato per condensazione al «tenente tedesco» a cui Pavka ruberà la pistola, diventa il marinaio tedesco che sarà derubato dell’arma mentre giace con la sorella di Pin. Anche perché a un certo punto, nella scena di *Come fu temprato l’acciaio*, compare una giovane vicina di Pavka che sembra avere una relazione con il tenente:

Il tenente si fermò davanti alla pergola: evidentemente stava parlando con qualcuno. Da una pergola uscì Nelli Lescinskaja. Il tenente la prese sotto braccio, si diresse con lei al cancelletto, e tutti e due uscirono sulla strada. Pavka osservava tutto ciò (CTA, 33).

Da qui si sviluppa l’episodio della prodezza di Pavka:

Dalla finestra aperta Pavka vedeva bene tutta la camera. Sulla tavola erano posate certe cinghie, e qualche altra cosa luccicava. Spinto da un’insopportabile curiosità, passò dal tetto sul fusto del ciliegio e scese nel giardino dei Lescinskij. Curvandosi raggiunse in pochi salti la finestra aperta, e guardò dentro. Sulla tavola c’era il cinturone e un fodero con una magnifica pistola a dodici colpi. Pavka rimase senza fiato. Per qualche secondo ci fu in lui una lotta. Ma poi, preso da una disperata audacia, si curvò, afferrò il fodero ed estrattone la nuovissima rivoltella nera, saltò nel giardino (CTA, 33-34).

In *Come fu temprato l’acciaio* si riscontra il modello dell’episodio centrale del *Sentiero dei nidi di ragno* e che dà il titolo al romanzo: Pin nasconde la pistola rubata in un luogo che lui solo conosce (o meglio che pensa di conoscere solo lui), e soprattutto in un luogo che assume un particolare significato, essendo luogo privilegiato dei suoi giochi e delle sue fantasticherie. Si tratta appunto di un sentiero nel bosco caratterizzato dalla presenza di numerosi nidi di ragno. Pin infatti, dopo aver trovato che «il posto per guardare la pistola è un sottoscala nascosto dove ci si caccia per giocare a rimpiattino» (SNR, 28), giunge nel luogo segreto tra i boschi e

scava con le unghie in un punto dove il terriccio è già tutto corroso dalle fitte gallerie dei ragni, ci mette dentro la pistola nella fondina sfilata dal cinturone, e copre tutto con terriccio e erba, e pezzi di parete di tana, biascicati dalle bocche di ragni. Poi mette delle pietre in modo che lui solo possa riconoscere il posto (SNR, 37-38).

In modo non dissimile il Pavka di *Come fu temprato l'acciaio* pensa al bosco e ai luoghi dei suoi giochi come nascondiglio ideale per la pistola rubata:

Sgattaiolò fuori senza farsi vedere, attraversò correndo un giardino, scavalcò lo steccato, e uscì sulla strada che portava nel bosco. [...] Si lanciò a tutta corsa verso la vecchia e diroccata fabbrica di mattoni. [...] Solo i tre amici vi si riunivano qualche volta per i loro giochi. Pavka vi conosceva molti posticini segreti, dove era possibile nascondere il tesoro rubato. [...] posò la rivoltella avvolta nel cencio in un angoletto proprio in fondo al forno, e la coprì con una piramide di vecchi mattoni (CTA, 34).

Ma in seguito Pavka rivela di aver nascosto la pistola in un nido di corvi, e la condensazione delle due scene – pistola rubata all'occupante tedesco, nascosta in un luogo di giochi, poi nel nido del corvo – dà luogo alla sequenza narrativa del *Sentiero*: pistola rubata all'occupante tedesco, nascosta in un luogo dei giochi del ragazzo, in un nido (non di corvi) ma di ragni. Sia per Pavka sia per Pin si tratta dell'atto che segna l'ingresso nella guerra civile: in entrambi i casi, l'atto dei protagonisti è una simbolica evirazione militare del nemico invasore, allusivo preludio della riconquista della donna/terra/nazione.

Il legame tra i due romanzi investe quindi uno dei nuclei cruciali – e per giunta il titolo – del romanzo di Calvino. In *Come fu temprato l'acciaio* il dettaglio della pistola nascosta nel nido di corvi compare nell'episodio della prigionia, quando Pavka, pensando alla inevitabile perquisizione della propria casa che farà seguito al suo arresto si ricorda nuovamente della pistola: «“Come ho fatto bene a nascondere la rivoltella nel nido dei corvi” pensò Pavel» (CTA, 87). Calvino molto probabilmente è stato spinto a costruire il suo *Sentiero* intorno all'episodio della pistola nascosta di *Come fu temprato l'acciaio* anche in virtù del fatto che l'episodio, nel romanzo di Ostrovskij, resta senza un seguito che possa dirsi uno sviluppo narrativo consistente.

È curioso che Calvino nel 1964, non solo non parli di *Come fu temprato l'acciaio*, ma addirittura si crei una sorta di alibi attribuendosi l'originalità

dell'ideazione di questo episodio cruciale: «inventai la storia della sorella, della pistola rubata al tedesco; poi l'arrivo tra i partigiani si rivelò un trapasso difficile»¹⁰⁰⁰. Non si stenta a credere al «trapasso difficile» di cui parla Calvino, anche perché lo si può tradurre nel salto tra due modelli letterari: da *Come fu temprato l'acciaio* (furto della pistola al tedesco poi nascosta nel nido) a *La disfatta* di Fadeev (l'arrivo tra i partigiani, di cui si dirà più avanti). Calvino inoltre, non fa menzione del motivo dei nidi di ragno che segue il furto della pistola, ulteriore passaggio che riconduce al nido del corvo di cui narra Ostrovskij. Tuttavia poco oltre, nella stessa sezione della *Prefazione*, Calvino introduce il discorso sui modelli letterari, parla di Hemingway e della letteratura della guerra civile sovietica; compare il nome di Babel' (non nominato nella *Nota* del 1954) e ricompare il nome di Fadeev, accusato di essere «corresponsabile» della «tragedia in cui Babel' e tanti altri scrittori veri della Rivoluzione avevano perso la vita»¹⁰⁰¹. Si può ipotizzare che la necessità di uniformare la propria produzione letteraria al discorso politico vigente nell'Italia del 1964 abbia indotto Calvino all'auto censura in merito ai modelli letterari del suo primo romanzo, *escamotage* che ha consentito allo scrittore di convivere con il maccartismo letterario italiano,¹⁰⁰² prendendolo un po' in giro, disseminando la sua *Prefazione* di indizi e incongruenze, e infine – dato che «i contemporanei non possono essere buoni giudici» – appellandosi ai posteri:

Forse, in fondo, il primo libro è il solo che conta [...] Forse la poesia è possibile solo in un momento della vita che per i più coincide con l'estrema

¹⁰⁰⁰ I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1194.

¹⁰⁰¹ Ivi, p. 1195.

¹⁰⁰² Ricostruendo nel 1979 la propria percezione passata dello stalinismo, Calvino, affermando di essere stato «uno di quelli che hanno lasciato il partito comunista nel 1956-57 perché non si destalinizzava abbastanza in fretta», scrisse che nel Secondo dopoguerra Stalin «voleva dire Stalingrado, la Russia che fermava la marcia trionfale di Hitler e calava come una valanga di ferro e fuoco su Berlino». Può sorprendere che Calvino, discutendo la distanza del proprio punto di vista presente dal trascorso, senza tuttavia nascondere, ammette chiaramente in questo scritto: «“Sì, sono stato stalinista”» (I. CALVINO, *Sono stato stalinista anch'io?*, «La Repubblica», 16-17 dicembre 1979; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2835) – abbia invece sentito la necessità di celare, o comunque di minimizzare e accomodare i modelli meramente letterari delle sue opere ascrivibili al *socrealizm*. È molto interessante la chiusa dell'articolo, dove Calvino traccia un ritratto della propria indole “stalinista” che parrebbe voler sintetizzare i tratti caratteriali tipici di personaggi del *socrealizm* come il Pavel di Ostrovskij (e altri): «allora finirò per dire: se sono stato (pur a mio modo) stalinista, non è stato per caso. Ci sono componenti caratteriali proprie di quell'epoca, che fanno parte di me stesso: non credo a niente che sia facile, rapido, spontaneo, improvvisato, approssimativo. Credo alla forza di ciò che è lento, calmo, ostinato, senza fanatismi né entusiasmi. Non credo a nessuna liberazione né individuale né collettiva che si ottenga senza il costo d'un'autodisciplina, di un'autocostruzione, d'uno sforzo. Se a qualcuno questo mio modo di pensare potrà sembrare stalinista, ebbene, allora non avrò difficoltà ad ammettere che in questo senso un po' stalinista lo sono ancora» (ivi, p. 2842).

giovinezza. Passato quel momento, che tu ti sia espresso o no (e non lo saprai se non dopo cento, centocinquant'anni; i contemporanei non possono essere buoni giudici), di lì in poi i giochi sono fatti, non tornerai che a fare il verso agli altri o a te stesso, non riuscirai più a dire una parola vera, insostituibile...¹⁰⁰³

III.3 *La madre di Gor'kij*

III.3.1 Straniamento

Il più celebre romanzo di Gor'kij, *La madre* (1907), può essere annoverato tra i più importanti modelli letterari de *Il sentiero di nidi di ragno*, in virtù di importanti similarità tra le strategie narrative messe in atto nei due romanzi. Sia Gor'kij sia Calvino rappresentano l'ambiente rispettivamente rivoluzionario e resistenziale con una narrazione in terza persona focalizzata sul punto di vista straniante di un protagonista depoliticizzato, inizialmente estraneo al *milieu* della rivoluzione russa (l'anziana vedova Pelagia Nilowna) e della Resistenza (il bambino orfano Pin). Il punto di osservazione eccentrico rinnova la percezione degli ambienti rappresentati, consente di scorgervi nuove luci e nuove ombre, fa piazza pulita delle consuetudini automatizzate del discorso, letterario e non, che tratta le tematiche rivoluzionarie e resistenziali, riportando all'immediatezza del punto di vista di una madre e di un bimbo il giudizio sugli eventi, sui personaggi e sulle loro azioni. Nel *Sentiero* resta costantemente sottinteso il duplice piano di percezione degli eventi: lo scorrere del piano realistico dei fatti storico-politici che il piccolo protagonista sostanzialmente non comprende (ma il lettore sì), e lo scorrere parallelo del mondo interiore di Pin che ricolora l'ambito storico-politico di un'interpretazione fantastica, finché i due piani non convergono nel simbolo centrale dei nidi di ragno.

La procedura che propone l'interpretazione fantasiosa del reale storico-politico osservato con gli occhi del piccolo protagonista si estende – con accrescimento dell'effetto comico – agli altri personaggi del distacco del Dritto, ognuno caratterizzato da una personale ossessione che immagina la scaturigine degli eventi in una causa deprivata di plausibilità: così per Cugino «la

¹⁰⁰³ I. CALVINO, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1196.

guerra è tutta colpa delle donne» (SNR, 78), per Carabiniere «gli studenti sono stati» (SNR, 130), mentre il meridionale Duca ce l'ha invece proprio con i «carabinieri» (SNR, 131).¹⁰⁰⁴ Anche un importante personaggio del romanzo *La madre* si caratterizza per una simile interpretazione causale eccentrica, che nella fattispecie si concentra su tutti i «signori»; si tratta del fosco contadino Ribin, che in questo brano esprime i suoi dubbi sul finanziamento delle attività propagandistiche:

- Tutto costa denaro – cominciò colla sua voce lenta. – [...] stampati e libri, tutto costa denaro. Ora ti domando: Sai tu di dove viene il denaro per gli stampati?
- Io non lo so! – disse la madre [...]
- Così... E neanche io lo so; in secondo luogo, chi è che scrive gli stampati e i libri?
- La gente istruita...
- I signori – disse Ribin brevemente. La voce si fece ognor più grave, e il suo volto velloso divenne più sorpreso e arrossì. [...] – Inganno! [...] La verità, capisci, la ho afferrata... Ma coi signori io non ci vo... Si servono di me, mi spingono avanti... e montano sulle mie ossa come su di un ponte (MAD, 108-109).

E poco oltre: «colla brutalità del contadino, che per secoli ha celato la diffidenza dentro di sé, proseguì: - Dai signori non c'è da aspettarsi nulla di buono» (MAD, 109-110).

Nel *Sentiero* si osserva un ulteriore paradosso: prima del capitolo IX focalizzato sul commissario Kim, il punto di vista che in termini logici e causali dovrebbe risultare più plausibile, il punto di vista esplicitamente storico-politico, è espresso dal personaggio caricaturale del cuoco trotskista, e si rivela il più assurdo e straniante. In realtà l'interpretazione degli eventi storici quasi guadagna a essere fantasiosa e chimerica, anche perché, come afferma Marx nell'undicesima delle *Tesi su Feuerbach*, che si può citare dalla traduzione gramsciana, «i filosofi hanno solo interpretato il mondo in modi diversi; si tratta ora di mutarlo» (Q, 2357). I partigiani del *Sentiero* infatti, sono stufi di «parole e ragionamenti»:

¹⁰⁰⁴ In quest'ultimo passaggio traspare il ruolo di modello letterario svolto dai capitoli V e VI di *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, dove nel dialogo di Coi Baffi e Senza Baffi si rappresenta la mania dei siciliani carabinieri di sospettare in ogni borghese la propensione alla «delinquenza politica» (E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, in ID., *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (1974) 2005⁷, vol. I, p. 583), tanto che ai loro occhi «l'umanità intera era nata per delinquere» (ivi, p. 584); segue la svalutazione/demonizzazione dei carabinieri da parte dei siciliani borghesi (cfr. ivi, pp. 586-589).

portano indumenti spaiati [...] da pompieri, da milizia, da tedeschi con i fregi strappati. Sono gente venuta lì per vie diverse [...] Mancino è antipatico a tutti loro perché sfoga la sua rabbia a parole e ragionamenti, non a spari (SNR, 133-134).

Lo straniamento permette di rappresentare giudizi politici più o meno consolidati da un nuovo punto di vista. Nel romanzo *La madre* per esempio, il tema della propensione alle discussioni estenuanti degli intellettuali rivoluzionari di città, osservato con gli occhi dell'anziana protagonista Pelagia Nilowna, è reso divertente dalla sorpresa della donna.¹⁰⁰⁵ Similmente Calvino utilizza il punto di vista eccentrico di Pin per identificare con naturalezza l'estremismo parolaio del cuoco trozkista Mancino con l'ambiente piccolo borghese e sottoproletario, attraverso un'associazione tra i diversi contesti che, grazie alla mediazione straniante del punto di vista di Pin, appare spontanea, priva delle connotazioni politiche che nondimeno riassume implicitamente al lettore.

III.3.2 Espressionismo

La nota distorsione espressionistica delle figure dei partigiani del *Sentiero dei nidi di ragno* ha un modello importante ne *La madre* di Gor'kij, dove la focalizzazione narrativa sulla protagonista consente il ridimensionamento ironico e la contestuale umanizzazione dei rivoluzionari. Nilowna infatti, alla vigilia della prima riunione dei compagni rivoluzionari organizzata dal figlio Paolo¹⁰⁰⁶, paventa che sopraggiungano chissà quali sinistri figuri; mentre attende gli ospiti, «le pareva che nelle tenebre, da ogni lato, cautamente si avvicinassero alla casa uomini sconosciuti, strisciando, rannicchiandosi e guardandosi intorno [...] le sembrava che ci fosse già qualcuno che girasse intorno, tastando i muri con le mani» (MAD, 29). Il primo rivoluzionario che giunge in casa della protagonista per la riunione è l'ucraino Nahodka; e il suo ingresso è così descritto:

¹⁰⁰⁵ Sfogata questa percezione critica comune all'orizzonte dei lettori, il punto di vista della protagonista è il medium popolare che consente di rivalutare e riabilitare questi rivoluzionari cittadini, litigiosi e un poco spocchiosi, ma dediti all'ideale con uno spirito di sacrificio che non ha limiti.

¹⁰⁰⁶ Italianizzazione del nome Pavel adottata nella traduzione di Castelli pubblicata nel 1928.

La porta s'apri. Dapprima comparve una grossa testa, coperta di un mostruoso berretto di pelo, poi, lentamente si avanzò una lunga figura piegata in due, si drizzò, alzò senza fretta la mano destra e, sospirando, disse con voce di basso profondo: – buona sera! [...] dondolandosi sulle lunghe gambe si fece avanti [...] La testa dello sconosciuto era regolare, i capelli corti, le guance rasate e i baffi lunghi con le punte rivolte all'ingiù (MAD, 29).

L'aspetto del nuovo arrivato dai «grandi occhi sporgenti» (MAD, 29) è rassicurante proprio perché è grottesco e buffo: «in tutta la persona sgraziata e curva, dalle gambe lunghe, v'era un non so che di così piacevole e comico, che riusciva quasi simpatica» (MAD, 30). Dopo l'ucraino Nahodka, mentre nell'animo della protagonista si rinnovano i «timori» in merito agli altri ospiti in arrivo, giunge una ragazza dalle fattezze ancora più rassicuranti, descritta con una lieve accentuazione grottesca, sottolineata implicitamente dal contrasto tra la sua figura rotonda e «paffuta» e quella dello spilungone di cui sopra:

con gran sorpresa, vide entrare una ragazza con delle vesti povere e leggere: era di media statura, aveva il tipo semplice di contadina e portava una grossa treccia di capelli biondi [...] La sua voce era amabile, la pronuncia marcata: aveva la bocca piccola, con le labbra un po' grosse, ed era fresca e paffuta [...] si strofinò le guance rosee con le manine arrossate dal freddo e con passi brevi e rapidi avanzò, battendo coi tacchi delle scarpine il pavimento di legno (MAD, 31-32).

La reazione emotiva della protagonista è assai favorevole: «le era sembrato di conoscere da un pezzo quella giovinetta e di amarla come una figlia» (MAD, 32). Nahodka finisce per essere scettica sulla pericolosità della riunione:

Alla madre parve ad un tratto che il figlio avesse esagerato per celia il pericolo, cui andavano incontro i membri della riunione.
– Sono questi i tuoi uomini proibiti? – gli chiese a bassa voce.
– Proprio questi – rispose Paolo, entrando nella stanza dove erano riuniti gli altri.
– Ma sì! – esclamò lei seguendolo con gli occhi affettuosi e poi soggiunse fra sé: – È ancora un bambino! (MAD, 34).

Un altro compagno è addirittura percepito dalla Madre con le fattezze grottesche e domestiche del corrispettivo russo della teiera, il *samovàr*:

Il suo volto rotondo sorrideva di bontà, i piccoli occhi grigi guardavano nel viso della madre amabili e chiari. Somigliava ad un samovar tanto era tondo, piccolo, col suo collo grosso e la braccia corte.

La faccia luccicava e risplendeva, respirava rumorosamente e dal suo petto uscivano sempre dei suoni rauchi (MAD, 84).

Similmente, «Andrea» è descritto con il «volto scarno, coperto di una lanuggine di barba che lo rendeva più comico» (MAD, 101); un operaio è colto mentre «correva con passo d'anitra e rideva» (MAD, 105). I personaggi negativi, o osservati con diffidenza dalla Madre sono comunque tratteggiati con accentuazioni grottesche della loro fisionomia. Per esempio, il comandante dei gendarmi è un «vecchio grigio dalle guance d'un rosso purpureo e il naso lungo [...] un ometto rotondo e ben pasciuto che sembrava una prugna matura, un po' fradicia e già coperta di muffa» (MAD, 114); nella seconda parte del romanzo, la Madre osserva il contadino Ribin e nota che

Tutta la faccia di lui si era trasformata, le guance erano divenute più magre, la barba più incolta e gli zigomi più sporgenti. Sulla cornea azzurrognola degli occhi si disegnavano tante piccole vene rosse [...] il naso si era affilato di più e era uncinato come il becco di un uccello rapace. [...] Il fuoco che gli ardeva negli occhi infiammati, aveva scintille rosse e torve e rischiarava d'ira e d'angoscia la faccia bruna (MAD, 210-211).

Il contrasto tra fiabesco e macabro tipico del *Sentiero* è prefigurato dalla rappresentazione del mondo espressa dal rivoluzionario ucraino:

Andrea [...] pareva che fosse con una parte del suo cuore nell'avvenire: nel suo discorso suonava appunto la canzone dei futuri giorni di felicità di tutti gli uomini della terra. Questa canzone rivelava agli occhi della madre il significato della esistenza e dell'opera di suo figlio e di tutti i suoi amici.
– E quando ci si desta – disse Andrea [...] – allora tutto apparisce freddo e lurido. Tutti gli uomini sono brutali e maligni, la vita grama e meschina... [...] fa male... ma non bisogna credere agli uomini, bisogna temerli e magari odiarli. La vita divide l'uomo in due parti, ed una di queste urta contro l'altra (MAD, 113).

Non solo il grottesco e il fiabesco, ma anche il comico è un modulo espressivo del *Sentiero* che ha un importante modello nel romanzo di Gor'kij, dove la rappresentazione della storia e della dialettica politica è orchestrata con procedure di straniamento narrativo simili. La Madre percorre il suo cammino esistenziale e intellettuale verso la consapevolezza politica e, ascoltando il rivoluzionario ucraino, intuisce a modo suo i termini della dialettica politica:

I suoi discorsi le facevano una singolare impressione. I peggiori nemici del popolo, quelli che lo ingannavano più spesso e nel modo più iniquo erano degli omuncoli senza coscienza, avidi, astuti e crudeli, dal ventre obeso e la faccia scarlatta.

Quando diventava difficile per loro continuare a vivere sotto il regime monarchico, aizzavano le masse [...] quando il popolo s'era sollevato [...] strappavano il potere di mano del popolo e ricacciavano questo nei suoi tuguri (MAD, 133).

La traduzione schiettamente fiabesca della madre, che un giorno «si fece coraggio e gli descrisse le immagini che i suoi discorsi avevano suscitato in lei» (MAD, 133), sorprende l'ucraino; la distorsione fiabesca delle dinamiche politiche operata dalla Madre è a sua volta straniata dal punto di vista del rivoluzionario intellettuale, che ne esplicita il lato comico:

Egli scoppiò in una risata sonora, sgranò gli occhi, respirò faticosamente e si fregò il petto con ambe le mani.

- Così è veramente comare! Voi avete afferrato il toro della storia per le corna... Su questo brutto fondo c'è ancora qualche ornamento e un po' d'orpello, ma questi non cambiano l'essenza della cosa.

Son proprio certi pancioni, i velenosi insetti che divorano il popolo (MAD, 133-134).

Nel *Sentiero* i personaggi che si dilungano in discorsi politici parenetici e sentimentalisti – Pietromagro e il commissario Giacinto – sono caratterizzati dal fatto di essere tormentati da un gran numero di pulci. Si tratta con ogni probabilità di un'ironica citazione da *La madre*, dove a un certo punto un personaggio esclama: «– Non si tratta degli uomini, ma delle idee, e le idee non sono mica le pulci, che si possono acchiappare» (MAD, 97).

Gli indizi del ruolo di modello esercitato da *La madre* di Gor'kij sul *Sentiero* sono numerosi. Si può pensare per esempio al personaggio Nicola Ivanovich, «un uomo con gli occhiali e con la barbetta bionda» che «in tutto svelava l'inganno, l'imbroglio» (MAD, 42):

alla madre sembrava che egli fosse venuto da un regno lontano, dove tutti vivono vita semplice, onesta e facile, che tutto qui gli riuscisse nuovo ed estraneo e ch'egli non potesse assuefarsi a questa loro vita e riconoscerla per indispensabile: e pensava:

– Questa vita non gli piace e fa nascere in lui il desiderio calmo, ma fermo ed ostinato, di riformarla a modo suo (MAD, 42-43)

Vien da pensare al capitano Ferriera del *Sentiero*; la «barbetta bionda» di Nicola Ivanovich ha un riscontro perfetto nella «barbetta bionda» (SNR, 141) di Ferriera; soprattutto, come Nicola Ivanovich, secondo la Madre, è mosso dal fatto che «questa vita non gli piace e fa nascere in lui il desiderio calmo, ma fermo ed ostinato, di *riformarla a modo suo*», a parere di Kim «tutti noi abbiamo un'impotenza segreta per riscattare la quale combattiamo. Anche Ferriera? Forse anche Ferriera: l'impotenza a *far andare il mondo come vuol lui*» (SNR, 155, corsivo mio). A questo punto si può riconoscere nei tratti fisici di Kim il modello dell'ucraino, di nome Nahodka, caratterizzato dalla «lunga figura» e dai «baffi lunghi con le punte rivolte all'ingiù»; infatti «Kim è allampanato, con una lunga faccia rossiccia, e si mordicchia i baffi» (SNR, 141). I personaggi di *La madre*, Nahodka e Nicola Ivanovich, si rivelano i modelli letterari del commissario Kim e del capitano Ferriera, di cui Calvino estremizza i caratteri (e i tratti fisici: Kim è «allampanato», Ferriera è «tarchiato») per evocare i celeberrimi protagonisti di Cervantes, l'idealista Don Chisciotte e il pragmatico Sancio Pancia.

La scena del capitolo IX del *Sentiero* dove il commissario Kim riflette sulle differenze tra il campo rivoluzionario e fascista hanno il loro modello letterario sovietico forse più importante ne *La disfatta* di Fadeev, ma l'impostazione esplicita della problematica ha un antecedente influente nel discorso di Pavel nel romanzo *La madre*:

– Questa è la vita, mamma! Vedi come gli uomini si mettono l'un contro l'altro? Anche a non volere, bisogna colpire ugualmente! E chi? Proprio un essere che è fuori di ogni diritto... ch'è ancor più infelice di te, perché è scemo... Polizia, gendarmeria, spie sono tutti altrettanti nemici, ma son uomini come noi. Si son creati dei contrasti fra gli uomini, ma li hanno accecati con la stupidità e la paura, legati tutti alle mani e ai piedi, azzati gli uni contro gli altri, servendosi di questi contro quelli (MAD, 145).

III.4 *I coniugi Orlov di Gor'kij*

III.4.1 Lunpenproletariat

Il sentiero dei nidi di ragno, a dispetto (apparentemente) di una tensione stilistica verso l'espressionismo, è realismo socialista bello e buono in virtù della programmatica rappresentazione della «realità nel suo sviluppo rivoluzionario» (come recita una delle più note formule che definisce gli obiettivi del realismo socialista), che si esprime attraverso la tipica articolazione dialettica tra spontaneità e consapevolezza. Laddove nella *Prefazione* del 1964 Calvino sembra allontanare il romanzo dalla tradizione del realismo socialista, non centra pienamente l'obiettivo:

La mia reazione d'allora potrebbe essere enunciata così: «Ah, sì, volete "l'eroe socialista"? Volete il "romanticismo rivoluzionario"? E io vi scrivo una storia di partigiani in cui nessuno è eroe, nessuno ha coscienza di classe. Il mondo delle "Lingère" vi rappresento, il lunpenproletariat! [...] E sarà l'opera più positiva, più rivoluzionaria di tutte! Che ce ne importa di chi è già un eroe, di chi la coscienza ce l'ha già? È il processo per arrivarci che si deve rappresentare!»¹⁰⁰⁷

La formula di Calvino – «Che ce ne importa di chi è già un eroe, di chi la coscienza ce l'ha già? È il processo per arrivarci che si deve rappresentare!» – è in realtà il motore ascoso nella teoria e nella prassi letteraria del *socrealizm*, come doveva ben sapere Calvino.

Nel *Sentiero* le situazioni umane più dimesse (e socialmente più degradate, come ha sottolineato lo stesso Calvino) sono raffigurate in funzione della loro potenziale evoluzione nell'ambito dell'esito storico nella guerra civile in corso, con un occhio di riguardo per le potenzialità di esplicazione della carica antagonista insita nelle situazioni umane rappresentate. Questo sguardo implicitamente rivolto al futuro centra l'obiettivo di cogliere la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario, in quanto il *lunpenproletariat* rappresentato nel *Sentiero* non costituisce uno *status quo* sociale che ha in sé la sua ragion d'essere politica (come vorrebbe l'*anatema* dell'Asor Rosa di *Scrittori e popolo*), ma esprime la potenzialità di trasformazione sociale intrinseca in una condizione sociale ed esistenziale potenzialmente esplosiva.

¹⁰⁰⁷ I. CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1193.

Per quanto sia caricaturale la rappresentazione del “materiale umano” assemblato nel distacco del Dritto, ciò che conta è infatti la carica combattiva volta alla trasformazione sociale che caratterizza i personaggi: «Sono gente venuta lì per vie diverse, molti disertori dalle forze fasciste o presi prigionieri e assolti, molti ancora ragazzi, spinti da un impeto caparbio, con solo una voglia indistinta di dar contro a qualcosa» (SNR, 134).

La tematica del *lunpenproletariat* ha attraversato la produzione letteraria di Gor'kij che, come si è sopra ricordato, è stata evocata come antecedente del *Sentiero* nella *Nota* di Calvino all'edizione 1954 del romanzo. Un esempio pregnante del ruolo di modello letterario svolto da Gor'kij si può trovare in diversi passi del breve romanzo *I coniugi Orlov*; la nota all'edizione italiana del 1926 dell'opera, firmata da Diego de Roberto, si chiude sottolineando l'intento dello scrittore russo di suggerire le potenzialità rivoluzionarie del *lunpenproletariat*:

Soltanto la matita di Governi potrebbe illustrare degnamente questi esseri macabri e grotteschi, [sic.] Il Gorki [...] ha messo in luce il lato più triste e più abietto della vita. I quadri che egli ci presenta sono davvero orridi e disgustosi; [...] Attribuendo tutta la colpa a una forza cieca [...] egli suggerisce ai diseredati, ai sopraffatti, ai caduti, una parola di rivolta. Pare che egli voglia incitare l'esercito cencioso degli ex-uomini ad insorgere contro la corrotta civiltà, affinché questa sia finalmente travolta.¹⁰⁰⁸

III.4.2 Il realismo sociale come modello letterario

L'ambiente da quartiere sottoproletario che caratterizza il carruggio è descritto nell'*incipit* de *Il sentiero dei nidi di ragno*:

Per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere dritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico.

Scendono dritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesti stese appese a corde; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli (SNR, 9).

¹⁰⁰⁸ Nota introduttiva di DIEGO DE ROBERTO, in M. GOR'KIJ, *I caduti. I coniugi Orlov. Gli ex uomini*, cit., pp. 9-10.

Fatte salve, com'è bene ogni tanto ribadire, le peculiarità letterarie del *Sentiero*, nel suo *incipit* si possono riconoscere i motivi tipici del romanzo del realismo sociale cittadino centrato sul sottoproletariato. Già Vasco Pratolini nella sua prima opera pubblicata nel Secondo dopoguerra, *Il quartiere* (1945), aveva descritto l'atmosfera del quartiere fiorentino di Santa Croce negli anni del fascismo; si può ricordare l'*incipit*:

Noi eravamo contenti del nostro Quartiere. Posto al limite del centro della città, il Quartiere si estendeva fino alle prime case della periferia [...] Via Pietrapiana era la strada che tagliava dritto il Quartiere [...]

Panni alle finestre, donne discinte. Ma anche povertà patita con orgoglio, affetti difesi coi denti. Operai, e più propriamente, falegnami, calzolai, maniscalchi, meccanici, mosaicisti. E bettole, botteghe affumicate e lucenti, caffè novecento. [...]

Il fanciullo poteva innocentemente contare le sue palline di terracotta, seduto sul gradino della casa di tolleranza, nel vicolo chiamato via Rosa; il popolano orinare senza rimorso al muro sotto la lapide che ricordava la casa abitata da Giacomo Leopardi.¹⁰⁰⁹

L'*incipit* di *Gli ex-uomini* di Gor'kij non è molto dissimile dai brani sopraccitati del *Sentiero* e del *Quartiere* nel suo descrivere il sobborgo dove sorge l'«asilo notturno» gestito da Aristide Fomitch Kuvalda:

La via Esteriore è fiancheggiata da due file di casupole, serrate l'una accanto all'altra, dai muri cadenti e dalle finestre irregolari, coi tetti danneggiati dalle intemperie, rabberciati con pezzi di scorza e coperti di muffa. In alto, qua e là, si elevano lunghe pertiche che reggono gabbie di storni; e i sambuchi e i salici distendono le foglie polverose sulle misere dimore dei più poveri abitanti della città.¹⁰¹⁰

Ma si può anche ricordare, non a sproposito, l'*incipit* del *best seller* dello scrittore comunista statunitense Michael Gold, *Ebrei senza denaro* (*Jews Without Money*, 1930):

Mai potrò dimenticare quella strada dell'Est Side dove ho vissuto da ragazzo; distante un isolato dalla famigerata Bowery, era un autentico *cañon* di caseggiati guarniti di scale di sicurezza, lenzuola e facce.

[...] La gente si urtava, questionava per la strada. Eserciti di venditori ambulanti spingevano urlando i loro carretti. Donne strillavano, cani abbaiano e si accoppiavano in mezzo alla strada. Bimbi piangevano. Un pappagallo bestemmiava. Marmocchi cenciosi giocavano tra le zampe dei

¹⁰⁰⁹ VASCO PRATOLINI, *Il Quartiere*, Nuova Biblioteca, Milano 1945; cito dall'edizione Mondadori, Milano (1961) 2007, pp. 3-4.

¹⁰¹⁰ M. GOR'KIJ, *Gli ex-uomini*, in ID., *I caduti. I coniugi Orlov. Gli ex uomini*, cit., p. 83.

cavalli. Grasse massaie si prendevano per i capelli, da una porta all'altra. Un mendicante cantava. [...] Magnaccia, giocatori e ubriaconi sfaccendati; [...] L'interminabile parata della vita dell'East Side sfilava.¹⁰¹¹

Il tema della prostituzione che caratterizza l'esperienza e i discorsi del piccolo Pin nel carruggio del *Sentiero* è ben presente nel romanzo di Gold, in quanto

L'East Side di New York era, a quei tempi, il quartiere a luci rosse: smisurata zona propizia alla sifilide, amministrata da Tammany Hall. [...] Nella mia strada c'erano centinaia di prostitute. [...] I religiosi ebrei [...] Cercavano di chiudere gli occhi. Ma noi bambini non li chiudevamo. Vedevamo e imparavamo. [...] Ai maschi che passavano, le ragazze facevan gesti osceni, invitandoli, motteggiandoli. Li tiravano per le falde della giacca, li blandivano con parole melliflue. Strillavano la loro merce come venditori ambulanti. A cinque anni non ignoravo più cosa vendevano.¹⁰¹²

Questi brani del più noto romanzo di Gold permettono di inquadrare i temi del degrado sociale e del fenomeno della prostituzione che attraversano il *Sentiero* in una più ampia tradizione del romanzo del realismo sociale, e sono utili per aver presente, in tema di modelli esteri, il realismo socialista statunitense. Ma la descrizione di un bambino in un quartiere del sottoproletariato è presente anche ne *I coniugi Orlov* di Gor'kij fin dal suo concitato *incipit*:

Quasi ogni sabato, poco prima del vespro, nell'angusto cortile della vecchia e sudicia casa del mercante Petunnikov, dalle due finestre d'un sottosuolo si levavano le grida furiose d'una donna.
– Basta! basta! ubbriacone – gridava la donna con voce di contralto.
– Lasciami, vile! – rispondeva la voce tenorile di un uomo.
– Chiacchiere!... mi lascerai!
– Uccidimi piuttosto!
– Tu vaneggi, eretica!¹⁰¹³

Il breve romanzo di Gor'kij inizia quindi proiettando il lettore *in medias res*, nel pieno di un vivace litigio coniugale che ha luogo in un quartiere sottoproletario, e lo stesso motivo si ritrova nel *Sentiero*, dove il cuoco del distaccamento partigiano, Mancino, litiga con la moglie; si scopre di conseguenza che i litigi coniugali del carruggio costituivano uno degli spettacoli preferiti dal piccolo Pin:

¹⁰¹¹ MICHAEL GOLD, trad. it. *Ebrei senza denaro*, traduzione di Alessandra Scalero, nota introduttiva di Pietro Gelli, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006, p. 17.

¹⁰¹² Ivi, pp. 18-19.

¹⁰¹³ M. GOR'KIJ, *I coniugi Orlov*, in ID., *I caduti. I coniugi Orlov. Gli ex uomini*, cit., p. 13.

Pin se la gode un mondo: qui si trova nel suo. Al carrugio c'erano litigi tra marito e moglie che duravano giornate intere e lui passava ore a seguirli sotto le finestre come se fosse alla radio, senza perdere una battuta; e ogni tanto interveniva con una uscita gridata con quanto fiato aveva in gola, tanto che i litiganti alle volte smettevano e s'affacciavano tutt'e due allo stesso davanzale per inveire contro di lui (SNR, 89).

Questo brano del *Sentiero* sembra una vera e propria sintesi della scena dove Gor'kij descrive il divertimento con cui il piccolo Senka de *I coniugi Orlov* assiste ai litigi coniugali; come Pin, anche il vivace monello del romanzo di Gor'kij si entusiasma (ed è solito entusiasinarsi) per il battibecco che apre il romanzo:

Sin dalle prime frasi di questo dialogo, Senka il *Fringuello*, garzone del tintore Sutchkov, che passava la giornata stemperando i colori sotto una tettoia, si slanciava frettolosamente dal suo posto con gli occhietti vispi e lucenti come quelli di un topo, e gridava a viva voce:

– Gli Orlov si accapigliano! Ah! Ah!

Il *Fringuello*, che amava appassionatamente i pettegolezzi e le dispute, correva subito sotto le finestre degli Orlov, si coricava bocconi, chinava a terra la testa arruffata di fanciullo malizioso, e guardava curiosamente nel sottosuolo.¹⁰¹⁴

Come il Senka de *I coniugi Orlov* «amava appassionatamente i pettegolezzi e le dispute», similmente il Pin del *Sentiero* «se la gode un mondo»; come Senka «correva subito sotto le finestre», similmente Pin – Calvino usa le medesime parole – «passava ore a seguirli sotto le finestre». Nel *Sentiero* inoltre, Pin scoprirà la relazione della moglie di Mancino con il Dritto, e ne farà partecipe tutta la banda con una canzonatura. Similmente il piccolo Senka de *I coniugi Orlov* assiste con curiosità a tutte le trame sentimentali del quartiere, e in particolare al corteggiamento nei confronti della signora Orlov che tenta di mettere in atto, senza successo, il sottoufficiale in pensione Levtchenko. Con atteggiamento divertito simile a quello di Pin, Senka canzona il pretendente, che a differenza dei personaggi Dritto e Mancino del *Sentiero*, accoglie bonariamente gli scherzi del ragazzino:

– Veramente non è molto gentile, zietto, la mamma Orlova! – dice egli a Levtchenko, strizzando l'occhio con furberia, verso il posto dov'è seduta Matrena.

– Levati dai piedi! – gli risponde bruscamente il sott'ufficiale, sorridendo sotto i baffi. Egli vuol bene a quel piccolo diavoleto di Senka, e lo ascolta con piacere, perché il ragazzo conosce tutti i segreti del cortile.

¹⁰¹⁴ Ivi, pp. 13-14.

– Niente da fare con lei – continua il *Fringuello* [...] Metà fanciullo e metà uomo, a dodici anni, Senka è già vivace e impressionabile; come una spugna che s'imbeveva d'acqua, egli assimila avidamente il fango della vita, e possiede precocemente sulla fronte una riga sottile, la quale attesta che Senka, il *Fringuello*... riflette.¹⁰¹⁵

Il personaggio del piccolo Senka, «metà fanciullo e metà uomo», prefigura il Pin del *Sentiero*, con la sua «giacca troppo da uomo per lui» e la «voce rauca da bambino vecchio» (SNR, 10). La singolare coincidenza degli episodi sopraccitati e la caratterizzazione assai simile di Pin e di Senka, e dell'ambiente sociale dove quest'ultimo (come Pin) «già vivace e impressionabile», «come una spugna [...] assimila avidamente al fango della vita», suggerisce l'ipotesi che nel romanzo gorkiano si possa individuare un modello letterario che ha avuto un ruolo non irrilevante nella genesi del *Sentiero*.

III.4.3 La dialettica psicologica e politica

Ne *I coniugi Orlov* un giovane studente giunge nel povero quartiere dove abitano gli eponimi coniugi, a cui dà consigli sull'igiene, occupandosi di contenere la diffusione del colera che minaccia la popolazione. Questa figura positiva, che ha tra i suoi archetipi il giovane studente di medicina Bazarov, protagonista di *Padri e figli* di Turgenev, si ritrova nel personaggio Kim del *Sentiero*, che s'interessa al sottoproletariato e «studia medicina» (SNR, 136). Ne *I coniugi Orlov*, lo studente svolge un ruolo importante nella presa di coscienza del protagonista Grigory Orlov, che scopre il mondo civile al di là del degrado in cui vive, e decide di lavorare nel sanatorio. Quando rientra a casa, la moglie lo trova cambiato:

Dopo aver lavato la stanza del coleroso, Grigory aveva accompagnato l'ispettore di sanità, ed era tornato dopo tre ore [...]. Egli non era andato in collera neanche una volta, e questo contegno era tanto insolito e strano, che destava la curiosità di Matrena.¹⁰¹⁶

¹⁰¹⁵ Ivi, pp. 19-20.

¹⁰¹⁶ Ivi, p. 42.

Nel dibattito che segue, la moglie di Grigory commenta il cambiamento repentino del marito: «– e tu, dove ti sei incivilito, di grazia? – chiese ironicamente Matrena»¹⁰¹⁷. L'intervento del giovane studente di medicina offre ai protagonisti del romanzo di Gor'kij una possibilità di cambiamento assimilabile alla possibilità di lotta e di riscatto offerta dalla lotta partigiana agli abitanti del carrugio del *Sentiero*. Nel romanzo di Gork'ij il mutamento consiste, per Grigory, nell'esaltante possibilità di ingaggiare una lotta contro la morte:

Certamente non può piacermi che la morte mi colga come il sonatore d'organetto. Pietro Ivanovitch ha detto: La sorte ti perseguita? E tu mettiti contro la sorte! Così mi sono ingaggiato come inserviente nel lazzaretto. Capisci? Mi ficcherò proprio nella gola del mostro, perché m'inghiotta!...¹⁰¹⁸

Proprio come nel *Sentiero*, l'esito del percorso di riscatto è assai incerto; dopo alterne vicende, Grigory Orlov sprofonderà nuovamente nell'abiezione, mentre il lavoro all'ospedale permetterà alla moglie di cambiare vita e salvarsi dal marito. Quest'ultimo abbandonerà il lavoro all'ospedale riprenderà a bere e diverrà vagabondo; l'idea del riscatto resterà per lui un sentimento torbido confuso da un malinteso ideale di eroismo, e da uno sprezzante odio della vita e dell'umanità; l'antisemitismo tipico dell'ideologia reazionaria dello zarismo caratterizza la visione del mondo di Grischa Orlov, assai simile, come rivela il suo ultimo discorso, alla visione del mondo attribuita ai fascisti nel *Sentiero*:

– Qualche cosa [...] prima mi sollevò, e poi tornò a precipitarmi. E tuttavia non ho compiuto nessun atto eroico. Anche ora, però, ardo per il desiderio di segnalarmi in un modo qualunque. Polverizzare la terra, o adunare una turba di vagabondi, per scannare tutti gli ebrei... tutti, sino all'ultimo... o qualche altra impresa gloriosa che mi elevi sugli altri uomini affinché possa sputare loro in volto... E dir loro: rettili schifosi, perché dunque vivete?¹⁰¹⁹

L'oscillazione tra riscatto e abiezione ritorna nel *Sentiero*, dove i personaggi del carrugio, come Grigory, oscillano pericolosamente tra fascismo e antifascismo, come per esempio Michèl il Francese, che nelle ultime pagine del romanzo è descritto ancora in bilico da Gian l'Autista, un altro personaggio che si è invece

¹⁰¹⁷ Ivi, p. 43.

¹⁰¹⁸ Ivi, p. 44.

¹⁰¹⁹ Ivi, p. 79.

liberato del carruggio e dell'osteria ed «è diventato diverso: da una settimana che è nelle formazioni, non ha già più quegli occhi da animale cavernicolo, lagrimosi dal fumo e dall'alcool, degli uomini dell'osteria» (SNR, 181). Il motivo dell'osteria come immagine che condensa il pericolo del degrado sociale che incombe sul popolo è particolarmente carica di significato, nel sistema letterario italiano, in forza del noto episodio di Renzo all'osteria narrato ne *I promessi sposi*. Ma questa circostanza non fa che facilitare l'ingresso del romanzo di Gor'kij, con il suo moderno svolgimento del tema, tra i modelli letterari del *Sentiero*. Quando Pin chiede a Gian l'Autista «cosa succede di nuovo nel carruggio? E nell'osteria?», la risposta riconferma la funzione sia realistica sia simbolica dell'osteria nei due romanzi:

Gian sputa: – Io non voglio più sentir parlare di quella gente, – dice. Io mi vergogno di esserci nato in mezzo. Erano anni che non ne potevo più, di loro, dell'osteria, della puzza di piscio del carrugio... Eppure ci restavo... Adesso ho dovuto scappare e quasi ringrazio quella carogna che mi ha fatto la spia... (SNR, 182)

Come l'osteria del carrugio nel *Sentiero*, l'immagine dell'osteria dove il narratore del romanzo di Gor'kij ha incontrato Grigory Orlov, nell'episodio che chiude il romanzo, è l'emblema di una condizione di abiezione stagnante che trascorre dall'individuale, al sociale e al politico:

La pesante porta dell'osteria si schiuse in quel momento, e i suoi cardini stridettero quasi voluttuosamente. E l'interno della bettola diede la visione di una gola immensa che lentamente, ma fatalmente, inghiottiva ad uno ad uno i poveri Russi inquieti ed anche gli altri...¹⁰²⁰

Il concentrarsi del romanzo di Gor'kij sul mistero rappresentato dalla “perdizione” psicologica e politica del protagonista in un abisso in cui si fonde abiezione psicologica, sentimentale e politica, rappresenta uno degli snodi narrativi che più ha influito sul *Sentiero*. Il motivo della costante possibilità del ribaltamento negativo è chiaramente esplicitato dallo stesso Grigory Orlov:

Siamo stati così tanto tempo nella fossa! Ed ora, sebbene siamo riscattati, ho sempre paura di qualche cosa misteriosa. Il mutamento è stato così repentino!... Mi sembra che io sia estraneo a me stesso, e che anche tu sia un'altra... Che avverrà in seguito?¹⁰²¹

¹⁰²⁰ Ivi, p. 79.

¹⁰²¹ Ivi, p. 61.

III.5 *I dissodatori di Šoločov*

III.5.1 Davìdov e il Dritto

Nel *Sentiero dei nidi di ragno* il triangolo amoroso tra il cuoco del distaccamento, Mancino, sua moglie Giglia e il comandante detto il Dritto, rielabora il triangolo tra Nagùlnov, la sua ex moglie Lùška e Davìdov narrato ne *I dissodatori di Šoločov*, che può annoverarsi tra i modelli letterari del romanzo d'esordio di Calvino. Il ruolo di modello letterario del romanzo di Šoločov è suggerito dalle accuse di trozkismo che interessano sia il cuoco Mancino sia Nagùlnov, dal conflitto tra il dovere e la tentazione erotica che accomuna il Dritto e Davìdov, e dalla caratterizzazione similmente negativa di Giglia e di Luska. I due episodi assumono un ruolo strutturale importante, perché senza di essi i romanzi di Šoločov e Calvino sarebbero privi di una trama amorosa.

Quando Pin è giunto al distaccamento del Dritto, osservando Giglia, nota che ella «muove il collo come una schiena di gatto» (SNR, 86), e poco oltre si rende conto che si tratta di una donna infida: «la moglie dell'omino ha dei sorrisi tutti per sé, di cui il marito nemmeno s'accorge e Pin vorrebbe dirgli: – Guarda, Mancino, mondoboia, io fossi in te di quella donna non mi fiderei tanto» (SNR, 87). In questi accenni si può intuire la derivazione dal romanzo di Šoločov; Davìdov viene a sapere da Nagùlnov che la moglie di questi gli è infedele, e parlandone con Nagùlnov reagisce con uno strano movimento del collo; è un dettaglio che nel *Sentiero* sopravvive, come una reminiscenza, traslato sulle movenze di Giglia:

Nagùlnov si morse le labbra e, voltandosi, disse:

«[...] Mía moglie... Lùška... se la intende con Timofèj, che è figlio di Frol Damàskov, il kulàk. [...]» [...]

Davìdov si rammentò d'un tratto di aver scorto la mattina stessa sopra il sopracciglio della moglie di Nagùlnov [...] un livido di color giallo limone; con una smorfia, *movendo il collo come se gli fosse capitato nel colletto del tritume di fieno*, egli chiese:

«Sei stato tu ad appiopparle quella bozza? La picchi?»

«No, non sono stato io» (TV, 55, corsivo mio).

Il legame più importante tra le due vicende consiste nel loro significato di prova del valore dei capi. Al termine dei *Dissodatori*¹⁰²² Luska è contattata da un controrivoluzionario suo ex amante, fatto che svela l'imprudenza commessa da Davidov. Mentre quest'ultimo comunque adempie prima ai suoi doveri sociali, circostanza che relativizza la gravità del suo cedimento alle lusinghe della maliarda campestre Luska, nel *Sentiero* il cedimento del Dritto alla relazione con Giglia è una conferma del suo essere spiritualmente «malato», come afferma ripetutamente. Il Dritto, distratto da Giglia, incendierà l'accampamento e infine deserterà la battaglia finale, atto che gli costerà la fucilazione. Il ruolo di modello letterario rappresentato dal romanzo di Šolochov rafforza i presupposti della caratterizzazione espressionistica dei personaggi del *Sentiero*. Inoltre il romanzo *I dissodatori* trasmette al romanzo di Calvino la rielaborazione del modello eroicomico dell'antitesi tra Don Chisciotte e Sancio Pancha, che in Šolochov danno luogo ai caratteri e ai relativi orientamenti politici antitetici del pragmatico "destro" Davidov e dell'ideologico "sinistro" Nagùlnov; Calvino rielabora e ricontestualizza le due figure caratterizzandole fin dal nome in termini di "deviazione di destra" (Dritto) e "deviazione di sinistra" (Mancino).

III.5.2 Nagùlnov : Najdënov = Mancino : Giacinto

Il Nagùlnov di Šolochov, personaggio caricaturale ma profondo e complesso in virtù della coerenza tra pensiero e azione che lo contraddistingue, nel *Sentiero* diventa il cuoco Mancino, personaggio che rispetto al modello è ridotto a una macchietta di pochi tratti essenziali, quasi una personificazione allegorica. Privato del subitaneo tradursi dell'ideale (estremistico) in azione che caratterizza Nagùlnov, Mancino diventa un Don Chisciotte che *non* si scaglia sui mulini a vento. Del modello rappresentato dal personaggio Nagùlnov nel *Sentiero* si perde totalmente la propensione alla violenza (e altre caratteristiche, per esempio l'epilessia); restano in

¹⁰²² Più precisamente, nel finale della traduzione inglese *Virgin Soil Upturned*, perché sia *I dissodatori* sia *Terre dissodate* (le due traduzioni italiane del romanzo di Šolochov pubblicate nel 1945) sono prive del capitolo finale (e la traduzione *I dissodatori* è priva anche del capitolo dove si narra la relazione tra Davidov e Luska).

Mancino gli epiteti ferini di Nagùlnov che lo associano agli uccelli da preda.¹⁰²³ Mancino, come Nagùlnov, si caratterizza per l'estremismo politico e l'ossessione internazionalista, e soprattutto per l'incapacità totale di esprimere un discorso politico persuasivo.

Nel *Sentiero* Mancino tenta continuamente di persuadere i partigiani con discorsi politici ad ampio raggio; in quanto caricatura del politico trotskista, i suoi discorsi si orientano sempre sul piano internazionale della Rivoluzione mondiale. I partigiani del distacco del Dritto non gli danno ascolto e odiano i suoi discorsi, così che la sua caratteristica politica (oltre al fatto che alla parola non segue l'azione), consiste nell'inefficacia della sua parola. Ne *I dissodatori*, la contrapposizione tra i personaggi Davidov e Nagùlnov verte appunto sul tema cruciale della parola e della persuasione. Davidov, caratterizzato da epiteti che rimandano a Orfeo, è animato dalla profonda fede nella persuasione della parola, a cui corrisponde una non comune capacità di persuasione, mentre Nagùlnov è pressoché incapace di persuadere con le parole, e ricorre alla violenza. Per esempio Nagùlnov, sconcertato perché i contadini macellano tutto il bestiame per non consegnarlo al *kolchoz*, propone a Davidov di fucilarne qualcuno per dare l'esempio; quest'ultimo gli fa notare che ciò è assurdo:

«Sgozzano il bestiame, questi rettili! Si rimpinzano fino a crepare pur di non consegnarlo al kolchoz. Io faccio una proposta: prendere la decisione, ora all'adunanza, di fucilare tutti quelli che macellano clandestinamente le bestie» [...] «[...] se fucilassimo un paio di quelli che hanno sgozzato delle vacche riproduttrici, gli altri metterebbero la testa a posto! Ora bisogna agire con la massima severità!» [...] Davidov [...]: «Be', ecco che esageri di nuovo... È un guaio con te, Makàr! Ma pensaci un po': è forse possibile fucilare un uomo perché ha macellato una vacca?» (TV, 134).

È uno dei brani dove l'estremismo di Nagùlnov e le sue conseguenze disumane sono descritti con i più forti accenti caricaturali. Ma anche in questo caso la ragione non sta da una parte sola: Davidov non si rende conto della gravità della situazione; per quanto il "rimedio" proposto da Nagùlnov sia assurdo e disumano, è lui che fa comprendere a Davidov le conseguenze del sabotaggio in corso:

¹⁰²³ «Sopra gli occhi giallastri dalle pupille esageratamente dilatate e come sature di pece, le folte sopracciglia nere, inarcate, si congiungevano»; le narici dal «taglio troppo rapace» (TV, 19); «Nagùlnov affondò le unghie nel legno della tavola, come un avvoltoio che artigli la preda» (TV, 72)

«[...] Tu perdi tempo a far prove, tentativi, a predisporre piani. Ma *come potremo seminare se tutti i buoi non entrati nel kolchoz saranno stati sgozzati? Che farai?»* Makar si accostò a Davidov [...] e guardandolo dall'alto in basso cominciò a dire: «Sëma! Amico caro! Tu mi fai quasi compassione! Perché hai un cervello così tardo?» e quasi in un grido: «*Saremo perduti se non riusciremo a fare una buona semina!* Possibile che tu non lo capisca? Bisogna assolutamente fucilare due o tre rettili per l'affare del bestiame! È colpa loro! Bisogna chiedere l'autorizzazione alle autorità» (TV, 135, corsivo mio).

Per quanto estremista e potenzialmente sanguinario, è Nagùlnov che comprende la gravità e le conseguenze del sabotaggio in corso. Ma è chiaro che i suoi rimedi sono irricevibili, e Davidov, conformemente alla fisionomia del suo personaggio, insiste sul valore della persuasione e della parola:

«Ma che mi stai proponendo? Ritorna in te! Di fucilazioni non se ne parli nemmeno! *Tu faresti meglio a far propaganda nelle masse, a spiegare la nostra politica: fucilare la gente è troppo semplice! E sei sempre così! Appena t'inciampi in una difficoltà, tu cadi subito negli eccessi!»* (TV, 136, corsivo mio).

In realtà Nagùlnov aveva tentato di persuadere i contadini con le parole, ma la persuasione non è il suo forte (come nel caso del Mancino del *Sentiero*), e i risultati non sono stati quelli sperati:

«Ieri ho passato tutto il giorno a girare per i cortili e persuadere la gente». «È un buon metodo. Bisogna ritornarci e dobbiamo farlo tutti.» «Ecco, tu di nuovo... Ieri ero appena uscito da una casa pensando: “be’, mi sembra di averli convinti!” e sento: “Cuiii!... Cuiii!” un maialino che strillava già sotto il coltellaccio. E io, per un’ora, m’ero sfiatato a parlare a quel rettile di proprietario della rivoluzione mondiale e del comunismo! E come ne avevo parlato! Tanto che persino a me venivano le lagrime agli occhi tanto erano commoventi le mie parole. No, non è la persuasione che serve ora, ma il bastone [...]» «Bisogna bastonare gli uni, ma insegnare agli altri,» s’impuntava Davidov (TV, 136-137).

I tratti salienti della figura di Nagùlnov che emergono nei brani sopraccitati si ritrovano nel *Sentiero* nel personaggio del cuoco “trotzchista” Mancino («pure i commissari gli danno contro: troschista, ecco cosa gli hanno detto» SNR, 88), che, come Nagùlnov, parla in continuazione della rivoluzione mondiale:

Mancino è in piedi in mezzo a tutti loro, piccolo e insaccato in quel suo giubbotto marinaio sporco sulle spalle di cacca di falchetto, e agita i pugni in un discorso che non finisce mai: e l'imperialismo dei finanziari e i mercanti

di cannoni e la rivoluzione che ci sarà in tutti i paesi appena finita la guerra, anche in Inghilterra e in America e l'abolizione delle frontiere nell'Internazionale con la bandiera rossa (SNR, 133).

Anche il Nagùlnov di Šolochov ha lo sguardo fisso sulla Rivoluzione mondiale, obiettivo centrale che immagina imminente, tanto che nei ritagli di tempo studia l'inglese immaginando di poter essere utile, con la sua esperienza, alla Rivoluzione in India. In un passo della prima edizione del *Sentiero* (espunto dalla revisione di Calvino che ha portato alla seconda edizione), Mancino racconta di aver fatto propaganda ai quattro angoli del globo:

Ho visto lo zucchero buttato in mare a Cuba, il caffè bruciato nelle caldaie a Rio, la carne in scatola marcita nei *docks* a New York. E dappertutto ho spiegato ai proletari che dovevano fare la rivoluzione. E un giorno ci mettiamo d'accordo e la facciamo (SNR, 92).

Mancino, come Nagùlnov, non riesce a essere persuasivo nei suoi discorsi, anzi irrita i partigiani:

Mancino è antipatico a tutti loro perché sfoga la sua rabbia [...] a ragionamenti che non servono a nulla perché parla di nemici che non si conoscono, capitalisti, finanziari. È un po' come Mussolini che pretendeva di far odiare inglesi e abissini, gente mai vista [...] E gli uomini mettono in mezzo il cuciniere, gli saltano a cavallina sulle spalle curve, gli danno manate sulla grossa testa calva [...] – Brucia il riso, vai che brucia il riso [...] – gridano gli uomini a Mancino mandandolo via a spintoni (SNR, 134).

Sui temi inerenti la persuasione della parola politica si concentrano alcuni nuclei cruciali del significato politico del *Sentiero*. Nel distacco si contrappongono ai discorsi di Mancino i discorsi del commissario Giacinto, che hanno effetti positivi, anche se effimeri:

Gli uomini sono stati a sentire attenti e approvano: queste sono parole che capiscono bene tutti. E quello che stava fumando passa la cicca al compagno e quello che deve andar di guardia si ripromette di non barare sui turni e starci proprio un'ora giusta senza chiamare il cambio. E ora discutono della polvere insetticida, se ucciderà anche le uova o solo i pidocchi o se li tramortirà solamente in modo che dopo un'ora morderanno più di prima (SNR, 136-137).

Questo passaggio magistrale tra i discorsi (e gli effetti dei discorsi) di Mancino e del commissario Giacinto rivela non solo l'influsso profondo de *I*

dissodatori di Šoločov, ma la compiuta assimilazione da parte del giovane Calvino della più tipica struttura di raffigurazione simbolica del realismo russo. Ne *I dissodatori* Davìdov contrappone ai discorsi di Nagùlnov, che non riesce a smuovere i contadini (e giunge a usare la violenza), la miracolosa capacità persuasiva del giovane Najdënov; come la propaganda di Giacinto fa appello ai bisogni più elementari, la propaganda di Najdënov fa appello al sentimento più viscerale, raccontando truci storie senza badare troppo alla veridicità dei dettagli di ciò che narra; come rivendica (con superficialità) Davìdov, «“il diavolo lo capisce come fa, va in giro per le case, scherza, chiacchera, dicono che racconti frottole ai contadini... Ma il frumento dov’è lui, viene raccolto senza chiudere la gente nelle camere gelate, è un fatto”» (TV, 216). Osservando con attenzione la dinamica degli eventi narrata ne *I dissodatori*, si scopre però che l’efficacia dei discorsi del disinvolto giovane è sì effettiva, ma nondimeno effimera: riuscirà a persuadere gli avari Akim a consegnare il frumento agli ammassi, ma quando scoppierà la rivolta anticomunista nel villaggio proprio il giovane Akim sarà in prima fila tra i rivoltosi, iniziando anzi egli stesso la rissa con i comunisti del villaggio di Jarskoi che innesca la sollevazione:

«E tu che vuoi? Ti prude la barba? Te la pettineremo!... Questo faremo in un batter d’occhio!» urlò Beschlebnov Akim, il giovane, rimboccandosi le maniche e facendosi largo verso il carro. [...] Sorse una zuffa come da tempo non si vedeva a Gremjáčij Log. Quelli di Jarskòj furono malmenati e picchiati a sangue [...] Da quel momento il tumulto serpeggiò per tutto Gremjáčij Log (TV, 301).

La contrapposizione tra Nagùlnov e Najdënov si rivela quindi la più tipica astrazione degli estremi del realismo russo: il primo è violento, dialetticamente inetto e comunque inefficace nei suoi discorsi (addirittura afasico quando deve difendersi dalle accuse dei superiori); il secondo è sfrontato e furbescamente linguacciuto, ma la sua persuasione è effimera. La medesima polarizzazione dialettica si riscontra nel *Sentiero*, dove i discorsi di Mancino sono irritanti e inefficaci, quelli di Giacinto sembrano efficaci e riscuotono l’approvazione, ma si rivelano effimeri, e infatti agiscono solo sul presente immediato: «quello che stava fumando *passa* la cicca al compagno e quello che deve andar di guardia *si ripromette* di non barare». Non solo i verbi al presente, ma anche e soprattutto la

chiusa del passo sugli effetti positivi del discorso di Giacinto allude alla consistenza effimera della persuasione ottenuta: «discutono della polvere insetticida, se ucciderà anche le uova o solo i pidocchi *o se li tramortirà solamente in modo che dopo un'ora morderanno più di prima*» (SNR, 137, corsivo mio). Il riferimento all'insetticida che potrebbe solo tramortire i pidocchi sembra alludere alla persuasione a breve termine dei discorsi di Giacinto, che completa la riproposizione calviniana della dialettica problematica desunta dal modello letterario de *I dissodatori* di Šoločov.

III.6 *I giorni e le notti* di Simonov

III.6.1 Il rumoreggiare della Storia

La critica ha spesso insistito, a proposito del *Sentiero*, sull'idea che il romanzo sia in qualche modo avulso, o comunque lontano dalla Storia, e ha spesso motivato questa interpretazione – da Falaschi fino a studi più recenti – appellandosi ai passi dove si fa riferimento ai rumori di battaglia, che si odono lontani senza che la battaglia stessa – la guerra – divenga oggetto di rappresentazione esplicita. Questa interpretazione si rivela problematica, soprattutto quando intende allontanare *Il sentiero* dalla tradizione del realismo, se si riconosce il più probabile modello letterario di questa rappresentazione, il romanzo *I giorni e le notti* di Konstantin Simonov, che narra dell'epica battaglia di Stalingrado. Il romanzo racconta le vicende di guerra che si svolgono nello spazio ristretto di alcuni edifici della città, e si concentra, come in un microcosmo, nell'edificio assegnato al reparto del protagonista Saburov.

Il culmine del romanzo giunge quando, negli ultimi capitoli, la 6a divisione tedesca che assedia Stalingrado è finalmente circondata dalla gigantesca manovra a tenaglia dell'esercito sovietico: la grande Storia nelle sue epiche dimensioni – come nel *Sentiero* (e poi nell'*Agnese va a morire*) – si ode nel rumoreggiare lontano delle battaglie, nei lontani suoni di artiglierie; intanto, per tutto il romanzo, l'edificio dove

combattono i protagonisti – e così ogni edificio – è «la Russia», l'intera Russia, e il senso profondo dell'ordine di Stalin «non un passo indietro» (con l'annessa critica esplicita delle sue interpretazioni meccaniche, e dei relativi costi umani) si esprime nel piè fermo con cui si combatte per ogni edificio, nell'identificazione simbolica di microcosmo e macrocosmo.

Anche nel romanzo di Simonov, come nel *Sentiero*, la distanza tra le azioni degli uomini che lottano nel microcosmo e la lotta condotta nel macrocosmo non sono immediatamente sovrapponibili, tutt'altro:

Quel ch'essi facevano ora e quel che avrebbero fatto in seguito, non era più eroismo puro e semplice. Negli uomini che difendevano Stalingrado s'era venuta formando una costante ostinata forza di resistenza, ch'era la conseguenza generica diretta delle ragioni più svariate: via via che il tempo passava era sempre meno possibile arretrare in un posto qualsiasi; ritirarsi significava morire lì senza scopo durante la ritirata stessa; la vicinanza del nemico e la contiguità del pericolo avevano generato se non l'abitudine ad esso, per lo meno la sensazione della sua ineluttabilità; e infine il fatto ch'essi tutti, raccolti in un angusto spazio di terreno, si conoscevano tutti fra loro, con tutti i loro pregi e difetti, molto più da vicino che in qualsiasi altro posto (GN, 357).

Nello stesso capitolo venticinquesimo da cui è tratto il brano testé citato, Saburov è chiamato all'alba al telefono da un suo superiore: «– ma che succede, compagno generale? // – Niente: poi mi chiamerai al telefono, e mi riferirai se hai sentito o no. Sveglia anche i tuoi uomini, che ascoltino anche loro» (GN, 364). È l'alba in cui si ode finalmente il lontano rumoreggiare del fronte:

L'inattesa telefonata di Protsenko gli faceva supporre qualcosa di particolare; ma non si sentiva nulla. Faceva freddo, e la neve cadeva sul collo aperto della camicia. Restò così fermo per un minuto o due, prima di percepire un lontano rombo ininterrotto, che si sentiva verso destra, a nord. Sparavano lontano, a trenta o quaranta chilometri di distanza. Ma, a giudicare dal fatto che tuttavia questo rumore si diffondeva e, nonostante la distanza, faceva tremare ininterrottamente il suolo, si capiva che lassù, dove esso aveva origine, stava verificandosi qualcosa di violenza mostruosa e inusitata, e che c'era un fuoco d'artiglieria così infernale come nessuno aveva mai visto e sentito. Saburov non sentiva più il freddo [...] e continuava a tendere l'orecchio (GN, 364).

La presenza del lontano rumoreggiare delle artiglierie è la presenza della grande battaglia e della Storia, il cui significato si trasmette nel microcosmo, fonde microcosmo e macrocosmo:

Benché [la battaglia] fosse cominciata appena un'ora prima, era ormai impossibile immaginarsi di vivere senza l'accompagnamento di quel lontano e maestoso rombo d'artiglierie: esso era ormai entrato nello spirito, indipendentemente dal fatto che si potesse ad ogni istante sentirlo o no (GN, 366).

Il rombo lontano avvolge, svela il senso della battaglia che si deve combattere edificio per edificio, come rilancia il generale Remizov:

Guardò Saburov ammiccando. – La casa la prenderemo di certo. Con un simile accompagnamento a settentrione sarebbe semplicemente vergognoso non farlo. Una casa... Che è una casa? – Sorrise, ma si fece subito serio: – Eppure una casa è molto, quasi tutto: è la Russia [...] non potete nemmeno immaginare la sensazione che proveremo quando all'alba occuperemo quella casa. Cos'è una casa? Quattro muri; ed anzi nemmeno questi: delle macerie. Ma il cuore ci dirà: ecco, come questa casa, così rioccuperemo tutta la Russia [...] Quel che importa è incominciare. Cominciare sia pure da una casa (GN, 370-371).

In questo contesto acustico e simbolico scorrono gli ultimi capitoli del romanzo, costellati di riferimenti al lontano rombo che proviene dal fronte: «Cominciava già ad albeggiare; ma il bianco velo della tempesta avvolgeva sempre da ogni lato l'orizzonte. Il rombo lontano delle artiglierie non si affievoliva, e anzi sembrava che con la luce dell'alba si fosse fatto più distinto» (GN, 371); «sia il lontano, incessante bombardamento, che dimostrava che l'offensiva continuava, e sia questo inatteso progetto di occupare la casa, dopo un lungo periodo d'attività, concorrevano a distogliere il pensiero dalla morte, o – per parlare più esattamente – faceva sì che vi si pensasse meno del solito» (GN, 375); «era un momento di calma, in cui non sparavano né russi né tedeschi. Il gelido vento d'occidente soffiava fra le rovine e, portato dal vento, si sentiva distintamente, a raffiche, il bombardamento lontano, a occidente» (GN, 385).

III.6.2 Capitani e commissari politici

Un'ulteriore similarità che alimenta l'ipotesi di un ruolo di modello letterario svolto da *I giorni e le notti* di Simonov si riscontra nel dialogo tra filosofico e scherzoso che intrattiene il capitano Saburov con il commissario politico Vanin nel capitolo XXI, che può rappresentare uno dei modelli del colloquio tra Kim e Ferriera

del capitolo IX del *Sentiero*. Mentre in Calvino l'asciutta esattezza è virtù del capitano, e l'indole filosofica del commissario, in Simonov il commissario è connotato dall'«esattezza che gli era propria» (GN, 300), mentre nel medesimo capitolo si discute del profilo intellettuale del protagonista Saburov, che prima della guerra stava per diventare professore di storia. Se il capitolo IX del *Sentiero* si caratterizza per la trasparente citazione dell'ultima lettera di Gaime Pintor, che imposta il tema dell'eredità spirituale di coloro che sono morti per combattere il nazifascismo, simili meditazioni occupano anche la mente di Saburov:

Ad occhi chiusi, Saburov pensava quante meditazioni, pensieri sul futuro, tardivi pentimenti e desideri irrealizzati erano stati sepolti nella terra russa in quei diciotto mesi; [...] E gli pareva che tutte le cose realizzabili e realizzate, vagheggiate e non attuate da quelli che erano caduti, gravavano con tutto il loro peso sulle spalle dei superstiti, e anche sulle sue. Pensò a come sarebbero state le cose nel dopoguerra, e non se lo potè figurare (GN, 305).

Sul capitolo aleggia il tema dell'interpretazione esistenziale e filosofica degli eventi storici, emblematizzata dalla relazione politica lasciata in sospeso dal commissario Vanin:

– Non riesco a finire la relazione politica: sono già tre volte che mi ci addormento sopra.
– Perché le scrivi in modo noioso, – scherzò Saburov, – tanto noioso, che tu stesso ti addormenti nello scriverle. Immagina come debbono addormentarsi gli altri, quando le leggono!
Tutti e due scoppiarono a ridere (GN, 306).

Il tema del rapporto tra letteratura e politica, si esprime nel suggerimento scherzoso di Saburov: «– Raccogli oggi tutte le tue facoltà, – disse Saburov, – e scrivi qualcosa di interessante che si legga come gli scritti di Conan Doyle» (GN, 306). Se questo accenno allude alla necessità di un'espressione letteraria leggera ed efficace, un riferimento successivo accenna al tema della profondità umana dell'espressione letteraria:

Vanin sedette al tavolo e, col foglio della relazione politica dinanzi a sé, restò sopra pensiero. Poi ficcò una mano sotto la branda e ne tirò fuori una vecchia valigia coperta di tela cerata, da cui estrasse un grosso quaderno scolastico, che sulla prima pagina portava scritto «Diario» [...] Depose il diario accanto alla relazione politica e pensò che, forse, ciò ch'egli trascriveva in quel quaderno era proprio quello che avrebbe potuto avere interesse per tutti (GN, 306).

Dopo il colloquio Saburov e Vanin si dirigono a ispezionare i reparti e, come Kim e Ferriera, si separano, tanto che Vanin ritorna per primo, e si commenta l'assenza di Saburov: «evidentemente è andato nel caseggiato di Koniukov, perché non è in nessun altro posto. È proprio un'anima irrequieta» (GN, 316). Nel capitolo successivo si scopre che Saburov si è effettivamente recato nel caseggiato di cui sopra, dove il giovane Koniukov ha inquadrato il suo plotone di quindici giovanissimi con disciplina, anche se,

malgrado il suo contegno disciplinato, c'era nell'aspetto esteriore di Koniukov qualcosa di nuovo: un aspetto per così dire partigiano, ciò che accade ai soldati che sono da molto tempo nelle condizioni di assedio [...] il caschetto era messo alla brava, sulle ventitré, alla cintola aveva appeso una pistola tedesca nella sua fondina triangolare nera, e ai piedi facevano bella mostra di sé degli stivali leggeri, color naturale, foderati di pelliccia (GN, 319).

L'aspetto da «partigiano» di Koniukov, il suo tentativo di darsi un contegno militaresco che lascia trapelare un entusiasmo tra il serio e il giocoso, si unisce a una particolare coloritura del plotone del neocomandante, che prefigura l'atmosfera picaresca del *Sentiero*:

L'effetto dei gesti energici di Koniukov era manifesto: tutti quelli che si trovavano nel sotterraneo avevano i cinturoni strettamente affibbiati e, per quanto stracciati (ciò che negli ultimi tempi era una calamità generale), il loro aspetto era più o meno spavaldo (GN, 324).

III.7 *La disfatta* di Fadeev

III.7.1 Realismo

Il ruolo di modello letterario svolto dal romanzo di Fadeev *La disfatta*¹⁰²⁴ nella genesi de *Il sentiero dei nidi di ragno* investe in pieno la struttura del romanzo

¹⁰²⁴ Si è accennato in precedenza al fatto che Calvino non avrebbe potuto leggere, prima del termine della stesura del *Sentiero* (dicembre 1946), l'edizione de *La disfatta* pubblicata da Einaudi nel 1947; qui si

di Calvino, e il peculiare rapporto che in esso si instaura tra il piano storico-ideologico e il piano della realtà umana e psicologica della Resistenza e della guerra civile italiana. *Il Sentiero* eredita da *La disfatta* una formula letteraria realistica ad alta densità simbolica, caratterizzata da quel distacco oggettivo dagli eventi e dai personaggi che ha reso il capolavoro di Fadeev il prototipo del nuovo realismo antiromantico sovietico. A questo proposito la *Prefazione* del 1964 al *Sentiero* è illuminante:

dopo la guerra avevo provato a raccontare l'esperienza partigiana [...] mi muovevo a disagio; non riuscivo mai a smorzare del tutto le vibrazioni sentimentali e moralistiche; veniva fuori sempre qualche stonatura [...] Quando cominciai a scrivere storie in cui non c'entravo io, tutto prese a funzionare: il linguaggio, il ritmo, il taglio erano esatti, funzionali; più lo facevo oggettivo, anonimo, più il racconto mi dava soddisfazione [...] Cominciai a capire che un racconto, quanto più era oggettivo e anonimo, tanto più era mio. [...] E il senso storico, la morale, il sentimento, erano presenti proprio perché li lasciavo impliciti, nascosti.¹⁰²⁵

Se la ricerca poetologica concretizzatasi nel *Sentiero* aveva come obiettivo «smorzare del tutto le vibrazioni sentimentali e moralistiche», nella sua recensione del 1947 a *La disfatta*, Calvino sottolinea che il romanzo di Fadeev si caratterizza per «l'assoluta assenza di retorica»¹⁰²⁶; similmente nella nota editoriale (non firmata) premessa all'edizione 1952 de *La disfatta*, Calvino sottolinea l'«aspro realismo»¹⁰²⁷ del romanzo di Fadeev, il fatto che «i partigiani sono rappresentati senz'ombra di retorica»¹⁰²⁸. Nelle sue riflessioni sulla narrativa degli anni 1945-1947, Calvino esprime costantemente l'esigenza di una poetica realistica oggettiva antiretorica e giudicante, una poetica assimilabile alla formula letteraria sovietica dell'«uomo vivente» propugnata dal *Rapp* di Averbach e Fadeev, che nello stesso testo de *La disfatta* dà luogo al cruciale commento del narratore, politico e poetologico a un tempo, sul crollo delle romantiche illusioni dello studente Mecik di fronte alla cruda

ipotizza che Calvino abbia potuto leggere comunque *La disfatta* per tempo, o avendo a disposizione una copia della stesura della traduzione poi pubblicata da Einaudi, o leggendo il romanzo in traduzione inglese o francese; la quantità e la qualità dei riscontri tra i due romanzi insomma, sembra rendere l'ipotesi di una lettura da parte di Calvino la più plausibile.

¹⁰²⁵ I. CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 1198-1199.

¹⁰²⁶ I. CALVINO, *L'Uomo Nuovo nel romanzo sovietico*, «L'Unità», 2 novembre 1947; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1310.

¹⁰²⁷ I. CALVINO, nota editoriale in A. FADEEV, trad. it. *La disfatta*, Einaudi, Torino (1947) 1952², p. 4.

¹⁰²⁸ Ivi, p. 5.

immagine dei partigiani reali: «se non era gente come quella descritta nei libri, erano uomini veri e vivi» (DISF, 24).

Il feeling poetologico e politico di Calvino con il Fadeev de *La disfatta* si rivela in numerose riflessioni del Sanremese coeve alla stesura del *Sentiero*. Il 22 maggio 1946 Calvino scrive a Silvio Micheli: «in *Pane duro* la tua validità estetica coincide con la tua validità politica, in quanto [...] parti dall'esperienza e in un secondo momento l'analizzi – e in ciò appunto sta il tuo essere marxista»¹⁰²⁹. La rappresentazione dell'esperienza qual è a cui si aggiunge il giudizio su di essa («parti dall'esperienza e in un secondo momento l'analizzi») è per Calvino il procedimento raffigurativo congruo al marxismo letterario. Si tratta di uno schema costantemente messo in atto da Fadeev ne *La disfatta*, che si caratterizza per una raffigurazione dei personaggi ritmata sullo schema: fatto descritto + giudizio del narratore. Il procedimento è evidente fin dalle prime battute del romanzo nella rappresentazione di Morozka, che pure è uno dei personaggi positivi; ma innanzitutto di questo procedimento letterario si lamenta implicitamente, per così dire, lo stesso Morozka, perché è immediatamente simboleggiato dall'inquietante sguardo e specchio giudicante del capitano Levinson, che sembra cogliere ogni sfumatura della realtà interiore di chi gli sta di fronte:

Morozka volse il capo con aria scontenta [...] gli erano venuti a noia [...] soprattutto gli strani occhi di Levinson. Profondi e grandi come laghi, essi afferravano Morozka da capo a piedi e vedevano in lui molte cose che, forse, erano ignote allo stesso Morozka.
«Ladro, – pensò il portaordini con aria offesa e, come d'abitudine, generalizzò: – tutti gli ebrei sono ladri» (DISF, 9).

Subito dopo l'allusione agli occhi di Levinson, capaci di cogliere la realtà conoscibile e inconoscibile, il passo successivo rivela il pensiero e l'atteggiamento del portaordini («Ladro, – pensò il portaordini con aria offesa»), e di seguito il narratore esprime un giudizio sul personaggio: («come d'abitudine, generalizzò»), senza fermarsi di fronte alla rappresentazione pregiudizio antisemita che passa in mente a Morozka, un dato che rivela il sedimento dell'ideologia reazionaria della compagine zarista contro cui la banda (e lo stesso Morozka che morirà da eroe)

¹⁰²⁹ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Claudio Milanini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (2000) 2001², p. 159.

combatte fino all'ultimo sangue («tutti gli ebrei sono ladri», pensa Morozka irritato con Levinson). Il procedimento narrativo che si compone sullo schema: rappresentazione + giudizio oggettivo del narratore, è costante in tutto il romanzo; in questo scambio di poco successivo al brano sopraccitato, Morozka sotto minaccia di essere espulso dalla banda ha accettato la missione e si riconcilia con Levinson:

– Così va bene, – rise il comandante, – ma prima facevi il lavativo... Fessacchiotto...
Morozka acchiappò Levinson per un bottone della giubba, e gli disse con un sussurro confidenziale:
– Caro mio, stavo proprio per fare una scappata all'infermeria, dalla mia Varia, e salti fuori tu con il tuo plico. Come vedi, il fesso saresti tu.
Egli ammiccò furbescamente col suo occhio castano-verdastro e scoppiò a ridere, e nel suo riso – anche ora che parlava della moglie – trasparivano accenti impudichi, connaturatisi con l'andare degli anni, come una muffa (DISF, 11).

La descrizione del riso di Morozka in cui «trasparivano accenti impudichi» potrebbe essere considerata oggettiva, ma il narratore approfondisce la descrizione con un giudizio («anche ora che parlava della moglie»), che diventa poi una descrizione-giudizio generalizzata, che si estende al rapporto tra il presente e il passato di Morozka: «accenti impudichi, connaturatisi con l'andare degli anni, come una muffa». I personaggi sono costantemente sottoposti all'osservazione e al giudizio oggettivo, freddo e spietato del narratore, che supera il livello di consapevolezza del personaggio, e spesso lo contraddice. Il medesimo procedimento caratterizza la prosa calviniana del *Sentiero*, per esempio in questa descrizione del Dritto:

Il Dritto è un giovane magro, figlio di meridionali emigrati, con un sorriso malato e palpebre abbassate dalle lunghe ciglia. Di professione fa il cameriere; bel mestiere perché si vive vicino ai ricchi e una stagione si lavora e l'altra si riposa. Ma lui preferirebbe starsene sdraiato tutto l'anno al sole, con le sue braccia tutte nervi sotto la testa. Invece, suo malgrado, ha una furia che lo tiene sempre in moto e gli fa vibrare le narici come antenne, e gli mette addosso un sottile piacere a maneggiare le armi (SNR, 100).

Il procedimento narrativo, come ne *La disfatta*, somma descrizione («di professione fa il cameriere») e giudizio negativo-satirico («bel mestiere perché si vive vicino ai ricchi»). Inizia il procedimento tipico di Fadeev (ma di ascendenza tolstoiana) che contrappone alla consapevolezza del personaggio il surplus di

valutazione della realtà espresso dal narratore, superando quindi la consapevolezza del personaggio, e la mimesi espressa con la tecnica verista dell'indiretto libero. I nessi avversativi segnalano l'articolazione di questo procedimento: «*bel mestiere perché [...] una stagione si lavora e l'altra si riposa. Ma lui preferirebbe starsene sdraiato tutto l'anno. Invece, suo malgrado*». Un altro esempio: «Pin s'arrabbia quando gli dicono queste cose, *perché, in fondo*, di trovarsi in mezzo agli spari *avrebbe paura*, e forse non si sentirebbe il coraggio di sparare addosso a un uomo. *Ma quand'è in mezzo ai compagni vuol convincersi d'essere uno come loro*» (SNR, 101-102, corsivo mio).

Il procedimento narrativo caratteristico de *La disfatta* consente al Calvino del *Sentiero* di sommare rappresentazione e giudizio, e realizzare il principio politico e poetologico espresso nella succitata lettera del 1946 di Calvino a Micheli: «la tua validità estetica coincide con la tua validità politica, in quanto [...] parti dall'esperienza e in un secondo momento l'analizzi – e in ciò appunto sta il tuo essere marxista». Questa è appunto l'idea di realismo che fa sì che il romanzo *La disfatta* possa essere accolto dal Sanremese come un modello letterario di rilevanza primaria. Simili dichiarazioni di poetica nel Calvino di questi anni sono tutt'altro che rare. Sempre nel 1946, nella recensione a *Rancore* di Stefano Terra per esempio, Calvino critica con decisione proprio la mancanza del giudizio dell'autore sul narrato; nel romanzo, lamenta Calvino, «ci si aspetterebbe [...] il mordente d'una nuova valutazione morale e civile. Come mai ciò non avviene?»¹⁰³⁰. Ciò non avviene perché Terra, si potrebbe dire, non applica il procedimento narrativo caratteristico de *La disfatta* e del *Sentiero* (che peraltro non è stato ancora completato), narrazione di eventi e descrizione dei personaggi + giudizio narratoriale. Infatti Calvino prosegue criticando Terra «per questo suo non voler intervenire di persona, per questo suo voler lasciare che gli uomini e i fatti si raccontino da soli, invece d'esser lui a raccontarli, cioè ad analizzarli, a criticarli, a giudicarli»¹⁰³¹. Il modello del romanziere marxista invece, secondo Calvino, coinciderebbe con l'atteggiamento e il procedimento tipico di Fadeev, che narra e giudica. La valutazione di Calvino su

¹⁰³⁰ I. CALVINO, "Rancore" di Stefano Terra, «L'Unità», 30 Luglio 1946; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1258.

¹⁰³¹ *Ibidem*.

Terra non è quindi pienamente positiva: «Terra è aspro e generoso»¹⁰³², ma il secondo aggettivo vuole segnalare un limite:

il suo essere aspro di vita buona e cattiva a un tempo è quello che lo fa moderno e poeticamente valido; ma il suo esser generoso [...] lo fa sì scrittore sociale, vicino agli uomini e nemico dell'ingiustizia, ma talora superficiale, privo di mordente, laddove per giovare agli uomini uno scrittore dovrebbe essere spietato. Terra non è un marxista che analizza, calcola, giudica, e sa essere, se è necessario, anche spietato con se stesso e quelli per cui combatte.¹⁰³³

Sono brani nei quali le affinità politiche e poetologiche con Fadeev sono evidenti: l'autore deve essere «un marxista che analizza, calcola, giudica». Nel 1947 Calvino ribatte sul medesimo concetto nella sua recensione al romanzo autobiografico *Ragazzo negro* dello statunitense Richard Wright:

Il maggior interesse di questa moderna e ben più risoluta *Capanna dello zio Tom* è nella formazione di una persona morale, nella costruzione di una propria moralità, più seria di di tutte le altre che via via si presentano al protagonista, dalla rassegnazione puritana al compromesso individuale. La critica del mondo sopraffattore dei bianchi non è mai disgiunta da una critica altrettanto severa delle debolezze, delle ingenuità dei negri, di tutte le ragioni cioè della loro inferiorità. Non per nulla Richard Wright milita nel partito comunista americano.¹⁰³⁴

Anche in questo brano Calvino sottolinea che la rappresentazione narrativa del reale deve essere congiunta alla critica fredda e oggettiva del reale rappresentato. Il modello letterario rappresentato da *La disfatta* incarna i requisiti fondamentali della ricerca di una nuova poetica marxista a cui attende il Calvino autore del *Sentiero*.¹⁰³⁵ Alle ragioni politiche e poetologiche che possono spiegare la rilevanza

¹⁰³² *Ibidem*.

¹⁰³³ *Ibidem*. Se ciò che fa di Terra uno scrittore «moderno e poeticamente valido» è il suo «essere aspro», il medesimo aggettivo è usato significativamente da Calvino a proposito de *La disfatta*: «fra i romanzi sovietici sulla guerra civile, *La disfatta* è uno dei più belli: il suo *aspro realismo* mira a esprimere la faticosa formazione d'una libertà, d'una morale, d'una umanità nuova nel crogiuolo della lotta» (I. CALVINO, nota editoriale in A. FADEEV, *La disfatta*, cit., p. 4, corsivo mio).

¹⁰³⁴ I. CALVINO, «*Ragazzo negro*» di Richard Wright, «L'Unità», 8 maggio 1947; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1465.

¹⁰³⁵ Le affinità poetologiche tra Fadeev e Calvino sono rilevanti. Per esempio, se il Fadeev de *La disfatta* (e dell'articolo-manifesto *Abbasso Schiller!*) è il pioniere della nuova narrativa antiromantica sovietica, per il Calvino del 1947 l'americano Sherwood Anderson esprime «una poetica che ci trova consenzienti, come a una poetica antimitica e antiidealistica» (I. CALVINO, *Sherwood Anderson scrittore artigiano*, «L'Unità», 4 novembre 1947; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, p. 1284). Sulla stessa linea, Calvino nel 1948 prende nettamente le distanze dal concetto e dalla prassi del romanzo tipica di Vittorini: «per noi, «romanzo» è il contrario di «lirica», il riuscire a comprendere sulla pagina gli uomini come uomini, lo spazio come spazio, il tempo come tempo [...] invece le vie d'uscita di Vittorini sono vie di lirica» (I.

di questo influsso, si sommano le ragioni dell'esperienza storica della Guerra di Liberazione partigiana, a cui gli intellettuali hanno spesso reagito, nella trasposizione narrativa dell'esperienza vissuta, con soluzioni narrative che rivelano la necessità di esprimere sia il dato reale sia la critica ad esso. Se Calvino afferma, a proposito dell'esperienza dello studente Mecik narrata ne *La disfatta*, che «molti giovani piccolo-borghesi italiani che sono stati coi partigiani potranno riconoscersi in certe sue reazioni di fronte a quel mondo così nuovo»¹⁰³⁶, singolari similitudini con *La disfatta* si possono trovare anche nelle memorie del Roberto Battaglia di *Un uomo, un partigiano*. Anche Battaglia potrebbe aver letto Fadeev prima del 1945, per esempio in una traduzione estera; ma anche in questo caso, resterebbe comunque il fatto che il romanzo dell'ex partigiano Fadeev è stato percepito come un modello letterario verace nel momento in cui l'ex partigiano Battaglia ha steso le sue memorie:

Mi interessa [...] osservare come, malgrado i miei sforzi, non sia mai riuscito a compenetrarmi perfettamente nell'ambiente, nel suo linguaggio e nei suoi interessi sia pure modesti ma concreti. [...] Era la mia prima esperienza di vita vera in mezzo agli uomini e i loro difetti e le loro ambizioni mi sgomentavano [...] mi trovavo a un certo punto imbarazzato [...] fra quei gruppi che dimostravano di preoccuparsi solo delle armi e del pane, ossia sembravano estranei a quel moto o entusiasmo che mi aveva spinto a unirmi a loro.

Il carattere ambizioso e nello stesso tempo irresoluto di quel capo partigiano, la ferocia o l'ingenuità di quell'altro, la scarsa capacità militare di un terzo [...] erano per me punti insolubili del problema.¹⁰³⁷

La condizione problematica dell'intellettuale a confronto con la realtà partigiana è narrato, con forte accento negativo, nel brano de *La disfatta* che sintetizza la prima esperienza partigiana di Mecik, un passo che ricorda assai da vicino *Il sentiero dei nidi di ragno*, ma rivela numerose affinità anche con il brano di Battaglia sopra citato:

Gli uomini che l'attorniano non assomigliavano affatto a quelli ch'egli s'era immaginato con la sua ardente fantasia. Erano più sudici e più pidocchiosi; più ruvidi e incoerenti. Si rubavano a vicenda le cartucce, si inguriavano nel modo più esasperante per ogni più futile motivo e si

CALVINO, *Censurato 13 anni fa perché parlava di fascisti illusi*, «L'Unità», 22 giugno 1948; ora con il titolo *Elio Vittorini, Il garofano rosso* in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. I, P. 1262).

¹⁰³⁶ I. CALVINO, nota editoriale in A. FADEEV, trad. it. *La disfatta*, cit., p. 5.

¹⁰³⁷ ROBERTO BATTAGLIA, *Un uomo, un partigiano* (1945), Il Mulino, Bologna 2004, pp. 38-39.

azzuffavano a sangue per un pezzo di lardo. [...] In compenso, se non era gente come quella descritta nei libri, erano uomini veri e vivi (DISF, 24).

Altri brani di *Un uomo, un partigiano* possono ricordare *La disfatta*, ma la similarità sia dei temi sia della loro resa retorica che accomuna i brani succitati possono essere sufficienti per ricordare, in termini generali, che il rapporto degli ex partigiani con la realtà storica vissuta ha un ruolo importante sia nel riconoscimento dei modelli narrativi validi, sia nella scelta delle modalità di rappresentazione del reale. Modelli narrativi e rappresentativi che d'altro canto possono rinforzarsi a vicenda: muovendo dalla propria esperienza e concezione del mondo, a prescindere dal diverso statuto narrativo delle due opere (memoriale e romanzesco), Calvino può aver letto *Un uomo, un partigiano* e poi *La disfatta* (o viceversa), trovando ancora più "vero" il secondo dopo aver letto il primo.

III.7.2 Fiabesco

La connotazione fiabesca del *Sentiero dei nidi di ragno* è un dato critico oramai consolidato, già sottolineato dalla recensione di Pavese, primo autorevole estimatore del romanzo d'esordio del Sanremese: «l'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna, è stata questa, di arrampicarsi sulle piante, più per gioco che per paura, e osservare la vita partigiana come una favola di bosco, clamorosa, variopinta, "diversa"»¹⁰³⁸. Questo brano assai noto e citato, in realtà allude furbescamente al modello letterario del *Sentiero*, il romanzo di Fadeev *La disfatta*, per la precisione al passo dove lo studente Mecik si dispera dopo la sua fuga:

Mecik si guardò intorno a più riprese: non era più inseguito. Nulla turbava la calma sconfinata ch'era subentrata tutt'intorno. Ansimante, si lasciò cadere dietro il primo cespuglio che incontrò. [...] A dieci passi sopra di lui, sopra una betulla sottile e nuda curvata sino al suolo, era arrampicato uno scoiattolo striato che lo guardava con gli ingenui occhietti giallastri. A un tratto Mecik si sedette afferrandosi la testa e scoppiò in un pianto diretto. Lo scoiattolo squitti spaventato e saltò giù in mezzo all'erba (DISF, 264).

¹⁰³⁸ C. PAVESE, *Il sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, «L'Unità» ed. di Roma, 26 ottobre 1947; ora in ID., *Saggi letterari*, cit., p. 245.

Lo scoiattolo di Fadeev (Pavese: «l'astuzia di Calvino, scoiattolo della penna»), arrampicato sulla betulla (Pavese: «arrampicarsi sulle piante») prima curioso e poi spaventato (Pavese: «più per gioco che per paura») osserva il partigiano disertore Mecik disperarsi per il suo tradimento (Pavese: «osservare la vita partigiana come una favola di bosco»). È un indizio sulla possibilità che la lettura de *La disfatta* da parte di Calvino, e il conseguente ruolo di modello letterario nella genesi del *Sentiero*, derivi dall'iniziativa di Pavese: «l'astuzia di Calvino» (e dello stesso Pavese) consisterebbe quindi nella sapiente rielaborazione del giusto modello letterario. L'importante accenno all'«osservare la vita partigiana come una favola di bosco» riconduce nuovamente a *La disfatta*, al brano nel quale Mecik giunge al campo partigiano, e si trova per la prima volta di fronte alla curiosa figura del capitano Levinson, che gli sembra «uno di quegli gnomi di cui sono illustrate le favole»:

Il villaggetto era steso ai piedi di un monte boscoso e solatio, e il sole calante batteva dalla parte opposta. Presso una cappella decrepita e fungosa un gruppo di giovanotti allegri e chiassosi, con distintivi rossi ai berretti, giocava ai birilli. Proprio in quel momento un ometto basso dai lunghi gambali e con un pizzo rossiccio simile a un lungo cuneo, il quale pareva uno di quegli gnomi di cui sono illustrate le favole per bambini, aveva lanciato la sua palla sbagliando ignominiosamente tutti i birilli (DISF, 111).

La caratterizzazione fiabesca de *La disfatta* ha in questo brano un momento di espressione esplicita, che rende lo straniamento e la psicologia infantile di Mecik. Calvino rielabora questi brani in un passo del *Sentiero* dove si narra l'arrivo di Pin al campo partigiano; ne *La disfatta* Levinson sembra a Mecik uno gnomo delle fiabe, nel *Sentiero* il ruolo dello gnomo è assunto dal cuoco “trozchista” Mancino:

Allora dal casolare esce un omino con un sacco. [...] L'omino viene loro incontro fregandosi le mani. [...] È un omino col giubbotto da marinaio e con un cappuccio di pelo di coniglio sul cranio calvo: Pin pensa che sia uno gnomo che abita in quella casetta in mezzo al bosco (SNR, 82).

L'«omino» con il «cranio calvo» del *Sentiero* ha un corrispondente ne *La disfatta* nell'accompagnatore di Mecik, il vecchio Pika, che infatti è così apostrofato dai partigiani di Levinson: «- ti sei trascinato qui, diavolo pelato?» (DISF, 112). Poco dopo il capitano si accorge di Mecik: «- Chi c'è con te? - chiese finalmente

Levinson. // – Un giovane che viene dall’infermeria. Un bra-avo giovane. [...] L’ometto che giocava così male ai birilli aveva occhi grandi e intelligenti, che afferrarono Mecik» (DISF, 112). Con narrazione focalizzata rispettivamente su Mecik e su Pin, si passa dall’«ometto» (Levinson) de *La disfatta* all’«omino» (Mancino) del *Sentiero*: «L’omino lega il mulo, poi guarda Pin. // – E questo chi è? Hai fatto un figlio, Cugino?» (SNR, 83). Comparando questi brani de *La disfatta* e del *Sentiero*, si rileva che le funzioni narrative svolte dal personaggio Levinson (rappresentare lo gnomo dei boschi, informarsi su Mecik) sono espresse da Mancino, e quelle di Mecik sono espresse da Pin (essere accompagnato all’accampamento e presentato ai partigiani, trasfigurare un personaggio in uno gnomo). Nei brani successivi le similarità tra *La disfatta* e *Il sentiero* proseguono sul medesimo schema; nel romanzo di Fadeev, Levinson chiede a Mecik se possiede un’abilità, specifica (sparare), quest’ultimo dopo un’incertezza risponde affermativamente, e Levinson richiede gli arnesi relativi (una carabina):

Levinson lo soggardò ancora con occhio sagace e scrutatore, e chiese:
– Sai sparare?
– Sì... – rispose Mecik in tono incerto.
– Efimka... Porta una carabina... (DISF, 112).

Similmente, nel romanzo di Calvino, Mancino chiede a Pin se possiede un’abilità specifica (pelare le patate), quest’ultimo dopo un’incertezza risponde affermativamente, e Mancino non richiede (come fa Levinson) ma procura egli stesso gli arnesi relativi (i coltelli):

– Senti un po’, recluta della rivoluzione, – dice Mancino, sei capace a pelare le patate?
– Pin vorrebbe rispondergli con qualche frase sporca, così per fare amicizia, ma lì per lì non ne trova e risponde: – Io sí.
– Ben, avevo giusto bisogno d’un aiuto-cuciniere, – dice Mancino, – aspetta che vado a prendere i coltelli – E sparisce nel casolare (SNR, 83).

Sia ne *La disfatta* sia nel *Sentiero* la trasfigurazione dei rispettivi personaggi Levinson e Mancino come gnomi da fiaba in virtù della focalizzazione sul punto di vista di Mecik e di Pin, si riscontra due volte. Ne *La disfatta*, poco oltre i brani succitati, Mecik si trova nuovamente al cospetto del capitano Levinson, e nuovamente lo vede come uno gnomo da fiaba:

Una ventina di partigiani era raccolta intorno a un falò acceso in mezzo a un cortile vuoto, vasto come un campo. Levinson era seduto proprio accanto al fuoco, con le gambe incrociate all'uso coreano, e la fiamma fumosa e cigolante gli dava un aspetto fantastico, così che ricordava sempre più a Mecik uno gnomo delle favole (DISF, 117).

In un brano del *Sentiero* (espunto da Calvino dalle edizioni dal 1964 in poi), Pin, impaurito dagli spari a fondovalle, decide di restare con Mancino e Giglia, che fantastica come uno gnomo dei boschi con la moglie:

Pin vorrebbe raggiungere il Cugino e andare sempre con lui, ma ha le ossa rotte dopo tante peripezie, e quegli spari in fondovalle gli mettono addosso una vaga paura. Dev'essere bello anche starsene qui con questi due: a Pin piacerebbe fossero uno gnomo e sua moglie che vivono soli in quella casetta in mezzo al bosco e lui essere il loro figlio adottivo e parlare con le fate (SNR, 87).

Nella sua recensione (1949) alla traduzione italiana delle *Radici storiche dei racconti di fate* di Propp, Calvino ricorda «la foresta misteriosa, la cappannuccia nella foresta, gli incontri e le prove cui i bambini sono sottoposti»¹⁰³⁹. Nel brano succitato del *Sentiero* il piccolo Pin si trova appunto di fronte a una «casetta in mezzo al bosco», a fantasticare sugli gnomi. L'archetipo narrativo fiabesco del bambino perso nel bosco a cui ricorre Calvino nel *Sentiero*, ha anch'esso un suo modello letterario ne *La disfatta*. Per esempio, questo brano del *Sentiero*:

Pin prende la via del torrente. Gli sembra d'essere tornato alla notte in cui ha rubato la pistola. Ora Pin ha la pistola, ma tutto è lo stesso: è solo al mondo, sempre più solo. Come quella notte il cuore di Pin è pieno d'una domanda sola: che farò?

Pin cammina per i beudi. Prima piange in silenzio, poi scoppia in singhiozzi. Non c'è nessuno che gli venga incontro, ora. Nessuno? Una grande ombra umana si profila a una svolta del beudo.

– Cugino!

– Pin!

Questi sono posti magici, dove ogni volta si compie un incantesimo [...] E anche il Cugino è un grande mago (SNR, 204).

Si possono comparare brani del *Sentiero* come il sopraccitato ai brani de *La disfatta* dove Mecik, nei guai per non aver ascoltato le istruzioni del capo plotone sulla cura da prestare alla sua cavalla, decide di recarsi nottetempo dal comandante

¹⁰³⁹ I. CALVINO, *Sono solo fantasia i racconti di fate?*, «L'Unità», 6 luglio 1949; ora con il titolo *Vladimir Ja. Propp, Le radici storiche dei racconti di fate*, in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1542.

per farsi assegnare un'altra cavalcatura. Come nel *Sentiero*, mentre Pin si aggira nel bosco, «una grande *ombra umana* si profila *alla svolta*», ne *La disfatta*, Mecik si sarebbe smarrito «se *da un angolo* non gli fosse sbucata incontro *un'ombra solitaria*»:

Mecik [...] camminava per le vie oscure e assonnate, alla ricerca del comando. A un certo momento per poco non piombò in mezzo a un trattenimento danzante: una fisarmonica rauca ansimava una danza di Saratov, le sigarette brillavano nell'oscurità, le sciabole e gli speroni tintinnavano, le ragazze strillavano, e la terra tremava sotto la danza folle [...] Avrebbe continuato a girovagare tutta la notte, se da un angolo non gli fosse sbucata incontro un'ombra solitaria (DISF, 116).

L'incontro con Morozka scoraggia ulteriormente Mecik, che si dirige al comando con lo stato d'animo smarrito di un bimbo perso nel bosco:

«Morozka... già, infatti... lui è qui...» pensò Mecik, e, come i giorni precedenti, si sentì solo in mezzo ai pericoli costituiti da Morozka, dalle strade buie e sconosciute, dalla docile cavalla che non sapeva trattare. Allorché fu vicino al comando, la sua risolutezza era svanita definitivamente, e non ricordava più perché era venuto, né quello che avrebbe fatto e detto (DISF, 117).

In questi brani, come nel *Sentiero* agli occhi di Pin «il Cugino è un grande mago», ne *La disfatta* Levinson «sembra sempre più a Mecik uno gnomo delle favole». Il tema delle canzoni e storielle sconce che racconta il Pin del *Sentiero*, compresa la canzonatura finale al Dritto che ha sedotto la moglie di Mancino, ha uno spunto nella scena che osserva Mecik una volta giunto al comando:

Levinson [...] ricordava sempre più a Mecik uno gnomo delle favole. Mecik s'accostò ma rimase indietro; nessuno badava a lui. I partigiani raccontavano a turno storielle sboccate, i cui personaggi immancabili erano il pope melenso, la vispa moglie di lui e un giovane intraprendente dal passo assai leggero, che metteva astutamente nel sacco il pope per conquistare le grazie amorose della moglie (DISF, 117).

Anche Levinson racconta a sua volta una storiella oscena, e «nel guardarlo, Mecik involontariamente avrebbe desiderato di raccontare qualcosa anche lui. Veramente, ascoltava con piacere storielle di quel genere, benché le giudicasse sconvenienti e cercasse di fingersi superiore a tali cose» (DISF, 118). Il desiderio di «raccontare qualcosa» di simile espresso da Mecik prelude alle canzoni e

canzonature che Pin intona nel *Sentiero*, prima nel carrugio e poi tra i partigiani (che però «non chiedono che canti loro canzoni d'amore, o canzonette da ridere: vogliono i loro canti pieni di sangue e di bufere, oppure le canzoni di galera e di delitti» SNR, 99).

La comparazione tra *La disfatta* e *Il sentiero* permette di rilevare sia la forte originalità del romanzo di Calvino, sia i suoi stringenti legami con il modello rappresentato dal romanzo di Fadeev. Calvino, dalla *Prefazione* del 1964 in poi, ha eluso gli interrogativi sui modelli letterari del *Sentiero* in vari modi, ma, a proposito dei suoi modelli letterari giovanili e dell'ispirazione fiabesca, la sua proverbiale ironia si scatena nella risposta all'intervista rilasciata a Maria Corti nel 1985:

Quando ho cominciato a scrivere ero un giovane di poche letture; tentare la ricostruzione d'una biblioteca «genetica» vuol dire risalire rapidamente ai libri d'infanzia: ogni elenco credo deva cominciare da *Pinocchio*.¹⁰⁴⁰

III.7.3 Cavalleresco

Amo Tolstoj perché alle volte
mi pare di essere lì lì per capire
come fa e invece niente.
I. CALVINO

La nota ammirazione di Calvino per Ariosto è attestata fin dagli anni in cui Calvino scrive il *Sentiero*¹⁰⁴¹, e a proposito di Ariosto, nella già citata recensione al *Sentiero dei nidi di ragno*, Pavese ha scritto: «c'è qui dentro un sapore ariostesco. Ma l'Ariosto dei nostri tempi si chiama Stevenson, Kipling, Dickens, Nievo, e si traveste volentieri da ragazzo»¹⁰⁴². Pavese forse ben sapeva che per il Calvino del *Sentiero* l'Ariosto si chiamava anche Fadeev, ma (a parte la silenziosa strizzata

¹⁰⁴⁰ I. CALVINO, Intervista di Maria Corti, «Autografo», II, 6, ottobre 1985; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., vol. II, p. 2920. L'efficacia della nota ironica è naturalmente rafforzata dalla effettiva pertinenza del modello letterario di Collodi, basti ricordare il ruolo importante nel *Sentiero* del motivo del "dire la verità". Sulla autocostruzione, o riscrittura a posteriori della propria biografia intellettuale da parte di Calvino si è soffermato Giorgio Bertone, con particolare attenzione alla rielaborazione del periodo del Secondo dopoguerra: cfr. GIORGIO BERTONE, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994, pp. 3-86.

¹⁰⁴¹ Nell'articolo che Calvino dedica al concorso letterario vinto con il *Sentiero*, *Abbiamo vinto in molti* (1947), la metafora della torre d'avorio letteraria è espressa da Calvino con un'allusione al castello di Atlante del *Furioso*: «Caproni, che è scrittore d'esperienze letterarie e pure, ha sentito il bisogno d'uscire dal castello incantato» (I. CALVINO, *Abbiamo vinto in molti*, «L'Unità» ed. di Genova, 5 gennaio 1947, ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., p. 1476).

¹⁰⁴² C. PAVESE, *Il sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, cit., p. 246.

d'occhio a Calvino di cui si è già detto sopra: lo «scoiattolo della penna»), non ne fece menzione, proteggendo il giovane scrittore dagli anatemi della guerra fredda letteraria. Ma lo stesso Calvino, nella nota editoriale all'edizione del 1952 de *La disfatta*, afferma che «c'è un sapore di poema cavalleresco in queste pagine tutte cavalcate, disarcionamenti, salvataggi, battaglie, e solitudine umana e problematica umana, sullo sfondo d'un paesaggio tenue e meraviglioso di boschi e paludi, tronchi di betulle e scoiattoli e uccelli»¹⁰⁴³. Nella fisionomia da poema cavalleresco del capolavoro romanzesco di Fadeev si possono indovinare ragioni ulteriori della forte suggestione de *La disfatta* sul Calvino del *Sentiero*. Ma soprattutto si può partire dallo stile ariostesco del romanzo di Fadeev per formulare qualche ipotesi sulle ragioni più immediatamente letterarie dell'insoddisfazione e del fastidio retrospettivo di Calvino per il suo primo romanzo, espressa dal Sanremese nella *Nota al Sentiero* del 1954 e più diffusamente nella *Prefazione* del 1964:

Con questa furia polemica mi buttavo a scrivere e scomponevo i tratti del viso e del carattere di persone che avevo tenuto per carissimi compagni, con cui avevo per mesi e mesi spartito la gavetta di castagne e il rischio della morte, per la cui sorte avevo trepidato, di cui avevo ammirato la noncuranza nel tagliarsi i ponti dietro le spalle, il modo di vivere sciolto da egoismi, e ne facevo maschere contratte da perpetue smorfie, macchiette grottesche, addensavo torbidi chiaroscuri [...] sulle loro storie... Per poi provarne un rimorso che mi tenne dietro per anni...¹⁰⁴⁴

È lecito chiedersi cosa sia accaduto nell'evoluzione dal modello letterario de *La disfatta* al *Sentiero*. Nel capolavoro di Fadeev «i tratti del viso e del carattere» dei partigiani sono similmente scomposti e ridotti a «maschere contratte da perpetue smorfie, macchiette grottesche», e sulle loro storie si addensano «torbidi chiaroscuri», quanto e forse più che nel *Sentiero*: eppure i partigiani di Fadeev emergono dal romanzo con una statura morale ed epica titanica, poeticamente sublime. Curiosamente, la “disfatta” letteraria di Calvino si può ricondurre all'insufficiente meditazione del Sanremese sui procedimenti letterari messi in atto da Fadeev per riprodurre l'epicità del poema cavalleresco.

Negli anni in cui Fadeev pubblica *La disfatta*, che diviene immediatamente il manifesto letterario del Rapp (l'associazione russa degli scrittori proletari), il gruppo

¹⁰⁴³ I. CALVINO, nota editoriale a A. FADEEV, *La disfatta*, cit., p. 5.

¹⁰⁴⁴ I. CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., pp. 1193-1194.

guidato da Averbach è impegnato in una campagna volta a propagandare l'utilità e la necessità di uno studio attento e minuzioso dei procedimenti letterari dei grandi classici del realismo russo, con particolare attenzione alle tecniche di caratterizzazione dei personaggi. Nel gennaio 1927, lo stesso anno in cui pubblica *La disfatta*, Fadeev, dalle colonne del numero di gennaio della rivista del Rapp (*Na Literaturnom Postu*, "Al posto di guardia letterario") rimarca che per gli scrittori proletari «l'obiettivo di guadagnarsi l'egemonia [letteraria] comporta lo studiare e gradualmente padroneggiare i classici»¹⁰⁴⁵, e richiama l'attenzione del suo pubblico sulla maestria del Gogol de *Le anime morte*. Nel medesimo numero della rivista il romanziere Libedinskij afferma: «prima di accingermi a scrivere il mio [romanzo] *I commissari*, mi sono messo seduto e ho riletto *Guerra e pace* e un po' di Turgenev. Fadeev ha fatto lo stesso prima di scrivere *La disfatta*»¹⁰⁴⁶. E senza mezzi termini, sempre sul «Na Literaturnom Postu» del gennaio 1927, «Libedinskij raccomanda Tolstoj come maestro dei procedimenti letterari attraverso i quali un personaggio è reso simpatico o ripugnante per il lettore»¹⁰⁴⁷. Edward J. Brown sottolinea che «*La disfatta* di Fadeev, considerato un modello del metodo letterario del Rapp, è notevole per la sua stretta imitazione del modo tolstoiano di caratterizzazione e analisi psicologica»¹⁰⁴⁸. Tuttavia, per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi de *La disfatta*, è opportuno valutare il ruolo cruciale, come si è sopra ricordato, del modello letterario rappresentato dall'*Oblòmov* di Gončarov. Nella caratterizzazione di Agaf'ja orchestrata da Gončarov, per esempio, si può osservare il procedimento caratteristico di Fadeev, che fa seguire il commento giudicante alla descrizione del personaggio, in questo caso la massaia priva di ogni interesse e attitudine intellettuale: «e tacque, avendo esaurita tutta la sua provvista di pensieri e di parole» (OBL, 306). Dopo la descrizione del dialogo tra Oblòmov e Agaf'ia, costellato dai sorrisi della donna («Ella in risposta sorrise»; «Ella sorrise» (OBL, 306), ecc.), il narratore interviene esplicitamente con un primo accenno che giudica impietosamente il personaggio:

¹⁰⁴⁵ A. FADEEV, citato in EDWARD J. BROWN, *The Proletarian Episode in Russian Literature*, Columbia University Press, New York 1953, p. 67; qui e in seguito la traduzione dall'inglese è mia.

¹⁰⁴⁶ JURIJ NICOLAEVIČ LIBEDINSKIJ, citato in E. J. BROWN, *The Proletarian Episode in Russian Literature*, cit., p. 67.

¹⁰⁴⁷ E. J. BROWN, *The Proletarian Episode in Russian Literature*, cit., p. 67.

¹⁰⁴⁸ Ivi, p. 68.

Il suo volto prese un'espressione attiva e preoccupata: anche l'ottusità scompariva quando ella cominciava a parlare di cose note. Ad ogni domanda nuova che non riguardava scopi positivi, a lei noti, rispondeva con un sorriso o col silenzio (OBL, 307).

Conclude poco oltre la voce narrante di Gončarov: «Ella sorrise di nuovo leggermente e subito riprese la sua espressione consueta. Il sorriso era in lei più che altro un mezzo per nascondere la sua incapacità di dire o di fare quel che occorreva in questo o quel caso» (OBL, 307).

Fadeev giunge quindi a scrivere *La disfatta* dopo uno studio attento dei procedimenti di caratterizzazione dei personaggi messi in atto dai maestri del realismo russo. Lo stesso Calvino, a proposito de *La disfatta*, parla dell'«indimenticabile personaggio di Morozka»¹⁰⁴⁹. Tuttavia, sorprendentemente, Calvino non sembra aver colto pienamente il procedimento narrativo che rende indimenticabile il personaggio di Morozka, definito «il minatore ubriacone e ladro di meloni, dalle poche idee rozze e cocciute, ma con una sua moralità elementare che lo sorregge nelle prove più difficili e lo porta a morire da eroe»¹⁰⁵⁰. In realtà anche le «poche idee» di Morozka sono, oltre che «rozze», per lo più sbagliate (come il pregiudizio sull'ebreo Levinson espresso in un brano sopraccitato). Fadeev – come poi Calvino – contrappone con radicalità pressoché manichea l'istinto e il sentimento alla ragione e alle idee. Così si può osservare Morozka (che ha appena pensato: «Tutti gli ebrei sono ladri», DISF, 9) esprimere con il suo comportamento un atteggiamento di confidenziale affetto verso Levinson, appena accennato: «Morozka acchiappò Levinson per un bottone della giubba, e gli disse con un sussurro confidenziale» (DISF, 11). Fadeev si guarda bene dal commentare esplicitamente per mezzo della voce narrante questi aspetti positivi del suo personaggio, lascia che parlino da soli al lettore, anzi il narratore continua a mettere in evidenza i lati negativi e sgradevoli di Morozka.¹⁰⁵¹ Le «poche idee rozze e cocciute» e la «moralità elementare» di Morozka (personaggio invece tendenzialmente immorale, come il narratore costantemente sottolinea) contano in realtà ben poco, e la statura di

¹⁰⁴⁹ I. CALVINO, nota editoriale a A. FADEEV, *La disfatta*, cit., p. 5

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁵¹ Segue infatti il già citato rilievo del narratore su Morozka: «nel suo riso – anche ora che parlava della moglie – trasparivano accenti impudichi, connaturatisi con l'andare degli anni come una muffa» (DISF, 11).

eroe epico di Morozka si realizza, in contrasto con i suoi tratti rozzi e volgari e con i suoi pregiudizi “intellettuali”, nell’istinto profondo che si manifesta nelle sue azioni impavide e generose. Dopo i passi succitati, Morozka va in missione per conto di Levinson, il narratore riassume la storia della sua vita e conclude impietosamente: «Egli faceva tutto senza riflettere: la vita gli sembrava facile e semplice come uno dei cetrioli rotondi degli orti di Sucian. // Forse per questo, presa con sé la moglie, nel 1918 era passato dalla parte dei sovietici. // Comunque fosse [...]» (DISF, 15). Il tema dell’imperscrutabilità razionale delle motivazioni che determinano lo schierarsi per la Rivoluzione o per la reazione è uno temi cruciali che passano da *La disfatta* al *Sentiero*, dove parimenti è esplicito che gli ideali astratti non rappresentano la discriminante decisiva. Resta peculiare la tecnica di rappresentazione di questo personaggio che «faceva tutto senza riflettere»; Morozka, sente i rumori di una battaglia, si avvicina, e assiste alla scena dei partigiani in rotta disordinata di fronte all’avanzata nemica:

Il gruppo andava rapidamente assottigliandosi, e anche il giovane dalla benda bianca cadde. [...] tentò più volte di rialzarsi, di correre; stese le braccia e gridò qualcosa che non si sentiva. Gli uomini del suo gruppo accelerarono la corsa e lo lasciarono indietro, senza volgere il capo.
– Canaglie, cosa fanno mai! – ripeté Morozka stringendo nervosamente la carabina fra le dita sudate. [...] Un istante dopo, librandosi al galoppo come un uccello, Morozka volava nel campo d’orzo. Le mosche di piombo rovente gli fischiavano malignamente sul capo; il cavallo sprofondò in un botro; l’orzo sibilava furiosamente sotto le staffe... (DISF, 18).

Così Morozka si è lanciato al salvataggio dello sconosciuto compagno (Mecik) senza pensarci due volte. Il narratore si guarda bene dal commentare positivamente il suo gesto, e lascia che s’imponga da sé al giudizio del lettore, senza risparmiare all’occasione critiche e commenti ironici su Morozka. Anzi, quando in un brano successivo, litigando con Mecik, Morozka gli rinfaccia d’averlo salvato, il narratore si affretta a prenderlo in giro: «– Non ti ricordi più che t’ho cavato fuori dal fuoco?... Vi portiamo sul nostro collo... – gridò tanto forte, come se tutti i giorni cavasse fuori “dal fuoco” i feriti come castagne... – Sul nostro collo!... ecco dove ci pesate! – e si batté il collo con esasperazione esagerata» (DISF, 86).

La tecnica adottata da Fadeev consiste quindi, essenzialmente, nel ridurre al minimo i commenti positivi sui personaggi (e i discorsi sulla morale della favola,

relegati in un capitolo che si inoltra nelle allusive riflessioni di Levinson, assimilabile al capitolo IX del *Sentiero*), lasciando che la loro statura epica emerga nell'azione. Marx, a proposito delle opere letterarie, amava ripetere che è sempre necessario distinguere ciò che un autore intendeva scrivere da ciò che effettivamente ha scritto. Lasciando da parte questo aspetto del problema, Calvino stesso, come si è sopra ricordato, ha espresso una profonda insoddisfazione nei confronti del *Sentiero*. Assumono quindi una rilevanza particolare le osservazioni che Calvino nella *Prefazione* del 1964 dedica a *Una questione privata* di Fenoglio:

Solo ora, grazie a Fenoglio, possiamo dire che una stagione si è compiuta [...] la stagione che va dal *Sentiero dei nidi di ragno* a *Una questione privata*.

Una questione privata [...] è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, [...] e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia.¹⁰⁵²

Non solo le parole di Calvino sul romanzo di Fenoglio si potrebbero traslare su *La disfatta*, ma *Una questione privata*, a sua volta influenzato dal capolavoro di Fadeev¹⁰⁵³, non trascura, a differenza del *Sentiero*, di narrare le vicende dei partigiani in azione.¹⁰⁵⁴ L'errore che si rimprovera Calvino, in termini di procedimento letterario, consiste invece nel non rappresentare i suoi partigiani in battaglia, così che la giustificazione ideologica del partigianato sottoproletario – contrariamente agli intenti ideologici esplicitati da Calvino – resta puramente intellettualistica, priva di qualsiasi evidenza plastica.

La tradizione letteraria del romanzo cavalleresco è lo sfondo evocativo e la fonte dei procedimenti che presiedono alla rappresentazione dei partigiani in azione

¹⁰⁵² I. CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1202.

¹⁰⁵³ Basti qui ricordare il finale di *Una questione privata*, con Milton che fugge a rotta di collo nel bosco come Mecik ne *La disfatta*; o il personaggio del "giovin signore" tra i partigiani che lo canzonano, Giorgio Clerici *alias* «Giorgio Pigiama di Seta», altra rielaborazione del personaggio Mecik, che non solo ha particolare successo con le donne come quest'ultimo, ma gli assomiglia – per così dire – anche fisicamente, in virtù dei lunghi riccioli biondi che caratterizzano entrambi i personaggi.

¹⁰⁵⁴ Per esempio, il Milton di *Una questione privata*, nell'*incipit* del capitolo X, si dedica a catturare un sergente fascista, con un piglio ferino che ricorda i partigiani de *La disfatta*: «strisciava verso il termine dell'acacieto, fluido e silenzioso come un serpente [...] Si raccolse sulle ginocchia e balzò, compiendo nel volo una mezza torsione a sinistra. Gli piantò la pistola nel bel mezzo della schiena» (B. FENOGLIO, *Una questione privata*, cit., p. 119).

ne *La disfatta*.¹⁰⁵⁵ Il procedimento letterario che esprime la dimensione epica dei partigiani sembra anche in questo caso derivare dalla meditazione sul modello letterario rappresentato da Gončarov, che articola il suo Oblòmov sulla scansione tra un piano di rappresentazione statico correlato al protagonista e il guizzare di improvvisi piani di movimento dinamico. Con questa tecnica Gončarov riesce a rendere la dimensione mitica e epica della figura della massaia Agaf'ia (e delle sue domestiche), dietro cui si staglia la dea Estia e la funzione archetipica della sacerdotessa vestale. L'epica domestica di Gončarov e l'epica cavalleresca di Fadeev, apparentemente assai distanti, si esprimono con il medesimo procedimento letterario: la narrazione focalizzata sul punto di vista delle figure statiche di Oblòmov e Mecik consente l'innesto epicizzante delle figure in movimento. Così Gončarov: «Oblòmov pranzava [...] Anisja volava come un turbine e in parte col grembiale, in parte con la mano nuda, quasi col naso, in un batter d'occhio soffiava via, spazzava via, tirava giù, metteva in ordine e scompariva» (OBL, 388). La nota comica potrebbe trarre in inganno, ma è rielaborando il medesimo procedimento che, focalizzando la narrazione sul mesto e depresso Mecik, Fadeev fa balenare la rapida immagine del partigiano Morozka che sfreccia a cavallo:

Altra penosa impressione rimastagli quel giorno era la figura di Morozka sul cavallo che digrignava i denti con la criniera fiammeggiante spiegata al vento; e passava correndo così in fretta, che non si poteva distinguere dove finisse Morozka e dove cominciasse il cavallo (DISF, 138).

In *Oblòmov*, la succitata Anis'ja (cara ad Agaf'ja), risulta connotata dalla «rapidità, sempre pulsante» e dalla «nervosa febbre di movimento» (OBL, 321),¹⁰⁵⁶ come il Metelitsa de *La disfatta* per esempio, osservato questa volta dal punto di vista di un altro intellettuale, il capitano Levinson:

¹⁰⁵⁵ Un esempio fra tanti: lo studente Mecik diventa ironicamente uno *chevalier de la carrette* quando si trova in missione con Baklanov, e i due in un villaggio si fermano «in una locanda contraddistinta da un fascio di fieno legato a una pertica, e davanti al portone della quale c'era una carretta» (DISF, 130); poco dopo incontrano e uccidono dei nemici, e sono costretti a fuggire: «– Scappiamo! – gridò Baklanov. – Sulla carretta!» (DISF, 131). Mecik, sconvolto dall'aver ucciso un nemico, si ritrova appunto sulla carretta: «Mecik non sentiva nulla. Abbandonato sul fondo della carretta, sentiva che nella gioia selvaggia della sua liberazione, nella polvere ardente e vile di quella gioia, si contorceva il giapponese da lui ucciso, il quale si spegneva nelle ultime sofferenze della morte» (DISF, 132).

¹⁰⁵⁶ Non a caso Anis'ja era stata soggiogata dell'epica statura della super-massaia Agaf'ja, che «regnava in cucina e coi suoi occhi di falco senza ciglia notava ogni movimento [...] rimbombava la sua voce ordinando di levare, mettere, riscaldare, salare; al mercato con uno sguardo solo, e tutt'al più toccando con un dito, senza errore decideva» (OBL, 321).

[Metelitsa] prese a camminare in gran fretta per la stanza, agitandosi con le sue uose pelose e rovesciando gli sgabelli col frustino.

– Stattene più calmo, altrimenti ti stanchi presto, – consigliò Levinson. Però ammirava segretamente i movimenti irruenti del corpo flessuoso di lui, stringato e rigido come un frustino di cuoio. Era un uomo che non poteva star fermo nemmeno un momento, tutto fuoco e movimento, e i suoi occhi di animale da preda ardevano sempre del desiderio inesausto d'inseguire qualcuno e di azzuffarsi (DISF, 84).

Si può notare che Levinson, ammirato dall'irruenza motoria di Metelitsa, gli dice di stare «più calmo», come l'Oblòmov ammirato dal moto irrefrenabile di Agaf'ia le dice «– Ma vi stancherete» (OBL, 323); in entrambi i casi, il contrasto esalta l'indomito dinamismo del personaggio popolare.

Agaf'ja irrompe nella staticità percettiva di Oblòmov – sovente ipnotizzato dal vorticoso modo in cui «si muovevano i gomiti» (OBL, 312) di Agaf'ja – con un movimento rapido: «Dalla stanza accanto si tese verso Oblòmov un braccio nudo [...] porgendo un piatto su cui fumava, bollente, un'enorme fetta di pizza [...] La porta si chiuse frettolosamente» (OBL, 313); «Il braccio nudo si sorse di nuovo con un piatto su cui era un bicchierino di Vodka» (OBL, 313). Oblòmov, di sfuggita, «vede il collo nudo e i gomiti in eterno movimento e la schiena della padrona» (OBL, 322); il protagonista vorrebbe parlarle, ma «ella sorrise e con zelo riprese a girare il macinino del caffè, mentre il suo gomito tracciava dei giri così rapidi che Oblòmov doveva batter le palpebre» (OBL, 322-323). All'attività domestica incessante, rapida e precisa, mostrata attraverso brevi scorci, fa da *pendant* l'assoluta non intellettualità della donna: «– E leggete qualche cosa? // Ella lo guardò ottusamente e non aprì bocca» (OBL, 323).

Il medesimo contrasto tra staticità della focalizzazione sul personaggio intellettuale e il dinamismo del personaggio popolare, sapientemente ricontestualizzato nella narrazione della guerra civile de *La disfatta*, presiede alla riuscita attualizzazione del romanzo cavalleresco, elevando i partigiani alla sublime statura morale, epica ed eroica dei cavalieri antichi. Il torbido e informe magma dei sentimenti dei partigiani (individuo), la rozzezza animalesca (natura), l'insufficienza parziale e astratta dell'ideologia politica (storia), sono costantemente rappresentati e criticati assumendo i connotati della staticità; ma individuo, natura e storia all'improvviso si fondono, ideale, cavallo e cavaliere sfrecciano improvvisamente

come per il compiersi di un miracolo alchemico: «la figura di Morozka sul cavallo che digrignava i denti con la criniera fiammeggiante spiegata al vento [...] correndo così in fretta, che non si poteva distinguere dove finisse Morozka e dove cominciasse il cavallo». L'ordine politico e l'individuo fuso alla sua componente animale sono sintetizzati in questo brano dove improvvisamente sfreccia Metelitsa:

– Ehi-i... vogliono Metelitsa... – corse di nuovo la voce lungo la fila. Pochi istanti dopo passò di corsa Metelitsa, raccolto in sella come un avvoltoio, e tutta la banda con inconscio compiacimento seguì con lo sguardo il suo modo adesivo di cavalcare, non contemplato da nessun regolamento (DISF, 179-180).

In questo passo Metelitsa è in missione: «aveva spronato coscienziosamente il cavallo, curvandosi su di esso come un uccello rapace, dilatando fieramente e lietamente le narici sottili, quasi inebriato da quella corsa pazza» (DISF, 195). Metelitsa è stato ucciso, e i partigiani si trovano di fronte al reggimento cosacco che l'ha ucciso; dal punto di vista di Levinson il lettore osserva la carica del plotone di Metelitsa, il cui comando è stato preso da Baklanov:

Baklanov, con la faccia furente e stravolta, gli passò davanti con tutto il corpo proteso sulla cavalcatura, stendendo in giù il braccio armato di sciabola, che luccicava al sole come mica. Dietro a lui, con fragore di ferraglia e alte grida, galoppava il plotone di Metelitsa, agitando le armi (DISF, 228-229).

Queste incisive scene epiche non hanno luogo nel *Sentiero*, dove gli scontri dei partigiani non sono rappresentati. Non rappresentare direttamente i partigiani in battaglia non implica, come si è spesso sostenuto, che Calvino si allontani dalla rappresentazione della Storia, che in realtà è chiaramente allegorizzata nel *Sentiero*. Le conseguenze della non rappresentazione del conflitto ricadono piuttosto sulla caratterizzazione dei partigiani del distaccamento: alla loro caratterizzazione caricaturale (ben presente anche ne *La disfatta*) non fa riscontro la rappresentazione del loro scontro con il nemico, contesto narrativo nel quale invece, ne *La disfatta*, le contraddizioni del movimento e i limiti umani dei partigiani trovano una compensazione e sublimazione epica che si impone plasticamente nelle improvvise scene di movimento.

III.7.4 Plotoni e distaccamenti scalcinati

Il ruolo di modello letterario svolto da *La disfatta* non è circoscrivibile al ruolo, senz'altro importante, di modello genericamente poetologico: numerose similarità tra *La disfatta* e *Il sentiero* suggeriscono l'ipotesi che Calvino abbia rielaborato alcune situazioni narrative sviluppando aspetti ben precisi del romanzo di Fadeev. Il modello letterario rappresentato da *La disfatta* ha svolto un ruolo di grande rilevanza nella genesi della trama e dei significati ideologici del *Sentiero*. Nella prefazione del 1964 al *Sentiero*, Calvino ha scritto:

Partii da quel personaggio di monello [...] e, per dargli un sostegno romanzesco, inventai la storia della sorella, della pistola rubata al tedesco; poi l'arrivo tra i partigiani si rivelò un trapasso difficile, il salto dal racconto picaresco all'epopea collettiva minacciava di mandare tutto all'aria, dovevo avere un'invenzione che mi permettesse di continuare a tenere la storia tutta sul medesimo gradino, e inventai il distacco del Dritto.¹⁰⁵⁷

Non persuade Calvino quando afferma di aver "inventato" la storia «della pistola rubata al tedesco» (e il nascondiglio nel nido – luogo dei giochi), che rielabora, come si è tentato di suggerire sopra, l'episodio simile narrato nel romanzo di Ostrovskij *Come fu temprato l'acciaio*; ma Calvino non ha "inventato" neppure il distacco del Dritto – se non nel significato etimologico annotato da Pavese: «inventare, frequentativo di invenire» (MV): l'idea di un distacco scalcinato che raccoglie i partigiani più inaffidabili, ha un antecedente ne *La disfatta* di Fadeev, dove il plotone di Kubrak, che raccoglie l'elemento contadino (come nel *Sentiero* il distacco del Dritto raccoglie l'elemento sottoproletario), si rivela disorganizzato e inaffidabile. Nel capitolo settimo de *La disfatta* il capitano Levinson tiene consiglio di guerra riunendo i soviet di reparto e i comandanti di plotone per organizzare la partenza della banda, e Kubrak si mette di traverso:

Chi faceva le maggiori obiezioni era Kubrak, il comandante del secondo plotone. Era il comandante più anziano, più servizievole e meno capace di tutto il circondario. Nessuno lo appoggiò: Kubrak era nativo di Krylovka, e tutti capivano che in lui parlavano i campi di Krylovka e non gli interessi della causa (DISF, 70-71).

¹⁰⁵⁷ I. CALVINO, *Prefazione 1964 a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1194.

Nel *Sentiero* il Dritto deserterà la battaglia finale per sedurre Giglia, la moglie di Mancino; lo spunto può ben derivare da *La disfatta*, dove, poco oltre il passo citato, il sanguigno comandante di plotone Metelitsa sprona Kubrak con queste parole: «È ora di dimenticare le sottane, zio Kubrak» (DISF, 71).

Nel capitolo nono, nel cuore della notte Levinson lancia un falso allarme per radunare la banda, testarne l'efficienza e dare inizio alla marcia. Il risultato non è dei migliori, e si distingue per negligenza il plotone di Kubrak:

Quando i plotoni passarono in rango e fu fatto l'appello, risultò che mancava ancora parecchia gente. Specialmente nel plotone di Kubrak, c'erano molti mancanti. Lo stesso Kubrak era andato il giorno prima a salutare la famiglia, ed era ancora ubriaco. Più volte si rivolse al suo plotone dicendo: – Potete ancora avere stima di me, se sono così vigliacco e porco? – e pianse (DISF, 102).

Il Plotone di Kubrak è l'ultima ruota del carro, e infatti è il «plotone appiedato di Kubrak» (DISF, 158). Discutendo dei contadini con Morozka e Gonciarenko, il capo plotone Dubov si pronuncia su Kubrak e il suo plotone:

– [...] Confesso: è [quella dei contadini] una razza che non mi va a genio... Prendi pure Kubrak... è un fesso qualunque (non si può pretendere che tutti siano intelligenti!). Ma è forse un plotone, quello che ha raffazzonato insieme? Disertori su disertori: ecco che bella famiglia! – E Dubov sputò in segno di disprezzo (DISF, 176).

L'indisciplina e lo scarso autocontrollo di Kubrak si rivelano, per esempio, quando obietta contro gli ordini di Levinson:

– Secondo me, bisognerebbe proseguire... – diceva per la quarta volta Kubrak, senza dar retta a Levinson, guardando i gambali di quest'ultimo con l'ottusa testardaggine dell'uomo incapace di conoscere altro all'infuori della propria fame.
– Se sei tanto impaziente, vattene da solo... Lascia uno che ti sostituisca, e vattene; ma far proseguire tutta la banda sarebbe una bestialità enorme... (DISF, 181).

Quella stessa notte Levinson, preoccupato dall'eventualità che Kubrak non abbia ben disposto i turni di guardia, «svegliatosi di soprassalto [...] se ne andò a ispezionare le guardie» (DISF, 182). Nel capitolo terzo della terza parte, la differenza di qualità dei plotoni della banda è discussa esplicitamente:

Soltanto Dubov era riuscito a distribuire ordinatamente il plotone in isbe vicine. I suoi uomini facevano la guardia fuori del villaggio e aiutavano Levinson a raccogliere le vettovaglie. Quel giorno apparve d'un tratto evidente un fatto che prima sfuggiva [...] cioè che tutta la banda si reggeva essenzialmente grazie al plotone di Dubov (DISF, 239-240).

Il plotone di Kubrak, disorganizzato, infido e scalcinato, è il modello del distacco del Dritto del *Sentiero*; come Lupo Rosso spiega a Pin, «nel distacco del Dritto ci mandano le carogne, i più scalcinati della brigata. A te forse ti ci terranno perché sei un bambino» (SNR, 96). Come ne *La disfatta* lo studente Mecik è inquadrato nel plotone di Kubrak, «raffazzonato», come nota Dubov, con «disertori su disertori», così nel *Sentiero* Pin è inquadrato nello scassato distacco del Dritto, che come nota Lupo Rosso, raccoglie «le carogne, i più scalcinati della brigata». Lo scarto narrativo operato da Calvino rispetto al modello letterario rappresentato dal romanzo di Fadeev consiste in primo luogo in un ribaltamento della focalizzazione: ne *La disfatta* il plotone di Kubrak è osservato *a latere*, mentre nel *Sentiero* il distacco del Dritto occupa il centro della scena, e resta invece sullo sfondo il resto della brigata (osservato dal punto di vista dei comandanti nel capitolo IX e in qualche raro scorcio). Il parallelismo tra l'ambiente sottoproletario del carrugio e il distacco del Dritto è esplicito:

E gli uomini sono come quelli dell'osteria, a gomiti puntati ed occhi duri, solo non guardano rassegnati il viola dei bicchieri: nelle mani hanno il ferro delle armi e domani usciranno a sparare contro uomini: i nemici! [...] A Pin non chiedono che canti loro canzoni d'amore, o canzonette da ridere: vogliono i loro canti pieni di sangue e di bufere, oppure le canzoni di galera e di delitti che sa solo lui, oppure anche canzoni molto oscene che bisogna gridare con odio per cantarle (SNR, 98-99).

Pin, a differenza dello studente borghese Mecik, non è sconcertato dalla rozzezza dei partigiani, che anzi «riempiono Pin d'ammirazione più di tutti gli altri uomini: fanno storie di autocarri pieni di gente sfracellata e storie di spie che muoiono nude dentro fosse di terra» (SNR, 99). Ma similmente a Mecik, il piccolo protagonista del *Sentiero* vive l'orrore della morte: «i boschi diradano in strisce di prato, e là dicono che ci sono spie seppellite e Pin ha un po' di paura di passarci alla notte, per non sentirsi tirare i calcagni da mani cresciute in mezzo all'erba» (SNR, 99).

Quando il pavido studente Mecik entra a far parte degli effettivi della banda, è inquadrato nello scassato plotone di Kubrak, e gli viene assegnata una cavalla malconcia di nome Ziucika (= piagnona) che smonta di colpo i suoi sogni di gloria; Kubrak istruisce distrattamente Mecik «senza interessarsi di sapere [...] se le sue parole venissero raccolte» (DISF, 115). La negligenza di Kubrak si riversa sulla negligenza di tutto il suo plotone e di Mecik, che «non si curò più della cavalla [...] Se fosse capitato alle dipendenze d'un comandante più scrupoloso, probabilmente avrebbe presto avuto il fatto suo; ma Kubrak non s'interessava mai di quello che avveniva nel suo plotone, e lasciava che ogni cosa andasse per il suo verso» (DISF, 118). Come Mecik «avrebbe presto avuto il fatto suo» se avesse avuto «un comandante più scrupoloso», nel *Sentiero* lo stesso passaggio narrativo è ripreso sostituendo il Dritto a Mecik e il commissario Giacinto a Kubrak, ma il brano e il concetto che esprime è pressoché identico: «Il Dritto è offeso [...] e fa un po' per conto suo e batte la fiacca [...] Per farlo rigar diritto ci vorrebbe un commissario di distaccamento che sapesse il fatto suo: ma Giacinto [...] non sa avere autorità sul comandante né sugli uomini» (SNR, 100-101). Similarità prettamente testuali possono supportare l'ipotesi che Calvino abbia letto *La disfatta* nella stesura della traduzione che stava per essere pubblicata da Einaudi¹⁰⁵⁸, ma è più importante rilevare innanzitutto le similarità della costruzione narrativa. L'infingardaggine dispettosa del Dritto è presentata da Calvino come una conseguenza della disistima che il comando nutre nei suoi confronti:

Al comando di brigata hanno delle prevenzioni contro di lui [...] gli han dato quel distaccamento su cui non si può fare grande assegnamento, e serve più per tenere isolati degli uomini che potrebbero rovinare gli altri. Il Dritto è offeso di questo con il comando, e fa un po' per conto suo e batte la fiacca; ogni tanto dice che è malato e passa le giornate sdraiato sul letto di felci fresche del casolare, con le braccia sotto la testa e le lunghe ciglia abbassate sugli occhi (SNR, 100-101).

Questo brano è un esempio dei castelli dei modelli letterari incrociati in cui può capitare di imbattersi: innanzitutto prosegue il filo delle associazioni tra Mecik e il Dritto, in quanto nel capitolo II della II parte de *La disfatta* si legge che «Mecik giaceva supino e con gli occhi cercava le stelle, che si distinguevano a stento nel

¹⁰⁵⁸ Cfr. per esempio: «avrebbe presto avuto il fatto suo» (DISF, 118) e «ci vorrebbe un commissario di distaccamento che sapesse il fatto suo» (SNR, 101).

vuoto tenebroso» (DISF, 133); è uno dei brani del romanzo di Fadeev che rimandano a *Oblòmov* di Gončarov, e nondimeno ripropone la posizione contemplativa del “fanciullo divino”, che trascorre, come si è detto in precedenza, da Leopardi al Pavese della poesia *Paesaggio I*, che a sua volta probabilmente riprende, oltre a *Oblòmov*, proprio *La disfatta* (o il suo modello letterario rappresentato da *I cosacchi* di Tolstoj). Il brano di Calvino a sua volta rimanda sia a *La disfatta* (per le associazioni tra il Dritto e Mecik) sia a *Paesaggio I* di Pavese, perché il Dritto, come l'eremita pavesiano, «passa le giornate sdraiato sul letto di felci fresche del casolare»: le felci, come si ricorderà, sono l'elemento fitomorfo in cui si mimetizza l'eremita (che, per contrasto, in Pavese sono «bruciate» e in Calvino «fresche»).

Ritornando al brano sopraccitato del *Sentiero*, il Dritto reagisce con il suo contegno infingardo (che sfocerà nella diserzione) perché «è offeso [...] con il comando» in quanto «gli han dato quel distaccamento su cui non si può fare grande assegnamento»; questo passaggio riprende i passi de *La disfatta* dove si narra la disillusione di Mecik, smontato e avvilito per l'umile cavalcatura che “gli han dato”:

Mecik, con un fremito sulle labbra, fissava un punto indistinto sopra la cavalla [...] Il suo fiero spirito partigiano era svaporato come l'acqua da un piccolo recipiente, ed egli aveva la convinzione che gli avessero dato apposta quella sciagurata giumenta dagli zoccoli rovinati, per mortificarlo sin dal principio (DISF, 115).

Si può fare un passo indietro, e rilevare che tutta la dinamica del distaccamento scalcagnato in cui sono concentrati i reietti ha il suo modello ne *La disfatta*; infatti non solo non è stata casuale la cavalcatura assegnata a Mecik, ma non è stata casuale neppure la scelta di inquadrare Mecik nel plotone di Kubrak. Quando giunge nella banda, Mecik si trova al cospetto del capitano Levinson: «L'ometto [...] aveva occhi grandi e intelligenti, che afferrarono Mecik e, dopo averlo sviscerato a fondo, lo fissarono per brevi istanti quasi soppesandolo tutto» (DISF, 112). Poco oltre ha luogo l'assegnamento della cavalcatura e del plotone ordito *ad hoc* da Levinson e Baklanov, come si può evincere da qualche sfumatura del racconto:

– Hai mai avuto occasione di trattare con i cavalli?
– No, confessò Mecik [...]
– Peccato, – disse Levinson. – [...] Baklanov, *gli darai Ziucika, – e ammiccò furbescamente. – [...] e a che plotone lo assegnamo?*

– Credo che sia bene assegnarlo *al plotone di Kubrak*, ch'è incompleto, disse Baklanov. Così starà assieme a[1 vecchio] Pika.
– *Giusto...* – concordò Levinson, – *va' pure...*
La prima occhiata a Ziucika fece dimenticare a Mecik il suo trionfo e le speranze infantilmente fiere ch'esso aveva suscitato in lui (DISF, 113-114, corsivo mio).

La sfiducia (e forse l'antipatia) nei confronti di Mecik ha come conseguenza, come nel caso del Dritto, il suo inquadramento nel plotone più malandato e screditato. Il «trionfo» di Mecik menzionato nella chiusa del brano sopraccitato, consiste invece nell'ottima mira con il fucile di cui poco prima ha dato prova; un dettaglio che nel *Sentiero* ha un riscontro nelle buone qualità che anche il Dritto possiede: «Al comando di brigata hanno delle prevenzioni contro di lui [...] Però quando vuole è di fegato e comandanti ce ne sono pochi: così gli han dato quel distacco» (SNR, 100).¹⁰⁵⁹

Il motivo del distacco scalcinato dove sono relegati i partigiani poco affidabili, centrale nel *Sentiero*, ha quindi il suo modello letterario ne *La disfatta*. È interessante notare che tutta la costruzione della vicenda del Dritto rielabora la vicenda di Mecik ne *La disfatta*. Quest'ultimo infatti, non solo è subito demoralizzato dalla cavalcatura assegnatagli, ma, non curando la propria cavalla (anche a causa della negligenza del capo plotone Kubrak, come si è visto sopra) «riscosse l'antipatia di tutti, che lo consideravano “un vagabondo e fannullone”. Soltanto due persone in tutto il plotone gli erano più o meno amiche: Pika e Cizh» (DISF, 118-119). Cizh avvicina Mecik in un momento particolare, comparabile con il brano già citato del *Sentiero* dove il Dritto è «*offeso [...] con il comando [...] batte la fiacca [...] e passa le giornate sdraiato sul letto [...] del casolare*» (SNR, 101, corsivo mio). Similmente Mecik «*dopo un litigio col suo caposquadra perché non aveva fatto la pulizia del fucile, se ne stava disteso sotto la tettoia fissando stolidamente il soffitto*» (DISF, 119, corsivo mio). La frequentazione di Cizh avrà conseguenze assai gravi per Mecik:

¹⁰⁵⁹ Poco oltre il ruolo del Dritto è ipoteticamente traslato sul piccolo Pin («il Dritto [...] dice che [...] il comando possono darlo a Pin») e subito dopo la banda canzona Pin facendo riferimento all'abilità con le armi da fuoco ed esplicitamente alla mira (l'abilità di Mecik): «tutti attaccano a mettere in mezzo Pin, a chiedergli quand'è che viene a fare un'azione e *se sarebbe capace di mirare a un tedesco e sparargli*» (SNR, 101, corsivo mio).

Cizh gl'insegnò a schivare il servizio [...] aveva perso il gusto della novità ed era divenuto soltanto un ingrato dovere.

E, da allora in poi, la fervida vita di reparto non ebbe più interesse per Mecik [...] avulso da tutto, naufragarono tutti i suoi propositi di una vita nuova e ardimentosa; ma in compenso imparò a rispondere villanamente e a non aver soggezione degli altri, assunse una tinta abbronzata e si fece trascurato nel vestire, diventando esteriormente simile a tutti gli altri (DISF, 121).

Il legame del *Sentiero* con il modello letterario rappresentato da *La disfatta* rivela con particolare evidenza la sua profondità nel tema del plotone (e distacco) contadino (e sottoproletario) scalcinato, e nelle simili conseguenze dell'inserimento dei personaggi Mecik e Dritto in questo contesto. Complice l'infantile delusione per la scarsa considerazione dei capi, l'assegnamento nel peggior plotone (o distacco) rappresenta una prova che sia Mecik sia il Dritto non riescono a superare e trasformare in un'occasione di maturazione; sia ne *La disfatta* sia nel *Sentiero* si concretizza la medesima conclusione della vicenda: l'atto di diserzione di Mecik e del Dritto. Il modello letterario de *La disfatta* ha avuto un ruolo di primo piano nella genesi di questo snodo narrativo di grande importanza nella struttura del *Sentiero*.

III.7.5 Guerra e formiche

Il simbolo centrale del *Sentiero dei nidi di ragno*, le tane dei piccoli insetti al cui confronto il Pin è un gigante, allegorizza il rapporto diseguale tra la cieca ferocia della guerra e della Storia e gli oscuri destini umani (oltre che il rapporto tra la Storia e l'intellettuale che, umanamente e cognitivamente piccolo e debole come un insetto di fronte ad essa, reagisce con incomprendimento e fantastica rivalse infantile nel suo ruolo, appunto, di intellettuale). Ma la similitudine tra la guerra e gli esseri umani travolti come insetti schiacciati da un "gigante" umano ha anch'essa un modello ne *La disfatta*, nel brano dove Levinson intuisce che l'ampio movimento del nemico inizia a travolgere le bande partigiane, sterminate e disperse dallo «stivale ferrato della morte»:

Levinson aveva quasi perso il collegamento con le altre bande. Le notizie frammentarie che talvolta riusciva a raccogliere, dipingevano un quadro feroce di disordine e di penoso sfacelo. Lo stivale ferrato della morte

disperdeva senza pietà i formicai, e le formiche impazzite si gettavano sotto lo stivale in preda alla disperazione o si disperdevano in folla disordinata per gli spazi sconosciuti, per morire quivi nel proprio veleno. L'inquieto vento dell'Ulache portava con sé fumanti sentori di sangue.

Attraverso sentieri nascosti nella foresta, che da molti anni non erano più stati percorsi da piede umano, Levinson si mise in contatto con la linea ferroviaria (DISF, 123-124).

L'immagine dello «stivale ferrato della morte che disperdeva senza pietà i formicai» ha un ruolo cruciale nel *Sentiero*;¹⁰⁶⁰ si può osservare che nella parte finale del brano de *La disfatta*, dopo l'immagine dello stivale e delle formiche, si parla di «sentieri nascosti nella foresta, che da molti anni non erano più stati percorsi da piede umano»: il ruolo di modello letterario di *Come fu temprato l'acciaio* (protagonista ragazzo, pistola rubata al tedesco, nascosta in un luogo dei giochi nel bosco, poi nel nido di corvo), s'interseca con il ruolo di modello svolto da *La disfatta*: metafora della guerra come uno stivale gigantesco che «disperdeva senza pietà i formicai» facendo strage delle formiche, a cui si somma il dettaglio dei «sentieri nascosti» nella foresta (bosco) che solo Levinson (Pin) conosce: le coordinate fondamentali insomma, de *Il sentiero dei nidi di ragno*. È importante rilevare che a questi «libri-occhi» – l'efficace immagine con cui Calvino nella *Prefazione* del 1964 ha definito i modelli letterari – si aggiunge, con un ruolo importante, l'allegoria satirica del rapporto tra intellettuale e storia narrata ne *I viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift. Come il protagonista del capolavoro dello scrittore irlandese, Pin è un piccolo bambino nel mondo dei grandi, nella dimensione sia sociale (il carrugio) sia storica (la guerra civile), ma diventa un enorme gigante allegorico nei confronti dei piccoli insetti: «dev'essere brutto essere una piccola bestia, cioè essere verde e fare la cacca a gocce, e aver sempre paura che venga un

¹⁰⁶⁰ Ancora in uno scritto rievocativo del 1985, Calvino riprende l'immagine dei giganti (gli eserciti, e i politici riuniti a Jalta) e delle formiche (gli italiani stretti dalla guerra, l'occupazione, la guerra civile); come nel brano sopra citato de *La disfatta* si rappresenta il momento terribile della rotta dei partigiani scompagnati dall'avanzata nemica, Calvino proietta l'immagine sul terribile periodo dell'inverno 1944, il momento di rotta e sfacelo del movimento partigiano, abbandonato dagli alleati alla reazione nazifascista dopo l'editto di Alexander: «mi ha ripreso l'angoscia di allora, quando l'Italia del Nord vedeva le speranze d'una liberazione immediata svanire, e chiuderlesi addosso la prospettiva del più atroce inverno di guerra e di terrore, [...] l'Italia settentrionale diventava come un'immensa retrovia desolata [...] Oggi, tranquillo sopravvissuto, leggo com'erano discusse tra i tre Grandi le alternative da cui dipendeva la vita di noi povere formiche (formiche inermi o formiche guerriere, ma pur sempre formiche di fronte ai grandi eserciti che occupavano i fronti)» (I. CALVINO, *Tante storie che abbiamo dimenticato*, «La Repubblica», 23 Aprile 1985; ora in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 2914-2915).

essere umano come lui, con una faccia enorme piena d'efelidi rosse e nere e con dita capaci di fare a pezzi i grilli» (SNR, 35-36). La scena dove Gulliver, nel regno dei lillipuziani, spegne un incendio urinandovi sopra (e mandando su tutte le furie la regina) è ripresa e fusa con le suggestioni di cui sopra in questo brano del *Sentiero*, dove le «formiche rosse e nere» disperse dal piccolo protagonista, fondono la similitudine della guerra civile osservata ne *La disfatta* («lo stivale ferrato della morte disperdeva senza pietà i formicai») con la dissacrante immagine swiftiana:

Ma basta un richiamo improvviso e fuggevole e Pin è ripreso dal contagio del peloso e ambiguo carnaio del genere umano: ed eccolo a occhi strabuzzati e lentiggini fitte che spia gli accoppiamenti dei grilli, o infilza gli aghi del pino nelle verruche del dorso di piccoli rospi, o piscia sopra i formicai guardando la terra porosa sfriggere e sfaldarsi e lo sfangare via di centinaia di formiche rosse e nere (SNR, 126).

In entrambi i brani del *Sentiero* sopra citati assume rilievo il dettaglio coloristico stendhalianamente politico: nel primo le «efelidi rosse e nere» del “gigante” Pin che strazia gli insetti, nel secondo le piccole «formiche rosse e nere» disperse dallo stesso Pin. Il disperdersi di formiche rosse e nere condensa simbolicamente il turbinoso chimismo politico che ha luogo negli individui sotto la pressione della guerra, e le efelidi rosse e nere di Pin condensano la correlativa duplice possibilità di schieramento che si annida negli animi umani. Sull'ascendenza gorkiana dell'approfondimento psicologico di questa linea tematica si è detto sopra, a proposito del ruolo di modello letterario de *I coniugi Orlov*; ma anche ne *La disfatta* il tema è ben presente e ha un ruolo di primo piano nella genesi del capitolo IX del *Sentiero*, come si dirà più avanti. Nel brano succitato, infatti, «le formiche impazzite [...] si disperdevano [...] per gli spazi sconosciuti, per morire quivi nel proprio veleno». Il tema del «proprio veleno», il veleno dell'anima dei partigiani in rotta, ha un ruolo importante ne *La disfatta*. Da una parte, come si è ricordato sopra, il plotone di Kubrak è costituito da «disertori su disertori», circostanza che allude al tema del voltafaccia e del cambio di fronte; dall'altra la rotta spinge talvolta anche i capi partigiani all'abbruttimento, come rivela in questo brano un informatore a Levinson:

– A Krilovka li hanno suonati ben bene, – continuò vivacemente, tirando su il moccio dal naso. – Adesso una metà dei partigiani s'è dispersa per i

villaggi, e Scialdyba se ne sta in una residenza invernale di coreani e sbafa il *kumiss*. Dicono che beva molto: è completamente abbruttito (DISF, 34).

Levinson quindi ricorda alcuni episodi, apparentemente marginali, che gli fanno tuttavia intuire l'avvicinarsi della catastrofe.¹⁰⁶¹ Il motivo della disgregazione esistenziale e politica acuita dalla pressione della guerra è quindi ben presente ne *La disfatta*, e contribuisce allo sviluppo originale del medesimo tema nel *Sentiero*. La pressione dei nemici per esempio, costringe Levinson a mantenere inattiva la banda partigiana, con conseguenze nefaste sui suoi effettivi:

La banda di Levinson era a riposo già da cinque settimane, e s'era appesantita di una quantità di materiali, cavalli da tiro, carreggio, marmitte da cucina intorno alle quali si raccoglievano disertori laceri e loquaci di altre bande. Gli uomini s'erano impoltroniti e dormivano più del lecito, anche nei posti di guardia. Le notizie allarmanti non consentivano a Levinson di trasferire altrove quella farraginosa organizzazione [...] Più volte egli accusò se stesso di eccessiva prudenza (DISF, 63).

Similmente (ma per motivazioni diverse) nel *Sentiero* il distacco del Dritto è costretto dai comandanti di brigata a una logorante e umiliante inattività bellica: « – Non sai che ci han messo dall'altra parte della vallata, – grida il Dritto, – che non potevamo sparare neanche un colpo. Qui bisogna che alla brigata si decidano: o del distacco non si fidano e allora lo sciolgano. O ci credono partigiani come gli altri e allora ci mandino in azione» (SNR, 94).

Le peculiari riflessioni di Pintor sulla tematica della pressione della guerra, sull'incertezza ideologica e i cambi di fronte potrebbero aver avuto un ruolo nell'alimentare le riflessioni di Calvino, e la loro trasfigurazione romanzesca. Nel suo articolo pubblicato su «Primato» il 1° maggio 1942, Pintor, a proposito dell'«antico tema biblico» delle «nazioni oppresse e divise», si sofferma sullo stato della Francia dove, «dopo la disfatta», si osserva lo sviluppo di «linee, meno visibili

¹⁰⁶¹ «Che qualcosa ci fosse in aria, lo s'intuiva dal fatto che il presidente della cooperativa [...] non era ancora ritornato dopo due settimane d'assenza; dal fatto che due giorni prima alcuni contadini [...] avevano disertato il reparto; dal fatto che infine Li-Fu, uno zoppo cingoso che s'era unito alla banda per raggiungere Uborka, per ignoti motivi l'aveva abbandonata» (DISF, 35). Sempre più preoccupato, Levinson visita il reparto di Ossokin, e ne riporta un'impressione desolante di sfacelo militare, politico e umano: «Gli uomini non obbedivano più al comandante, e gironzolavano senza scopo tra le case; molti erano ubriachi. Particolare impressione gli aveva fatto un gregario cencioso e stracciato, il quale era ritto nella piazza vicina alla strada e, con gli occhi fissi al suolo, sparava con cieca ostinazione una fucilata dietro l'altra contro la biancastra nebbia del mattino» (DISF, 75).

ma più profonde, [che] dividono i francesi fra loro; ne fanno un popolo smarrito e discorde che cerca senza tregua una via al riscatto dei propri errori ed esita con sconcertante facilità fra soluzioni opposte»¹⁰⁶². Pintor si sofferma sulle oscillazioni degli intellettuali e dei letterati, che «dopo un primo momento di disordine fisico e di ripugnanza morale [...] sono tornati alla superficie e cercano di riprendere le antiche fila nell'aria diversa dell'armistizio»¹⁰⁶³; accenna alle «traversie politiche e ideologiche di Aragon» per esempio, e si sofferma su «Montherland, [...] più di ogni altro l'uomo della crisi» che esprime «la velleità rivoluzionaria e il triste spirito di reazione che animano le classi uscite intatte da questa guerra»¹⁰⁶⁴. Mentre i contrapposti schieramenti politici hanno un loro programma, «gli intellettuali non sanno cosa vogliono. [...] Solo i “clercs” [...] sfuggono a ogni precisazione, si difendono dietro il comodo riparo della crisi individuale»¹⁰⁶⁵. Similmente, la crisi individuale, sotto la pressione della cruda durezza della guerra civile, conduce lo studente Mecik de *La disfatta* all'identificazione acritica dei campi in lotta: «“tanto è tutt'uno”, pensò Mecik a un tratto» (DISF, 319).

Sull'incertezza della pressione bellica, e sull'aleatorietà dei suoi esiti esistenziali e politici, Pintor ritorna discutendo *I proscritti* di Ernst Von Salomon, nato da «quel dopoguerra che solo la Germania conobbe, quando il crollo delle istituzioni significò la rottura di un equilibrio difficilmente recuperabile, e la prima scossa provocò una vertiginosa caduta di valori veri e fittizi»¹⁰⁶⁶. Il tema dei cambi di fronte che nel *Sentiero* coinvolgono i sottoproletari – «basta un nulla, un passo falso, un impennamento dell'anima e ci si trova dall'altra parte, come Pelle, dalla brigata nera, a sparare con lo stesso furore, con lo stesso odio, contro gli uni o contro gli altri, fa lo stesso» (SNR, 151) – può essere stato alimentato dalle riflessioni di Pintor sui «proscritti [...] coloro che [...] nutriti di odio e disprezzo, vollero portare alle ultime conseguenze il germe della rovina e varcarono senza esitare le soglie dell'Apocalisse»¹⁰⁶⁷. La duplice possibilità, la roulette esistenziale e politica

¹⁰⁶² G. PINTOR, *I rivoluzionari decadenti*, «Primato», I maggio 1942; ora in ID., *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, cit. p. 121.

¹⁰⁶³ Ivi, p. 123.

¹⁰⁶⁴ Ivi, p. 124.

¹⁰⁶⁵ Ivi, p. 127.

¹⁰⁶⁶ G. PINTOR, *Il sangue d'Europa*, «La nuova Europa», 10 dicembre 1944; ora in ID., *Il sangue d'Europa*, cit., pp. 160-161.

¹⁰⁶⁷ Ivi, 161.

stendhaliana rappresentata dalle «efelidi rosse e nere» di Pin, si chiarisce nella duplice possibilità di espressione politica del furore sottoproletario (e dell'infantilismo intellettuale): nelle parole del Kim del *Sentiero*, si tratta di «quel furore antico che è in tutti noi, e che si sfoga in spari, in nemici uccisi, è lo stesso che fa sparare i fascisti [...] Ma allora c'è la storia. C'è che noi, nella storia, siamo dalla parte del riscatto, loro dall'altra» (SNR, 152). Si può pensare agli spari indiscriminati dei proscritti nel brano di Von Salomon citato da Pintor: «sparammo su tutto ciò che portava armi e non apparteneva alla truppa, e qualche volta stendemmo nelle strade anche uomini disarmati, anche bambini, qualche volta, [...] e accadeva qualche volta che i morti fossero colpiti»¹⁰⁶⁸. La furia degli spari qui descritta ricorda le fantasticherie belliche del piccolo Pin giunto nel distaccamento del Dritto:

S'eccita allora: pensa ai fascisti, a quando lo frustavano, alle facce bluastre e imberbi nell'ufficio dell'interrogatorio, ta-tatata, ecco che tutti sono morti, e mordono il tappeto sotto la scrivania dell'ufficiale tedesco con gengive di sangue. Ecco la voglia d'uccidere anche in lui aspra e ruvida, d'uccidere anche il piantone nascosto nel pollaio, anche se è tonto, proprio perché è tonto, d'uccidere anche la sentinella triste della prigionia, proprio perché è triste (SNR, 102).

Se nell'accenno alla «voglia d'uccidere [...] anche la sentinella triste [...] proprio perché è triste» si può cogliere un'allusione dissacratoria alla chiusa di *Uomini e no* di Vittorini,¹⁰⁶⁹ la tematica degli esiti aleatori della carica rivoluzionaria del sottoproletariato e degli intellettuali rimanda nuovamente (oltre che a Gor'kij) al modello letterario rappresentato da *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovskij, dove, come nel *Sentiero*, la necessità della disciplina indotta dalla direzione politica per mediare gli estremi dell'opportunismo intellettuale e della furia sottoproletaria è condensata plasticamente nella scena del capitolo primo della seconda parte, dove i veterani della Rivoluzione si confrontano con una platea di studenti:

Il teatro era gremito della gioventù ciarliera attirata dai manifesti affissi in tutta la città. Suona la fanfara degli operai dello zuccherificio. La maggior

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*; Pintor cita il brano da ERNST VON SALOMON, trad. it. *I proscritti*, Einaudi, Torino 1943.

¹⁰⁶⁹ Nella chiusa di *Uomini e no*, un partigiano operaio non uccide un soldato tedesco perché gli sembra triste: «“Non l'hai fatto fuori?” / “Era troppo triste” / Orazio gridò a Metastasio. / “Non l'ha fatto fuori” gli gridò. “Dice ch'era un tipo troppo triste”» (UN, 264).

parte dei presenti nella sala sono studenti: allieve e allievi del ginnasio, alunni dell'istituto medio superiore.
Tutti son stati attratti qui non tanto dal comizio quanto dallo spettacolo (CTA, 129).

A un certo punto uno studente prende la parola, e si tratta, come suggerisce la descrizione (persino nel dettaglio della capigliatura), di un personaggio alla Mecik de *La disfatta*: «l'alunno del ginnasio Ocuscev, figlio del farmacista, un giovane dalla capigliatura arricciata con cura» (CTA, 130). Questi propone di non impicciarsi di politica, e scrosciano risate nel teatro. A questo punto, discretamente indignato, prende la parola un rivoluzionario di origini sottoproletarie di nome Zarkij, che racconta la sua vita di stenti ai margini della società:

Non conosco né padre né madre; ero un ragazzo di strada; dormivo come un mendicante a ridosso delle palizzate. Ero affamato e non avevo dove rifugiarmi. La mia era una vita da cani, non come la vostra, figli di mamma [...] Venne il potere sovietico e mi raccolsero i soldati dell'Armata Rossa. Un plotone intero mi adottò; mi vestirono, mi calzarono, mi insegnarono a leggere, e quel che più conta, mi diedero una coscienza di uomo» (CTA, 131).

La storia del sottoproletario adottato dall'Armata rossa («un intero plotone mi adottò») anticipa la storia del piccolo Pin del *Sentiero* adottato dal distaccamento del Dritto.¹⁰⁷⁰ Come Pin, nel brano citato sopra, immagina di mitragliare indiscriminatamente i suoi ex carcerieri («ta-tatà, ecco che son tutti morti»), Zarkij (mitragliere dell'esercito) grida agli studenti convenuti al comizio che meriterebbero di essere sventagliati con il mitra:

Nella sala scrosciarono le risate. Ocuscev saltò giù dal palcoscenico e si sedè. Salì su il giovane mitragliere: si calò furiosamente il berretto sulla fronte, e lanciato uno sguardo rabbioso alla platea, gridò con quanta forza aveva:
«Ridete, rettili?»
I suoi occhi erano due carboni ardenti. Respirò profondamente e si mise a parlare tutto tremante di furore:
«[...] Non vi supplicheremo; al diavolo, se noi abbiamo bisogno di gente par vostra! Gente come questa bisogna solo falciarla con la mitragliatrice» gridò

¹⁰⁷⁰ Un altro dettaglio che accomuna Pin e il mitragliere Zarkij, è una certa fusione di classismo proletario e misoginia, come si evince osservando la prima descrizione Zarkij con il «libro-occhio» rappresentato dal *Sentiero*: «In un angolo, vicino all'ingresso del palcoscenico, c'era un gruppo di giovani dell'Armata rossa. In mezzo a loro Serjoza vide il giovine mitragliere che conosceva. Stava seduto sull'orlo della ribalta, e si agitava nervosamente, guardando con odio Lisa Sukarko e Anna Admovskaia che elegantemente vestite chiacchieravano senza alcuna soggezione coi loro cavalieri» (CTA, 129-130).

quasi senza più respiro; e sceso dal palcoscenico, senza guardar nessuno, si diresse verso l'uscita (CTA, 131).

Il commento degli organizzatori del comizio, in modo non dissimile da quanto afferma il Kim del *Sentiero* sui sottoproletari del distacco del Dritto – «Un'idea rivoluzionaria in loro non può nascere» (SNR, 151) – ribadisce la necessità del lavoro politico:

Serjoza disse afflitto:

«[...] Zarkij ha ragione. Non siamo riusciti a nulla con questi ginnasiali. Ci si guasta solo il sangue» [...] Lo interruppe la Ignatjeva. «Qui gioventù proletaria non ce n'è quasi affatto. La maggior parte appartiene alla piccola borghesia o all'*intelligenza* cittadina; mediocrità. Bisogna lavorare tra gli operai [...] Ma il comizio è stato ugualmente utile. Tra gli alunni ci sono dei buoni compagni» (CTA, 131-132).

III.7.6 Levinson, Kim e Ferriera

I personaggi del commissario Kim e del capitano Ferriera che compaiono nel capitolo IX del *Sentiero dei nidi di ragno* sono costruiti sul modello letterario del capitano Levinson de *La disfatta*, di cui rappresentano una sorta di scissione nelle due componenti rispettivamente intellettuale-ideale e pratico-militare. Come si è accennato sopra, questa scissione allude all'archetipo eroicomico del dualismo Don Chisciotte – Sancio Panza, come suggerisce anche la caratterizzazione fisica dei due personaggi. I dettagli che rivelano la derivazione dei due personaggi da *La disfatta* sono numerosi. Come afferma il commissario Kim, «agli uomini come Ferriera si deve parlare con termini esatti: “a, bi, ci” si deve dire, [...] non ci sono zone ambigue per loro» (SNR, 153). Nel capitolo settimo de *La disfatta*, Levinson riceve un dispaccio con gli ordini diramati dal suo superiore Sedych, e ironizza sulla *forma mentis* di quest'ultimo, strutturata «per paragrafi»:

– [...] Chi ha scritto la lettera: Sedych, forse?

Kannunikov fece un cenno affermativo.

– Si vede subito: lui scrive sempre per paragrafi... – Levinson sottolineò beffardo con l'unghia: «paragrafo IV: compiti del momento», e annusò la sigaretta (DISF, 68).

Ferriera è «sempre freddo e limpido: sta a sentire tutti con un lieve sorriso d'assenso e intanto ha già deciso per conto suo» (SNR, 141). Sempre nel capitolo settimo de *La disfatta*, l'irruento capo plotone Metelitsa propone un suo piano che raccoglie il favore del *soviet* della banda; la condotta di Levinson è assai simile a quella di Ferriera: «— Metelitsa?... eh-h... è davvero un portentoso! — confermò Levinson [...] Tuttavia, [...] Levinson sostituì il progetto di Metelitsa con il proprio [...] Lo fece però senza farsene accorgere» (DISF, 71-72). Il rapporto che Levinson da una parte, Kim e Ferriera dall'altra intrattengono con i propri partigiani presenta numerose similarità. Nel primo capitolo de *La disfatta* Morozka tenta di sottrarsi a un ordine di Levinson, e quest'ultimo, dopo qualche insistenza, reagisce in questi termini:

Levinson si ficcò il plico in tasca, con l'aspetto risoluto dell'uomo che ha esaurito tutti i mezzi pacifici.
— Vattene; consegna l'armamento all'intendente, — disse poi con calma micidiale, — e puoi andartene dove ti pare. Io non ho bisogno di pettegoli...
(DISF, 10).

Nel capitolo IX del *Sentiero* il Dritto si trova a rapporto da Kim e Ferriera, che gli chiedono conto dell'incendio che ha causato: «— Hai qualche giustificazione da dare? — gli chiedono, ancora, con una pazienza che dà ai nervi» (SNR, 146). La «calma micidiale» di Levinson ne *La disfatta* ha quindi un trasparente riscontro nella «pazienza che dà ai nervi» di Kim e Ferriera nel *Sentiero*. Poco oltre Kim raccomanda al Dritto di partecipare alla battaglia del giorno successivo, e «sembra che ci sia dell'affetto nella sua voce» (SNR, 147); ne *La disfatta*, similmente, rientrato il tentativo di Morozka di schivare l'ordine di Levinson, questi gli si rivolge affettuosamente: «— Così va bene, — rise il comandante, — ma prima facevi il lavativo... Fessacchiotto...» (DISF, 11). Un ulteriore dettaglio che rivela la derivazione del personaggio Kim dal personaggio Levinson è costituito dallo sguardo terribilmente pervasivo che caratterizza entrambi, e in entrambi i casi irrita i partigiani; è utile citare nuovamente il primo brano de *La disfatta* dove si descrivono, dal punto di vista di Morozka, gli occhi di Levinson:

Gli erano venuti a noia [...] soprattutto, gli strani occhi di Levinson. Profondi e grandi come laghi, essi afferravano Morozka da capo a piedi e vedevano in lui molte cose che, forse, erano ignote allo stesso Morozka
(DISF, 9).

Assai simile è la caratterizzazione del Kim del *Sentiero*, che per giunta studia da psichiatra: «Kim è studente [...] Il medico dei cervelli, sarà: uno psichiatra: non è simpatico agli uomini perché li guarda sempre fissi negli occhi come volesse scoprire la nascita dei loro pensieri» (SNR, 142).

Nel capitolo III della II parte de *La disfatta*, Levinson riflette sui moventi profondi dei partigiani:

Levinson era convinto che i suoi partigiani non fossero mossi dal solo istinto della propria conservazione, ma anche da un altro istinto non meno potente, che sfuggiva a un occhio superficiale e di cui persino la maggioranza degli interessati non si rendeva conto, in forza del quale tutto ciò ch'essi dovevano sopportare, anche la morte, era giustificato dalla meta ultima, e che senza tale scopo nessuno di loro sarebbe andato volontariamente a morire nelle foreste dell'Ulache (DISF, 140-141).

In questo brano de *La disfatta* si può già riconoscere il modello letterario che presiede alla discussione dei moventi dei partigiani che ha luogo nel capitolo IX del *Sentiero*; ne *La disfatta* non si esplicita il movente a cui allude Levinson, e il brano così prosegue: «Ma egli sapeva anche che questo profondo istinto sopravviveva negli uomini a patto di esigenze quotidiane e di preoccupazioni infinitamente meschine per la propria persona – così miserabile, ma viva – [...] perché erano tutti deboli» (DISF, 141). È lo slogan del Rapp già ricordato sopra, la rappresentazione dell'«uomo vivente»; una posizione polemica che nel *Sentiero* è sintetizzata dalle riflessioni di Kim:

I bolscevichi! L'Unione Sovietica forse è già un paese sereno. Forse non c'è più miseria umana, laggiù. Qui gli uomini hanno occhi torbidi e facce ispide, ancora. Ma Kim è affezionato a questi uomini. C'è il riscatto umano che si muove in loro (SNR, 155).

L'organizzazione politica e la rappresentazione letteraria degli uomini quali essi sono, senza infingimenti; questo è lo *slogan* del Rapp su cui Fadeev imposta la linea polemica che percorre *La disfatta*, e si presenta assai simile la linea politica e letteraria tracciata da Calvino nel *Sentiero*, che rappresenta, come esplicitano le parole del commissario Kim, i partigiani che «hanno occhi torbidi e facce ispide, ancora».

Il capitolo IX del *Sentiero* ha come modello letterario principale il capitolo quinto della seconda parte de *La disfatta*, dove nell'*incipit* sono espressi i pregiudizi di Morozka contro i contadini: «– a me i contadini non piacciono: sono gente senz'anima [...] sono di una razza diversa: avara, astuta, vigliacca tutta quanta... e basta!» (DISF, 175); Gonciarenko inizia a confutare le idee espresse da Morozka:

– Io credo invece che, se spulci ben bene ognuno di noi, – disse improvvisamente [Gonciarenko], – ognuno di noi, – sottolineò per maggior precisione, e guardò Morozka, – me, per esempio, o te, o anche Dubov, troveresti in ciascuno di noi il contadino... Lo troveresti, ripeté convinto. – Con una quantità di doti proprie del contadino (DISF, 176).

A questa discussione (che si svolge a cavallo, mentre la banda è in marcia), si unisce Dubov che la pensa come Morozka, e nell'occasione si esprime contro il plotone del contadino Kubrak (modello, come si è suggerito sopra, del distaccamento del Dritto del *Sentiero*). Inizia così un pacato dibattito tra il riflessivo Gonciarenko e Dubov, che si conclude, secondo la percezione di Morozka, con la vittoria dialettica di Gonciarenko,¹⁰⁷¹ che chiosa: «– ne consegue che in tutti noi c'è del contadino» (DISF, 178). Si ritrova quindi il concetto inclusivo, anti-discriminatorio (e anti-intellettualistico) del lavoro politico rivoluzionario, che disegna la possibilità per l'individuo di un'integrazione nella lotta rivoluzionaria a prescindere dalle classi di provenienza, che ne *La disfatta* sono rappresentate da contadini (Kubrak), operai (Morozka), intellettuali piccolo-borghesi (Levinson¹⁰⁷² e Mecik), sottoproletari (Styrkscia¹⁰⁷³) e disertori assortiti; la medesima concezione inclusiva si ritrova nel *Sentiero*:

¹⁰⁷¹ È un passo che fa pensare alle considerazioni di Gramsci sull'ammirazione superficiale dei popolani verso la cultura, la letteratura e la retorica come ammirazione verso un'abilità pressoché circense: «– Te l'ha fatta! – esclamò con entusiasmo Morozka che, quando Dubov era intervenuto nella discussione, vi aveva preso parte come a una manifestazione di abilità umana. – T'ha messo nel sacco, il vecchio, e c'è poco da dire!» (DISF, 178).

¹⁰⁷² In un altro brano de *La disfatta* sono dichiarate le origini piccolo-borghesi di Levinson: «se Levinson avesse raccontato che da ragazzo aveva aiutato il padre nel suo commercio di mobilio usato e che il padre durante tutta la sua vita aspirava ad arricchire, ma aveva paura dei topi e suonava malamente il violino, tutti avrebbero creduto ch'egli scherzasse a sproposito. Ma Levinson non parlava mai di queste cose» (DISF, 64); nel *Sentiero* si esplicitano le origini borghesi di Kim, la «sua melanconica infanzia di bambino ricco [...] la sua scialba adolescenza di ragazzo timido» (SNR, 154).

¹⁰⁷³ Si tratta forse del più pittoresco dei sottoproletari de *La disfatta*: «incontrarono un individuo di statura gigantesca, peloso come le sue uose e a capo scoperto, con una Smith arrugginita alla cintura. Levinson lo riconobbe: era Styrkscia, un contrabbandiere di alcool della regione di Daubikhinsk. / – Salve, Levinson! – lo accolse Styrkscia con voce rauca per inveterato raffreddore. Attraverso l'irsuto pelame, gli occhi di lui guardavano con l'espressione di amaro sarcasmo che gli era abituale» (DISF, 144).

Questo è il significato della lotta, il significato vero, totale, al di là dei vari significati ufficiali. Una spinta di riscatto umano, elementare, anonimo, da tutte le nostre umiliazioni: per l'operaio dal suo sfruttamento, per il contadino dalla sua ignoranza, per il piccolo borghese dalle sue inibizioni, per il paria dalla sua corruzione (SNR, 152).

Sia ne *La disfatta* sia nel *Sentiero* quindi, il percorso di integrazione dell'individuo nel campo rivoluzionario è determinato non meccanicamente dalla provenienza di classe, bensì dinamicamente dalla concreta immersione dell'individuo nella lotta rivoluzionaria, come dichiara nel 1933 Fadeev discutendo i principi che hanno ispirato *La disfatta*:

In una guerra civile ha luogo una selezione del materiale umano, tutto ciò che è ostile è spazzato via dalla Rivoluzione, tutto ciò che è incapace di una vera lotta rivoluzionaria che accidentalmente si è fatto largo nel campo rivoluzionario è spinto via, e tutto ciò che cresce da radici rivoluzionarie genuine, dalle dure masse dei milioni di persone, è forgiato e cresce e si evolve nella lotta.¹⁰⁷⁴

La medesima dialettica presiede alla sorte dei personaggi del *Sentiero* alle prese con la guerra civile italiana, così sintetizzata da Kim: «basta un nulla, un passo falso, un impennamento dell'anima e ci si trova dall'altra parte» (SNR, 151).

Sempre nel capitolo quinto della terza parte de *La disfatta*, Levinson si sveglia nel cuore della notte e compie un giro d'ispezione, nel corso del quale si troverà di fronte a una nutrita serie di immagini simboliche, che si riveleranno misteriose analessi dell'infanzia, e prolessi della catastrofe imminente e degli eventi che hanno corso a miglia di distanza, nella missione di Metelitsa (la costruzione simbolica di questi episodi sarà discussa più avanti). Ciò che accade al Levinson de *La disfatta*, accade anche al Kim del *Sentiero*: «Kim è logico, quando analizza con i commissari la situazione dei distaccamenti, ma quando ragiona andando da solo per i sentieri, le cose ritornano misteriose e magiche, la vita degli uomini piena di miracoli»; come Levinson peraltro, anche Kim cammina nella «notte» (SNR, 154). La prima immagine simbolica che suggestiona Levinson è una guardia immobile dinanzi al falò ormai spento; «certo, quel fuoco e il rumore con cui i cavalli brucavano l'erba ricordavano alla sentinella una visione notturna dell'infanzia [...]

¹⁰⁷⁴ A. FADEEV, citato in R. FREEBORN, *The Russian Revolutionary Novel. Turgenev to Pasternak*, cit., p. 152.

la vivace fiamma del falò davanti agli occhi incantati di fanciullo» (DISF, 182), pensa Levinson; anche Kim riflette sull'infanzia: «Kim cammina solo per i sentieri [...] I tronchi nel buio hanno strane forme umane. L'uomo porta dentro di sé le sue paure bambine per tutta la vita» (SNR, 153-154). Nel suo cammino, al termine del capitolo IX, Kim incontra la sentinella russa Aleksjéi, negli effettivi del «distaccamento di Baleno, il migliore della brigata» (SNR, 159); Levinson incontra anch'egli una sentinella, e si tratta di Mecik, con il quale intrattiene una conversazione che corrisponde alla conversazione di Kim e Ferriera che attraversa la prima parte del IX capitolo del *Sentiero*. Ma si deve rilevare che la fine dei due capitoli registra una significativa similarità: nella chiusa del capitolo quinto della seconda parte de *La disfatta*, Levinson, dopo il deprimente incontro con Mecik, si consola osservando il placido sonno del giovane e prode Baklanov: «sorrise: dopo il colloquio con Mecik, gli era chissà perché particolarmente gradevole guardare Baklanov» (DISF, 192). Similmente, nel *Sentiero*, Kim giunge, a mo' di consolazione, al «miglior distaccamento»: «Due ore fa parlava con quel barabba del Dritto, con il fratellino della prostituta, ora arriva al distaccamento di Baleno, il migliore della brigata. C'è la squadra dei russi» (SNR, 159). Nel *Sentiero* la sentinella russa Aleksjéi introduce il tema dei progressi compiuti nel passaggio delle generazioni sovietiche alluso nella chiusa del capitolo de *La disfatta*: «È Aleksjéi, figlio di un *mugik*, studente in ingegneria» (SNR, 159).

Quando Levinson incontra Mecik di sentinella, gli offre da fumare: «– Fumi! No? / – No non fumo... qualche volta» (DISF, 185); è un ulteriore dettaglio che ha un riscontro nel *Sentiero*: quando Kim e Ferriera giungono dal distaccamento del Dritto «fanno passare il pacchetto di sigarette tra gli uomini finché non si vuota» (SNR, 141). Mecik, durante il suo turno di guardia, «continuava a rimuginare un unico pensiero», che «si riduceva a questo: bisognava che, in un modo o nell'altro, se la svignasse al più presto dalla banda» (DISF, 184). È lo stesso pensiero recondito del Dritto (personaggio che, come si è suggerito sopra, riprende il Mecik de *La disfatta*): a colloquio con Kim e Ferriera, «Il Dritto pensa che sarebbe bello abbandonare le formazioni e nascondersi in un posto che sa lui, aspettando la fine della guerra» (SNR, 145-146); il colloquio di Kim e Ferriera con il Dritto riprende quindi il modello del colloquio tra Levinson e Mecik; inoltre, in entrambi i casi, il colloquio

si svolge alla vigilia di una importante battaglia, anche se i personaggi de *La disfatta* lo ignorano. Levinson, parlando con Mecik, allude alla missione del partigiano Kunnikov che è stato inviato in città; «– e che ci è andato a fare? – chiese Mecik, e il cuore gli battè forte, colto da un pensiero vago» (DISF, 185). L’atteggiamento di Mecik è motivato dall’aver pensato di cogliere una opportunità simile per fuggire, e infatti, tentando di simulare indifferenza, si propone a sua volta come messaggero. Anche questo scambio ha un preciso riscontro nel *Sentiero*: Ferriera dice al Dritto che dovrà condurre tutti in battaglia, cuoco compreso; questo dettaglio intercetta, come nel caso di Mecik, un fedifrago pensiero recondito del Dritto che intende sedurre la moglie del cuoco (e per far ciò deserterà la battaglia); il Dritto quindi, reagisce in modo assai simile a Mecik: «– Nessuno escluso, – ripete, –nemmeno il cuoco? – e si fa attento» (SNR, 147). Sia Mecik sia il Dritto reagiscono con un aumento dell’intensità rispettivamente emotiva e cognitiva (Mecik: «il cuore gli batté forte, colto da un pensiero vago»; il Dritto più semplicemente «si fa attento», e il “pensiero vago” è implicito); entrambi interrogano il comandante sull’accento che ha suscitato il loro malsano interesse (Mecik: «– e che ci è andato a fare?»; il Dritto: «– Nessuno escluso, – ripete, – nemmeno il cuoco?»).

Al tema della diserzione di Mecik e del Dritto (per il momento solo desiderata) segue, sia ne *La disfatta* sia nel *Sentiero*, il dibattito sulle motivazioni della lotta partigiana, sui cambi di fronte, sulla differenza fondamentale dello schierarsi nei due campi avversi; il dialogo ha luogo tra Levinson e Mecik nel primo caso, tra Kim e Ferriera nel secondo. Si è detto che Kim e Ferriera possono essere visti come una sorta di sdoppiamento del personaggio Levinson nella sua componente sentimentale e emotiva (che nasconde ai suoi partigiani) il primo, nella sua componente razionale e militaresca il secondo.¹⁰⁷⁵ Questa possibilità è

¹⁰⁷⁵ Viene da pensare al modello rappresentato da *Uomini e no* di Vittorini, anch’egli lettore de *La disfatta* (come si è già ricordato sopra), che concentra nel personaggio Gracco l’estroversione politico-militare, nel personaggio Enne due l’introversione sentimentale e esistenziale. Gracco infatti è rappresentato nell’atto di chiedere ai Gap operai le motivazioni della loro adesione alla lotta partigiana nell’oscurità del *garage*, in un contesto insomma che ricorda l’ispezione notturna di Levinson, il suo dialogo con Mecik, e le relative riflessioni. Caratterizzando un partigiano tutto politico da una parte (Gracco) e uno tutto passione esistenziale dall’altra (Enne due), Vittorini, com’è noto, si sbarazza del primo e si concentra sul secondo, facendo affermare allo spettro-scrittore di *Uomini e no* che «sarebbe stato, scegliere di scrivere del Gracco, come scegliere di scrivere di Garibaldi, come scegliere di scrivere di Washington» (UN, 72), scelta evidentemente inconcepibile per la poetica vittoriniana. La citazione de *La disfatta*, nel capitolo in corsivo XL che tratta appunto di Gracco, è pressoché esplicita nel brano in cui si accosta il discorrere di Gracco con gli operai prima dell’azione al contesto sboschiato in cui Levinson si aggira tra i fuochi del

potenzialmente presente nel testo stesso de *La disfatta*, perché Mecik rappresenta una sorta di doppio del personaggio Levinson: sdoppiando Levinson in Kim e Ferriera e narrando la loro discussione delle motivazioni e dei significati della scelta resistenziale, Calvino in un certo senso riprende la discussione di Levinson con quel suo alter ego pauroso e infido che è Mecik.¹⁰⁷⁶

La discussione di Kim e Ferriera ha inizio con le critiche di quest'ultimo all'idea di concentrare i partigiani più inaffidabili in un unico distaccamento: «Se li dividevamo un po' qua un po' là in mezzo ai buoni era più facile che rigassero dritti» (SNR, 147). Si è già detto sopra che ne *La disfatta*, Mecik non diventa un buon partigiano anche per il disinteresse del capo plotone Kubrak. Secondo Kim invece, «Gli uomini combattono tutti, c'è lo stesso furore in loro, cioè non lo stesso, ognuno ha il suo furore, ma ora combattono tutti insieme [...] Basta un nulla per salvarli o per perderli... Questo è il lavoro politico... Dare loro un senso...» (SNR, 148). La discussione riprende il dialogo di Levinson con Mecik, quando quest'ultimo esprime i suoi pensieri reconditi sull'identità morale tra i partigiani rossi e i bianchi di Kolciak:

– [...] qui tutti si preoccupano e si danno pensiero soltanto di riempirsi la pancia, a costo di dovere per questo derubare il proprio compagno, e se ne infischiano di tutto il resto... A volte mi sembra persino che se domani andassero a finire nelle file di Kolciak, lo servirebbero nello stesso modo e si comporterebbero con tutti con la stessa brutalità (DISF, 187).

campo partigiano, parla con Mecik, e riflette di proprio, sul senso, sul significato e le motivazioni della lotta: «questo è un modo di essere che mi è sempre piaciuto [...] ora lo vedo in quest'uomo Gracco [...] andrei nel suo modo avanti, da un gruppo di uomini a un altro gruppo di uomini, stando e parlando con loro prima della loro battaglia come intorno ai fuochi di un campo di notte che precede una battaglia» (UN, 69). Senza approfondire qui la comparazione tra *Uomini e no* e *La disfatta*, occorre tener presente che il modello letterario vittoriniano è un precedente della scissione del personaggio Levinson nelle sue due componenti (sentimentale-emozionale e razionale-politica), che può aver influito sul Calvino del *Sentiero*. Il capitolo corsivo XL della prima edizione di *Uomini e no* è stato poi espunto per volontà dell'autore dalle edizioni successive, e ora può leggersi nelle *Note ai testi* a corredo di E. VITTORINI, *Le opere narrative*, cit., vol. I, pp. 1218-1219.

¹⁰⁷⁶ Si può pensare alle allusioni scherzose di Battaglia al Sancio Panza interiore dei partigiani: «domandarsi: “come si sente Sancio” era divenuto fra di noi un onesto modo di confessar la paura, senza comprometersi troppo» (R. BATTAGLIA, *Un uomo, un partigiano*, cit., p. 54).

Si può quindi osservare che *La disfatta* imposta una piattaforma polemica che sarà ereditata dal Calvino del *Sentiero*,¹⁰⁷⁷ che, con esplicito riferimento al presente del Secondo dopoguerra italiano, fa dire a Kim:

Ci sarà invece [tra gli ex partigiani] chi continuerà col suo furore anonimo [...] cadrà nella delinquenza [...] dimenticherà che la storia gli ha camminato al fianco, un giorno, ha respirato attraverso i suoi denti serrati. Gli ex fascisti diranno: i partigiani! Ve lo dicevo io! Io l'ho capito subito! E non avranno capito niente, né prima, né dopo (SNR, 158).

Di fronte all'idea di Mecik che «i partigiani eseguirebbero in modo altrettanto brutale e irriflessivo ciò che farebbe piacere a Kolciak», Levinson

cominciò a spiegare, con le parole che gli erano abituali, perché riteneva che questo fosse falso.

Ma, quanto più parlava, tanto più gli appariva che sprecava il suo fiato inutilmente. [...] capiva che sarebbe stato necessario parlare di qualcosa di diverso, di più importante e fondamentale, a cui egli stesso a suo tempo era pervenuto non senza fatica, e che adesso gli era entrato nella carne e nel sangue (DISF, 188).

Come si evince da questo brano, Fadeev non si addentra in una discussione razionale sulla differenza fondamentale tra rossi e bianchi, che ne *La disfatta* si impone al lettore nel racconto dell'agire concreto dei rozzi e generosi partigiani di Levinson; Calvino similmente, fa dire a Kim: «Non puoi parlar di dovere qui, non puoi parlare di ideali: patria, libertà, comunismo [...] gli ideali son buoni tutti ad averli» (SNR, 148); e inoltre: «questa è tutta una lotta di simboli, che uno per uccidere un tedesco deve pensare non a quel tedesco ma a un altro, con un gioco di trasposizioni da slogare il cervello, in cui ogni cosa o persona diventa un'ombra cinese, un mito» (SNR, 150).

Levinson, rientrando al campo, medita sul pantano civile e morale che genera individui come Mecik:

«Solo da noi, infatti, nel nostro paese, – pensava Levinson [...] – dove milioni di persone vivono da tempo memorabile sotto un sole lento e pigro, in mezzo al sudiciume e alla miseria, coltivano la terra con aratri primitivi, credono in un dio cattivo e sciocco; solo in un paese simile, in mezzo a tanta imbecillità, possono prosperare individui così pigri e abulici, così inetti» (DISF, 190)

¹⁰⁷⁷ Su questa linea polemica che attraversa il *Sentiero* cfr. anche I. CALVINO, *Prefazione* 1964 a *Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 1192.

Il pensiero di Levinson sull'arretratezza della Russia del 1919 (pensiero implicitamente esterofilo) ha una chiara eco nel pensiero speculare di Kim, che medita sull'arretratezza dell'Italia del 1944 proiettando un'immagine di civiltà sull'Unione Sovietica coeva: «I bolscevichi! L'Unione Sovietica forse è già un paese sereno. Forse non c'è più miseria umana, laggiù. Qui gli uomini hanno occhi torbidi e facce ispide, ancora. Ma Kim è affezionato a questi uomini» (SNR, 155).¹⁰⁷⁸ Similmente, per Levinson, «il concetto fondamentale della sua stessa vita consisteva nel dominare quella grettezza e quella miseria» (DISF, 190).

Come ne *La disfatta* Levinson, dopo l'incontro con Mecik, si paragona a quest'ultimo chiedendosi: «“ma non ero anch'io così, una volta, o qualcosa di simile?”», ripensa a «quello che lui era durante la fanciullezza e nella prima giovinezza» (DISF, 190), e poi ricorda effettivamente un episodio della propria infanzia, così nel *Sentiero* Kim, dopo l'incontro col Dritto, prima paragona se stesso al Dritto e poi rievoca un episodio della propria infanzia:

io so che il Dritto deve soffrire terribilmente, per quel suo puntiglio di fare la carogna a tutti i costi. Non c'è nulla più doloroso al mondo di essere cattivi. Un giorno da bambino mi rinchiusi in camera per due giorni senza mangiare. Soffrii terribilmente ma non aprii e dovettero venire a prendermi con una scala dalla finestra. Avevo una voglia enorme d'essere compatito. Il Dritto fa lo stesso. Ma sa che lo fucileremo. Vuole esser fucilato (SNR, 156).

Il puntiglio caparbio che si evince dal ricordo d'infanzia di Kim echeggia il ricordo d'infanzia di Levinson:

Poteva solo ricordare una vecchia fotografia di famiglia, nella quale un bambino ebreo di aspetto malaticcio, con una giubba nera e grandi occhi ingenui, guardava con caparbieta straordinaria, non infantile, verso il punto dal quale gli era stato detto un momento prima che doveva volare fuori un bell'uccellino. Ma questo non era venuto fuori, e lui ricordava che per poco non aveva pianto dalla delusione. Ma quante altre delusioni simili erano state necessarie perché si persuadesse definitivamente che la vita era diversa! (DISF, 191).

¹⁰⁷⁸ Le ultime tre frasi di questo brano («forse non c'è più miseria umana, laggiù. Qui gli uomini hanno occhi torbidi e facce ispide, ancora. Ma Kim è affezionato a questi uomini»), particolarmente utili in un raffronto con *La disfatta*, sono state espunte da Calvino nel passaggio dall'edizione del 1952 all'edizione del 1964 del *Sentiero*; ora possono leggersi nella Nota al testo in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1256.

Le rispettive rievocazioni di Levinson e di Kim non solo scaturiscono dalla riflessione sul rispettivo “doppio” fedifrago (Mecik, Il Dritto), ma si accompagnano alla riflessione sul progresso intellettuale e morale delle generazioni; in Calvino questa riflessione si situa prima del ricordo d’infanzia di Kim, in Fadeev dopo il ricordo d’infanzia di Levinson:

E, quando fu persuaso una volta per sempre e comprese quale danno incalcolabile arrechino agli uomini le favole bugiarde [...] aveva soffocato senza remissione dentro di sé lo sterile e languido rimpianto di tali illusioni, di tutto quello che era rimasto come retaggio alle generazioni oppresse, educate alle favole menzognere a base di leggiadri uccellini!... Vedere tutto così come è nella realtà, per mutare ciò che è, e dirigere quello che veramente esiste: ecco la saggezza – la più semplice e la più difficile – alla quale era pervenuto Levinson (DISF, 191).

Prima del brano sopra citato dove Kim rievoca l’episodio d’infanzia, queste sono le sue riflessioni:

per Lupo Rosso tutto quel che vuole è possibile. Bisogna fargli volere delle cose giuste: questo è lavoro politico, lavoro da commissario. E imparare che è giusto quello che lui vuole: anche questo è lavoro politico, lavoro da commissario.

Un giorno forse io non capirò più queste cose, pensa Kim, tutto sarà sereno in me e capirò gli uomini in tutt’altro modo, più giusto forse. Perché: forse? Bene, io allora non dirò più forse, non ci saranno più forse in me. E farò fucilare il Dritto. Adesso sono troppo legato a loro, a tutte le loro storture. Anche al Dritto (SNR, 155-156).

È alluso in questi brani, il passaggio dalla spontaneità alla consapevolezza che caratterizza la poetica del realismo socialista, impostato, sia ne *La disfatta* sia nel *Sentiero*, anche in relazione al trascorrere delle generazioni. Si deve però osservare che questo motivo di cruciale importanza, in Calvino come in Fadeev, è rappresentato anche nei termini di una maturazione individuale che ha luogo nell’arena della lotta partigiana. Come nella *Disfatta* di Fadeev, il ruolo dei personaggi che incarnano la direzione consapevole consiste soprattutto nel dirigere materialmente la lotta partigiana, assumendo quest’ultima su di sé il compito di *magistra vitae*:

In una squadra che sta facendo l’alt, Pin ha riconosciuto il suo vecchio amico dell’osteria: è vestito da partigiano e armato di tutto punto. [...] Gian l’Autista è diventato diverso: da una settimana che è nelle formazioni, non

ha più quegli occhi da animale cavernicolo, lagrimosi dal fumo e dall'alcool, degli uomini dell'osteria (SNR, 181-182).

Si potrebbe quasi definire il *Sentiero* l'osservazione di una reazione chimica nella quale si svuota ogni "zona di mezzo" tra fascismo e Resistenza, mostrando il rimescolarsi e dividersi del "materiale" umano nei due campi contrapposti; infatti nel carrugio dove ha avuto inizio il romanzo, al termine suo termine, come racconta l'autista Gian l'Autista, emblematicamente, non resta nessuno:

- Il Francese è uno. Ma non è lui, la carogna. Fa il doppio gioco, lui, nella brigata nera e con il *gap*; ancora non ha ben deciso da quale parte stare...
- E gli altri? ...
- Hanno fatto una retata. Hanno preso tutti. Ci eravamo appena decisi a fare il *gap*... Giraffa l'hanno fucilato... Gli altri in Germania... Il carrugio s'è quasi vuotato... È caduta una bomba d'aeroplano vicino alla ringhiera del forno; sono tutti sfollati o vivono in galleria... (SNR, 182).

III.7.7 La satira dell'ideologia della storia di *Guerra e pace*

In una comparazione tra *La disfatta* e *Il sentiero dei nidi di ragno* si può constatare che è assente, nel romanzo di Fadeev, l'articolata e esplicita discussione del Kim del *Sentiero* sui subitanei cambi di fronte che minacciano il distacco sottoproletario: «basta un nulla [...] e ci si trova dall'altra parte, come Pelle, dalla brigata nera, a sparare con lo stesso furore» (SNR, 151), dice Kim a Ferriera. Si tratta di un tema ben presente ne *La disfatta*, ma che si concentra sull'intellettuale Mecik, e per il resto è trattato allusivamente nei numerosi riferimenti ai disertori, al plotone contadino di Kubrak, e alla linea di continuità tra i contadini e gli operai russi di cui si è detto sopra. Ma poco oltre il passo del *Sentiero* sopra citato, alla perplessità di Ferriera («– Quindi, lo spirito dei nostri.... E quello della brigata nera.... La stessa cosa...?») fa seguito un brano particolarmente interessante per quanto riguarda lo studio dei modelli letterari del *Sentiero*: «– La stessa cosa, intendi cosa voglio dire, la stessa cosa... – Kim s'è fermato e indica con un dito come se tenesse il segno leggendo; – la stessa cosa ma tutto il contrario» (SNR, 151). Quest'ultima frase di Kim fa pensare a Olenin, il protagonista de *I cosacchi* di Tolstoj, che «all'aspetto,

sembrava un altr'uomo [...] Era, eppur non era la stessa cosa»¹⁰⁷⁹. La similarità tra i due brani, pur presente, (Tolstoj: «Era, eppur non era la stessa cosa»; Calvino: «la stessa cosa ma tutto il contrario») riducendosi a un'unica frase, è assai esile, ma merita comunque di essere citata per almeno due ragioni. In primo luogo *I cosacchi* è uno dei modelli letterari de *La disfatta*, il riscontro di questo passo tolstoiano nel romanzo di Fadeev (riferito a Mecik) è più consistente,¹⁰⁸⁰ e non si può escludere a priori che Calvino leggendo *La disfatta* non abbia riletto anche i suoi modelli (tra cui appunto *I cosacchi*). In secondo luogo, in quest'area del testo calviniano si raddensano diversi riferimenti a *Guerra e pace* di Tolstoj, uno dei principali modelli letterari (e uno dei principali obiettivi di polemica ideologica) de *La disfatta*; ciò avviene quando il Kim di Calvino chiama esplicitamente in causa la Storia:

Ma allora c'è la storia. C'è che noi, nella storia, siamo dalla parte del riscatto, loro dall'altra. [...] L'altra è la parte dei gesti perduti, degli inutili furori, perduti e inutili anche se vincessero, perché non fanno storia [...] dopo altri venti o cento o mille anni si tornerebbe così, noi e loro, a combattere con lo stesso odio anonimo negli occhi e pur sempre, forse senza saperlo, noi per redimercene, loro per restarne schiavi (SNR, 152).

Il motivo della spinta inconsapevole (l'«odio anonimo») che spinge a una lotta che «forse senza saperlo» ha una finalità storica, rimanda alle riflessioni dei capitoli di *Guerra e pace* sulla filosofia della storia (criticati come è stato criticato il capitolo IX del *Sentiero*), per esempio il capitolo I della II parte del III libro:

Tutte le innumerevoli persone che prendevano parte a quella guerra agivano secondo le loro particolari tendenze, le loro abitudini, le loro condizioni, i loro scopi. Esse avevano paura, si vantavano, si rallegravano, s'indignavano, discutevano, supponendo di sapere ciò che facevano e di farlo per sé, e

¹⁰⁷⁹ L. TOLSTOIJ, *I cosacchi*, cit., pp. 71-72.

¹⁰⁸⁰ Nel brano de *I cosacchi* citato il narratore afferma che Olenin, giovin signore russo (alla Eugenio Onjehin di Puškin) in servizio militare tra i cosacchi, si è esteriormente mimetizzato diventando simile ai soldati del luogo: «Olenin all'aspetto pareva tutt'un altro uomo. Invece delle guance rase aveva dei baffi incipienti e la barbetta. [...] Invece della marsina nera, nuova e linda, portava una sopravveste circassa bianca, sporca, a larghe pieghe, e le armi. Invece del fresco colpetto inamidato, il bavero rosso del *besmèt* di seta cruda [...] era vestito alla circassa, ma male: ognuno avrebbe riconosciuto in lui il russo e non lo *dzghit*. Tutto era come si doveva, ma era un'altra cosa» (L. TOLSTOIJ, trad. it. *I cosacchi*, Rizzoli Editore, Milano 1955, p. 55; traduzione di Giovanni Faccioli). Similmente a proposito di Mecik, giovin signore che lascia la città per condurre vita d'armi partigiana sognando (come Olenin) gloriose imprese, in un brano de *La disfatta* già citato, si dice che «avulso da tutto naufragarono tutti i suoi propositi di vita ardimentosa; ma in compenso imparò a rispondere villanamente e a non aver soggezione degli altri, assunse una tinta abbronzata e si fece trascurato nel vestire, diventando esteriormente simile a tutti gli altri» (DISF, 121).

invece tutti erano involontari strumenti della storia e compivano un lavoro ignoto ad essi, ma comprensibile a noi. [...] Ma ammettiamo che le genti d'Europa dovessero, sotto il comando di Napoleone, penetrare nel cuore della Russia e perirvi, e allora tutta l'attività contraddittoria, insensata, crudele degli uomini che presero parte a quella guerra ci diviene comprensibile.

La provvidenza obbligava questi uomini, che perseguivano questi scopi personali, a cooperare ad un unico, enorme risultato di cui nessuno (né Napoleone né Alessandro [...]) aveva la benché minima idea.¹⁰⁸¹

La filosofia della storia enunciata da Kim nel *Sentiero*, affronta i medesimi temi discussi dal narratore di *Guerra e pace*: la dialettica tra i più oscuri, confusi, personalistici moventi individuali da una parte e il senso intellegibile della storia, e le ragioni (o interpretazioni) storiche profonde che nutrono gli ideali politici dall'altra. Calvino concede al ragionamento di Tolstoj lo jato tra i moventi individuali e il significato politico della storia, ma dando man forte alla polemica di Fadeev, nulla concede sul significato e l'importanza del lavoro politico. Fadeev innanzi tutto attribuisce al punto di vista di Mecik durante la battaglia (che, come si è detto sopra, vede Levinson come una sorta di gnomo da fiaba) la percezione tolstoiana dell'impossibilità dei comandanti di dirigere effettivamente gli eventi:

Mecik [...] prese a cercare con l'occhio chi fosse mai colui che aveva nelle mani il suo destino. Davanti a tutti camminava Levinson; ma sembrava così piccolo e agitava in modo così buffo la sua enorme Mauser, ch'era difficile credere ch'egli costituisse la principale forza direttiva. Mentre Mecik cercava di risolvere questa contraddizione, le pallottole fischiarono di nuovo fitte e ostili (DISF, 137-138).

La deprivazione di significato generale degli eventi in svolgimento, caratteristica formula narrativa e ideologica tolstoiana,¹⁰⁸² è quindi proiettata sull'intellettuale Mecik e diventa la *sua* percezione degli eventi. L'idea tolstoiana che non sia possibile dirigere politicamente e militarmente gli eventi è nuovamente

¹⁰⁸¹ LEV TOLSTOJ, trad. it. *Guerra e pace*, traduzione di Enrichetta Carafa d'Andria, con un saggio di Thomas Mann, prefazione di Leone Ginzburg, Einaudi, Torino (1942) 1968, vol. III, pp. 800-801.

¹⁰⁸² Sottolinea questo stilema tolstoiano Leone Ginzburg, osservando, a proposito dello spettacolo operistico a cui assiste Natalia Rostova in *Guerra e pace*, l'ironia implicita nel procedimento tolstoiano proiettato da Fadeev sul punto di vista di Mecik; al direttore d'orchestra che agita la bacchetta si può facilmente sostituire il capitano Levinson che «agitava in modo così buffo la sua Mauser»: «tanto qui, come negli altri casi citati, il Tolstoj è nella condizione d'un sordo che, non sapendo cosa sia un concerto, c'è, poniamo, all'Augusteo, quando ci diriga Victor De Sabata, e debba, per forza di cose, stimare un pazzo quel signore che si sbraccia chi sa perché, e salta, e si affanna, facendo però sempre attenzione a non lasciarsi sfuggir di mano una certa bacchetta evidentemente magica» (L. GINZBURG, *Celebrazione fattiva di Lev Tòlstoj*, «Il Baretto», dicembre 1928; ora in ID., *Scrittori russi*, cit., p. 80).

respinta attraverso le meditazioni di Levinson, nel capitolo II della III parte de *La disfatta*:

Nei primi tempi, quando era costretto a comandare a masse di uomini senza avere nessuna esperienza di cose militari e senza nemmeno saper sparare, egli sentiva di non esercitare una vera azione di comando e che tutti gli eventi si svolgevano indipendentemente da lui, in modo estraneo alla sua volontà. Questo [...] non era dovuto al fatto che lui era convinto che un individuo isolato non poteva dominare gli avvenimenti a cui partecipavano le masse: no, giudicava anzi tale credenza come la peggiore manifestazione dell'ipocrisia umana, che serviva a mascherare la debolezza propria di quelli che la pensavano così, e cioè l'assenza in loro della volontà d'agire (DISF, 226).

In un altro passo, sempre nel II capitolo della III parte de *La disfatta*, i temi discussi anche nel capitolo IX del *Sentiero* (motivazione storica e politica della lotta e del sacrificio, debolezze e interessi umani dei singoli partigiani), sono affrontati da Fadeev in chiave antitolstoiana. Anche se, come scrive Tolstoj nel brano sopra citato, i singoli protagonisti umani degli eventi storici «avevano paura, si vantavano, si rallegravano, s'indignavano, discutevano, supponendo di sapere ciò che facevano», secondo Levinson, tuttavia, un «profondo istinto» spinge i partigiani a porre in gioco la loro vita per una «meta ultima»:

Levinson era convinto che i suoi partigiani non fossero mossi dal solo istinto della propria conservazione, ma anche da un altro istinto non meno potente, che sfuggiva a un occhio superficiale e di cui persino la maggioranza degli interessati non si rendeva conto, in forza del quale tutto ciò ch'essi dovevano sopportare, anche la morte, era giustificato dalla meta ultima, e che senza tale scopo nessuno di loro sarebbe andato volontariamente a morire nelle foreste dell'Ulache. Ma egli sapeva anche che questo profondo istinto sopravviveva negli uomini a patto di esigenze quotidiane e di preoccupazioni infinitamente meschine per la propria persona – così miserabile, ma viva – perché tutti volevano mangiare e dormire, perché erano tutti deboli (DISF, 141).

La conclusione del capitolo IX del *Sentiero* ribadisce il legame tra i minuti eventi e la Storia (sulla scia di Pintor: «nessun gesto è inutile, purché non sia fine a se stesso»): «Kim un giorno sarà sereno. Tutto è ormai chiaro in lui: il Dritto, Pin, i cognati calabresi. Sa come comportarsi con l'uno e con l'altro, senza paura né pietà. [...] Domani sarà una grande battaglia. Kim è sereno. “A, bi, ci”, dirà. Continua a pensare: ti amo, Adriana. Questo, nient'altro che questo, è la storia» (SNR, 158; 159).

Il confronto polemico con la concezione tolstoiana della Storia non è esclusivamente concentrato nel capitolo IX del *Sentiero*, ma informa di sé tutto il romanzo calviniano. Alla luce della comparazione con il modello letterario tolstoiano si può riconsiderare il motivo satirico della rappresentazione del rapporto tra l'intellettuale e la Storia esemplificato dal rapporto del “gigante” Pin con gli insetti; uno dei suoi modelli di riferimento potrebbe essere senz'altro il XX capitolo della terza parte del terzo libro di *Guerra e pace*, dove Mosca, da cui l'imperatore è fuggito, è allegorizzata dal narratore attraverso l'immagine dell'arnia senza più l'ape regina:

Mosca frattanto era vuota. [...] Era vuota come un'arnia che langue senza l'ape regina.

Nell'arnia senza regina non c'è più vita, ma ad uno sguardo superficiale essa sembra viva come le altre. [...] le api turbinano intorno all'arnia senza regina altrettanto allegramente [...] Ma basta guardarla attentamente per capire che in quell'arnia non c'è più vita. [...] L'apicoltore apre il foro di sotto e guarda nella parte inferiore dell'arnia. Invece delle pingui api, che prima pendevano a grappoli neri, pacificate dal lavoro, fino al piano di sotto e che si tenevano l'una all'altra per le zampe e con un laborioso ronzio ininterrotto costruivano i favi, delle api sonnolente e disseccate vagano distrattamente da varie parti sul fondo e per le pareti dell'arnia. Invece del piano accuratamente turato e spazzato dal ventaglio delle api, giacciono sul fondo briciole di cera, deiezioni di api, api mezzo morte che appena muovono le zampette, e altre già morte e non tolte di mezzo.¹⁰⁸³

Calvino non si limita alla satira swiftiana del narratore tolstoiano che apre le arnie e osserva le api, ma ingrana su questo motivo una ben più ampia costruzione satirica: se il problema delle arnie di tolstoiana memoria consiste nell'assenza dell'ape regina, nel distacco del Dritto il problema è invece la presenza dell'“ape regina”, ovvero di Giglia, la moglie di Mancino per sedurre la quale il Dritto deserterà la battaglia, atto da cui conseguirà lo scioglimento dell'“arnia” priva di direzione e di scopo, ossia del distacco. La costruzione satirica s'impenna sulla balzana concezione della storia di Cugino (a cui dà man forte la misoginia di Pin), secondo il quale, come si è già ricordato sopra, tutti i mali della Storia sono

¹⁰⁸³ L. TOLSTOIJ, *Guerra e pace*, cit., vol. III, pp.1024-1025. Se questa gigantesca rappresentazione dell'intellettuale di fronte alla storia umana come un apicoltore che apre l'arnia e studia le api già ricorda il piccolo Pin alle prese con i suoi nidi di ragno, si possono notare diversi particolari come il riferimento di Tolstoj a particolari prosaici come le «deiezioni di api» ritornano in questo passo già precedentemente citato del *Sentiero*: «dev'essere brutto essere una piccola bestia, cioè essere verde e fare la cacca a gocce, e aver sempre paura che venga un essere umano come lui, con una enorme faccia piena d'efelidi rosse e nere e con dita capaci di fare a pezzi i grilli» (SNR, 35-36).

colpa delle donne; quando, distratto da Giglia, il Dritto causerà l'incendio del rifugio del distacco, la sua idea della storia (secondo una struttura narrativa tipica della fiaba) coglie nel segno:

Il Cugino è più noioso del cuoco, quando ci si mette, con la sua storia delle donne [...] Adesso gli uomini cominciano ad averne basta e a schiamazzargli contro [...]

– Le donne, le donne vi dico, – s'ostina il Cugino, – sono loro la causa di tutto. [...]

– Vedete, - dice Cugino, – in un posto basta che arrivi una donna e... mi spiego...

Adesso gli uomini non lo contraddicono più perché hanno capito l'allusione e vogliono sentire fin dove arriva.

– ... in un posto arriva una donna e subito c'è lo scemo che ci perde la testa... [...] ... pazienza quando lo scemo è uno qualunque, ma se è uno scemo che ha delle responsabilità... [...] ... finisce che per una donna ti dà fuoco a una casa... (SNR, 137; 138; 139).

Se l'idea del capo "destro" (il Dritto) che perde la testa per la moglie del "sinistro" (Mancino) ha il suo modello, come si è detto sopra, ne *I dissodatori* di Šolochov (dalla relazione che il "destro" Davidov intaura con la furba e vanesia Luška, ex moglie del "sinistro" Nagùlnov), l'uso parodistico di questo schema in riferimento all'ape regina tolstoiana è alluso anche ne *La disfatta* di Fadeev, dove l'infermiera chiamata «"la sorella"», moglie di Morozka, s'invaghirà di Mecik, suscitando le gelosie di quest'ultimo. Nel reiterato ronzare d'insetti che caratterizza *La disfatta*, spicca in tal senso l'episodio del II capitolo della I parte de *La disfatta*, dove Mecik ferito subisce il fascino di Varia, e si intrattiene volentieri con il vecchio apicoltore Pika:

Con voce cantante, come un sagrestano di campagna, Pika parlava del figlio, ex guardia rossa.

– [...] «Laggiù, papà, – dice, – ci sono i cecoslovacchi». «Be', – faccio io, – e che c'entrano i cecoslovacchi?... Stattene qui, guarda – dico, – che bellezza!...» E davvero: da me, vicino agli alveari era un vero paradiso: le betulle, sai, i tigli in fiore, e le api... v-z-z... v-z-z... [...]

Mecik lo ascoltava con piacere. Gli piaceva la placida cantilena del vecchio, e il suo gestire lento, penetrante.

Ma egli provava un piacere ancora più grande quando giungeva la «sorella» (DISF, 25-26).

Anche la costruzione dell'esplicito discorso del Calvino del *Sentiero* sulla Storia, laddove sembra distanziarsi dal modello letterario de *La disfatta*, in realtà si

muove con originalità lungo la direttrice della polemica di Fadeev contro la concezione tolstoiana della Storia.

Parte IV – Modelli letterari de *L’Agnese va a morire* di Renata Viganò

IV.1 Modelli letterari russo-sovietici

IV.1.1 Da *La madre di Gor’kij* a *L’Agnese va a morire*

Il romanzo di Renata Viganò *L’Agnese va a morire*, scritto tra il 1947 e la prima metà del 1948¹⁰⁸⁴ e pubblicato da Einaudi nel 1949¹⁰⁸⁵, narra le vicende della lotta partigiana nelle valli di Comacchio¹⁰⁸⁶ tra il settembre 1943 e l’inverno del 1945¹⁰⁸⁷, avendo come modello il romanzo russo che la critica sovietica ha

¹⁰⁸⁴ Cfr. ENZO COLOMBO (a cura di), *Matrimonio in Brigata. Le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, Grafis, Bologna 1995, p. 184.

¹⁰⁸⁵ RENATA VIGANÒ, *L’Agnese va a morire*, Torino, Einaudi 1949; qui le citazioni, siglate per brevità AVM, rimanderanno a R. VIGANÒ, *L’Agnese va a morire*, introduzione di Sebastiano Vassalli, Torino, Einaudi (1949) 1994. Alcune parti del romanzo erano state pubblicate in precedenza come racconti: R. VIGANÒ, *Godeteveli, i tedeschi*, «Il Progresso d’Italia», 20 aprile 1947; ID., *Incontro col Comandante*, ivi, 25 maggio 1947; ID., *Una valle brucia*, ivi, 2 dicembre 1947; ID., *Agnese pensa*, ivi, 23 ottobre 1948; Andrea Battistini rileva che questi racconti confluiscono nell’*Agnese va a morire* «pressoché immutati» (ANDREA BATTISTINI, *Due esistenze avventurose*, in ENZO COLOMBO (a cura di), *Matrimonio in Brigata. Le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, cit., p. 29); nell’ordine sopraelencato i racconti confluiscono: nel cap. 5 della parte I, nel cap. 6 della parte I, nel cap. 4 della parte II, nel cap. 4 della parte III; cfr. ivi, p. 51, nota 60.

¹⁰⁸⁶ Ricostruendo la biografia e il profilo intellettuale e autoriale di Renata Viganò e di Antonio Meluschi (marito della Viganò, scrittore e comandante partigiano), Battistini ricorda che durante la Guerra di Liberazione «il teatro delle loro azioni fu la zona difficile e pericolosa tra Campotto, Argenta, Mesola, Codigoro, Ostellato, fino al confine della provincia di Rovigo. Sono i luoghi descritti nell’*Agnese va a morire*, percorsi dalla Viganò in qualità di staffetta e di infermiera, mentre Meluschi, che aveva responsabilità di comando, ne parlerà nel suo ultimo libro pubblicato, *L’armata in barca*» (A. BATTISTINI, *Due esistenze avventurose*, cit., p. 23). Già Calvino nella sua recensione a *L’Agnese va a morire* aveva sottolineato che «Renata Viganò è stata partigiana nelle valli di Comacchio e il libro è un buon documento, quasi un diario, della Resistenza in quelle particolarissime zone di lagune e canneti» (I. CALVINO, “*L’Agnese va a morire*” rivela una promettente scrittrice, *Renata Viganò*, «L’Unità» ed. di Roma, 4 agosto 1949).

¹⁰⁸⁷ «Poche indicazioni, ma tuttavia significative e puntuali [...] forniscono i limiti temporali della storia: si possono calcolare con sicurezza, dall’inizio della storia (dopo l’8 settembre 1943) alla fine (fine dell’inverno 1945), diciassette mesi, più un periodo imprecisato da gennaio alla fine dell’inverno» (GIOVANNA CALTAGIRONE, *Realismo e neorealismo ne L’Agnese va a morire di Renata Viganò*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell’Università di Cagliari», nuova serie, vol. III – 1978-1979, Università di Cagliari, Cagliari 1979, p. 365); sui rapporti che il testo de *L’Agnese* instaura con la cronologia e gli eventi storici cfr. ivi, pp. 364-368.

considerato il capostipite del realismo socialista: *La madre* (*Mat'*, 1907) di Gor'kij¹⁰⁸⁸. La protagonista del romanzo *La madre* è stata riconosciuta tra i modelli della protagonista eponima dell'*Agnese va a morire* da Frank Rosengarten¹⁰⁸⁹, e il legame tra i due personaggi è stato ribadito e commentato da Andrea Battistini:

Letterariamente Agnese somiglia da vicino alla *Madre* di Gorki, un romanzo molto letto tra i partigiani, al quale la creatura della Viganò sembra rifarsi sia per la sua profonda trasformazione seguita alla morte del marito, sia per la sua adesione senza timori alla causa rivoluzionaria, tanto da diventare, nella nuova fede, la madre di tutti, morendo alla fine come Pelageja Nilovna.¹⁰⁹⁰

La derivazione della protagonista della Viganò dalla protagonista del celebre romanzo di Gor'kij si può osservare innanzitutto nella struttura della trama. *L'Agnese va a morire* racconta le vicende di una contadina cinquantenne sposata e senza figli il cui marito, il comunista Paolo («Palita»), viene arrestato e deportato dalle truppe naziste che occupano il Nord Italia, quasi certamente in conseguenza di una delazione dei vicini di casa, filofascisti e collaborazionisti. Agnese apprende che Palita è morto di stenti durante la deportazione, e quando i compagni del Partito comunista clandestino si mettono in contatto con lei, inizia a collaborare con la Resistenza. Agnese si unirà definitivamente ai partigiani comunisti dopo aver ucciso in un impeto d'ira uno dei soldati tedeschi alloggiati dai vicini di casa. Da questo momento, sostituendo il marito ucciso, Agnese collabora a tempo pieno con i partigiani con compiti di staffetta e di supporto logistico, fino ad assumere compiti di organizzazione e di direzione di tutta la rete di staffette che garantisce la

¹⁰⁸⁸ Si citerà, come nei capitoli precedenti, da MASSIMO GORKI, trad. it. *La madre. Romanzo di vita russa*, Monanni, Milano 1928²; come in precedenza siglato MAD.

¹⁰⁸⁹ Agnese «è una contadina il cui eroismo dimesso e la cui ferma devozione alla ribellione contro la tirannia ricorda la protagonista di *La madre* di Gor'kij» (FRANK ROSENGARTEN, *The Italian Resistance Novel (1945-1962)*, in SERGIO PACIFICI (ed. by), *From Verismo to Experimentalism. Essays on the Modern Italian Novel*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1969, p. 226, traduzione mia).

¹⁰⁹⁰ A. BATTISTINI, *Due esistenze avventurose*, cit., p. 34. A questo proposito Battistini riporta un brano su Gor'kij di Meluschi (che conobbe di persona lo scrittore russo) particolarmente significativo: «“sulle montagne, nelle valli, nelle paludi, i nostri partigiani leggevano il romanzo di Massimo Gorki, *La madre*, che è una sorta di piccolo vangelo degli oppressi; e certe scene erano dette ad alta voce, come una preghiera. E le pagine del volume, nella lotta clandestina, avevano il segno delle dita di gente che non l'aveva mai letto, le impronte digitali di una nuova fede; molti sono caduti, impiccati, torturati, seviziati, fucilati, e il ricordo di Massimo Gorki era vicino a loro, come un compagno”» (ivi, p. 52, nota 185); il brano citato da Battistini è tratto da A. MELUSCHI, *Massimo Gorki*, in «Il Progresso d'Italia» I, 18 giugno 1946. In un suo racconto autobiografico Viganò rivela contemporaneamente di aver letto Tolstoj e Gor'kij fin dagli anni Trenta, e che si trattava di letture gradite al compagno Antonio Meluschi: «aveva fame e voglia di vedere i libri. I miei pochi non gli piacquero. In tutto lo scaffale, approvò soltanto *Guerra e pace* di Tolstoj, e *La mia infanzia* di Gorki» (R. VIGANÒ, *Incontro col comunismo*, in ID., *Arriva la cicogna*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1954, p. 67).

comunicazione e l'approvvigionamento di viveri, vestiario e armi ai partigiani della zona. Catturata durante una missione in una banale retata che raccoglie in un casolare gli abitanti di un paese che attraversa, Agnese, riconosciuta da uno dei tedeschi precedentemente alloggiati nella casa dei vicini collaborazionisti, viene barbaramente uccisa sul posto.

La storia riprende nelle sue linee essenziali la trama del romanzo di Gor'kij: ne *La madre* la protagonista Pelagheia Nilowna, quando il figlio rivoluzionario viene arrestato, prende il suo posto nell'organizzazione clandestina e svolge un ruolo di staffetta, un ruolo tanto più prezioso in quanto – come nel caso di Agnese – risulta pressoché insospettabile nella sua fisionomia di anziana contadina.¹⁰⁹¹ Anche Nilowna al termine del romanzo cade nelle mani dei nemici; come Agnese, anche lei si trova in viaggio quando è tratta in arresto e, poco prima che la catturino, pronuncia un discorso accorato ed esasperato davanti a una piccola folla:

Qualcuno tentò con cautela di toglierle le carte di mano. Ella le agitò nell'aria e le scaraventò sulla folla. [...] La madre vedeva che i foglietti venivano afferrati, nascosti sul petto e nelle tasche; ciò le diede nuovo vigore.

Più calma e più forte [...] ella parlava, togliendo dalla valigia pacchi di carta e buttandoli a destra e a sinistra nelle mani avidi che tendeva la folla.

– Sapete perché hanno condannato mio figlio e tutti quelli ch'erano con lui... lo sapete? Ve lo dirò io e voi crederete al cuore di una madre e a' suoi capelli bianchi. Ieri hanno condannato quegli uomini perché hanno portato a tutti voi la verità! Ieri ho visto che questa verità è invincibile... [...] La nostra vita è una notte, un'oscura notte! È un grave sogno... Non è vero forse?

– Sì è vero! Rispose una voce sorda.

– Chiudetele la bocca!

Dietro la folla la madre vide la spia e due gendarmi (MAD, 378-379).

In modo non dissimile Agnese, poco prima di essere uccisa, si trova a contrastare vivacemente alcuni sostenitori dei nazifascisti dinnanzi alla piccola folla rastrellata dai tedeschi:

¹⁰⁹¹ Un personaggio si rivolge così alla protagonista, prima che lei si rechi alla fabbrica, dove supera agevolmente i controlli: ««– [...] Siete rimasta sempre una brava e buona vecchietta [...] Mezz'ora dopo, curva sotto il peso del suo carico tranquilla e sicura ella stava al portone della fabbrica [...] – Lasciatemi passare! – pregò la madre. – Vedete che peso... Mi fiacca la schiena –// – Passa, passa! – gridò il custode irritato» (MAD, 97-98). Nello svolgimento della sua attività partigiana l'Agnese di Viganò è ugualmente favorita dal suo aspetto comune di donna del popolo: «Aveva messo la coperta piegata dentro la sporta, e prima di sbucare sul ponte si aggiustò i capelli e strinse con cura sotto il mento il nodo del fazzoletto. Ebbe perciò un aspetto non insolito, di contadina che va per le sue faccende; passò facilmente il posto di blocco» (AVM, 110).

L'Agnese le stava proprio a fianco, la fissava. Lei si volse mentre diceva: – Non bisogna dimenticare che noi li abbiamo traditi..., – si trovò sul viso il peso vivo di quegli occhi, s'interruppe. – Niente, – disse l'Agnese. – Dica pure. Volevo solo vederla in faccia –. Ma la donna non infilava più il resto del discorso, guardò in giro, irresoluta. Il vecchio che parlava prima si fece avanti, domandò, arrogante: – Voi chi siete? – Io sono una che passava [...] – rispose l'Agnese. – Porci, e voi più di loro, a dire che sono buoni e gentili –. Si udì un mormorio sordo, voci anonime dal gruppo, dagli angoli, dai muri, dalla legna, dalla paglia: – Ha ragione... è vero... sono porci... accidenti alla guerra... che scoppino, loro, i fascisti e chi gli vuol bene (AVM, 236).

IV.1.2 *I giorni e le notti di Simonov*

Calvino nella sua recensione del 1949 a *L'Agnese va a morire* aveva riconosciuto gli importanti risultati conseguiti dalla prosa della Viganò, che segna una tappa importante nell'evoluzione verso uno stile narrativo moderno:

lo stile della Viganò è limpido e preciso; oggi, forse come non mai, per merito di due generazioni di scrittori, gli italiani hanno a disposizione, per raccontare, un linguaggio secco e pulito, senza fronzoli o leziosaggini, come inglesi e francesi avevano già dal secolo scorso.¹⁰⁹²

L'evoluzione stilistica espressa da *L'Agnese va a morire*, come ha rilevato Calvino, affonda le sue radici nel sistema letterario italiano. Tra i modelli letterari della Viganò segnalati dalla critica figura innanzitutto Manzoni, maestro primo del romanzo italiano.¹⁰⁹³ Tuttavia la più recente narrativa italiana e i modelli russo-sovietici hanno avuto un ruolo cospicuo nella genesi del romanzo, come si può evincere dall'*incipit* dell'*Agnese*:

Una sera di settembre l'Agnese tornando a casa dal lavatoio col mucchio di panni bagnati sulla carriola, incontrò un soldato nella cavedagna. Era un soldato giovane, piccolo e stracciato. Aveva le scarpe rotte, e si vedevano le dita dei piedi, sporche color di fango. Guardandolo, l'Agnese si sentì stanca. Si fermò, abbassò le stanghe. La carriola era pesante (AVM, 11).

Secondo Battistini «l'esordio de l'Agnese, raffigurante il ritorno della protagonista dalla sua fatica quotidiana interrotto dalla comparsa del soldato, può

¹⁰⁹² I. CALVINO, "L'Agnese va a morire" rivela una promettente scrittrice, *Renata Viganò*, cit.

¹⁰⁹³ Cfr. A. BATTISTINI, *Le parole in guerra. Lingua e ideologia dell'Agnese va a morire*, Italo Bovolenta Editore, 1982, p. 40, nota 62.

essere avvicinato all'abituale passeggiata di Don Abbondio poco prima dell'inatteso incontro con i bravi»¹⁰⁹⁴. Ferma la pertinenza generale del riferimento, l'*incipit* de *I giorni e le notti* di Simonov rivela similarità più stringenti:

Affranta, la donna sedeva addossata al muro d'argilla della rimessa, e con voce resa pacata dalla stanchezza raccontava come s'era incendiata Stalingrado.

L'aria era arsa e polverosa, e un debole venticello trascinava seco basse nuvolette di polvere giallastra. La donna aveva i piedi ustionati e scalzi, e mentre parlava raccoglieva con la mano la polvere tiepida ricoprendosene le estremità infiammate, quasi cercasse così di lenire il dolore. Il capitano Saburov si guardò i pesanti stivaloni e involontariamente si allontanò di mezzo passo dalla donna. Di statura assai alta, che sembrava esagerata nonostante le sue larghe spalle, con la sua figura gigantesca e protesa in avanti, con la sua espressione semplice e austera, quasi severa, egli ricordava in certo modo la figura di Gorkij giovane (GN, 9).

Questo *incipit* a sua volta allude ironicamente al romanzo *La madre*: il protagonista Saburov, che «ricordava [...] Gor'kij giovane», si trova di fronte non a sua madre ma – anche se al momento lo ignora – alla sua futura suocera. Le analogie con l'*incipit* dell'*Agnese* sono profonde. L'inizio de *I giorni e le notti* narra la fuga dei civili dalla Stalingrado aggredita dall'esercito nazista, e dei rinforzi militari che sopraggiungono per riconquistare la città; l'anziana donna e il capitano Saburov rappresentano le due categorie. Nell'*Agnese* si osserva una raffigurazione storica e simbolica identica, ma rovesciata: l'otto settembre del '43 sancisce la rotta dell'esercito, ed è il soldato che fugge, non la donna; è il popolo che dovrà sobbarcarsi la guerra con l'esercito nazista, ed è infatti Agnese che soccorre il soldato, e non viceversa. Se ne *I giorni e le notti* l'anziana donna «aveva i piedi ustionati e scalzi, e [...] raccoglieva con la mano la polvere tiepida ricoprendosene le estremità infiammate», nell'*Agnese* è il soldato che mostra il contatto e la simbiosi, marcatamente simbolica, dei piedi con la terra: «aveva le scarpe rotte, e si vedevano le dita dei piedi, sporche color di fango». Dopo l'otto settembre in Italia il mondo è per così dire sottosopra, e nell'*incipit* de *L'Agnese* si osserva che il rapporto tra militari e civili, uomini e donne, giovani e anziani è rovesciato. Ne *I giorni e le notti*, poco oltre l'*incipit* succitato, si narra che i soldati sovietici «precedentemente avevano ripiegato da una città all'altra: [...] e là pure le donne

¹⁰⁹⁴ *Ibidem*.

piangevano, ed egli [Saburov] le aveva sentite con un *sentimento* confuso di vergogna e *di stanchezza*» (GN, 10, corsivo mio); nell'*incipit* del romanzo della Viganò è la donna che guardando il soldato prova una sensazione di stanchezza, come presentisse il peso che simbolicamente si scarica sulle spalle del popolo: «guardandolo, l'Agnese si sentì stanca».

Risulta più complesso discutere un altro legame con Manzoni suggerito da Battistini:

La trepida ricerca del fiume, che per i partigiani rappresenta la salvezza (ne intesero subito la voce, p. 207) è vissuta con lo stesso animo con cui Renzo tenta di percepire in distanza la voce dell'Adda («Renzo stava in orecchio, per veder se sentiva quella benedetta voce dell'Adda»).¹⁰⁹⁵

Ma similmente il Saburov di *I giorni e le notti* «fu colto dal desiderio di incamminarsi al più presto attraverso quel polverone sino al Volga e, dopo aver attraversato il fiume, di sentire immediatamente e irrevocabilmente che non avrebbero più compiuto a ritroso quel viaggio» (GN, 10-11). Il Volga assume per Saburov un valore emotivo e simbolico che implica ma trascende il suo significato in termini militari e strategici:

Aveva sempre sete. Prese l'elmetto d'un soldato, e, calatosi giù per la scarpata sino al fiume, affondando i piedi nella morbida sabbia della riva, raggiunse la corrente. Attinse una prima volta, e bevve senza riflettere, avidamente, quell'acqua fresca e pura. Ma quando, rinfrescatosi a metà attinse una seconda volta e portò l'elmetto alle labbra, parve di botto colpito dal pensiero più semplice e acuto al tempo stesso: era l'acqua del Volga! Beveva l'acqua del Volga e si trovava in guerra. [...] Sin dall'infanzia [...] durante tutta la sua vita il Volga era stato per lui qualcosa di così profondo, di così estremamente russo, che il fatto ch'egli si trovasse ora in riva al Volga e ne bevesse l'acqua, e che sull'altra sponda ci fossero i tedeschi, gli pareva inverosimile e bizzarro (GN, 26).

L'antichissima gravidanza simbolica del fiume si è sedimentata nella letteratura, in Italia dalle «chiare fresche e dolci acque» di Petrarca, per esempio, al fiume Adda de *I promessi sposi*. In casi come questi i modelli letterari si richiamano e si rafforzano a vicenda: la gravidanza simbolica del fiume ne *I giorni e le notti* è rafforzata dalla tradizione letteraria italiana che predispose alla percezione della poeticità della valenza simbolica del fiume. Ne *L'Agnese*, come in Simonov («tutte

¹⁰⁹⁵ *Ibidem*.

le città russe si trovavano [...] sulle rive occidentali [dei fiumi]: [...] Ed erano tutte difficili da difendere» GN, 25), il fiume è la linea del fronte da oltrepassare sotto fuoco nemico, e dall'altra parte si trovano gli alleati, esercito straniero che nel romanzo della Viganò (come nella prima edizione del *Sentiero dei nidi di ragno*, per esempio) è percepito come un alleato infido; ne *L'Agnese* la valenza simbolica del fiume come *limen* è sottolineata dalla locuzione «Al di là» che introduce la scena:

Al di là c'era una terra incolta, ruvida di cespugli disordinati, gruppi di spini e di sassi, poi, contenuto dall'argine alto con la sua schiena nuda, il fiume. Ne intesero subito la voce, non il canto fermo dell'acqua che si stende in pace nel suo letto di pianura, ma un urlare tempestoso, uno scroscio di onde in burrasca, il fragore della piena che spaventa i contadini nelle case, e li fa correre, di notte, a misurarne l'altezza in gola. Oltre quell'ostacolo, mosso e furioso stavano le linee alleate. Udirono due colpi [...] – Granate inglesi, – disse il Giglio (AVM, 206-207).

La rielaborazione polemica del modello manzoniano («non il canto fermo dell'acqua che si stende in pace») convive, si alimenta e si innesta nella rielaborazione del «romanzo storico» più vicino e bruciante, *I giorni e le notti*. Un segnale significativo è il dettaglio del fiume «dall'argine alto», che sembra rievocare le considerazioni geografico-strategiche di Saburov:

Saburov guardò in silenzio la riva destra del Volga. Eccola là, alta e scoscesa come tutte le rive occidentali dei fiumi russi. L'eterna sciagura, che Saburov aveva sperimentato a sue spese in questa guerra: *tutte le sponde occidentali dei fiumi russi erano scoscese*, mentre quelle orientali degradavano dolcemente verso i corsi d'acqua. E tutte le città russe si trovavano per l'appunto sulle rive occidentali: Kiev, Smolensk [...] Ed erano tutte *difficili da difendere* (GN, 25; corsivo mio).

Nel capitolo quinto de *I giorni e le notti* Saburov viene informato dal suo attendente e addetto ai rifornimenti Petia che nel sotterraneo dell'edificio occupato dalla compagnia, sorprendentemente, vive un'anziana donna con i figli:

– Che cittadina? – fece Saburov con un gesto di sorpresa.
– Una cittadina di Stalingrado, che viveva lì in quella casa. Il marito le è stato ucciso. Lei con tre figli ha preso domicilio nel sotterraneo, e se ne sta lì. [...] Io le ho detto: «al mio comandante piacciono molto le patate». Senza dire una parola ha messo la pentola sul fuoco e ha cotto le patate (GN, 63).

La gravidanza simbolica dell'immagine della donna (e madre) nelle profondità della terra non necessita commenti. Sarà più utile sottolineare che la sua

indole, generosa, fatalista, cocciuta, e tenace prefigura l'Agnese di Viganò molto più della protagonista de *La madre* di Gor'kij, essendo quest'ultima d'animo assai più estroverso, sentimentale e talvolta curiosa e allegra in modo un po' infantile. Il carattere della donna rinchiusa nel sotterraneo di Stalingrado emerge chiaramente dal suo primo colloquio con Saburov:

- Come mai siete rimasta qui? – Chiese Saburov.
– *E dove dovevamo andare?*
– Ma qui c'erano i tedeschi!
– Noi, là sopra, avevamo coperto tutto di terra, in modo che non si poteva vedere, – *rispose la donna con calma.*
– Coprirsi di terra... Potevate rimanere asfissati...
– *Era tutt'uno, dal momento che c'erano i tedeschi.* [...]
– E se vi casca addosso improvvisamente una granata o una bomba d'aereo? Non ci avete pensato? – disse Saburov, che ormai non cercava più di persuaderla [...]
– *Pazienza, – disse con calma la donna, – se casca, vorrà dire che vuol dire che morremo tutti insieme, io e loro, d'una stessa morte.*
Saburov non sapeva che dirle. Seguì un lungo silenzio.
– *Se c'è da cucinare qualche cosa, ve la preparerò volentieri.* Ho tante patate... Basta che lui me lo dica [...]
[...] se adesso aveva parlato di cucina [...] [era] semplicemente per *quell'inveterata compassione propria delle donne russe, che le faceva pensare che quei soldati [...] sudici, laceri e affamati, sarebbero ancora venuti da lei. Bisognava preparar loro finché stavano lì* (GN, 64-65, corsivo mio).

La semplicità, la calma e la tenacia della donna prefigurano Agnese, che fin dall'*incipit* del romanzo è connotata dal suo semplice e tenace fatalismo apparente, che cela una solida saggezza: «– io credo che i guai peggiori siano ancora da passare, – disse improvvisamente, con la rassegnata incredulità dei poveri» (AVM, 11). Quando la vicina informa Agnese del pericolo che corre ospitando il soldato italiano fuggiasco, la sua reazione rivela serenità, ostinazione, e un materno istinto di protezione per il giovane soldato:

L'Agnese scrollò le spalle: – le vostre figlie sanno sempre tutto. Vogliono comandare in casa d'altri. Andate a letto che è meglio –. S'appoggiò col suo grosso corpo al battente, chiuse fuori la Minighina con un colpo. Riaccese il lume, stette un poco a pensare, guardando il soldato che dormiva su un materasso (AVM, 14).

La calma di Agnese, nel passo sopraccitato, non nasconde la sua indole combattiva. Il coraggio e la calma della donna che fa da “mamma” ai soldati

sovietici di Stalingrado – come farà Agnese per i partigiani – è paragonato da Saburov al tenace coraggio dei soldati:

– Ecco: ho preparato la zuppa di cavoli. Assaggiatela, – disse la donna. [...] Saburov la guardò senza rispondere. Tutto ciò era strano, quasi inverosimile: il rifugio con tre bambini, la donna che cucinava la zuppa di cavoli... E c'era al tempo stesso in questa una calma inverosimile, la stessa calma con la quale il cacciatore di carri armati, nell'afferrare il suo fucilone, anziché buttar via e calpestare con lo stivale il suo mozzicone di sigaretta, lo depone delicatamente sul parapetto della trincea, per tirare la sua boccata dopo, quando tutto sarà finito... Qualcosa di simile c'era anche in quella donna (GN, 67-68).

Agnese al termine del romanzo viene uccisa da un militare tedesco che abitava dalla Minghina, che riconosce in lei la donna che ha ucciso il suo commilitone. La casualità dell'incontro, sebbene non inverosimile, è sorprendente. Il tema degli incontri ricorrenti durante la guerra è un *leitmotiv* delle riflessioni del protagonista de *I giorni e le notti*, che può aver ispirato l'incontro fatale di Agnese con il tedesco che la riconoscerà come colei che ha ucciso il soldato tedesco Kurt. Nell'*incipit* per esempio, la donna che il capitano sovietico incontra gli raccomanda i suoi familiari, casomai dovesse incontrarli a Stalingrado, e Saburov pensa che la circostanza, apparentemente assai improbabile, possa tuttavia verificarsi per uno dei misteriosi percorsi del destino in tempo di guerra:

– Il mio cognome è Klimenko: mio marito si chiama Ivan Vasilievic Klimenko, e mia figlia Anja. Può darsi che li incontriate da qualche parte, – disse la donna con una fievole speranza.
– Può essere che li incontri, – rispose Saburov con il fare di chi è avvezzo a simili discorsi, e pensò che infatti era possibile li incontrasse, per una di quelle strane combinazioni che, nonostante la loro apparente impossibilità, avvengono così spesso in tempo di guerra (GN, 12).

Infatti Saburov incontrerà la figlia della donna, l'infermiera Anja che diventerà sua moglie; in un dialogo con quest'ultima, Saburov ribadisce la sua teoria sul rinnovarsi degli incontri improbabili durante la guerra:

[Anja:] – [...] Credevo che non vi avrei più rivisto [...]
– Io invece ero certo che prima o poi vi avrei ritrovata.
– Perché?
– Ho notato che in guerra, chissà come, avviene di rado che ci s'incontri una volta sola (GN, 83).

Una caratteristica dell'eponima protagonista de *L'Agnese* è la sua facilità ad un breve pianto nervoso, che contrasta con la sua indole matura e combattiva. Anja, discutendo con Saburov, descrive una simile caratteristica dell'indole di sua madre:

- [...] È molto doloroso [il destino di Stalingrado] – disse improvvisamente [Anja] con forza, – molto doloroso.... Così doloroso come non potete immaginare. La mamma non piangeva, quando parlava con voi?
- No.
- Sapete, è fatta così. Scoppia in pianto per un'inezia qualsiasi, per un piatto che si rompe; e quando invece accade qualcosa di tremendo veramente, non piange, e tace, senza nemmeno dire una parola (GN, 86).

Il commento del narratore sugli eventi narrati e sulla situazione bellica è uno dei tratti comuni a *I giorni e le notti* e a *L'Agnese*; in questo brano si può cogliere anche il riferimento a un motivo molto importante del romanzo della Viganò, le conseguenze deleterie della stasi operativa:

I tedeschi facevano esattamente quel tanto ch'era necessario perché non fosse possibile sottrarre nemmeno un uomo al soccorso dei reparti che si trovavano più a sud. E il senso di pena, provocato dall'inattività, parlava all'animo di Saburov, più forte di quanto non facesse la semplice soddisfazione egoistica dovuta al fatto d'esser vivo e di avere ora meno probabilità di morire di prima (GN, 106).

I frequenti brani dell'*Agnese* che descrivono la vita quasi familiare e serena condotta dalla protagonista con i partigiani hanno un riscontro in questo brano de *I giorni e le notti* dove la donna del sotterraneo si è oramai rasserenata e integrata con disinvoltura nel suo ruolo materno nei confronti dei soldati:

Zia Marietta – così chiamavano la donna che Saburov aveva scovato i primi giorni nel sotterraneo vicino alla casa – s'era aggregata alla cucina del battaglione. S'era così abituata all'idea che il battaglione sarebbe rimasto sempre lì e che ormai nessuno l'avrebbe mandata via, che l'umore arcigno e la disperazione che Saburov aveva notati in lei erano scomparsi, ed essa s'era rivelata una donna semplice e di buon cuore (GN, 108).

Il motivo del lontano rombo del fronte che caratterizza i capitoli finali di *I giorni e le notti* (di cui si è discusso sopra, a proposito de *Il sentiero dei nidi di ragno*) ricorre anche nei capitoli finali de *L'Agnese*: il microcosmo partigiano e il macrocosmo storico, in entrambi i romanzi, infine si avvicinano, senza effettivamente incontrarsi.

Un episodio cruciale de *L'Agnese*, l'uccisione del soldato tedesco di nome Kurt da parte della protagonista, ricorda l'episodio de *I giorni e le notti* di Simonov nel quale il protagonista Saburov, nel corso della concitata battaglia dove muore il suo attendente Maslennikov, uccide un soldato tedesco, nell'identico modo e con la medesima arma con cui Agnese uccide il tedesco: lo abbatte con un mitra afferrato per la canna e calato come una clava:

Allora Saburov afferrò il mitra per la canna e percosse con tutta la forza di cui era capace una figura nera comparsa lì vicino. Si scagliò con tanta violenza che perse l'equilibrio e, dopo aver colpito col mitra un fagotto gemente e urlante, cadde egli stesso con la faccia a terra (GN, 380-381, corsivo mio).

Un confronto tra questo brano e l'episodio summenzionato dell'*Agnese* dove la protagonista uccide Kurt rivela diverse similarità significative:

Lei allungò una mano e toccò l'arma fredda, con l'altra afferrò il caricatore. Ma non era pratica e *non ci vedeva*. Lo mise a rovescio, non fu buona a infilarlo nell'incavo. Allora *prese fortemente il mitra per la canna, lo sollevò, lo calò di colpo sulla testa di Kurt*, come quando sbatteva sull'asse del lavatoio i pesanti lenzuoli matrimoniali, carichi d'acqua (AVM, 54).

Nei due brani la dinamica dell'uccisione, l'arma utilizzata (il mitra), il modo in cui viene utilizzata (come una clava) e come è brandita (per la canna), il ruolo letterario di chi uccide (protagonista del romanzo) e l'identità della vittima (soldato tedesco invasore) sono i medesimi. In entrambi i casi inoltre, sia Saburov sia Agnese si muovono in un ambiente scarsamente illuminato, e il soldato tedesco ucciso è stato causa di una grave perdita per chi lo uccide. Il gesto di Agnese è infatti motivato nel profondo dalla morte del marito conseguente alla sua deportazione da parte dei tedeschi, ma l'episodio scatenante è l'uccisione della gatta nera da parte di Kurt, l'unico tedesco di cui si precisa il nome nel romanzo, un nome che evoca *Heart of darkness* di Conrad e riassume la discesa nelle tenebre compiuta dal popolo tedesco. Nel passo succitato de *I giorni e le notti*, Saburov ha «colpito col mitra un fagotto gemente e urlante», e il termine «fagotto» ricorda il *leitmotiv* simbolico dei panni, dei fagotti e degli stracci che percorre l'*Agnese*, e allude al corpo, alle spoglie mortali (per esempio: la gatta uccisa da Kurt «sembrò uno straccio nero buttato via» AVM, 53; la stessa Agnese uccisa «restò [...] un mucchio di stracci neri sulla neve»

AVM, 239). Anche nella genesi dell'episodio dell'uccisione di Kurt da parte di Agnese quindi, *I giorni e le notti* di Simonov ha svolto, con ogni probabilità, un significativo ruolo di modello letterario. Un altro romanzo russo-sovietico che può aver avuto un ruolo importante nella costruzione della medesima scena de *L'Agnese* è *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovskij.

IV.1.3 *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovskij

Una caratteristica importante dell'episodio succitato dell'uccisione del soldato tedesco Kurt è la continuità tra il gesto abituale compiuto da Agnese nel suo lavoro e il gesto compiuto nell'uccidere il tedesco: «prese fortemente il mitra per la canna, lo sollevò, lo calò di colpo sulla testa di Kurt, come quando sbatteva sull'asse del lavatoio i pesanti lenzuoli matrimoniali, carichi d'acqua». La pregnanza simbolica della similitudine, l'identità tra atto lavorativo e atto bellico, esprime la continuità tra lavoro e lotta di classe, tra produzione e guerra che attraversa il pensiero marxista, e nello specifico la propaganda sovietica della Seconda guerra mondiale, che ha insistito per esempio sulla continuità tra produzione civile e produzione bellica, come nei manifesti dove la reversibilità delle fabbriche di trattori in fabbriche di carri armati è espressa dalla sovrapposizione delle immagini. Una scena del terzo capitolo di *Come fu temprato l'acciaio* di Ostrovskij esprime la medesima simbologia: i ferrovieri si sono resi irreperibili per sabotare le manovre degli occupanti tedeschi, e Artem (il fratello del protagonista Pavel), minacciato di fucilazione, viene cooptato dalle truppe tedesche per condurre un treno insieme ad altri operai. Sul treno gli operai decidono di uccidere il soldato tedesco di guardia e sabotare il convoglio. Il vecchio operaio Politovskij rimprovera aspramente Artem, perché quest'ultimo non vorrebbe uccidere il soldato tedesco:

Artem si accigliò.

«Non ci riuscirò. Non ho il coraggio di alzare la mano su di lui. Se ci si pensa bene, il soldato non ha colpa. Anche lui è stato costretto con la baionetta.»

Gli occhi di Politovskij luccicarono.

«Dici che non ne ha colpa?» Ma anche noi non ne abbiamo colpa se ci hanno cacciato qui. Noi trasportiamo truppe per una spedizione punitiva. Costoro, che tu dici che non sono colpevoli, fucileranno i partigiani; e quelli hanno forse colpa?... Eh, tonto di mamma... Sei forte come un orso, ma servi a ben poco...» (CTA, 45).

Infine decide di uccidere il tedesco lo stesso vecchio Politovskij, e organizza il piano: «lo colpirò io, sarà più sicuro. Tu prendi il badile e comincia a buttare giù il carbone dal tender. Se ci sarà bisogno gli assesterai un colpo di badile. E io farò finta di rompere il carbone» (CTA, 45). La scena che si appresta presenta quindi una continuità marcata tra l'attività e i gesti del lavoro e l'uccisione del soldato di alta pregnanza simbolica:

Quando Politovskij fece finta di voler spostare dal parapetto del tender grandi pezzi di carbone e gli fece cenno di scansarsi, il tedesco, ubbidiente, si spostò giù, verso lo sportello della cabina della locomotiva.

Il sordo e breve colpo di piccone, che aveva sfondato il cranio del tedesco, lasciò Artem e Bruszak come fulminati. Il corpo del soldato cadde come un sacco.

Il fucile fece rumore urtando contro il parapetto di ferro. Il grigio berretto si colorò rapidamente di sangue.

«È finita» sussurrò Politovskij; e gettato via il piccone, aggiunse con una smorfia spasmodica: «ormai non possiamo più tornare indietro» (CTA, 45-46).

La continuità tra il gesto del lavoro operaio e il gesto di guerra è netta: l'anziano operaio uccide il soldato tedesco con lo stesso gesto e strumento con cui il ferroviere spezza il carbone, e in questo il brano de *L'Agnese* è molto simile: «lo calò di colpo sulla testa di Kurt, come quando sbatteva sull'asse del lavatoio i pesanti lenzuoli». Altre similarità stringenti legano questo episodio a *Come fu temprato l'acciaio*, innanzi tutto il fatto che l'uccisione rappresenta l'atto irreparabile, l'*alea iacta est* che sancisce il coinvolgimento nella guerra civile: «“È finita” sussurrò Politovskij [...]: “ormai non possiamo più tornare indietro”». Anche per Agnese l'uccisione del tedesco rappresenta il punto di non ritorno, e infatti fuggirà recandosi ad avvertire i partigiani, e il comandante in quell'occasione sancisce l'ingresso di Agnese nella comunità partigiana, e le attribuisce l'appellativo di madre, con tanto di articolo determinativo («la mamma»): «← Clinto, la mamma Agnese viene con noi» (AVM, 57). Sia in *Come fu temprato l'acciaio*, sia

nell'*Agnese*, è il suono dell'uccisione che rappresenta l'eco nell'interiorità dell'atto compiuto; così Ostrovskij:

Il sordo e breve colpo di piccone [...] lasciò Artem e Bruszak come fulminati. Il corpo del soldato cadde come un sacco.
Il fucile fece rumore urtando contro il parapetto di ferro. [...] «È finita» sussurrò Politovskij; [...] «Ormai non possiamo più tornare indietro» (CTA, 46).

La funzione dell'elemento acustico nella scena narrata dalla Viganò è molto simile:

Il rumore le sembrò immenso, e nell'eco di quel rumore corse fuori, traversò l'aia, traversò il canale sulla passerella, corse dietro l'argine opposto. Più lontano si distese in terra, lungo la pendenza dell'argine, alzò piano piano la testa, guardò verso la casa: era buia, silenziosa. Le parve di addormentarsi (AVM, 54).

«Nell'eco di quel rumore» «immenso» quindi, Agnese attraversa il suo Rubicone simbolico ed entra nella guerra civile: «traversò il canale sulla passerella, corse dietro l'argine opposto»; al contempo l'attraversamento condensa simbolicamente la prolessi del destino di Agnese, che al termine del romanzo, in conseguenza dell'uccisione di Kurt, sarà a sua volta uccisa: il passare "al di là" di Agnese. La sua morte, quindi, si lega all'uccisione del tedesco, un legame che il prolungato «eco di quel rumore» compendia. Come nel caso del *Sentiero dei nidi di ragno* di *Calvino* l'episodio da cui scaturisce l'ingresso del protagonista del romanzo nella guerra civile ha come modello letterario principale *Come fu temprato l'acciaio*, lo stesso può dirsi per l'ingresso nella guerra civile della protagonista dell'*Agnese va a morire*.

IV.2 La «tendenza verso l'epos» nel romanzo resistenziale

IV.2.1 Da *La terra e la morte* a *L'Agnese va a morire*

La strutturazione simbolica del romanzo, sia nell'insieme sia nelle sue parti, ricorda la costruzione de *La disfatta* di Fadeev. Tuttavia, come si è visto sopra, nei romanzi (e nelle poesie) di Pavese che precedono cronologicamente *L'Agnese va a morire* alcune modalità di rappresentazione simbolica caratteristiche de *La disfatta* circolano oramai autonomamente nel sistema letterario italiano. Giustamente Calvino ha evidenziato il ruolo di modello letterario svolto da *Paesi tuoi* per la letteratura resistenziale. La densità della costruzione simbolica dell'*Agnese* non ha suscitato una grande attenzione critica, sebbene la proteica pregnanza espressiva della figura di Agnese sia stata sottolineata per esempio da Sebastiano Vassalli, che peraltro ricorda come già nel 1949

vi fu chi tentò di penetrare più in profondità il meccanismo non facile di questo romanzo, chi, come Emilio Castellani, si chiese già allora che cosa fosse l'Agnese, quale simbolo complesso o mito si celasse dietro questo personaggio apparentemente tanto semplice.¹⁰⁹⁶

La connotazione realistica dell'*Agnese* ha probabilmente dissuaso la critica dall'approfondire lo studio della significazione simbolica del romanzo, nonostante la pertinente indicazione di Vassalli sulla necessità di indagare, perlomeno, «quale simbolo complesso o mito» si celi nella figura della protagonista. Lo studio dei modelli letterari del romanzo, identificando le tradizioni letterarie a cui si lega, può essere un utile strumento ermeneutico per esplicitare la costruzione simbolica del testo. La prosa simbolica della catastrofe rappresentata dalla morte della protagonista caratterizza *L'Agnese va a morire* fin dall'*incipit*:

Una sera di settembre l'Agnese tornando a casa dal lavatoio col mucchio di panni bagnati sulla carriola, incontrò un soldato nella cavedagna. Era un soldato giovane, piccolo e stracciato. [...] Si fermò, abbassò le stanghe. La carriola era pesante. [...]

¹⁰⁹⁶ SEBASTIANO VASSALLI, *Introduzione*, in R. VIGANÒ, *L'Agnese va a morire*, cit., p. 3.

L'Agnese piegò la sua schiena rigida e grassa, e riprese la carriola. Ma il soldato disse: – Prego, e s'infilò fra le stanghe. Dette uno scossone, il mucchio di biancheria oscillò, ma lui fece: Hop! – e riafferò l'equilibrio (AVM, 11).

Nell'Agnese i panni e gli stracci assumono il ruolo simbolico del corpo, delle spoglie mortali, come si rileva nella scena dell'uccisione della gatta («la gatta rotolò in terra, si appiattì. Sembrò uno straccio nero buttato via» AVM, 53) e della morte della stessa Agnese («L'Agnese restò sola, stranamente piccola, un mucchio di stracci neri sulla neve» AVM, 239). L'incontro con il soldato che apre il romanzo è il primo anello della catena di eventi che condurrà alla morte di Agnese, e quando il soldato prende la carriola carica del «mucchio di panni bagnati» («la carriola era pesante», come il corpo di Agnese), il simbolo delle spoglie mortali di Agnese è nelle mani del soldato, e accenna a cadergli: «dette uno scossone, il mucchio di biancheria oscillò, ma lui fece: Hop! – e riafferò l'equilibrio». L'accento alla caduta del mucchio di panni evitato d'un soffio prefigura la morte di Agnese che si esprimerà nell'immagine degli stracci caduti: «un mucchio di stracci neri sulla neve».¹⁰⁹⁷ La formula dell'allusione celata nella scena dove il soldato provoca, ma poi evita per un soffio la caduta dei panni ricorda da vicino la prima prolessi della catastrofe allusa in quel romanzo archetipico del realismo europeo che è *Il rosso e il nero* di Stendhal, in quel brano (citato in precedenza a proposito di *Paesi tuoi*) dove il padre colpisce Julien e quasi lo fa cadere nella macchina per segare il legno che allude alla ghigliottina, così prefigurando il destino di Julien:

L'attenzione che il giovane [Julien] prestava al suo libro, molto più che il rumore della macchina, gli impedì di udire la voce del padre. Questi, alla

¹⁰⁹⁷ In un passo del capitolo II Agnese rovescia effettivamente la carriola con i panni puliti: «la ruota urtò in un sasso, la carriola sbandò da una parte, si rovesciò. La roba era infangata: tutto un lavoro da rifare»; anche in questo caso l'evento anticipa allusivamente la morte di Agnese. Infatti prima che la carriola si rovesci la protagonista del romanzo procede «rigida e protesa in avanti come un tronco tagliato che stia per cadere», e dopo le sue mani sono «dure come quelle di un morto, e i panni che raccoglieva le cadevano per terra» (AVM, 24). Nel capitolo III Agnese si reca in missione a «San P...» dal fabbro «Magòn» (AVM, 26), nella casa dove alloggerà prima di essere uccisa. Una scena dove una donna sviene di fronte ad un cadavere esposto impiccato dai nazifascisti include una delle tante prolessi della morte di Agnese, come rivela la similitudine tra il corpo della donna svenuta e uno straccio: «una donna del gruppo fece un passo, si rovesciò per terra svenuta, floscia come uno straccio. Rimase là nera, nel fango» (AVM, 29). Un sogno di Agnese rielabora la scena e rafforza la prolessi; l'impiccato diventa il marito di Agnese, Palita, «che si tolse la corda dal collo, e sembrava che stesse benissimo [...] – Sono venuto per dirti che sei una brava moglie e una brava compagna. Va pure avanti così senza paura» (AVM, 39). L'immagine di Agnese, che nel sogno si trova di fronte all'impiccato, si sovrappone all'immagine della donna che «si rovesciò per terra svenuta, floscia come uno straccio. Rimase là nera, nel fango».

fine, nonostante gli anni saltò agilmente sul tronco sottoposto all'azione della sega, e di là sulla trave trasversale che sosteneva il tetto. Un colpo violento fece volare nel ruscello il libro di Julien, e un secondo colpo altrettanto violento, che gli si abbattè sulla testa, gli fece perdere l'equilibrio. Il giovane stava per cadere dodici o quindi piedi più in basso, in mezzo agli ingranaggi della macchina che l'avrebbero stritolato, ma suo padre lo trattene al volo con la mano sinistra.¹⁰⁹⁸

Come il padre colpisce Julien rischiando di farlo cadere nella macchina-ghigliottina che prefigura la sua fine, e poi all'ultimo lo trattiene «al volo», così il soldato dell'*Agnese*, con tutte le implicazioni simboliche del caso, rischia di far cadere i panni per terra («dette uno scossone, il mucchio di biancheria oscillò»), e subito rimedia con destrezza: «ma lui fece: Hop! – e riafferò l'equilibrio». Nel capolavoro di Stendhal una delle prolessi della morte del protagonista consiste, come è noto, nel brano dove Julien si trova in chiesa e

ebbe l'impressione di vedere del sangue vicino all'acquasantiera: era acqua benedetta sparsa a terra, e il riflesso delle tende rosse che coprivano le finestre la rendevano simile al sangue. Infine Julien si vergognò del suo segreto terrore. «Che io sia un vigliacco?» Pensò. «All'armi!»¹⁰⁹⁹

Poco prima Julien aveva trovato un brano di un foglio strappato che recava informazione di un uomo giustiziato di nome simile al proprio, e «sul retro si potevano leggere le due prime parole di una riga: *Il primo passo*»¹¹⁰⁰. Quando Agnese unendosi ai partigiani compie a sua volta “il primo passo” che segnerà il suo destino, come ne *Il rosso e il nero*, sarà un liquido color sangue (il vino rovesciato) ad alludere alla tragica fine della protagonista:

I compagni [...] fecero le corna contro la iettatura, ridendo. Stavano per andar via, ma prima di aprir la porta Toni disse: – Chi credete che abbia dato ai fascisti il nome di vostro marito? – e intanto con il pollice segnò verso la parete della casa della Minghina. – Si rispose l'Agnese. – L'ho pensato subito. Se ne fossi sicura... – Strinse con violenza le sue grandi mani sciupate contro l'orlo della tavola. Un bicchiere pieno si rovesciò. Allegrial! – dissero i compagni, guardando colare il vino (AVM, 22).

¹⁰⁹⁸ STENDHAL, *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, cit., pp. 18-19.

¹⁰⁹⁹ Ivi, p. 27.

¹¹⁰⁰ Ibidem.

Il rosso e il nero è una delle pietre miliari del realismo europeo del XIX secolo, e la sua ripresa da parte della Viganò non sorprende; rafforza l'ipotesi di un riferimento al capolavoro di Stendhal la circostanza che una sua contestualizzazione sibillina nella guerra civile italiana era già stata messa in atto da Pavese, notoriamente ammiratore di Stendhal, nella serie di poesie de *La terra e la morte*, la breve raccolta poetica dove esplicitamente Pavese tematizza la Seconda guerra mondiale e la Resistenza¹¹⁰¹. La prima poesia della raccolta si apre con il verso cromaticamente stendhaliano «Terra rossa terra nera», e si chiude con l'allusivo riferimento alla dea del focolare Estia: «alla luna si scopre / antichissimo, come / le mani di tua madre, / la conca del braciere»¹¹⁰². L'ultimo verso dell'ultimo componimento dà il titolo alla raccolta: «Sei la terra e la morte»¹¹⁰³. Nel titolo del capolavoro romanzesco di Stendhal, come la critica ha da tempo riconosciuto, il riferimento all'ambito politico veicolato dai due colori si fonde al riferimento ai due colori della *roulette*, e quindi all'azzardo tra la vita e la morte, elementi entrambi confluiti nel primo verso della composizione pavesiana. L'intenzionale connotazione politica della poesia «*Terra rossa terra nera*» sembra confermata anche dalla sua pubblicazione in dittico con il componimento «*Tu non sai le colline*» nel 1949, quando le due poesie «furono dall'autore destinate al catalogo della *Mostra di disegni del pittore Ernesto Treccani*»¹¹⁰⁴. La poesia «*Tu non sai le colline*», inoltre, presenta rilevanti similarità con l'universo simbolico dell'*Agnese* che vanno oltre il tema generale della Resistenza, come suggerisce il simbolismo correlato alla morte nei vv. 12-13: «ora è un cencio di sangue / e il suo nome»¹¹⁰⁵. Fin dal titolo del romanzo della Viganò, il nome della protagonista è marcato dall'articolo che connota l'uso regionale, e quindi la terra della protagonista e la lingua del popolo di quella terra che esprime il racconto; ma al contempo l'articolo

¹¹⁰¹ La raccolta poetica *La terra e la morte* è stata pubblicata «a Padova, in una Rivista d'Umanità Lettere ed Arti» diretta da Antonio Barolini [...], «Le Tre Venezie», [...] (XXI, 4-5-6, aprile-maggio-giugno 1947, pp. 127-30, su due colonne)» (M. MASOERO, *Nota ai testi*, in C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. XLI).

¹¹⁰² C. PAVESE, *La terra e la morte*, in ID., *Le poesie*, cit., p. 121. La luna è definita un braciere ne *Il sogno di Oblòmov*, e il braciere è un oggetto allusivamente ricorrente nelle lettere di Pavese scritte dal confino e nel romanzo confinario *Il carcere*, dei cui legami con *Oblòmov*, appunto, e con il capitolo *Il sogno di Oblòmov* si è detto sopra nei capitoli dedicati a *Il carcere*. L'associazione tra la luna e il braciere in «*Terra rossa terra nera*» ribadisce il legame con la simbologia de *Il carcere*, veicolato anche dal riferimento del v. 6 ai «gerani tra i sassi» (*ibidem*).

¹¹⁰³ Ivi, p. 130.

¹¹⁰⁴ M. MASOERO, *Nota ai testi*, in C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. XLI.

¹¹⁰⁵ C. PAVESE, *La terra e la morte*, in ID., *Le poesie*, cit., p. 125.

determinativo sottolinea l'unicità del nome stesso. La definizione della morte al verso dodicesimo di «*Tu non sai le colline*», prefigura l'universo simbolico dell'*Agnese*, in quanto colui che è morto «ora è un *cencio* di sangue» (v. 12), e alla sua morte Agnese appare «come un mucchio di *stracci neri*» (e il sopravvissuto che racconta ad Agnese la sorte di Palita è chiamato «il figlio di Cencio» AVM, 32). In entrambi i casi l'abito lacero e sporco è metafora dell'involucro corporeo deprivato di vita, vita di cui persiste solo la memoria epica e poetica: «ora è *un cencio* di sangue / e *il suo nome*» (Pavese); «*L'Agnese* restò sola, stranamente piccola, *un mucchio di stracci neri* sulla neve» (Viganò). La chiusa del componimento pavese, «Una donna / ci aspetta alle colline»¹¹⁰⁶ (vv. 13-14), esprime la relazione tra poesia, epica e Storia, in quanto la donna che attende «sulle colline», dopo che l'io – anzi, il “noi” – poetico ha assistito alla tragedia storica («*Tu non sai le colline / dove si è sparso il sangue. / Tutti quanti fuggimmo / tutti quanti gettammo l'arma e il nome / [...] Uno solo di noi / si fermò a pugno chiuso*», vv. 1-5, 7-8) rimanda alla titanide Mnemòsine, simbolo della Memoria e madre di tutte le muse: «secondo i greci *le feste della fantasia e della memoria* furono quasi sempre situate su monti, anzi su colline»¹¹⁰⁷, scrive infatti Pavese nell'introduzione al dialogo tra Mnemòsine e Esiodo intitolato *Le Muse*. Il legame tra la donna dell'*explicit* di «*Tu non sai le colline*» e Mnemòsine è reso dalla duplice presenza della figura femminile; se nella chiusa si legge che «Una donna / ci aspetta alle colline», presumibilmente per udire il racconto, ai vv. 5-6 si legge: «Una donna / ci guardava fuggire»; nel dialogo *Le Muse*, Esiodo si rivolge a Mnemòsine definendola come voce e sguardo: «Sei Calliope e sei Mneme. Hai la voce e lo sguardo immortali»¹¹⁰⁸. È noto che con la

¹¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹¹⁰⁷ C. PAVESE, *Le Muse*, in ID., *Dialoghi con Leucò*, cit., p. 162, corsivo mio.

¹¹⁰⁸ Ivi, p. 164. Recentemente Giorgio Bàrberi Squarotti, in un saggio dedicato alle poesie di *La terra e la morte* e di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, ha negato i legami di «*Tu non sai le colline*» (e non solo) con la Storia in generale e con la Storia della Resistenza in particolare, affermando che «la donna che ha visto fuggire i vili e che aspetta il poeta e l'altra donna venuta dal mare è la ieratica figura della divinità come la collina, come le langhe, e ha vista la vicenda della storia e ora aspetta l'altra e diversa verità di vita e di poesia, ed è la figura del lavoro contadino, della fatica, del dolore che comporta sulla terra; essa è eterna fin dalle origini, mentre il sangue della storia è soltanto un episodio» (G. BÀRBERI SQUAROTTI, *Pavese: La voce e lo sguardo*, in ROBERTO MOSENA (a cura di), *Ritorno a Pavese*, Edilazio, Roma 2010, p. 33). Non è chiaro per quale motivo, secondo Bàrberi Squarotti, la donna dopo aver assistito agli eventi storici narrati nella poesia dovrebbe invece attendere nella chiusa «l'altra e diversa verità», astorica ed «eterna fin dalle origini». Pare invece che nella chiusa di «*Tu non sai le colline*» la donna che adombra Mnemòsine attenda a piè fermo che il poeta canti la verità della Storia a cui ha assistito; e infatti il lettore, giunto alla chiusa, può constatare che il poeta lo ha appena fatto, ha ottemperato al suo dovere verso la

Teogonia Esiodo introdusse nella poesia epica greca antica l'esigenza del *vero*: «noi sappiamo dire molte menzogne simili al vero, / ma sappiamo anche, quando vogliamo, il vero cantare»¹¹⁰⁹, opponendo quindi il vero storico al verisimile.

Il profilo simbolico dell'eponima protagonista dell'*Agnese* condensa gli epiteti associati sia a Estia sia a Mnemòsine, essendo Estia al contempo la più giovane e la più vecchia, la prima e l'ultima, come la stessa Mnemòsine: «qualcuno che parla di te ti dice vecchia come la tartaruga, decrepita e dura. Altri ti fanno ninfa acerba, come il boccio o la nuvola»¹¹¹⁰. La stessa Agnese è vecchia e al contempo giovane, come suggerisce il breve pianto che la caratterizza ricorsivamente, o gli epiteti che la caratterizzano come bambina. Come ha opportunamente suggerito Vassalli, «è forse proprio il senso della terra che si esprime in Agnese»¹¹¹¹; come in Pavese, nell'*Agnese* gli epiteti mitologici più differenziati si fondono nell'archetipica immagine della Madre terra, alfa e omega (come la dea Estia¹¹¹²), e il suo legame con la terra è rappresentato da una nutrita serie di allusioni simboliche, come il dettaglio dei piedi paragonati a radici di un albero antico:

Lei si chinò, si tolse le scarpe e le calze, mise i piedi larghi e piatti sulle pietre fredde, fece: – Ah! – con sollievo. Li fissava: erano scuri e deformi, con le dita tutte a nodi e storte, sembravano le radici scoperte di un vecchio albero (AVM, 30).

L'insistito asindeto, una delle cifre stilistiche più insistite dell'*Agnese*¹¹¹³, esprime l'afflato epico e terrestre della narrazione. In «*Tu non sai le colline*» si può notare che l'accumulazione degli eventi per asindeto si concentra esclusivamente nei versi che rievocano la Resistenza: «Uno solo di noi / si fermò a pugno chiuso, / vide il cielo vuoto, / chinò il capo e morì / sotto il muro, tacendo» (vv. 7-11).

madre delle muse rievocando poeticamente gli eventi storici («le colline / dove si è sparso il sangue»). Nel dialogo *Le Muse* inoltre, Mnemòsine nega che il lavoro dei campi sia l'unica verità che importi: «ESIODO Io conosco soltanto la campagna che ho lavorato. // MNEMÒSINE Sei superbo, pastore. Hai la superbia del mortale. Ma sarà tuo destino sapere altre cose» (C. PAVESE, *Le Muse*, cit., p. 164).

¹¹⁰⁹ ESiodo, *Teogonia*, trad. di G. Arrighetti.

¹¹¹⁰ C. PAVESE, *Le Muse*, cit., pp. 163-164.

¹¹¹¹ S. VASSALLI, *Introduzione*, cit., p. 2.

¹¹¹² «Euripide, assimilando Gaia e Hestia, si serve proprio dell'espressione *Gaia Meter*, "Terra-Madre" [...] Porfirio sottolinea questa polarità indicando che non c'è una figura unica di Hestia, ma due figure: da un lato, il "tipo vergine" (*parthenikon*), ma dall'altro anche, in quanto Hestia è "potenza di fecondità" (*gònimos*), il "tipo della matrona dai seni sporgenti (*gynaikòs promàstou*)"» (J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, cit., p. 171).

¹¹¹³ Cfr. A. BATTISTINI, *Le parole in guerra. Lingua e ideologia dell'Agnese va a morire*, cit., pp. 31 sgg.

IV.2.2 Il realismo socialista e il ritorno all'*epos*

Le teorie del romanzo affermatesi negli anni Trenta in Unione Sovietica, ad opera soprattutto di Lukács e di Michail Lifšic, si fondano principalmente (ricordando anche l'interpretazione di Vico dell'epica antica) sulle teorie estetiche di Hegel e soprattutto di Marx ed Engels, discusse e compendiate da Lifšic nel suo importante studio del 1933 sulle teorie di Marx in materia di estetica (*K Voprosu o vzgliadach Marksa na iskusstvo*¹¹¹⁴). Lifšic, a proposito delle riflessioni sull'arte di Marx ed Engels, rileva che

nelle loro opere e nel loro epistolario ci sono molte osservazioni e interi brani che esprimono le loro idee su diverse fasi dell'arte e della cultura. In quanto aforismi, sono profondi e significativi, ma come tutti gli aforismi, consentono interpretazioni un poco arbitrarie.

È a questo punto che inizia il lavoro dello studioso. Egli deve connettere queste osservazioni con l'evoluzione generale del marxismo. Le concezioni estetiche di Marx sono integralmente legate con la sua visione del mondo rivoluzionaria.¹¹¹⁵

L'importanza degli studi sovietici sulle concezioni estetiche di Marx ed Engels per la teorizzazione del realismo socialista è stata spesso sottovalutata. Per esempio si cita spesso la formula pronunciata da Zdanov al I Congresso degli scrittori sovietici del 1934, che prevede la necessità di «rappresentare la realtà nel suo sviluppo rivoluzionario» e la si presenta come parto della mente del politico, che in realtà semplicemente la riprende; ma si ritrova la stessa formula per esempio in un articolo di Fadeev di due anni precedente intitolato *Il realismo socialista*: «il vero metodo rivoluzionario nel campo dell'arte è innanzitutto una descrizione artistica

¹¹¹⁴ L'opera è stata tradotta in inglese nel 1938 da Ralph B. Winn; qui si farà riferimento alla riedizione del 1973 della medesima traduzione («the text itself has not been altered», si legge nella nota editoriale): MIKHAIL LIFSHITZ, trad. ing. *The Philosophy of Art of Karl Marx*, Pluto Press Limited, London 1973; la traduzione dall'inglese dei brani citati è mia. Strada sottolinea che «il lavoro [teorico] di Lifšic è importante anche perché non si trattò di un contributo individuale soltanto, ma di una parte di un'attività teorica più vasta che, pur occupando tutta l'area sovietica, trovò il suo centro nella rivista "Literaturnij kritik", mensile di "teoria letteraria, critica e storia della letteratura" che cominciò a uscire nel giugno del 1933 e durò fino a tutto il 1940» (V. STRADA, *Il realismo socialista*, in *Storia della letteratura russa*, cit., vol. III, tomo III, p. 27).

¹¹¹⁵ M. LIFSHITZ, *The Philosophy of Art of Karl Marx*, cit., pp. 10-11.

vera della realtà considerata nel suo sviluppo»¹¹¹⁶, e l'articolo di Fadeev si alimenta esplicitamente della raccolta di scritti sull'arte di Marx ed Engels curata da Lifšic.

È centrale nell'elaborazione teorica di Lifšic e Lukàcs la comparazione hegeliana e poi marxiana tra l'*epos* dell'antica Grecia e il romanzo dell'era borghese, interpretato quest'ultimo come il genere letterario che assume la funzione dell'epica antica nel contesto della società moderna, fondendo dialetticamente la dimensione prosastica del reale con una dimensione poetica. L'influsso delle teorie estetiche hegeliane rielaborate da Marx ed Engels suggerisce a Gramsci riflessioni sul rapporto tra epos e romanzo assai simili a quelle di Lukács e Lifšic; Gramsci infatti parla della «fioritura dell'epica popolare rappresentata dal romanzo [...] la manifestazione e l'espansione delle forze democratiche popolari-nazionali in tutta Europa», e della «popolarità di Shakespeare e anche dei tragici greci, i cui personaggi, travolti da passioni elementari – gelosia, amor paterno, vendetta, ecc. – sono essenzialmente popolari in ogni paese», e sviluppa, sulla scia di Marx, una formula che ricorda il *narodnost* letterario sovietico: «letteratura nazionale-popolare, il cui modello sono appunto i tragici greci e Shakespeare» (Q, 1136-1137).

La riflessione cruciale di Marx su cui s'innesta l'elaborazione teorica russo-sovietica degli anni Trenta, è la concezione dell'arte greca come espressione dell'"infanzia dell'umanità", modello artistico ineguagliabile per l'arte moderna. Strada sottolinea come «i teorici del "Literaturnyj kritik" e in particolare Lifšic e Lukàcs, vedessero il "realismo socialista" sullo sfondo di una comparazione tra l'ideale arte greca e la futura arte comunista, per la quale ultima la prima costituiva un modello non più insuperabile»¹¹¹⁷. Si può aggiungere che le riflessioni dello stesso Marx autorizzano l'interpretazione sovietica in quanto (sempre sulla scia di Hegel) definiscono la società borghese sfavorevole all'arte, e preconizzano l'abbattimento degli ostacoli frapposti all'arte dalla divisione del lavoro nel futuro evo comunista. L'*epos* antico è definito da Marx l'espressione artistica di un'era nella quale la scissione tra individuo e società e tra prosa e poesia in virtù del mito era minima, e quindi il ritorno non soltanto della possibilità dell'*epos*, ma delle condizioni più generali che consentirono l'artisticità della Grecia antica, in

¹¹¹⁶ A. FADEEV, trad. it. *Il Realismo socialista*, in GIANLORENZO PACINI (a cura di), *Il realismo socialista*, Savelli, Roma 1975, pp. 61-62.

¹¹¹⁷ V. STRADA, *Il realismo socialista*, cit., p. 28.

conseguenza dell'abbattimento della scissione suddetta è ragionevolmente deducibile dalle riflessioni di Marx. Lifšic infatti sottolinea che l'inartisticità intrinseca alla modernità teorizzata da Hegel¹¹¹⁸, viene meno quando Marx, teorizzando la rivoluzione proletaria, la dittatura del proletariato e il comunismo, infrange la concezione hegeliana che vede nella fase borghese-capitalistica il compimento e l'evo ultimo della Storia.¹¹¹⁹ Lifšic interpreta quindi la teoria e la prassi rivoluzionaria di Marx – non a torto – come una rivoluzione che ha tra i suoi obiettivi e risultati la riconquista umana dell'arte soffocata dalla barbarie dell'era borghese.

In questo contesto teorico si sviluppa la concezione del realismo socialista come ritorno all'*epos*, e in particolare la ricostruzione storico-letteraria di Lukàcs, che nel suo articolo per la voce dell'enciclopedia letteraria sovietica intitolata *Il romanzo come epopea borghese (Roman kak buržuaznaja epopea, 1935)* non solo riconosce con Hegel la “funzione epica” svolta dal romanzo nell'evo borghese, ma teorizza e vede esprimersi nel romanzo del realismo socialista il risorgere dell'*epos*; più esattamente teorizza il manifestarsi

di una tendenza verso l'*epos*. La lotta del proletariato per il «superamento dei residui del capitalismo nell'economia e nella coscienza» sviluppa nuovi elementi di epicità. Essa risveglia in milioni di uomini un'energia che finora era addormentata, deformata e indirizzata su una falsa via, eleva dalle loro file gli uomini d'avanguardia del socialismo, li guida ad azioni che manifestano in loro capacità a loro stessi ignote e li trasforma in capi delle masse lanciate in avanti. Le loro qualità individuali preminenti sono proprio quelle di realizzare in forma chiara e determinata l'edificazione sociale. Essi acquistano in misura crescente i tratti caratteristici degli eroi epici. Questo nuovo dispiegamento degli elementi dell'*epos* nel romanzo non è semplicemente un ripristino artistico della forma e del contenuto del vecchio *epos* (per esempio, della mitologia), ma nasce necessariamente dalla società

¹¹¹⁸ «Hegel ha contrapposto all'epoca [sua coeva] del declino l'era dell'antica città stato, quando “i legami di ferro della necessità erano ancora ingentiliti dalle rose”, e il piccolo terreno prosaico dell'interesse privato non soffocava l'amore della poesia e l'apprezzamento della bellezza. Gli effetti paralizzanti della divisione del lavoro, la crescente meccanizzazione di tutte le forme dell'attività pratica, la riduzione della qualità in quantità – tutte queste caratteristiche tipiche della società borghese, Hegel riconobbe come nemiche della poesia, anche se in seguito identificò nel capitalismo il fondamento essenziale del progresso» (M. LIFSHITZ, *The philosophy of art of Karl Marx*, cit., p. 14).

¹¹¹⁹ È un'idea, questa di Lifšic, che in Occidente ha suscitato ferme opposizioni; per esempio di recente Piero Pieri ha scritto che «Marx [...] mai ipotizza un'epoca futura che possa superare il modello greco. In lui permane forte la convinzione che la seduzione millenaria della grecità sovrasterà comunque le trasformazioni del mondo produttivo occidentale» (PIERO PIERI, *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Edizioni Pendragon, Bologna 2000, p. 174).

senza classi che sorge. Esso non spezza i legami con lo sviluppo del romanzo classico.¹¹²⁰

Lukács identifica il prototipo del romanzo realsocialista nel romanzo che costituisce uno dei modelli più importanti de *L'Agnese va a morire*, ovvero *La madre* di Gor'kij. Se per Lukács la lotta per il socialismo genera «gli uomini d'avanguardia del socialismo, li guida ad azioni che manifestano in loro capacità a loro stessi ignote e li trasforma in capi delle masse slanciate in avanti», tanto che essi «acquistano in misura crescente i tratti caratteristici degli eroi epici», la medesima dinamica è stata riconosciuta nell'evoluzione dell'eponima protagonista dell'*Agnese*,

che, da contadina ignorante e chiusa nell'ambito dei propri doveri domestici, acquisisce, prima con la perdita del marito morto durante una deportazione, poi con il diretto impegno nella lotta partigiana, piena consapevolezza politica. È la storia di una presa di coscienza quindi, e non semplicemente individuale, poiché l'Agnese è personaggio “aperto”, e ancor più che personaggio è simbolo, simbolo di tutto un popolo per cui la guerra di liberazione abbracciata dapprima emotivamente, è diventata la grande occasione di crescita e di autocoscienza.¹¹²¹

Il riconoscimento nell'*Agnese* di tratti stilistici che evocano l'*epos* greco antico è stato già proposto persuasivamente da Battistini:

Il mezzo linguistico che trasmette al lettore la raffigurazione di Agnese è quanto mai oggettivo. La comparsa in scena della protagonista è sempre accompagnata dalle identiche tessere descrittive, con un andamento discorsivo ed epico che ne fa segno di riconoscimento per l'immediata identificazione del personaggio, specie all'inizio del romanzo.¹¹²²

In questo scritto Battistini rimanda (correttamente) ai simili procedimenti stilistici che si osservano nei romanzi di Balzac, ma nel successivo *Due esistenze avventurose* il critico, un momento prima di accennare al modello rappresentato da *La madre* di Gor'kij, chiama in causa esplicitamente i procedimenti dell'*epos* omerico espressi nella caratterizzazione di Agnese:

¹¹²⁰ G. LUKÁCS, *Il romanzo come epopea borghese*, cit., pp. 176-177. Questo articolo di Lukács (*Roman kak buržuaznaja epopea*) è apparso nel IX volume (Mosca 1935) della *Literaturnaja enciklopedija*.

¹¹²¹ GIORGIO LUTI (a cura di), *Narratori italiani del secondo novecento. La vita, le opere, la critica*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1985, pp. 225-226.

¹¹²² A. BATTISTINI, *Le parole in guerra. Lingua e ideologia dell'Agnese va a morire*, cit., p. 43.

Impacciata, genuina, timida, rude, la sua figura [...] è quella di una contadina sgraziata che parla con il «suono ruvido» del dialetto. Ha un «grosso corpo», la faccia «bruciata dall'aria», «larga e immobile», le «mani grandi e sciupate» [...] secondo un tratto che a distanza ripropone sempre le stesse tessere rappresentative, come succede nei poemi epici, a cominciare da quelli archetipici di Omero.¹¹²³

Se in generale l'ascendenza dal modello de *La madre* di Gor'kij è una caratteristica evidente dell'*Agnese*, si deve però sottolineare che la caratterizzazione dei personaggi attraverso la ripetizione degli epiteti epici, senz'altro presente, non è ovviamente una caratteristica stilistica esclusiva del romanzo *La madre*. L'uso insistito degli epiteti epicizzanti andrà ricercato, a proposito dei modelli russi, nella linea evolutiva che va dal Tolstoj di *Guerra e pace* (e non solo) al Gor'kij di *La madre* al Fadeev de *La disfatta* che mediano, o comunque rafforzano e attualizzano l'ascendenza da Balzac (e da Omero), senza dimenticare naturalmente il grande e consapevole lavoro letterario di epicizzazione condotto con perizia da Pavese nel cuore del sistema letterario italiano, nella poesia da *Lavorare stanca*¹¹²⁴ a *La terra e la morte*, nel romanzo da *Paesi tuoi* a *Il compagno* – le due opere dove questa tecnica descrittiva è più evidente (basti ricordare l'epiteto degli «occhi ridenti» del Gino Scarpa de *Il compagno* che rievocano gli «occhi ridenti» del Rivoluzionario ucraino di *La madre*).

IV.2.3 Da *Uomini e no* a *L'Agnese va a morire*

La prosa del romanzo della Viganò si accosta all'enunciazione epica delle liriche pavesiane di *La terra e la morte*; ma è necessario ricordare che la rievocazione epica stilisticamente connotata da una martellante accumulazione per asindeto è marcata anche nell'archetipo primo del romanzo resistenziale italiano, *Uomini e no* di Vittorini, la cui prosa epica e accumulativa si esprime con un ampio ricorso all'asindeto, come si rileva già nel capitolo II:

¹¹²³ A. BATTISTINI, *Due esistenze avventurose*, cit., p. 34.

¹¹²⁴ Alcuni brani dell'*Agnese* ricordano i ritmi epici di *Lavorare stanca*; per esempio: «Erano cariche, le donne, di fatica e di sete. Bevevano del vino intiepidito dal sole, e avevano più sete di prima» (AVM, 95).

L'uomo che si era fermato a guardare i libri guardò l'aria, il cielo, vide il sole sui tranvai, vide un tranvai 27 che ripartiva dalla fermata della Porta, e nella folla di cui era pieno vide, contro i vetri, il gomito e la spalla di una donna (UN, 6).¹¹²⁵

Uomini e no si caratterizza per un ricorso all'accumulazione asindetica senz'altro stemperata dalla congiunzione, che rende tendenzialmente più scorrevole e armonico il ritmo epicizzante. La Viganò fa emergere nella sua piena potenzialità di espressione epica l'accumulazione per asindeto, tuttavia già marcata in Vittorini, come rivela per esempio il brano del capitolo VI di *Uomini e no* dove compare Cane Nero, prima prolessi simbolica della morte del protagonista Enne 2:

Uomini venivano, dalla linea lontana, lungo le due file dei grandi alberi, e portavano puntati in giù quegli strani bastoni che luccicavano. Berta capì che quei bastoni erano fucili, e vide uno con un grande cappello dalle larghe falde venire al centro dell'asfalto, al centro del luminoso mattino, voltandosi ad ogni passo e agitando alto in pugno, di sopra al capo, un lungo scudiscio nero che serpeggiava fischiando. L'uomo gridava qualcosa agli altri, gesticolava, agitando il suo scudiscio nero (UN, 12, corsivo mio).

Uomini e no ha avuto un ruolo di modello letterario non trascurabile per *L'Agnese*, come suggerisce anche la struttura della prolessi simbolica della catastrofe, costituita dalla morte del personaggio protagonista in entrambi i romanzi. Infatti, ironicamente peraltro, se la prima prolessi della morte di Enne due è simboleggiata dal fascista detto «Cane Nero», la seconda prolessi simbolica della morte di Agnese (dopo la scena della carriola di cui si è detto) è espressa dalla gatta nera:

L'Agnese fece entrare il soldato in cucina. C'era Palita seduto presso la finestra con la gatta nera accucciata come il solito sulla credenza a fare le fusa: guardarono tutti e due verso chi arrivava, poi *la gatta cancellò i due sottili spiragli verdi fra il pelo lustro e rimase chiusa e muta come una pietra*. – Gatto nero porta fortuna, – disse il soldato (AVM, 12; corsivo mio).

La cadenza epica caratteristica del romanzo della Viganò si può riconoscere prefigurata anche da questi brani del capitolo XII, ma il campionamento potrebbe ripercorrere gran parte del tessuto narrativo del romanzo vittoriniano. Nell'*incipit*

¹¹²⁵ Come nei capitoli precedenti, si cita da: E. VITTORINI, *Uomini e no*, Bompiani, Milano 1945, siglato UN.

del medesimo capitolo XII il protagonista non è nominato (e già il suo nome, Enne 2, è un nome collettivo) bensì indicato dal pronome «egli», con la conseguente amplificazione dell'effetto di rievocazione epica veicolata dall'accumulazione rievocativa prevalentemente asindetica:

Egli si alzò in piedi, e girava per la piccola stanza disadorna, si mise ad aprire gli armadi.
Aprì prima un armadietto, poi un armadio a muro, poi tornò all'armadietto e prese due bicchieri, e tornò all'armadio a muro, rimase tra i due battenti, cercando altro (UN, 22).

IV.2.4 La simbologia della terra

Ne *L'Agnese va a morire* la «spiccata preferenza per l'accumulo dei dettagli, accostati da nessi asindetici» unita alla «dominante paratassi»¹¹²⁶ di cui Battistini ha ricostruito le polivalenti funzioni espressive, non solo si configura come motore stilistico della trasfigurazione epica, ma riceve e rielabora con perizia e consapevolezza dei fini la svolta epicizzante del romanzo resistenziale italiano inaugurato da Vittorini¹¹²⁷ e la sua simbolizzazione lirica, epica e mitopoietica messa in atto dal Pavese di *La terra e la morte*; benché i tempi per una lettura di quest'ultima opera da parte della Viganò siano oggettivamente un po' stretti, la commistione simbolica delle immagini della donna, della terra, del lavoro e della guerra rendono pertinente la comparazione di questi due fenomeni letterari coevi, di grande diversità ma nondimeno caratterizzati da similarità notevoli.

In questi versi di «*Sempre vieni dal mare*» la guerra e la lotta si fondono nella compresenza allusiva della guerra di liberazione e della lotta tra l'uomo e la natura (la terra), che si conciliano e si identificano nell'immagine pavesiana (che risale perlomeno a *Il carcere*) che sovrappone la fisionomia del volto umano alla fisionomia della terra («fronte bassa e selvaggia / e un identico cielo»): «Tra noi non insidie, / non inutili cose – / combatteremo sempre. Combatteremo ancora, / combatteremo sempre, / perché cerchiamo il sonno / della morte affiancati, / e

¹¹²⁶ A. BATTISTINI, *Le parole in guerra. Lingua e ideologia dell'«Agnese va a morire»*, cit., p. 31.

¹¹²⁷ «*Uomini e no* è forse il primo romanzo della Resistenza» (ANNA PANICALI, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Mursia, Milano 1994, p. 194).

abbiamo voce roca, / fronte bassa e selvaggia / e un identico cielo»¹¹²⁸. Nel passo dell'*Agnese* che chiude la prima parte del romanzo la protagonista racconta ai partigiani come ha ucciso il tedesco; è un momento di alta densità simbolica, che narra l'inizio del viaggio con la banda e chiude la prima parte del romanzo (come nell'*explicit* della prima parte de *La disfatta* di Fadeev), e il volto “vecchio” di Agnese si staglia e si confonde, «immobile», sullo sfondo paesaggistico del cielo, concentrando l'identificazione simbolica della donna e della terra, e quindi della guerra intrapresa dal popolo lavoratore (le «grandi mani»), che diventa una guerra intrapresa dalla terra stessa:

Il partigiano del paradello si piegò in avanti, remando. Disse: – Ma come hai fatto, compagna? Gli hai sparato? – L'Agnese afferrò per la canna il mitra che Clinto teneva fra le ginocchia, lo sollevò, rispose: – Io non so sparare. Gli ho dato un colpo così – Fece l'atto, poi rimise piano piano il mitra sul sedile. *La sua vecchia faccia era immobile, contro il chiaro dell'alba. Tutti, nella barca, guardavano quelle grandi mani distese* (AVM, 58-59, corsivo mio).

In questo brano l'ossimoro simbolico tra l'antico («la sua vecchia faccia») e il nuovo («il chiaro dell'alba») completa la naturalizzazione della figura di Agnese che si staglia sullo sfondo paesaggistico del cielo, ma nella frase successiva la terra è simboleggiata dalle «grandi mani distese» di Agnese. Pavesianamente («fronte bassa e selvaggia / e un identico cielo») nelle prime battute della sequenza narrativa che si conclude con il brano sopraccitato, le «terre» (antropomorfizzate da un «brivido»), sono definite «basse», e si anticipa la fusione di cielo e terra che si proietterà nella figura di Agnese: «un brivido d'aria corse sulle terre basse: il cielo si faceva bianco, era l'alba fredda della valle» (AVM, 58).¹¹²⁹

¹¹²⁸ C. PAVESE, «*Sempre vieni dal mare*», in ID., *Le poesie*, cit., p. 127. Diversi brani dell'Agnese sembrano condensare riferimenti alle poesie di *La terra e la morte*, come il seguente passo del capitolo VI della seconda parte: «Di là dall'argine cominciavano i campi, le vigne, le piantate di frutti. Un taglio netto fra terra bruciata e terra nutrita, un limite un confine. Si stava bene così all'aperto, nel vento che soffiava sempre e aveva sapore di mare» (AVM, 120-121).

¹¹²⁹ In attesa che studi più approfonditi sulla cultura della Viganò, che «dovette interrompere bruscamente gli studi, senza neppure conseguire la maturità classica» (A. BATTISTINI, *Due esistenze avventurose*, cit., p. 12), consentano di valutare la portata delle sue conoscenze sul mito e sui classici greci e latini, si deve comunque rilevare l'ennesima immagine che fa pensare alla dea Estia, e che rafforza la già fortissima condensazione simbolica di questa scena, laddove Agnese sollevando il mitra – oggetto di forma oblunga come il «bastone» [...] che rappresentazioni figurate pongono in mano ad Hestia, come suo attributo rituale, e che è lo *skeptron* nel senso proprio della parola» (J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, cit., p. 160) – e sollevandolo sopra la propria testa, mentre si trova in barca, per mimare l'uccisione del tedesco, costruisce l'immagine dell'albero maestro della nave. Se già l'immagine

Addentrandosi nel complesso ordito simbolico della Viganò, si rileva che la scena dell'uccisione di Kurt, e soprattutto la sua rievocazione mimata da Agnese ad uso dei compagni sulla barca, introduce la sovrapposizione simbolica della storia dell'uomo, dall'alba – appunto – primitiva fino alla civilizzazione; se Agnese, mentre sorge l'alba, dice di non saper sparare e usa il mitra come una preistorica clava, il punto di arrivo a cui la porterà la militanza partigiana è simboleggiato anche dalla competenza poi acquisita da Agnese in fatto di armi e di munizionamento, esplicitata nel IX capitolo della III parte: «poi furono distribuite le munizioni. L'Agnese aprì una cassetta, tirò fuori caricatori e pallottole: osservava il tipo dell'arma, e trovava subito i proiettili che ci volevano. Clinto ne faceva la revisione, ma lei non si sbagliò, neppure una volta» (AVM, 224). La chiusa della prima parte introduce alla rappresentazione della vita partigiana tra i canneti che caratterizza la seconda parte del romanzo, dove si esprime una modalità di rappresentazione che richiama il primitivismo simbolico di Fadeev e di Pavese.

IV.3 Il primitivismo simbolico e i suoi modelli letterari

IV.3.1 *La disfatta e L'Agnese va a morire*

Come nell'*explicit* della prima parte de *L'Agnese va a morire* la partenza in barca verso l'insediamento partigiano tra i canneti ha luogo all'alba, anche nell'*explicit* della prima parte de *La disfatta*, dove si narra l'inizio del viaggio della banda di Levinson, non solo si evoca l'aurora, ma essa è definita «antica» (come i monti «vetusti») e al contempo «nuova», come nell'immagine ossimorica che fonde il vecchio volto di Agnese e l'immagine dell'alba nella succitata chiusa della prima parte dell'*Agnese*:

I morsi dei cavalli risuonarono tutti insieme, le selle cigolarono rumorosamente e, ondeggiando nella notte come un enorme pesce nell'acqua fonda, la fila compatta degli uomini mosse nella direzione in cui, dietro i

di Agnese unisce cielo e terra, come si è detto sopra, il suo gesto interseca (o sembra che intersechi) il valore di Hestia come «via degli scambi con gli dèi inferi e con gli dèi superi, l'asse che fa comunicare tra di loro tutte le parti dell'universo, da una estremità all'altra. Perciò il focolare potrà suscitare l'immagine dell'albero della nave, che si radica profondamente nel ponte per ergersi diritto verso il cielo» (ivi, p. 198).

vetusti contrafforti dei monti Sichote-Alin, come loro antica, ma sempre nuova, sorgeva l'aurora (DISF, 103).

La densità dei riferimenti al romanzo di Fadeev nell'*explicit* della prima parte de *L'Agnese*, è rafforzata dall'immagine dell'*incipit* del primo capitolo della seconda parte del romanzo, «andavano le barche dentro il canale verde, viscido come una lumaca» (AVM, 63), che richiama sia l'immagine della chiusa della prima parte de *La disfatta* dove la fila dei partigiani nella notte è «come un enorme pesce nell'acqua fonda», sia l'episodio cruciale del romanzo dove, nel capitolo intitolato *La palude*, la banda incalzata dalle truppe nemiche deve superare la palude, e la traccia del tragitto percorso dalla banda è definito, se non esattamente un «canale verde, viscido come una lumaca» come nel romanzo della Viganò, comunque una «pista serpeggiante fangosa e fetida, come se vi avesse strisciato un rettile puzzolente e immondo» (DISF, 251), e poco oltre la stessa palude è nuovamente descritta con similitudine teriomorfa: «la grande mole ramosa cadeva con un sibilo sordo immergendosi nel pantano viscido e funesto, e alla luce della torcia si poteva vedere la superficie di un verde scuro, coperta di uno strato limaccioso, che ribolliva in spire elastiche come il corpo di un gigantesco pitone» (DISF, 253). Ma anche ne *L'Agnese*, dopo la similitudine con la lumaca di cui sopra, le associazioni teriomorfe chiamano in causa i serpenti, o giù di lì:

Andavano con le barche dentro il canale verde, viscido come una lumaca. Ai lati le canne erano alte, ma non facevano ombra: il sole passava fra i gambi dritti, nudi, come da un'inferriata, e bruciava sull'acqua, sulle *erbe a galla che parevano bisce morte*. Il *paradello*, quando il partigiano lo sollevava per una remata, *ne portava attaccati dei fasci* dondolanti che sbattevano spruzzi in faccia a quelli delle barche: erano *gocce tiepide, pesanti, sembravano unte* (AVM, 63).

Poco oltre la succitata descrizione di Fadeev della «pista serpeggiante fangosa e fetida, come se vi avesse strisciato un rettile puzzolente e immondo» ha un riscontro nell'*Agnese*, quando, concluso il tragitto in barca, il sentiero sulla terraferma attraversato dai partigiani è paragonato a una biscia: «il sentiero a biscia sbucò in uno più largo» (AVM, 64-65).

I brani del romanzo che ricordano le descrizioni naturalistiche de *La disfatta* sono numerosi; la vita della valle dei canneti in questo brano de *L'Agnese* è espressa dai sui rumori notturni:

Adesso tutte le capanne erano abitate e silenziose, si sentiva il mormorio delle zanzare, e lo sbattere delle mani nei movimenti istintivi per schiacciarle. Ma fuori, fra i canneti più lontani, non c'era silenzio. L'Agnese conosceva quel rumore della valle di notte: un ronzare sordo, un grido isolato; il soffiare del vento nelle canne che fanno come uno strepito di passi, il propagarsi di un respiro caldo, il salto delle rane nell'acqua, tac, tac – sembra che qualcuno sia sulla riva e si diverta a tirare ciottoli nel canale -, e il loro canto insistente che viene da una parte, e pare invece tutto intorno, legato in un cerchio; altre misteriose presenze che volavano solo di sera, e nessuno li vede (AVM, 67).

Si può percepire una forte assonanza con i brani naturalistici de *La disfatta*, come questa descrizione della taigà, resa, come nel brano succitato dell'*Agnese*, attraverso la percezione delle presenze animali che si fondono in un'unica e misteriosa suggestione panica:

La *taigà* dalle foglie dorate e dalle erbe secche li accoglieva fra le sue braccia nella calma presaga d'autunno. Fra il ricamo giallastro dei rami si dava alla fuga il capriolo dalla barba grigia, mormoravano le fresche sorgenti, la rugiada persisteva tutto il giorno limpida e pura, gialla essa pure per il riflesso delle foglie. Sin dal mattino le bestie della selva ruggivano in modo inquieto, intenso e intollerabile e, nel dorato appassire della *taigà*, pareva di sentire il possente anelito di un corpo mostruoso eternamente vivo (DISF, 157-158).

IV.3.2 Da *Paesi tuoi* a *L'Agnese va a morire*

Nella seconda parte dell'*Agnese* la banda partigiana, dopo l'uccisione di Kurt, si trasferisce in blocco tra i canneti di una valle acquitrinosa dove sfuggire ai presumibili rastrellamenti di rappresaglia dei nazifascisti. Ha luogo una rappresentazione primitivistica (che ricorda *Heart of darkness* non solo, come si è accennato sopra, per il nome del tedesco ucciso Kurt, ma anche per il solenne, seppur breve viaggio sul fiume di cui sopra); l'immersione dei partigiani nella *wilderness* è simboleggiata da numerose allusioni, ma i significati cruciali della rappresentazione primitivistica si concentrano nella resa allusiva dell'identificazione

della “madre” Agnese con la terra e dei partigiani con la vegetazione spontanea, da cui risulta – e si può pensare anche a Tolstoj – una Guerra di liberazione come espressione della terra italiana, come una guerra che sorge dalla terra. Sulla fisionomia da antico sacrificio dell’uccisione del tedesco Kurt da parte di Agnese ha già richiamato l’attenzione Vassalli:

Agnese è uscita di casa, è stata tutto il pomeriggio seduta sotto il pesco, a contatto con la terra: muta, senza una lacrima né un gesto. Quando si rialza il suo odio per il tedesco non si è placato, ma è divenuto qualcos’altro, qualcosa che può realizzarsi soltanto nella forma cupa e sacrale di un rito: con un gesto esasperatamente lento, come doveva essere quello del sacerdote nell’atto di alzar la scure sulla vittima (Allora prese fortemente il mitra per la canna | lo sollevò | lo calò di colpo sulla testa di Kurt | come quando sbatteva sull’asse del lavatoio i pesanti lenzuoli matrimoniali | carichi d’acqua).¹¹³⁰

La stessa dinamica che sfocia nell’omicidio – a conferma della validità della triade di opere-modello del romanzo resistenziale enunciata da Calvino nel 1964 – ricorda la dinamica che sfocia nell’uccisione di Gisella in *Paesi tuoi*. Nel romanzo d’esordio di Pavese, infatti, l’omicidio ha luogo all’interno di una dinamica interpersonale, dove i rapporti umani reali s’intersecano con la loro casuale (ma fatale) reviviscenza simbolica. L’atto con cui Talino tuffa la testa nel secchio retto da Gisella induce nella giovane la memoria dello stupro subito, ed ella tira via il secchio protestando con una frase simbolicamente eloquente («così sporchi l’acqua»); si innesca quindi la medesima rievocazione in Talino che, stordito dalla fatica, reagisce alle proteste simbolicamente allusive della sorella come ad una denuncia esplicita del suo crimine, e la colpisce con il tridente proprio sulla gola, la sede degli organi deputati alla fonazione (e infatti Gisella dopo essere stata ferita non “pronuncia”, bensì «gorgoglia» un’unica parola). Similmente ne *L’Agnese* la protagonista non reagisce con violenza alla deportazione del marito, neppure quando apprende che egli è morto di stenti. La gatta di Agnese acquisisce la valenza simbolica sia del marito sia di tutto il campo affettivo familiare e domestico aggredito dai nazifascisti: Agnese, come Gisella, reagisce alla rievocazione simbolica del delitto subito, ma non con un gesto e con parole allusive, bensì con l’uccisione “sacrificale” del tedesco Kurt che ha ucciso la gatta; così Talino non

¹¹³⁰ S. VASSALLI, *Introduzione*, cit., p. 3.

reagisce a una effettuale denuncia del suo crimine, ma ad una inconscia teatralizzazione simbolica della denuncia. Sia in *Paesi tuoi* sia nell'*Agnese* si osserva quindi un momento cruciale di esplosione della violenza che non consegue direttamente dagli atti che ne rappresentano il retroterra motivazionale reale, ma indirettamente dalla loro riproposizione simbolica. Anche la catena di trasposizioni simboliche che precede l'uccisione di Kurt nell'*Agnese* ricorda la tecnica di trasposizione (tra gli oggetti, gli animali, le persone, i tratti somatici ed espressivi ecc.) che caratterizza *Paesi tuoi*. Alcuni dettagli suggeriscono l'ipotesi che la ripresa non rappresenti la casuale ripetizione di uno schema simile, ma che *Paesi tuoi* sia effettivamente uno dei modelli letterari che ha influito sulla scena dell'uccisione di Kurt nel romanzo di Viganò. Come in *Paesi tuoi* Talino (e Gallea, grasso come Kurt) scendono dal carro e «*vengono avanti come ubriachi, Talino il primo*» (PT, 79, corsivo mio), così Kurt:

Sul muretto dell'aia stavano seduti il maresciallo e una delle ragazze. Il maresciallo rise e disse: – gatta kaputt –. Kurt, un soldato grasso, veniva in quel momento dalla strada. Aveva il mitra, e lo teneva stretto contro il petto come un bambino. Era ubriaco, ma si sforzava di camminare diritto (AVM, 53).

Il ferimento fatale di Gisella è preceduto, nel racconto, dai «forse» del narratore: «forse Gisella cedeva; forse in tre potevamo ancora fermarlo; queste cose si pensano dopo. Talino aveva fatto due occhi da bestia e, dando indietro un salto, le aveva piantato il tridente nel collo» (PT, 78). Similmente l'uccisione della gatta da parte di Kurt è preceduta da un «forse» espresso dalla voce narrante de *L'Agnese*: «la gatta saltò dalla finestra [...]. Forse cercava il topo. La raffica la raggiunse in una piccola nube di polvere, la gatta rotolò in terra, si appiattì» (AVM, 53). Diversamente dal protagonista Berto, che non vendica Gisella uccidendo il “Kurz” (o “Kurt”) Talino – con tutto quel che ne consegue in termini di significazione simbolica del momento storico veicolato dalle allusioni politiche legate alla figura di Talino, di cui si è detto nei capitoli dedicati a *Paesi tuoi* – Agnese compirà la vendetta uccidendo Kurt. L'uccisione del tedesco è preceduta da una serie di traslazioni simboliche. Se la gatta rappresenta una figura quasi filiale come simbolo dell'affettività domestica di Agnese e Palita (che non hanno figli), essa racchiude un ulteriore significato

filiale in quanto lo stesso Palita era come un figlio per Agnese, e per di più Palita è spesso raffigurato, e poi rievocato, in relazione alla gatta; anche l'ultima sua parola udita da Agnese è «gatta»:

– Mi raccomando la gatta... – Furono le ultime parole che lei intese: le altre se le portò via il motore che andava sempre più forte.
Continuò ad ansare per molto tempo dopo quella corsa pazza. Un fianco le faceva male. Tornò a casa strascicando i piedi, sedette in cucina per farsi passare il batticuore. Guardava intorno sperando che fosse come quando di notte si sta per cadere da una montagna e ci si sveglia nel letto. Chiudeva gli occhi e li apriva, per rivedere Palita curvo sui suoi mucchi di vimini; e vedeva solo la gatta nera, diritta e desta al suo posto sull'angolo della credenza (AVM, 16).

Quando Kurt giunge e sta per ricevere l'ordine di uccidere la gatta, «aveva il mitra, e lo teneva stretto contro il petto come un bambino» (AVM, 53). Si è ricordato sopra che quando Agnese ripete con il mitra il gesto con il quale ha ucciso il tedesco, la sua figura si staglia sullo sfondo del sole nascente; quando con il mitra uccide effettivamente il tedesco il sole sta tramontando, e questa uccisione “sacrificale” e la sua ripetizione figurata, contestualizzate entrambe in relazione ad una posizione simbolicamente forte del sole, possono suggerire l'ipotesi che lo stesso “mitra” – inteso come arma – alluda al nome «Mitra», il dio solare di origine iranica il cui culto, con i relativi sacrifici, è attestato tra i più antichi delle genti italiche. Comunque sia, nel romanzo si sottolinea che l'uccisione di Kurt ha luogo al tramonto:

Quando fu quasi buio si alzò, andò verso la casa, si arrestò sulla porta. Le parve di vedere la gatta accucciata sul ripiano della madia, dove stava sempre. Kurt, il soldato grasso, si era addormentato con la testa appoggiata al braccio. L'Agnese guardava: quella cosa nera che le era parsa la gatta era il mitra di Kurt (AVM, 54, corsivo mio).

Il delitto narrato in *Paesi tuoi* – Gisella colpita alla gola col tridente da Talino – ha un eco nell'orroroso epilogo della vicenda narrato nel capitolo primo della seconda parte de *L'Agnese*, dove si racconta come la famiglia della Menghina dopo l'uccisione di Kurt sia stata sterminata per rappresaglia, e la giovane Vandina, in particolare, sia stata uccisa con un colpo di baionetta alla gola:

Ma l'Agnese aspettava, e Clinto aveva ancora qualche cosa da dire: – Li hanno ammazzati a baionettate: erano come delle bestie. A una delle ragazze

piantarono la baionetta nella gola, e poi giù, fino in fondo alla pancia. Fu trovata così, quando lasciarono che la gente seppellisse i cadaveri, tutta aperta -. Si fermò un momento: certo doveva essere stata una cosa orribile. Finì in fretta: Era incinta. Aveva dentro il bambino -. Stettero per un poco tutti zitti. Poi l’Agnese domandò, guardando in terra: - Quale delle due ragazze? - Mi hanno detto, - rispose Clinto, - la più grande di statura, la più piccola di età. - Era la Vandina, - disse l’Agnese (AVM, 75-76).

Non solo la Viganò riprende *Paesi tuoi* nel concludere la vicenda con la baionettata sulla gola della giovane, ma nella descrizione dell’uccisione («piantarono la baionetta nella gola, e poi giù, fino in fondo alla pancia [...]: Era incinta») coinvolge anche il modello letterario di *Paesi tuoi* rappresentato da *La terra* di Zola, dove la giovane protagonista è colpita con una falce che la ferisce nel grembo uccidendo il suo nascituro.

IV.3.3 Primitivismo

Nella seconda parte de *L’Agnese va a morire* i partigiani, dopo l’uccisione del tedesco da parte della protagonista, si trasferiscono in una valle tra i canneti. Senza inficiare il realismo della narrazione, l’episodio cela una fitta trama di allusioni simboliche volte in primo luogo a sovrapporre alla crescita di consapevolezza del movimento partigiano il cammino umano dall’*evo primitivo* al moderno; in secondo luogo l’episodio esprime l’immagine simbolica del partigianato come una forza generata dalla stessa terra, che combatte e respinge invasori e collaborazionisti.

La vita dei partigiani nella valle è descritta con una tecnica allusiva che suggerisce l’identità tra i partigiani e la vegetazione generata dalla terra, e la stessa protagonista Agnese, la “mamma” dei partigiani, assurge a personificazione simbolica della terra-madre. La fecondità della zona palustre è allusivamente evocata da un primo riferimento al «lievito», mentre ancora i partigiani non sono giunti alla terra ferma:

Il partigiano del paradello sudava. Le barche andavano piano, e tutto intorno era un deserto, un labirinto di acqua marcia, di terra sommersa durante

l'inverno, ora asciutta per il calore, ma screpolata e fermentata come un lievito (AVM, 64).

I primi partigiani sbarcati si mimetizzano nella vegetazione e scompaiono alla vista: «i partigiani scesero, con tutta la loro roba addosso, uno per uno entrarono in quello stretto corridoio quasi giallo, dopo pochi passi furono invisibili» (AVM, 64). Si è detto sopra della rappresentazione poetica ispirata al primitivismo che caratterizza la poesia di Pavese *Paesaggio I*, e si è visto che una delle caratteristiche del personaggio-simbolo della poesia, l'eremita, esprime il «lien vital» (Lèvy-Bruhl) con il territorio mimetizzandosi con la terra e la vegetazione:

L'eremita si veste di pelle di capra
E ha un sentore muschioso di bestia e di pipa,
che ha impregnato la terra, i cespugli e la grotta.
Quando fuma la pipa in disparte nel sole,
se lo perdo non so rintracciarlo, perché è del colore
delle felci bruciate.¹¹³¹

La tecnica di significazione simbolica messa in atto dalla Viganò ricorre similmente alle potenzialità evocative suscitate della mimesi dei personaggi nel paesaggio, peraltro allusiva della mimesi letteraria del linguaggio narrativo messa in atto nel romanzo.

La raffigurazione di Agnese come emblema della terra generatrice assume i caratteri di una rappresentazione espressionistica e ironica nell'episodio della vestaglia di seta requisita dai partigiani e indossata da Agnese. Diversamente dall'eremita pavesiano di *Paesaggio I*, l'abito di Agnese la rende visibile, vistosa e grottesca, suscitando l'ilarità dei partigiani e l'auto-ironia della stessa Agnese: la vestaglia di seta «era lilla, a grandi fiori più scuri, una stoffa lucida, morbida» (AVM, 73); il partigiano Cino dice scherzosamente ad Agnese: «quando l'avrai intorno, sembrerai una regina» (AVM, 74); la comicità della scena cela e mette in sordina la simbologia espressa dai «grandi fiori» sul vestito, che allude al ruolo di Agnese come “regina” e come madre-terra:

I partigiani ridevano da matti, facevano grandi inchini grotteschi: – Signora marchesa, i miei rispetti –. Lo studente fece l'atto di baciarle una mano, il Cino le presentò un pennacchio di canna come se fosse un mazzo di fiori.

¹¹³¹ C. PAVESE, *Le poesie*, cit., p. 12, corsivo mio.

Ma lei non se ne ebbe a male. Scrollò il capo guardandosi addosso i fiocchi viola, tutta quella seta chiara e frusciante, s'immaginava come doveva essere ridicola, col fazzoletto nero in testa, la faccia larga, rossa, e le ciabatte fruste (AVM, 74).

La catena di furbesche allusioni (Agnese come regina, il «pennacchio di canna come se fosse un mazzo di fiori», che allude allo *skeptròn*) si somma alle allusioni più nascoste, come per esempio l'assimilazione con la terra espressa dalla «seta chiara e *frusciante*», che ha un'eco nel paragrafo successivo nel rumore caratteristico del canneto, che in questo passo non viene però definito esplicitamente un fruscio: «passò il solito brivido di vento della mattina, e sbatteva le canne, come se ci fosse in mezzo un muovere affrettato di piedi, una moltitudine in marcia, vicina e distante» (AVM, 74). Se il «*pennacchio di canna*» scherzosamente donato ad Agnese ricorda la similitudine tra le canne e l'esercito che caratterizza la prima descrizione del canneto – «una *distesa di canne* simmetriche, tristi e luminose sotto il sole, tristi ed inutili *coi loro pennacchi come un enorme esercito* di soldati in parata» (AVM, 64) – il rapporto tra il «fruscio» della vestaglia di seta e il rumore del luogo è alluso indirettamente in un brano del secondo capitolo della seconda parte: «nel sole pomeridiano le canne erano diritte e immobili, senza vento e *senza fruscio*» (AVM, 78, corsivo mio). La catena di allusioni metaforiche si inabissa fino a farsi pressoché subliminare: se l'allusione al fruscio cela il riferimento alla vestaglia di «seta chiara e *frusciante*» indossata da Agnese, che è «lilla, a *grandi fiori*», lo stesso passo fa balenare la relazione tra fiori e insetti con un riferimento agli aerei che «ronzano»: «nel sole pomeridiano le canne erano diritte e immobili, senza vento e senza fruscio. Si sentì da lontano il ronzare di un aereo» (AVM, 78). La sovrapposizione metaforica che associa la vestaglia di Agnese alla terra e gli aerei alleati a insetti culmina nella scena finale di tutto l'episodio della vita dei partigiani tra i canneti, nella memorabile descrizione della notte in cui Agnese assiste all'incendio della valle da parte delle truppe tedesche, completato dall'arrivo degli aerei alleati che bombardano assurdamente la valle in fiamme, sopraggiunti come insetti notturni attirati dalla luce del fuoco:

Il mare di fiamme copriva la valle, cupo e chiaro, ondeggiava simile a una distesa di grano investita dal vento. Era bello, lontano, fantastico e sicuro come una scena da film. L'Agnese pensava: «un altro lavoro della paura».

Cadde dall'alto il rombo discreto di un aereo, fece qualche giro stupito su tutto quel bagliore, vi mise un bengala, che parve povero e opaco come un lume a petrolio. Il rombo si moltiplicò, erano caccia-bombardieri che arrivavano tardi, attratti dal fuoco come farfalle (AVM, 103).

In un altro episodio, dove alcuni sfollati cercano rifugio nel canneto occupato dai partigiani, la metafora del partigianato che sorge dalla terra è resa esplicita; in un primo tempo solo due partigiani emergono silenziosi dal canneto: «allora il comandante e Gim si fecero avanti coi piedi scalzi, senza rumore. Avevano i pantaloni corti, il cinturone con le pistole, il binocolo a tracolla. Erano calmi e sorridenti, e facevano paura» (AVM, 78). Poco oltre, tutta la banda esce silenziosamente dal canneto, suscitando lo stupore degli sfollati che osservano una scena che ricorda lo sgomento di Macbeth quando il bosco di Birnam – avverando l'apparentemente impossibile profezia delle streghe – sembra muoversi contro il suo castello:

Prima di entrare anch'essi fra le canne, i tre uomini si voltarono indietro. I partigiani venivano fuori dal nascondiglio: due passi appena, ed erano visibili. Pareva che nascessero dalla terra. E i tre ebbero il senso di una moltitudine, di una folla. Gli sembrò che tutto il canneto si muovesse, che fosse pieno di armati: non venti come erano, ma cento, duecento ne videro i loro occhi stupiti (AVM, 79).

Il riferimento al *Macbeth*¹¹³² si accompagna al disvelamento “democratico”¹¹³³ della metafora della Resistenza generata dalla terra stessa: «i

¹¹³² L'espressione «gli sembrò che tutto il canneto si muovesse, che fosse pieno di armati» sintetizza tutto un episodio dell'atto V del *Macbeth*, dal passo dove un messaggero annuncia al protagonista: «Si può vederlo avanzare nel raggio di tre miglia. / Un bosco che si muove» (WILLIAM SHAKESPEARE, trad. it. *Macbeth*, in ID., *Le tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano (1976) 2005, p. 1025), al passo dove Malcom svela lo stratagemma con cui l'esercito è giunto mimetizzato nei pressi del castello: «Siamo vicini abbastanza. Gettate a terra i vostri schermi di foglie / e mostratevi per quello che siete» (ivi, p. 1027). Se il senso tattico della mossa mimetica dell'esercito inglese consiste nel celare il movimento e il numero degli effettivi, similmente nell'*Agnese* agli sfollati «sembrò che tutto il canneto si muovesse, che fosse pieno di armati: non venti come erano, ma cento, duecento ne videro i loro occhi stupiti».

¹¹³³ Il disvelamento esplicito di una serie di contenuti metaforici è un tratto non esclusivo ma frequente nel realismo socialista; si può riscontrare in tutti i romanzi russo-sovietici citati nel presente lavoro, per esempio ne *La disfatta* di Fadeev e con maggiore insistenza ne *I giorni e le notti* di Simonov (dove la metafora centrale di un edificio che rappresenta tutta la Russia è prima alluso poi esplicitato); naturalmente non si deve pensare che nel romanzo realsocialista tutta la struttura metaforica sia esplicitata discorsivamente: non accade ne *La disfatta* (romanzo densissimo di costruzioni simboliche non “spiegate”), non accade ne *I giorni e le notti*, e tantomeno accade nell'*Agnese*, romanzo in cui il rapporto tra costruzioni simboliche esplicitate e non è vicino a quello vigente nel capolavoro di Fadeev (come si dirà confrontando l'uso della prosa nelle due opere).

partigiani venivano fuori [...] Pareva che nascessero dalla terra». Nella sequenza narrativa successiva la “generazione spontanea” dei partigiani dalla terra è echeggiata dal loro sdraiarsi «su letti di terra», mentre l’identità simbolica tra la “mamma” Agnese e la terra è ribadita dal «fruscío» del vento sulle canne che allude al «fruscío» della seta del vestito floreale indossato dalla protagonista, ed è associato esplicitamente al canto dei partigiani:

I partigiani rientravano al campo, mettevano le armi nella capanna dell’albero, i sacchi di frumento in cucina, il conto dei morti nella memoria, e si facevano fare il caffè dall’Agnese. Poi si sdraiavano sui loro letti di terra, uguali in casa e fuori, con la testa sul rotolo della coperta. Dormivano aspettando le visite, si svegliavano ad ogni arrivo, poi tornavano a dormire, si svegliavano per mangiare, e tornavano a dormire. Verso sera cantavano, con voce bassa perché nessuno li sentisse, e il canto sembrasse poco più del fruscio delle canne, un po’ di vento più forte in mezzo alla valle (AVM, 80).

L’immagine del vestito di Agnese e il suo ruolo simbolico è evocato più esplicitamente nell’episodio della fucilazione della spia la cui delazione ha causato la morte del padre e del fratello della staffetta Rina, la fidanzata del partigiano della banda chiamato Tom. La spia è catturata dai partigiani e condotta al campo. Contestualmente s’infittono le allusioni al primitivismo, che suggeriscono l’idea che la spia fascista sia caduta in mano ad una tribù di Sioux: il delatore fascista prigioniero si caratterizza, ironicamente, per il suo viso «pallido»¹¹³⁴; in questo brano per esempio un caso fortuito dà luogo a una scena simbolicamente pregnante, dove i partigiani mangiano il riso direttamente sulla terra:

Successo anche che l’Agnese condì *il riso asciutto in un pentolone di terracotta*, e il condimento era molto buono, si sentiva dal fumo. Ma poi due «ragazzi» sollevarono la pentola per i manici, e il fondo si staccò netto: tutto *quel buon riso* condito scivolò giù, *formò un piccolo monte*, e il fumo aperto faceva ancora migliore odore. [...] poi *ognuno si prese direttamente la sua parte dal mucchio*, e quando ebbero finito il primo piatto, tornarono al rifornimento, e *gli ultimi presero addirittura col cucchiaino il riso da terra*. – Tanto è pulito, – disse il Cino, che *avrebbe mangiato anche le pietre*. – *Ci batte il sole tutto il giorno* (AVM, 85, corsivo mio).

Il brano, dove il riso è stato cucinato in un «pentolone di terracotta», cade per terra e forma «un piccolo monte», viene preso col cucchiaino «da terra», si chiude

¹¹³⁴ «Lo faceva andare avanti Clinto, con la pistola contro le reni. Era un bel ragazzo bruno, alto, aveva le spalle larghe e la vita sottile. Adesso però appariva molto pallido, con i capelli spettinati» (AVM, 84).

ciclicamente con il commento di Cino (che «avrebbe mangiato anche la pietra»), il quale rimarca che sulla terra «ci batte il sole tutto il giorno» (e quindi in un certo senso la terra è “cotta” dal sole, è come il recipiente di «terracotta»). Il prigioniero viene poi slegato e nutrito a sua volta, e ha inizio la scena che conduce alla sua esecuzione:

Nessuno si mosse, erano tutti come sospesi, e sembrò ad un tratto che il sole facesse più caldo. – Mi lasciate andare? – chiese il giovane guardandosi attorno, e poiché non ebbe risposta, ripeté: – posso andare? – C’era nella sua voce una strana umiltà. Il Comandante disse a Clinto: – Accompagnalo, – e Clinto lo prese a braccetto, cominciarono a camminare sul sentiero. Tutti gli altri, adesso, si erano alzati, a sedere o in piedi, e quel movimento spaventò il prigioniero che si volse: guardò un momento con stupore anche la grande vestaglia dell’Agnese. Ma il braccio di Clinto lo tirava, e lui dovette continuare (AVM, 86).

La sospensione del tempo si unisce alla percezione del calore del sole: «nessuno si mosse, erano tutti come sospesi, e sembrò ad un tratto che il sole facesse più caldo»; il riferimento al sole sembra rievocare l’uccisione di Kurt, avvenuta al tramonto e rievocata all’alba. Ma quando i partigiani si alzano, il prigioniero si volta, e significativamente, prima che Clinto lo trascini, il suo sguardo è attirato dall’immagine espressionistica della «grande vestaglia» floreale e sgargiante indossata da Agnese: «guardò un momento con stupore anche la grande vestaglia dell’Agnese». Nell’ultimo paragrafo del capitolo il delatore fascista sembra inghiottito dalla terra stessa:

Tom si mise anche lui per il sentiero. Andava senza rumore, s’era levato le scarpe, i piedi gli bruciavano sulla terra calda. Passò in silenzio in mezzo ai compagni: il comandante gli porse la pistola. – Grazie. Ho la mia, – rispose Tom. Fece ancora qualche metro, poi entrò di lato fra le canne. Per un poco durò il fruscio, ma leggero, come un respiro d’aria che passa. Poi niente. I partigiani erano tutti fermi e zitti in ascolto, ma non s’intese niente (AVM, 87).

Il tessuto simbolico del brano è enfatizzato dall’atmosfera sospesa dal silenzio, poi interrotto dalla breve frase di partigiano Tom che si accinge a uccidere la spia, e soprattutto dal contatto diretto tra il suo corpo e la terra riscaldata dal sole: «Andava senza rumore, s’era levato le scarpe, i piedi gli bruciavano sulla terra calda». Significativamente l’ultimo suono udito dai partigiani è il «fruscio» di Tom

che s'inoltra tra le canne, evocativo dell'allegorica vestaglia di seta «frusciante» di Agnese, seguito dal silenzio, come se il giustiziato fosse stato inghiottito dalla terra, e il rumore dello sparo dell'esecuzione fosse sostituito dal suono naturale della terra: «per un poco durò il fruscio, ma leggero, come un respiro d'aria che passa Poi niente. I partigiani erano tutti fermi e zitti in ascolto, ma non s'intese niente».¹¹³⁵

IV.4 Guerra e pace. La simbologia speculare

IV.4.1 La tradizione del realismo russo

Si è sedimentata da tempo nella ricezione critica de *L'Agnese va a morire* l'idea che il romanzo esprima una rappresentazione letteraria piatta e unilaterale della Guerra di liberazione. Da un punto di vista "contenutistico" è indubitabile che ne *L'Agnese* si tramandi e si rivendichi senza incertezze una rappresentazione positiva sia della Guerra di liberazione, sia della causa della Resistenza, sia del ruolo storico e politico del Partito comunista.

Da un punto di vista artistico e letterario invece, l'idea che ne *L'Agnese* si esprima una visione guerra di Liberazione non dialettica e non problematica induce forti riserve. I modelli letterari italiani del romanzo della Viganò (tra cui Manzoni, Verga, d'Annunzio, Vittorini e Pavese) non sono riconducibili a una tradizione univoca. La stessa tradizione letteraria del realismo socialista affonda le sue radici nel realismo ottocentesco russo che si caratterizza per un approccio dialettico e problematico alla realtà storica e sociale. Nel romanzo russo dell'Ottocento uno dei segnali più vistosi della rappresentazione problematica del reale si osserva nella costruzione articolata su coppie antinomiche di personaggi-idea, che esprimono la contraddittorietà del reale, e l'ampiezza dell'arco delle possibilità di interazione con

¹¹³⁵ Questo brano ricorda la scena del capitolo VII del *Sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, dove i calabresi fucilano nel bosco i due prigionieri fascisti, e la chiusa della scena esprime il silenzio che avvolge l'esecuzione: «poi viene la nebbia e gli uomini lasciano i cognati a capo scoperto e pistola puntata e se ne vanno; una nebbia opaca, che cancella le figure e smorza i suoni» (SNR, 115-116).

la realtà. Il modello primo di questa configurazione strutturale si ritrova nel capolavoro di Cervantes, il grande romanzo archetipico dell'era moderna centrato sulla dialettica degli estremi incarnati da don Chisciotte e Sancio Panza (evocati dai personaggi Kim e Ferriera de *Il sentiero dei nidi ragno*, per esempio). Lukács ha sottolineato il medesimo principio costruttivo nel suo studio del 1935 dedicato a *Le illusioni perdute* di Balzac:

L'amicizia di David Séchard e Lucien Rubempré, le illusioni svanite del loro comune entusiasmo giovanile, il contrasto dei loro caratteri: sono questi gli elementi che costituiscono, a grandi linee, i quadri dell'azione. [...] David Séchard è un inventore [...] truffato dai capitalisti; Lucien porta sul mercato del capitalismo parigino il lirismo più puro e delicato. D'altro lato, nell'antitesi dei due caratteri si manifesta con umana plasticità il più estremo contrasto tra le diverse maniere, in cui i singoli individui possono reagire alle mostruosità del capitalismo. David Séchard è uno stoico puritano, mentre Lucien personifica l'ipersensibile avidità di piaceri, il raffinato epicureismo della generazione post-rivoluzionaria.¹¹³⁶

Anche i grandi romanzi russi che divennero nel XX secolo i modelli letterari del *socrealizm* sono spesso centrati su personaggi che rappresentano delle vere e proprie antinomie viventi; Sklovskij per esempio ha sottolineato che

in *Guerra e pace* si avvertono distintamente queste contrapposizioni: 1) Napoleone – Kutuzov, 2) Pierre Bezuchov – Andrej Bolkonskij, e nello stesso Nikolaj Rostov, il quale serve da coordinata (di riferimento) per l'uno e per l'altro. In *Anna Karenina* viene contrapposto il gruppo Anna-Vronskij al gruppo Levin-Kitty.¹¹³⁷

Si possono ricordare anche i contrapposti personaggi Oblòmov e Stolz (Gončarov, *Oblòmov*, 1855), Lavreckij e Panšin (Turgenev, *Nido di nobili*, 1858); nel realismo socialista sovietico un analogo procedimento si riscontra nella caratterizzazione di Klickov e Ciapaiev (Furmanov, *Ciapaiev*, 1923), Morozka e Mecik (Fadeev, *La disfatta*, 1927), Davidov e Nagùlnov (Šolochov, *I dissodatori*, 1932), e già ne *La madre* di Gor'kij, si osserva per esempio la dicotomia caratteriale tra i rivoluzionari Pavel (serio e ieratico) e Andrej (moderno e ironico)¹¹³⁸, e altre.

¹¹³⁶ G. LUKÁCS, *Balzac: «Les illusions perdues»*, in ID., trad. it *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1957², p. 73.

¹¹³⁷ V. SKLOVSKIJ, trad. it. *Teoria della prosa*, cit., p. 224.

¹¹³⁸ La dicotomia è sintetizzata per esempio in un passo dove si rappresenta il ricordo della protagonista dell'epica e drammatica manifestazione del I maggio: «ardeva nel calor dell'azione la faccia abbronzata di Paolo e sorridevano gli occhi di Andrea» (MAD, 177).

Nel romanzo italiano d'epoca neorealista un simile principio costruttivo dà luogo a personaggi come Enne due e Gracco (Vittorini, *Uomini e no*, 1945), Dritto e Mancino, Kim e Ferriera (Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, 1947), Corrado e Fonso (Pavese, *La casa in collina*, 1948). Questi personaggi, diversi come diverse sono le opere, gli autori e i contesti storici e letterari a cui appartengono, hanno in comune una funzione: rappresentare plasticamente gli estremi dialettici in cui si distende l'interpretazione problematica del reale, senza che si possa rinvenire in alcuno di essi una "soluzione" compiuta ed autosufficiente. Anche se il realismo socialista ha enfatizzato la costruzione epica e la funzione dominante dell'"eroe positivo", la dialetticità del realismo "critico" – come si è osservato in precedenza a proposito de *I dissodatori* di Šoločov – tende a inabissarsi, ma persiste come struttura dialettica portante del romanzo. *L'Agnese* raccoglie, rielabora e innova i procedimenti caratteristici di questa tradizione letteraria, di cui si può cogliere un modello preciso nella costruzione speculare dei campi avversi della guerra civile ne *La disfatta* di Fadeev.

IV.4.2 La simbologia speculare ne *La disfatta*

Una comparazione tra *La disfatta* di Fadeev e *L'Agnese va a morire* rivela assonanze di rilevanza strutturale tra i due romanzi. In entrambe le opere i partigiani vivono una condizione di difficoltà logistica e militare crescente, che dalle prime imprese compiute in condizioni relativamente favorevoli si volgono in una situazione drammatica: se nel capolavoro di Fadeev soltanto diciannove partigiani risultano sopravvissuti al termine del romanzo, similmente nell'*Agnese* solo tre componenti della banda partigiana in fuga riusciranno a superare le linee del fronte e a mettersi in salvo. *La disfatta* può aver rappresentato un efficace modello letterario di una struttura romanzesca che volesse render conto, come è il caso dell'*Agnese*, delle durissime condizioni create al movimento partigiano dall'arresto dell'avanzata angloamericana e dal contestuale, e discusso, comunicato del generale Alexander dell'inverno 1944.

La struttura simbolica de *La disfatta* presenta i due campi contrapposti, i rossi e i bianchi, come microcosmi simmetricamente simili. L'effetto simbolico di questa costruzione è assimilabile alla resa degli epiteti speculari che caratterizzano, come si dirà, sia Agnese e i tedeschi: esprimere la dialettica tra unità potenziale (umana) e diversità attuale (storico-politica) che unisce e separa i due campi; una convergenza che in parte deriva dalla circostanza che entrambi i romanzi rielaborano il modello epico e simbolico tolstoiano di *Guerra e pace*. Sia in Fadeev sia in Viganò la rappresentazione dialettica dei piani umano e storico è resa con una forte accentuazione della valenza epica, simbolica e fiabesca del narrato.

Un modello assai probabile della costruzione speculare dell'*Agnese* si rinviene nella caratterizzazione simmetrica della banda di Levinson e della banda di cosacchi bianchi che ucciderà Metelitsa. Nel capitolo V della seconda parte Levinson si sveglia di soprassalto e si avventura in una passeggiata notturna d'ispezione, dove contempla una serie di immagini simbolicamente pregnanti come la seguente:

ardeva un fuoco più vivido degli altri, e l'uomo di guardia vi si era accoccolato vicino, e si scaldava le mani che tendeva verso la fiamma. A quanto pareva, aveva dimenticato dove si trovava: il cappuccio scuro di pelle di montone gli era scivolato sulla nuca; gli occhi erano spalancati con un che di pensoso, ed egli quasi sorrideva d'un sorriso buono, infantile (DISF, 182).

Come si è accennato in precedenza discutendo la comparazione tra Fadeev e Pavese, queste scene de *La disfatta* celano una misteriosa corrispondenza con le disavventure, che avranno esito tragico, vissute quella stessa notte da Metelitsa, inviato in missione in un villaggio che scoprirà essere stato occupato dal nemico. Il «cappuccio scuro di pelle di montone» indossato dalla guardia con gli occhi «spalancati con un che di pensoso» che colpisce l'immaginazione di Levinson si ritrova nel cappuccio scuro del capitano cosacco. Similmente Metelitsa, mentre spia il quartier generale cosacco insediato nella casa del pope, è colpito proprio dalla figura del comandante incappucciato dagli occhi immobili:

per motivi imprecisabili, egli rivolse in un secondo tempo la sua costante e maggiore attenzione al quarto giocatore, il quale aveva un viso flaccido e pallido, *dalle ciglia immobili*, e *portava un cappuccio di pelo nero* e una casacca senza contospalline, nella quale si ammantava ogni volta che gettava una carta (DISF, 204-205, corsivo mio).

È il comandante col cappuccio nero che blocca con la fissità del suo sguardo Metelitsa, che di conseguenza non riuscirà ad allontanarsi per tempo:

quello dal cappuccio nero risultò perdente. “S’è infognato, quell’occhio di pesce stracco”, pensò Metelitsa con disprezzo, incerto se andarsene o attendere ancora. Ma non poté allontanarsi, perché il perdente s’era rivolto verso la finestra e Metelitsa sentiva su di sé il suo sguardo penetrante, costantemente immoto in una fissità impressionante» (DISF, 206).

Nella sua passeggiata Levinson è suggestionato dall’immagine della guardia, e prorompe in un’esclamazione (solo pensata) che si ritroverà anche nella descrizione degli ultimi momenti di Metelitsa:

«Bello!...» pensò Levinson, esprimendo chissà perché con questa parola la sensazione indistinta di placido e un po’ penoso entusiasmo che l’aveva preso d’improvviso alla vista di quei falò azzurrognoli che bruciavano senza fiamma, dell’uomo di guardia sorridente, e di tutto ciò che lo attendeva confusamente nella notte (DISF, 182).

Anche questo passo cela nel «chissà perché» l’oscura corrispondenza con quanto avverrà la mattina seguente a miglia di distanza, come rivela il brano in cui Metelitsa, che sta per essere ucciso dai cosacchi, contempla intensamente il mondo che si offre al suo sguardo e trattiene nel pensiero la medesima esclamazione: «— Com’è bello! Stava per esclamare, aprendo d’improvviso tutto l’animo suo» (DISF, 219).

Immediatamente dopo, Levinson medita sui ricordi d’infanzia che immagina suscitati nella guardia assorta, che

non si mosse, e continuò a sorridere al fuoco. Certo, quel fuoco e il rumore con cui i cavalli brucavano l’erba ricordavano alla sentinella una visione notturna dell’infanzia: un prato rugiadoso illuminato dalla luna, la tranquilla mandria dei cavalli, che di quando in quando faceva sentire un tintinnio di ferri e di catene, e la vivace fiamma del falò davanti agli occhi incantati di fanciullo (DISF, 182).

Il ritorno con pensiero e sentimento all’infanzia, che Levinson proietta sulla guardia assorta davanti al falò, è realmente vissuto quella stessa notte da Metelitsa, che nei pressi del villaggio in cui sarà catturato incontra un pastorello in cui riconosce il se stesso dell’infanzia. Per di più l’analessi mnemonica di Metelitsa ha inizio alla vista lontana del fuoco: «a un paio di chilometri circa, proprio vicino al

fiume, ardeva un fuoco che ricordò a Metelitsa l'orfana solitudine della sua vita di pastore» (DISF, 196).¹¹³⁹ Quando Metelitsa e il suo doppio infantile s'incontrano, la specularità simbolica è resa dall'accesso di risa che si contagia tra i due:

Il ragazzo [...] corrugò la fronte in modo che il naso gli si volse all'insù e lui pure scoppio a ridere in tono petulante e sottile, proprio come fanno i bambini. A tale scena inattesa Metelitsa proruppe in uno scoppio di risa ancor più sonoro, e tutti e due eccitandosi involontariamente a vicenda, risero così per qualche tempo: uno oscillando avanti e indietro sulla sella [...] e l'altro [...] rovesciandosi indietro con il corpo a ogni nuovo scoppio di risa (DISF, 198-199).

Quando Levinson si allontana dalla guardia affonda in un terreno molle che allude all'episodio drammatico in cui la banda dovrà attraversare la palude:

Non appena Levinson s'allontanò dal posto di bivacco le tenebre umide e odorose lo avvolsero; i piedi affondarono in un terreno molle, dove c'era odore di funghi e di legno marcio. «Che postaccio!» pensò, e si voltò indietro. Alle spalle non si vedeva più nemmeno un riflesso dorato: pareva che il bivacco fosse stato inghiottito assieme alla sentinella sorridente. Levinson diede un sospiro profondo, e con passo volutamente allegro scese giù per il sentiero (DISF, 183).

La stessa notte anche Metelitsa, prima di incontrare il pastorello, «s'inerpicò su per un angolo, rischiando di precipitare in una buca oscura, dalla quale proveniva un puzzo ripugnante e opprimente di legno putrefatto e di erbe marcite» (DISF, 195-196). Poco oltre Levinson incontra Mecik, e l'incontro è un corrispettivo dell'incontro di Morozka e del ragazzetto; come quest'ultimo inizialmente si spaventa per l'arrivo di Morozka («– Che fai lì impalato? Hai preso paura?» DISF, 197), Mecik, di guardia, si spaventa per l'arrivo di Levinson («– Chi... Chi va là? – esclamò nel buio una voce spezzata» DISF, 183); Levinson, dopo l'incontro, si chiede se Mecik non possa rappresentare un “doppio” del se stesso più giovane:

«Ma non ero anch'io così, una volta, o qualcosa di simile?» pensava Levinson, tornando a Mecik. E cercava di rappresentare a se stesso quello che lui era durante la fanciullezza e la prima giovinezza [...] «... No,

¹¹³⁹ Anche il ragazzo è orfano come rivela a Metelitsa: «– Sono orfano; sono già sei mesi che sono rimasto orfano: i cosacchi mi hanno ucciso il babbo; hanno violentato mia madre e l'hanno ammazzata per giunta; e hanno ammazzato anche mio fratello» (DISF, 201). Metelitsa ha diversi motivi per riconoscere se stesso nel ragazzo, come può suggerire anche questo scambio: «– Io stesso ho passato tutta la vita a guardare i cavalli; ma non erano miei. // – E credi forse che questi siano miei? Sono del padrone...» (DISF, 200); tuttavia a questo punto Metelitsa vuol far credere al ragazzo di essere in viaggio per comprare cavalli, e non è chiaro se questo episodio della sua vita passata sia reale o meno.

malgrado tutto, io ero un giovane solido, molto più solido di lui [...]» (DISF, 190-191).

Levinson rientrato alla tenda si consolerà ritrovando un'immagine di se stesso nel giovane schietto e determinato Baklanov, proiezione simbolica delle generazioni future, come suggeriscono i ricorrenti epiteti che lo associano a un bimbo:

La sua faccia era scoperta; le labbra sporgenti in attitudine infantile; il berretto calcato sulle tempie gli stava ritto sul capo, e somigliava tutto a un buono, grasso e sazio cucciolo. «Guarda un po'», pensò Levinson con tenerezza, e sorrise; dopo il colloquio con Mecik, gli era chissà perché particolarmente gradevole guardare Baklanov (DISF, 192).

Anche Levinson ha un suo doppio nel campo avverso dei cosacchi; quando discutendo con Mecik accende una sigaretta facendo balenare le sue fattezze «Accese un fiammifero, e per un istante brillarono nell'oscurità le sue palpebre semiabbassate, dalle lunghe ciglia, le narici sottili e l'assurda barba rossastra» (DISF, 189), ha un corrispettivo nel capitano dei cosacchi del campo avverso, che Metelitsa sotto interrogatorio vede come «quell'uomo nero dalla faccia così flaccida e spiacevolmente tranquilla, con quella barbaccia rossastra brutta e meschina» (DISF, 217). Come Levinson ha «un fiuto particolare: un sesto senso come quello del pipistrello» (DISF, 35), il comandante cosacco, aggredito da Metelitsa, «si dibatteva come un pipistrello» (DISF, 223). Altri personaggi dei due campi avversi sono raffigurati come personaggi simili; tra i partigiani figura «un giovanotto sbilenco come se fosse stato compresso a un'estremità dentro un uscio» (DISF, 142), a cui corrispondono due soldati cosacchi carcerieri di Metelitsa, con «un aspetto allampanato, come se fossero stati compressi in un torchio» (DISF, 215).

L'incontro e il dialogo di Levinson con Mecik è il brano cruciale nell'economia degli episodi correlati della passeggiata notturna di Levinson e della sfortunata missione di Metelitsa, ed è una delle chiavi di volta ideologiche del romanzo. Mecik rivela a Levinson il suo punto di vista, che è oramai decaduto all'equiparazione umana e politica dei rossi e dei bianchi. A proposito dei compagni partigiani Mecik infatti afferma:

– [...] qui tutti si preoccupano e si danno pensiero soltanto di riempirsi la pancia, a costo di dovere per questo derubare il proprio compagno, e se ne infischiano di tutto il resto... A volte mi sembra persino che se domani andassero a finire nelle file di Kolciak, lo servirebbero allo stesso modo, e si comporterebbero con tutti con la stessa brutalità (DISF, 187).

Naturalmente Levinson contesta questo punto di vista, ma si rende conto che il problema sorge dagli abissi della coscienza che presiedono alla percezione del mondo di Mecik:

E Levinson cominciò a spiegare, con le parole che gli erano abituali, perché riteneva che questo fosse falso.

Ma, quanto più parlava, tanto più gli appariva evidente che sprecava il suo fiato inutilmente. Dalle osservazioni staccate che Mecik aveva intercalato nel suo discorso, capiva che sarebbe stato necessario parlare di qualcosa di diverso, di più importante e fondamentale, a cui egli stesso era pervenuto non senza fatica, e che adesso gli era entrato nella carne e nel sangue (DISF, 188).

Sia la rappresentazione simbolica e fiabesca che costruisce la rappresentazione speculare del campo partigiano e del campo cosacco, sia il discorso ideologico che Levinson contrappone a Mecik, possono essere interpretati con le parole del personaggio di Calvino costruito sulla falsariga del Levinson de *La disfatta*, il commissario Kim del *Sentiero dei nidi di ragno* che, come Levinson, «è logico, quando analizza con i commissari la situazione dei distaccamenti, ma quando ragiona andando da solo per i sentieri, le cose ritornano misteriose e magiche, la vita degli uomini piena di miracoli» (SNR, 154). L'immagine sopraccitata dove accendendo la sigaretta compare nel buio Levinson con i suoi occhi e la sua barba rossa suggerisce che nel *Sentiero* le fattezze esteriori del comandante Levinson sono trasmigrate nel comandante Ferriera: «di Ferriera, nel buio, si vedono l'azzurro degli occhi e il biondo della barba» (SNR, 153). Proprio dialogando con Ferriera, Kim affronta gli stessi temi discussi da Levinson con Mecik:

Ferriera mugola nella barba: – Quindi, lo spirito dei nostri..... e quello della brigata nera..... la stessa cosa?

– La stessa cosa, intendi cosa voglio dire, la stessa cosa... – Kim s'è fermato e indica con un dito come se tenesse il segno leggendo; – la stessa cosa ma tutto il contrario. Perché qui si è nel giusto, là nello sbagliato (SNR, 151-152).

La rielaborazione narrativa di Calvino illumina la simmetria simbolica tra il campo dei rossi e il campo dei bianchi che si concentra nei capitoli V della seconda parte e I della terza de *La disfatta*. Se Calvino sembra trarre da *La disfatta* la costruzione ideologica del discorso sull'identità e differenza tra rossi e neri, che esprime però soprattutto nel motivo dei chimismi della coscienza che presiedono ai vari campi di fronte (un motivo che ne *La disfatta* interessa soprattutto il personaggio Mecik), la Viganò trae invece da *La disfatta* il piano simbolico della rappresentazione descrittiva che contempla la costruzione per epiteti simmetrici che accomuna i campi avversi simboleggiati da Agnese e dai tedeschi.

IV.4.3 La simbologia speculare ne *L'Agnese*

La critica ha sovente riscontrato nel romanzo *L'Agnese va a morire* una rappresentazione demonizzante e stereotipata del nemico tedesco. Ha forse contribuito alla superficialità di questa valutazione una certa disattenzione verso la struttura simbolica de *L'Agnese*, che cela la caratterizzazione della protagonista come “doppio” dei tedeschi. Individuare ne *L'Agnese* la rielaborazione della costruzione speculare articolata ne *La disfatta* consente infatti di riconoscere l'analoga articolazione simbolica della dialettica tra “mondo storico” e “mondo umano”, nella formula di Ginzburg, che caratterizza la struttura narrativa de *L'Agnese*.

In un articolo pubblicato nel 1949 e intitolato *La storia di Agnese non è una fantasia*, la Viganò afferma che la creazione della protagonista del suo romanzo è stata ispirata da una persona realmente esistita, che definisce «l'Agnese, o quella che nel mio libro porta il nome di Agnese»¹¹⁴⁰; la scrittrice si sofferma sul suono della parlata dialettale della donna:

Pronunciava il dialetto un po' bastardo della Bassa, là dove il confine tra la provincia di Ravenna e quella di Ferrara è costituito da una strada, che spezza assurdamente in due i villaggi. Ma le rare dolci inflessioni ferraresi si

¹¹⁴⁰ R. VIGANÒ, *La storia di Agnese non è una fantasia*, «l'Unità», 17 novembre 1949; ora in ID., *L'Agnese va a morire*, cit., p. 243.

frantumavano nella sua bocca dura: e le restava lo scarno linguaggio romagnolo, tutto ruvido di consonanti, espressione un poco ottusa di cocciutaggine e di forza.¹¹⁴¹

La parlata della donna che ha ispirato il personaggio Agnese è quindi caratterizzata da una durezza del suono («le rare dolci inflessioni [...] si frantumavano nella sua bocca dura») e da una predominanza delle consonanti («scarno linguaggio romagnolo, tutto ruvido di consonanti»), tratti tipici dei riferimenti romanzeschi alla lingua tedesca, che si ritrovano anche nell'*Agnese*, dove si parla di voci «odiate, nel linguaggio duro quasi privo di vocali, voci tedesche» (AVM, 167).

All'indizio extraromanzesco suggerito dall'articolo succitato della Viganò, corrispondono riscontri rilevanti nel testo de *L'Agnese*. Il romanzo si articola su due piani di lettura storica e simbolica: un primo piano, immediato ed evidente, fondato sulla voluta e rivendicata contrapposizione irriducibile tra partigiani e nazifascisti, e un secondo piano sullo sfondo, che configura un'armonia umana oltre la guerra, distrutta dagli eventi che si riflettono nella vita della protagonista, che così risulta divisa in due tempi che corrispondono ai due piani del reale storico e romanzesco:

era la prima notte, da quando, con lo stesso gesto violento, aveva spaccato la testa al tedesco e diviso in due la sua vita. La prima parte, la più semplice, la più lunga, la più comprensibile, era ormai di là da una barriera, finita, conclusa. Là c'era stato Palita, e poi la casa, il lavoro, le cose di tutte i giorni, ripetute per quasi cinquant'anni: qui cominciava adesso, e certo era la parte più breve; di essa non sapeva che questo (AVM, 68).

Lo spartiacque tra il prima («ormai di là da una barriera») e il dopo («qui cominciava adesso») è rappresentato, in termini individuali, dall'atto di guerra di Agnese.¹¹⁴² «La prima notte, da quando, con lo stesso gesto, aveva spaccato la testa al tedesco e diviso in due la sua vita» (AVM, 68), ad Agnese «venne in mente che a quel tedesco sceso dalla Germania in Italia per fare la guerra era capitato di morire a causa di una gatta nera»; avvolta in tristi pensieri, Agnese

¹¹⁴¹ Ivi, p. 245.

¹¹⁴² Modello letterario è ancora una volta *La madre* di Gor'kij, dove la protagonista medita esterrefatta sullo spartiacque esistenziale rappresentato dall'arresto del figlio: «Beveva acqua, ma aveva sempre sete e non poteva spegnere il fuoco di rancore che le ardeva nel petto. Pareva che la giornata fosse stata tagliata in due parti; la prima era stata piena di significato e d'azione la seconda invece era vuota; dinanzi alla madre si stendeva il nulla» (MAD, 177).

si addormentava senza saperlo, così seduta contro la parete della capanna [...] Sognò di vedere uno diritto sul sentiero [...]. Anche lui si sedette contro una capanna, e poi la capanna diventò una casa, [...]. Lei si avvicinò in punta di piedi, per vedere chi fosse quell'uomo, e vide che aveva un mitra sulle ginocchia. Cercò di svegliarsi, perché sapeva già che cosa doveva succedere, e non ci riuscì. Allora riconobbe l'uomo seduto con le spalle contro la casa rossa: era Kurt, il soldato tedesco, e lei sognò che tornava ad ucciderlo (AVM, 68).

Il sogno di Agnese rappresenta Kurt come un “doppio” di Agnese, che si addormenta «seduta contro la parete della capanna» e sogna il tedesco nella propria medesima posizione: «*anche lui* si sedette contro una capanna». L'uccisione di Kurt reiterata nel sogno prefigura simbolicamente la morte della stessa Agnese, e configura quindi il gesto di Agnese come primo passo verso la morte. Kurt è un doppio di Agnese anche fisicamente, perché è descritto con un unico tratto, la sua grassezza - «Kurt, un soldato grasso» (AVM, 53); «Kurt, il soldato grasso» (AVM, 54); «ricordò all'Agnese la sera che aveva ammazzato il soldato grasso» (AVM, 91) - e uno dei ricorrenti epiteti di Agnese è «grassa», «grossa».¹¹⁴³ Non si tratta di una coincidenza casuale, perché la grossa stazza fisica è una caratteristica dei tedeschi, e in questo brano la rappresentazione speculare di Agnese e del maresciallo tedesco è resa dalla voluminosa fisicità di entrambi:

tante *figure pesanti* occuparono l'aia e l'Agnese rivide l'antico aspetto odiato, gli elmetti calati sulle orecchie, le facce bionde, sbiadite, inespressive, come quel giorno che erano venuti a prendere Palita. [...] Un maresciallo venne dritto alla porta, guardò dentro. L'Agnese non si mosse, stava seduta con le gambe larghe e la gatta in grembo. *Così grossa, sembrava prendere tutto il posto* della cucina, che non ci fosse più spazio per un passo. Il tedesco guardò un poco, poi disse: - Qui niente bono, - e voltò le spalle. La gatta riprese a far le fusa più forte: era stata zitta ed immobile fintanto che *il corpo massiccio aveva occupato il vano dell'uscio* (AVM, 51).

Se Agnese, come di consueto, è connotata dal suo essere «così grossa», tanto che «sembrava prendere tutto il posto della cucina», anche il maresciallo tedesco, con il suo «corpo massiccio», «aveva *occupato* il vano dell'uscio»; inoltre i tedeschi,

¹¹⁴³ I primi accenni descrittivi alla protagonista tratteggiano la «sua faccia bruciata dall'aria» e la sua «schiena rigida e grassa» (AVM, 11); Palita dice al giovane soldato che Agnese «era bella, alta, non grossa come adesso» (AVM, 13); poco oltre si legge del «grosso corpo» (AVM, 14) di Agnese; come nella scena dove riceve la visita del curato, la stazza di Agnese esprime plasticamente la sua volontà: «L'Agnese gli stava davanti in piedi, larga, pesante, con la grossa faccia immobile: sembrava aspettare con pazienza che se ne andasse» (AVM, 44).

appena giunti, sono descritti come le «tante *figure pesanti*» che «occuparono l'aia». Anche le «facce [...] inespressive» dei tedeschi sono speculari all'inespressiva imperturbabilità dell'aspetto di Agnese che costituisce uno degli epiteti del personaggio, reso per esempio da un accenno, di poco successivo al brano succitato, al suo «largo viso smorto» (AVM, 52).

La Minghina e le sue figlie svolgono le tradizionali funzioni di supporto femminile ai tedeschi che ospitano:

I tedeschi [...] si facevano cuocere il cibo nella casa della Minghina, e le due ragazze erano sempre a lavorare per loro. Tutta la famiglia, anzi, correva di qua e di là, sotto la spinta delle voci dure, che raschiavano la gola. In compenso i tedeschi davano la roba raziata nei precedenti saccheggi, offrivano cognac e sigarette, vino e cioccolata. E le donne lavavano, stiravano, impastavano la sfoglia, i dolci, e parlavano continuamente dei tedeschi con entusiasmo, con intimità (AVM, 51-52).

Agnese rifiuta di svolgere questo ruolo tradizionalmente femminile e materno¹¹⁴⁴ per i tedeschi, e lo svolgerà per i partigiani, che riconoscerà implicitamente come propri figli, rifiutando quindi gli invasori che tentano comunque, a loro volta, di farsi adottare simbolicamente chiamandola «mama»:

I tedeschi non le badavano: agitavano le mani all'altezza della fronte e dicevano: – Matta. Vecchia brutta e matta, – e le ragazze ridevano. Una volta un soldato le porse un bicchiere di cognac: – Bere, mama –. L'Agnese mise il bicchiere sulla tavola, ci caddero dentro due mosche, e lei allora buttò il cognac sull'aia. Il soldato rise: – Dilicata, mama. Buone, mosche caputt. – Imbecille, disse piano l'Agnese (AVM, 52).

Se le due mosche cadute nel cognac offerto dal tedesco simboleggiano sinteticamente le due figlie della Minghina, e chi per loro, è simbolicamente cruciale il rifiuto di Agnese di riconoscersi «mama» dei tedeschi. Quando Kurt uccide la gatta infatti, uccide simbolicamente la prole per insediarsi presso la donna, e infatti Kurt uccide la gatta e poi si installa nella cucina di Agnese («*Kurt entrò in cucina dell'Agnese; sedette presso la tavola. Disse: Katz kaputt, mama*»). Si somma tuttavia a questa linea simbolica la strisciante caratterizzazione di Kurt come doppio di

¹¹⁴⁴ Sia nel rapporto tra Agnese e i partigiani sia in quello tra le donne della casa della Minghina e i nazisti, si articola specularmente il medesimo schema – accumulazione maschile all'esterno e tesaurizzazione femminile all'interno dello spazio domestico – che rappresenta uno dei corrispettivi storico-antropologici della dicotomia mitica *Ermes/Estia*; cfr. J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, cit.

Agnese, che si ritrova nell'ultimo sogno di Agnese, uno tra i più inquietanti, dove il Comandante partigiano compare con la medesima divisa dell'ufficiale delle SS che poco prima era giunto nella casa abitata da Agnese per un rastrellamento:

L'Agnese dormiva anche lei col capo sulle braccia appoggiate alla tavola. Dormiva meglio che la notte prima nel letto, più tranquilla. Sognò che suo marito era uno dei sei partigiani addormentati, si svegliava e diceva: – Gli altri sono passati, noi no. Ma va tutto bene anche così. Vedrai presto arrivare gli inglesi, Agnese –. Poi tornava la SS del pomeriggio, che invece era il comandante vestito da tedesco. – Brava Agnese, diceva con la sua voce dolce (AVM, 221).

L'ultimo sogno di Agnese ha quindi luogo quando si addormenta «col capo sulle braccia appoggiate alla tavola», nella stessa posizione in cui si addormenta Kurt prima di essere ucciso da Agnese: «Kurt [...] sedette presso la tavola» (AVM, 53); «Kurt [...] si era addormentato con la testa appoggiata al braccio» (AVM, 54). Come Kurt, Agnese nel sogno ha per comandante un SS tedesco, nella fattispecie il proprio comandante travestito da SS (un dettaglio che esprime vari significati, comunque inerenti alla struttura simbolica speculare; il Comandante, che sopraggiunge poco dopo, si comporterà con asprezza militaresca).

La rappresentazione speculare di Agnese e dei tedeschi è particolarmente insistita nell'episodio, narrato nel IV capitolo della II parte, dove Agnese e la giovane Rina sono temporaneamente catturate dai tedeschi. L'autocontrollo di Agnese, messo in risalto dalla condotta esagitata di Rina, si esprime con una sequela di serafici sbadigli: «l'Agnese si levò seduta con uno sbadiglio così largo che le occupò tutta la faccia» (AVM, 104). La rappresentazione speculare di Agnese e del tedesco è subito concretizzata dalla descrizione della risata del tedesco, che si concentra – come per lo sbadiglio di Agnese – sull'espressività del volto resa dalla bocca; infatti Rina «ripeteva le medesime cose, implorando, sotto gli occhi pallidi del tedesco che le guardava le gambe. Ad un tratto lui *si mise a ridere, ma solo con la bocca* piena di denti di metallo, gli occhi rimasero gli stessi, fissi e liquidi come fossero colmi d'acqua» (AVM, 104, corsivo mio). Poco oltre, a un nuovo sbadiglio di Agnese corrisponde specularmente la rappresentazione dell'attività divoratrice del tedesco, che «cominciò a mangiare come se fosse digiuno da una settimana. *L'Agnese, sempre seduta e zitta, sbadigliava da slogarsi le mascelle. // La Rina lo*

guardava mangiare. Vedeva con gioia i grossi pezzi di pane, le fette rosse di salame cacciati dentro *quella bocca larga e smorta*, i sorsi di vino rovesciati *in gola come in un buco aperto*» (AVM, 105, corsivo mio). Anche questo soldato tedesco chiama Agnese «mama»: «puntò anche a lei un dito contro il petto: – Tu mama niente sapere partesani? – Va’ all’inferno, porco, – rispose l’Agnese a mezza voce» (AVM, 105). Poco oltre Agnese e Rina vengono fermate da altri tedeschi, che «subito smisero di giocare, e furono *i soliti tedeschi rigidi e senza vita*, numeri di matricola, ai comandi di un pazzo»; a questa descrizione fa da *pendant* l’immagine conclusiva della sequenza, dove «l’Agnese [...] si mise a camminare in mezzo ai soldati, larga e pesante, con la grossa *faccia come di pietra*» (AVM, 106). I tedeschi trattengono le due donne, Rina in preda al terrore riesce a fuggire, e Agnese resta prigioniera del gruppo di soldati tedeschi. I soldati si siedono per terra, ma Agnese, sebbene fosse «molto stanca», in un primo tempo tenta di restare in piedi perché «le dispiaceva di fare qualche cosa che poi i tedeschi le avrebbero proibito» (AVM, 108). Ma poco oltre Agnese cede alla stanchezza e ripete il gesto dei tedeschi, si siede per terra, e i soldati accolgono il suo gesto con indifferenza: «si lasciò andare giù, con fatica, distese le gambe, e fece “Ah!” con grande sollievo. I soldati non dissero niente, non parvero accorgersene». Infine l’immagine speculare di Agnese e dei tedeschi si esprime nel contagio degli sbadigli di Agnese, che

aveva un gran sonno, la testa le cadeva in avanti, si addormentava un momento, poi si svegliava con una scossa. Allora riprendeva a sbadigliare furiosamente, aprendo la bocca quanto poteva aprirla; per lo stirarsi dei muscoli le venivano le lacrime agli occhi. E davanti a quella bocca spalancata, per contagio, sbadigliavano uno dopo l’altro anche i tedeschi (AVM, 109).

Questa serie di atti simmetrici si conclude quando i tedeschi sentono arrivare il loro superiore, scattano in piedi, e costringono Agnese ad alzarsi a sua volta. La rappresentazione speculare di Agnese e dei tedeschi concentra simbolicamente la specularità delle due parti in lotta, che condividono condizioni di vita simili:

Nel portico i tedeschi stavano preparando i rifornimenti per il fronte. Caricavano su una carretta tanta roba quanta ce ne poteva stare. Avevano la difficoltà dei trasporti. Mancavano i camion, tutto il giorno andavano su e giù con le carrette. – Facciamo la stessa fatica, noi e i «camerati», – e dopo ci ammazziamo –. Caricarono la carretta, anch’essi, quanta ce ne stava,

aspettarono che i tedeschi fossero partiti sulla strada, e partirono per i campi verso la valle (AVM, 182-183).

IV.4.4 «Mondo storico» e «mondo umano»

L'uccisione di Kurt da parte di Agnese è l'evento dal quale si irradia simbolicamente la scansione dei due macrocosmi della "guerra" e della "pace" che rivelano il ruolo di modello letterario svolto dal capolavoro epico di Tolstoj, di cui Ginzburg aveva suggerito, nella sua prefazione all'edizione einaudiana del 1942, l'articolazione simbolica nei due mondi: «*guerra* è il mondo storico, *pace* il mondo umano»¹¹⁴⁵. Ne *L'Agnese* la contrapposizione tra i due schieramenti si esprime, con nettezza inequivocabile, sul piano narrativo centrato sul «mondo storico» della guerra, ma è controbilanciata dalla presenza speculare del «mondo umano» della pace sul piano simbolico e poetico. Corrispondono dialetticamente (ma non meccanicamente) ai due piani della narrazione le due polarità stilistiche del racconto: la mimesi nel punto di vista vissuto dei personaggi da una parte, lo sguardo storico e "filosofico" sulla guerra di Liberazione dall'altra; queste parole di Ginzburg sul capolavoro tolstoiano si potrebbero traslare su *L'Agnese*:

anche quelle parti di *Guerra e pace* che una volta si chiamavano "filosofiche" non contraddicono a quest'unità di concepimento, quando siano considerate, come sono in realtà, un'esposizione, fervida e lampeggiante d'immagini, della poetica [...] che gli ha fatto creare, distinguendoli, personaggi storici e personaggi umani, nei due mondi della guerra e della pace.¹¹⁴⁶

Se il modello tolstoiano rende conto della polarizzazione simbolica e stilistica che si riscontra nell'*Agnese*, tuttavia i personaggi della Viganò non sono divisi tra personaggi "storici" e "umani" come nel Tolstoj letto da Ginzburg: nell'*Agnese* ogni personaggio reca con sé – a volte percepibile, a volte meno – una sua "ombra", della pace e della guerra. Da questo punto di vista la funzione simbolica di Agnese consiste nel dare unità a questa polarizzazione, che investe, attraverso la connotazione simbolica della protagonista come Estia italica e madreterra universale

¹¹⁴⁵ L. GINZBURG, *Prefazione*, in LEV TOLSTOJ, trad. it. *Guerra e pace*, traduzione di Enrichetta Carafa d'Andria, con un saggio di Thomas Mann, prefazione di Leone Ginzburg, vol. I, Einaudi, Torino (1942) 1968, p. XIV.

¹¹⁴⁶ Ivi, p. XV.

(e come l'antico dio vedico Agni), anche i tedeschi. Il piano etico di questa costruzione simbolica può essere accostato alla sua tematizzazione esplicita nel capitolo conclusivo (CXLIII) di *Uomini e no*, dove l'operaio partigiano non uccide un soldato tedesco dopo aver scorto, nel militare tedesco, l'operaio tedesco:

Lo vide non nell'uniforme, ma come poteva essere stato: indossò panni di lavoro umano, sul capo un berretto da miniera.

[...]

Orazio gridò a Metastasio.

«Non l'ha fatto fuori,» gli gridò. «dice ch'era un tipo troppo triste.»

Metastasio si strinse nelle spalle.

«Sembrava un operaio,» disse l'operaio (UN, 263; 264).

Ne *L'Agnese* la disumanità dei tedeschi sembra momentaneamente accantonata, per esempio, in questo brano del III capitolo della III parte, dove l'immagine domestica di un tedesco stordito e reso pacifico dal vino e dalla stufa permette di scorgere oltre il soldato – come nell'episodio vittoriniano – un semplice «povero uomo» in guerra:

Qualche volta, se lo vedevano presso l'uscio, chiamavano dentro uno dei tedeschi della casa, gli davano del vino, un bicchiere dietro l'altro, lo stordivano col caldo della stufa, con le loro voci bonarie e piacevoli. Il tedesco stava lì, con gli occhi spenti, la faccia stanca. Forse pensava all'inverno del suo paese, in quel momento era un uomo, un povero uomo in mezzo alla guerra (AVM, 159).

Ma poco oltre – come nell'episodio della piazza Augusto di *Uomini e no* – si ricordano le stragi indiscriminate compiute dai nazifascisti:

Dar fuoco a un paese intero, ammazzare tutti [...] I tedeschi lo facevano. Un giorno, all'improvviso, bruciavano un villaggio [...] Lo eseguirono a poca distanza da lì [...] arrivarono di corsa i pochi scampati allo sterminio [...] Correavano per istinto, ma il loro pensiero era fermo, fra le case nel fuoco, le raffiche di mitra, i corpi accatastati, grandi e piccoli, e ancora più piccoli e più nudi quelli dei bambini, sulla neve sporca di sangue (AVM, 160).

Nella scena della battaglia tra i ghiacci del capitolo VI della III parte, un soldato tedesco colpito «venne giù di schianto, la slitta si rovesciò, sfondò il pavimento di ghiaccio, scomparve fra i lastroni sconvolti, e insieme, l'uomo» (AVM, 190). Segue un accenno al motivo del rispetto per i morti, punto di rivendicazione etica del movimento partigiano in contrapposizione allo strazio della consueta

esibizione dei massacri perpetrata dai nazifascisti (come nell'episodio del partigiano impiccato de *L'Agnese*); i partigiani, nonostante la necessità, «si fermavano presso i corpi, prendevano le armi. Nient'altro, neppure i grossi scarponi di pelle anfibia» (AVM, 191).¹¹⁴⁷

Si è detto sopra del legame simbolico tra il sonno di Kurt e di Agnese, entrambi addormentati sulla tavola, con la testa sopra il braccio. La medesima immagine si ripropone nell'*incipit* del capitolo VIII della III parte per il partigiano Tom, rinforzando la simbologia umanizzante correlata a queste scene, che investe anche il soldato tedesco. Infatti nel suo sogno Tom da partigiano ridiventa lavoratore civile:

Tom volle star sveglio per fare la guardia, sedette presso la tavola. Dopo poco posò la testa sul braccio e s'addormentò. [...] Prima della guerra, al suo paese, faceva l'autista: aveva un camion, andava dal paese in città, da una città all'altra, trasportando merci. Adesso sognava, gli pareva di essere nel cortile di casa, a riparare il suo camion (AVM, 204).

Poco oltre i partigiani devono abbandonare il rifugio e fuggire verso il fronte; riparatisi per sottrarsi ai colpi delle granate inglesi, osservano il paesaggio, descritto con menzione esplicita dello iato tra pace e guerra:

Stando nei rifugi, i partigiani guardavano il tratto piano di bonifica, le siepi intorno ai campi, gli alberi da frutto nelle piantate. Era un paesaggio pacifico, di campagna coltivata, con la neve non si vedevano le fosse delle bombe. Essi da tempo non erano stati vicini alle case della gente, dove si vive in qualche modo come quando la guerra non esisteva, e si fa da mangiare in una cucina, e si dorme nei letti, e i bambini giuocano fuori quando c'è il sole. Si erano dimenticati di queste cose, gli pareva di essere in un'altra vita, di guerra soltanto (AVM, 207).

Quando i partigiani sono attaccati dai tedeschi la descrizione disumana dei nemici svela la sua origine nel punto di vista dei partigiani in guerra, e l'umanità del nemico è esplicitamente affermata attraverso la sua contrapposizione, resa

¹¹⁴⁷ Si può pensare all'episodio de *I dissodatori* di Šolochov dove si racconta dell'atto feroce con cui, durante la guerra civile, un partigiano rosso mutila i cadaveri dei nemici per sottrarre loro gli stivali, e non viene fucilato solo perché i compagni hanno taciuto sul suo misfatto. Nel romanzo italiano sulla Resistenza il significato etico del rispetto per i morti è proposto con forza, per esempio, nella chiusa de *La casa in collina* di Pavese, e ritorna ne *La luna e i falò*, carico della risposta sarcastica dello scrittore alle controversie suscitate da *La casa in collina*.

dall'espressione «pareva incredibile», alla meccanicità disumana dell'azione militare che non rende percepibile il *background* civile dei soldati nazisti:

I tedeschi erano SS e paracadutisti Goering, avevano le mitragliatrici pesanti, i lanciafiamme, l'artiglieria, le armi automatiche. Erano molti, pareva che uscissero dalla terra, tanto si moltiplicavano le loro facce grige, inespressive e feroci, tanto si allungavano le loro file rigide, come fatte di legno: uomini di legno, e pareva impossibile che avessero dietro di loro un'infanzia, una casa, un paese dove erano nati. Sembravano creati così, adulti, armati, a serie, a reggimenti, pronti per fare la guerra (AVM, 208).

La dialettica tra umanità e disumanità dei tedeschi si esprime anche nella scena dell'arresto di Agnese da cui conseguirà la sua uccisione. I soldati che la fermano sono semplicemente dei giovani soldati come tanti, senza segni particolari di crudeltà e ferocia:

Soltanto alle ultime case sbucarono cinque o sei tedeschi da una strada laterale. Ridevano. [...] Vennero decisi verso di lei, quello che aveva parlato ordinò: – Alt! – e l'Agnese si fermò. – Tu seguire con noi, – dissero, e continuarono a ridere. Erano tutti molto giovani, con la pelle fresca e tirata di chi mangia bene. [...] Un altro soldato le tolse la bicicletta e guardò nella sporta. – Credi che sia dentro la sporta, il camion? Disse l'Agnese, e forse essi capirono, perché di nuovo si misero a ridere. – Non paura, mama, – disse il tedesco di prima quasi con gentilezza. – Tu venire con noi, poi subito libera, partire (AVM, 232-233).

Uno dei soldati che arrestano Agnese (che in conseguenza del fermo sarà uccisa) si rivolge a lei «quasi con gentilezza»; un dettaglio che ricorda il tono «privo di cattiveria» dei cosacchi che, ne *La disfatta*, conducono Metelitsa all'esecuzione: «– Andiamo, compaesano, – disse finalmente quello che precedeva, con accento privo di cattiveria, e persino un po' in tono di scusa» (DISF, 215). Il ripetersi dell'appellativo «mama» con cui i tedeschi si rivolgono ad Agnese chiarisce l'ampiezza del simbolo rappresentato dalla protagonista, in questo caso nemesi storica ed etica dei tedeschi, la cui guerra sanguinaria è un tradimento profondo della loro umanità e della loro stessa terra, simboleggiato dall'uccisione, nell'*explicit* del romanzo, della «mama» Agnese. Tuttavia l'uccisione di Agnese sarà opera non di questi soldati ma del maresciallo che occupava la casa della Minghina.¹¹⁴⁸ Gli stessi

¹¹⁴⁸ La maggiore responsabilizzazione degli ufficiali rispetto alla truppa vige anche nei confronti dei fascisti, come rivela l'episodio dell'attacco alla caserma della brigata nera condotto dai partigiani per liberare Walter. Inizialmente i partigiani uccidono i superiori appena aprono la porta: «fu una cosa

giovani soldati che hanno fermato Agnese nel rastrellamento sono significativamente rappresentati, a loro volta, oppressi da un superiore:

I soldati che avevano fermato l'Agnese la trassero verso il gruppo, si misero sull'attenti davanti al maresciallo che lo comandava. Lui li guardò severamente, disse due o tre frasi con tono aggressivo; e i soldati diventarono rossi, rimasero lì come chiodi piantati in un muro. Forse il superiore li sgridava per l'insufficienza del loro bottino di rastrellatori; poi disse altre due parole ed essi lasciarono la posizione di attenti, sembrò che calassero di statura. Fecero un saluto a scatto, e se ne andarono svelti, come liberati (AVM, 233).

La chiusa di questo brano – «se ne *andarono svelti, come liberati*» - allude al background umano e civile dei soldati tedeschi, liberati dalla barbara tirannide dei superiori, come conferma l'eco della medesima espressione riferita ai civili italiani finalmente liberati dall'aia in cui sono stati rinchiusi: «si udirono le grida di quelli che si ritrovavano insieme vivi, il *rumore svelto di passi liberati*» (AVM, 239, corsivo mio).

sbrigativa, Clinto, con una raffica, abbattè tutta la scala gerarchica, ufficiale e sottoufficiali» (AVM, 128). Solo quando prende atto delle atroci torture subite da Walter e Cinquecento, e che hanno provocato la morte di quest'ultimo, il Comandante si risolve a uccidere anche i militi: «fissò la faccia di Cinquecento, magra, bianca, addormentata, poi la sconnessa faccia sorridente di Walter. Disse, dalla soglia: fateli fuori tutti» (AVM, 129).

BIBLIOGRAFIA DEI TESTI CITATI

Edizioni di riferimento dei testi di Pavese, Calvino e Viganò

Romanzi analizzati

CALVINO, ITALO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1947

PAVESE, CESARE, *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino 2000

VIGANÒ, RENATA, *L'Agnese va a morire*, introduzione di Sebastiano Vassalli, Torino, Einaudi (1949) 1994

Altri testi e edizioni

CALVINO, ITALO, *Andato al comando*, «Il Politecnico», I, n. 17, 19 gennaio 1946

CALVINO, ITALO, *Film sovietici. Compagno P.*, «La Verità», I, n. 14 (1° ottobre 1945)

CALVINO, ITALO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino (1947) 1948²

CALVINO, ITALO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino (1947) 1954³

CALVINO, ITALO, *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, Introduzione di Claudio Milanini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (2000) 2001²

CALVINO, ITALO, nota editoriale in ALEXANDER FADEEV, trad. it. *La disfatta*, Einaudi, Torino (1947) 1952²

- CALVINO, ITALO, *Ragazzo negro, di Richard Wright*, «Pattuglia», III, n. 1 (15 gennaio 1948)
- CALVINO, ITALO, *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Mondadori, Milano, vol. I. Prefazione di Jean Starobinskij, Milano (1991) 2005¹⁰; vol. III, Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione, con una bibliografia degli scritti di Italo Calvino a cura di Luca Baranelli, (1994) 2010⁵
- CALVINO, ITALO, *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Mondadori, Milano (1995) 2007⁴
- PAVESE, CESARE – RENATO POGGIOLI, «*A meeting of minds*». *Carteggio 1947-1950*, a cura di Silvia Savioli, Introduzione di Roberto Ludovico, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2010
- PAVESE, CESARE, *Dialoghi con Leucò*, Introduzione di Sergio Givone, Einaudi, Torino (1947) 1999
- PAVESE, CESARE, *Feria d'agosto*, introduzione di Elio Gioanola, Einaudi, Torino (1946) 2002
- PAVESE, CESARE, *Il mestiere di vivere. 1935-1950*, edizione condotta sull'autografo a cura di Marziano Guglielminetti e Laura Nay. Nuova introduzione di Cesare Segre, Einaudi, Torino (1952) 2000
- PAVESE, CESARE, *Le poesie*, a cura di Mariarosa Masoero, Introduzione di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino 1998
- PAVESE, CESARE, *Lettere 1926 – 1950*, a cura di Lorenzo Mondo e Italo Calvino, Einaudi, Torino (1966) 1982⁴
- PAVESE, CESARE, *Paesi tuoi*, con uno scritto di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino 2001
- PAVESE, CESARE, *Poesie edite e inedite*, a cura di Italo Calvino, Einaudi, Torino 1962
- PAVESE, CESARE, *Saggi letterari*, Einaudi, Torino 1968

- PAVESE, CESARE, *Tutti i racconti*, a cura di Mariarosa Masoero, Introduzione di Marziano Guglielminetti, Einaudi, Torino (2002) 2006
- VIGANÒ, RENATA, *Agnese pensa*, «Il Progresso d'Italia», 23 ottobre 1948
- VIGANÒ, RENATA, *Arriva la cicogna*, Edizioni di Cultura Sociale, Roma 1954
- VIGANÒ, RENATA, *Godeteveli, i tedeschi*, «Il Progresso d'Italia», 20 aprile 1947
- VIGANÒ, RENATA, *Incontro col Comandante*, «Il Progresso d'Italia», 25 maggio 1947
- VIGANÒ, RENATA, *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi 1949
- VIGANÒ, RENATA, *La storia di Agnese non è una fantasia*, «l'Unità», 17 novembre 1949
- VIGANÒ, RENATA, *Una valle brucia*, «Il Progresso d'Italia», 2 dicembre 1947

Edizioni di riferimento nello studio della narrativa russa tradotta

Romanzi analizzati

- FADEEV, ALEKSANDER, trad. it. *La disfatta*, Einaudi, Torino 1947 (traduzione di Giovanni Langella)
- GONCIARÒV, IVÀN, trad. it. *Oblòmov*, traduzione di Ettore Lo Gatto, Einaudi, Torino 1941²
- GORKI, MASSIMO, trad. it. *La madre. Romanzo di vita russa*, seconda edizione, Milano, Monanni 1928 (traduzione di Cesare Castelli)

- GORKI, MASSIMO, trad. it. *I caduti. I coniugi Orlov, Gli ex uomini*, Madella e C. Editori, Milano – Sesto S. Giovanni 1926
- OSTROVSKJ, NICOLAJ, trad. it. *Come fu temprato l'acciaio*, Mondadori, Milano 1949 (traduzione di Andrea Costa)
- SCIOLOCOV, MICHELE, trad. it. *I dissodatori*, Garzanti, Milano 1945
- SCIOLOCHOV, MICHAIL, trad. it. *Terre vergini*, Garzanti, Milano 1966 (traduzione di Natalia Bavastro)
- SHOLOKHOV, MIKHAIL, trad. ing. *Virgin Soil Upturned*, Putnam, London 1935, Translated from the Russian by Stephen Garry
- SIMONOV, KONSTANTIN, trad. it. *I giorni e le notti*, Einaudi, Torino 1946, traduzione di Giovanni Langella

Altri testi e edizioni

- FADEEV, ALEKSANDER, trad. it. *La disfatta*, Einaudi, Torino 1952²
- GONČAROV, IVAN A., trad. it. *Oblòmov*, Garzanti, Milano 1975 (traduzione di Giacinta de Dominicis Iorio)
- OSTROVSKIJ, N. A., *La morte di Lenin*, «Il Politecnico», I, n. 18, 26 gennaio 1946
- OSTROVSKJ, NICOLAJ, trad. it. *Come fu temprato l'acciaio*, La Nuova Biblioteca, Milano 1945
- SCIOLOCHOV, M. A., trad. it. *Racconti del Don*, Editori Riuniti, Roma 1957
- SCIOLOKOV, MICHELE, trad. it. *Terra dissodata. Romanzo*, Edizioni della Bussola, Roma 1945

Edizioni degli scritti di Gramsci e dell'«Ordine Nuovo»

Edizioni delle opere di Gramsci

L'Ordine Nuovo, reprint, Editori Riuniti, Roma 1972 (tomo I: 1921 – I semestre; tomo II: 1921– II semestre; tomo III: 1922 – I semestre; tomo IV: 1922 – secondo semestre)

L'Ordine Nuovo, Rassegna settimanale di cultura socialista. Torino Anno I, numero 1, 1° maggio 1919 – Anno II, numero 23, 24 dicembre 1920. Rassegna di politica e di cultura operaia, Roma Serie III, anno I, numero 1, marzo 1924 – Serie III, anno II, numero 1, 1° marzo 1925, Feltrinelli reprint, Feltrinelli, Milano 1966

GRAMSCI, ANTONIO, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino (1975) 2007³

GRAMSCI, ANTONIO, *Scritti giovanili 1914 – 1918*, Einaudi, Torino (1958) 1972³

GRAMSCI, ANTONIO, *Socialismo e fascismo. «L'Ordine Nuovo» 1921-22*, Einaudi, Torino (1966) 1970³

GRAMSCI, ANTONIO, *Sotto la Mole 1916 – 1920*, Einaudi, Torino (1960) 1972³

Articoli dell'«Ordine Nuovo»

[UN COMPAGNO RUSSO], *Il proletkult russo*, «L'Ordine Nuovo», II, 5, 12 giugno 1920

[P. H.), *Arte e lavoro*, «L'Ordine Nuovo», II, 12, 14 agosto 1920

- [CAESAR], *I Consigli di fabbrica a Milano*, «L'Ordine Nuovo», anno I, n. 43, 3-10 aprile 1920
- Per la cultura degli operai*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 18, 16-23 ottobre 1920
- Per un rinnovamento del partito socialista italiano*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 1, 8 maggio 1920
- Il partito e la rivoluzione*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 31, 27 dicembre 1919
- L'avvenire del Soviet*, «L'Ordine Nuovo», Anno I n. 24, 1° Novembre 1919
- COCCHI, LUIGI, *I canti popolari*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 130
- Cronache dell'Ordine Nuovo*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 22, 11-18 dicembre 1920
- FRONGIA, GIUSEPPE, *Ombre nella luce*, «L'Ordine Nuovo», 27 giugno 1921
- GOBETTI, PIERO, *L'ora grave*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 245, 3 settembre 1921
- GRAMSCI, ANTONIO, *Arte e folclore*, a cura di Giuseppe Prestipino, Newton Compton, Roma 1976
- GRAMSCI, ANTONIO, *Capo*, in «L'Ordine Nuovo», Terza serie, a. I, n. 1 (1 marzo 1924)
- GRAMSCI, ANTONIO, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 6 (14 giugno 1919)
- GRAMSCI, ANTONIO, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 9 (12 luglio 1919)
- GRAMSCI, ANTONIO, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 14 (16 agosto 1919)
- GRAMSCI, ANTONIO, *Cronache dell'«Ordine Nuovo»*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 15 (23 agosto 1919)

- GRAMSCI, ANTONIO, *Il programma dell'Ordine Nuovo*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 12 (14 agosto 1920)
- GRAMSCI, ANTONIO, *L'unità nazionale*, «L'Ordine Nuovo», I, n. 20 (4 ottobre 1919)
- GRAMSCI, ANTONIO, *Marinetti rivoluzionario?*, «L'Ordine Nuovo», anno I, n. 5, 5 gennaio 1921
- GRAMSCI, ANTONIO, Recensione a Rodolfo Mondolfo, *Leninismo e marxismo*, «Critica sociale», aprile-maggio 1919, «L'Ordine Nuovo», I, n. 2, 15 maggio 1919
- MERSÙ, GUSTAVO, *Arte e proletariato*, «L'Ordine Nuovo», 22 settembre 1922
- N. C. KRUPSKAIA ULIANOVA, *Istruzione popolare*, «L'Ordine Nuovo», II, 6, 19 giugno 1920
- PARIJANINE, MAURICE, *Fedoro Tucef*, «L'Ordine Nuovo», II, n. 140, 21 maggio 1922
- PASCAL, PIERRE, *Alessandro Block*, «L'Ordine Nuovo», 28 agosto 1921
- RUBER, *Il faticone di Sinclair Lewis*, «L'Ordine Nuovo», 17 ottobre 1922
- SARMATI, MARIO, *Giovanni Verga è morto*, «L'Ordine Nuovo», 28 gennaio 1922
- ZINI, ZINO, *Emilio Zola*, «L'Ordine Nuovo», II, nn. 119-120, 30 aprile – I maggio 1922

Studi sulla letteratura italiana

- AA. VV., «*Sotto il gelo dell'acqua c'è l'erba*». *Omaggio a Cesare Pavese*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2001
- ASOR ROSA, ALBERTO, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Edizioni Samonà e Savelli, Roma (1965) 1972

- BALDI, GUIDO, *Eroi intellettuali e classi popolari nella letteratura del Novecento*, Napoli, Liguori Editore, 2005
- BALDINI, ANNA, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, Utet, Milano 2008
- BÀRBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1965
- BATTISTINI, ANDREA, *Le parole in guerra. Lingua e ideologia dell'Agnese va a morire*, Italo Bovolenta Editore, 1982
- BERTONE, GIORGIO, *Italo Calvino. Il castello della scrittura*, Einaudi, Torino 1994
- BONDANELLA, PETER, CICCARELLI, ANDREA (ed. by), *The Cambridge Companion to the Italian Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 2003
- CALTAGIRONE, GIOVANNA, *Realismo e neorealismo ne L'Agnese va a morire di Renata Viganò*, in «Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari», nuova serie, vol. III – 1978-1979, Università di Cagliari, Cagliari 1979
- CATALDI, PIETRO, *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, La Nuova Italia Scientifica, Roma 1994
- CALVINO, ITALO, “L'Agnese va a morire” rivela una promettente scrittrice, Renata Viganò, «L'Unità» ed. di Roma, 4 agosto 1949
- CAMPANELLO, MARGHERITA (a cura di), *Cesare Pavese*, Atti del Convegno internazionale di studi. Torino – Santo Stefano Belbo 24-27 ottobre 2001, Leo S. Olschki, Firenze 2005
- CARDUCCI, NICOLA, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni Trenta*, Laicata Editore, Manduria 1973
- CARPI, UMBERTO, *Bolscevico immaginista. Comunismo e avanguardie artistiche nell'Italia degli anni venti*, Liguori Editore, Napoli 1981

- CATALFAMO, ANTONIO, *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*, Aracne, Roma 2005
- CERBONI BAIARDI, GIORGIO (a cura di), *Miscellanea di studi in onore di Claudio Varese*, Manziana, Vecchiarelli, 2001
- COLOMBO, ENZO (a cura di), *Matrimonio in Brigata. Le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, Grafis, Bologna 1995
- CORTI, MARIA, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978
- COSTA, SIMONA – VENTURINI, MONICA (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2010
- CROTTI, ILARIA, DEL TEDESCO, ENZA, RICORDA, RICCIARDA, ZAVA, ALBERTO (a cura di), *Autori, lettori e mercato nella modernità letteraria*, con la collaborazione di Stefano Tonon, Edizioni Ets, Pisa 2011
- DI BARI, LUCA, *Lo scoiattolo della penna. Profilo di Italo Calvino, dall'impegno politico alla rottura con Pci*, Pensa Multimedia, Lecce 2010
- DI STEFANO, PAOLO - GIOVANNI FONTANA (a cura di), *Di selva in selva. Studi e testi offerti a Pio Fontana*, tavole di Fiorenzo Fontana e Samuele Gabai, Casagrande, Bellinzona 1993
- DOLFI, ANNA – TURI, NICOLA – SACCHETTINI, RODOLFO (a cura di), *Memorie autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Edizioni ETS, Pisa 2008
- DUGHERA, ATTILIO, *Tra le carte di Pavese*, Bulzoni Editore, Roma 1992
- ESPOSITO, EDOARDO (a cura di), *Il demone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Il Saggiatore – Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2009
- FALASCHI, GIOVANNI, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino 1976

- FALCETTO, BRUNO, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992
- FERRONI, GIULIO, *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il novecento*, Elemond, Milano 1991
- GIOANOLA, ELIO, *Cesare Pavese. La realtà, l'altrove, il silenzio*, Jaka Book, Milano 2003
- LANGELLA, GIUSEPPE, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»*, Vita e Pensiero, Milano 1982
- LANZILLOTTA, MONICA, *La parabola del disimpegno. Cesare Pavese e il mondo editoriale, in appendice carteggi e documenti inediti*, Università della Calabria Centro Editoriale e librario, Rende 2001
- Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. XVI, *Il secondo Novecento. Le opere 1938 -1961*, Einaudi, Torino (1996) 2007
- LIUCCI, RAFFAELE, *La tentazione della "casa in collina". Il disimpegno degli intellettuali nella guerra civile italiana (1943-1945)*, Edizioni Unicopli, Milano 1999
- LUPERINI, ROMANO, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006
- LUPERINI, ROMANO, *Riflettendo sulle date: alcuni appunti sul neorealismo in letteratura*, «Allegoria», XIII, 37, gennaio-aprile 2001
- LUTI, GIORGIO (a cura di), *Narratori italiani del secondo novecento. La vita, le opere, la critica*, la Nuova Italia Scientifica, Roma 1985
- MANGONI, LUISA, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Bollati Boringhieri, Torino 1999
- MIGNONE, MAURO M. (a cura di), *Leucò va in America. Cesare Pavese nel centenario della nascita*, An International Conference. Stony Brook, NY, 13-14 marzo 2009, Forum Italicum Publishing – Edisud, New York – Salerno 2010

- MONDELLO, ELISABETTA, *Italo Calvino*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990
- MORACE, ALDO MARIA – ZAPPIA, ANTONIO (a cura di), *Corrado Alvaro e Cesare Pavese nella Calabria del mito*, atti del convegno di Marina di Gioiosa, San Luca, Brancaleone: 26-28 aprile 2002, Rubbettino, Soveria Mannelli 2006
- PACIFICI, SERGIO (ed. by), *From Verismo to Experimentalism. Essays on the Modern Italian Novel*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1969
- PANICALI, ANNA, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Mursia, Milano 1994
- RE, LUCIA, *Calvino and the Age of Neorealism*, Stanford University Press, Stanford (California) 1990
- REINA, LUIGI (a cura di), *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, Pietro La Veglia Editore, Salerno 1988
- ROBERTO MOSENA (a cura di), *Ritorno a Pavese*, Edilazio, Roma 2010
- ROMEO, ENZO, *La solitudine feconda. Cesare Pavese al confino di Brancaleone 1935-1936*, Editoriale Progetto 2000, Cosenza 1986
- SALINARI, CARLO, *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, s.l., s.d.
- SCAPPATICCI, TOMMASO, *Tra monotonia e sperimentazione: la ricerca di sé nei romanzi di Cesare Pavese*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2009
- VAN DEN BOSSCHE, BART, «Nulla è veramente accaduto». *Strategie discorsive del mito nell'opera di Cesare Pavese*, Leuven University Press – Franco Cesati Editore, Firenze 2001
- WLASSICS, TIBOR, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Centro di Studi piemontesi, Torino 1985
- ZACCARIA, GIUSEPPE, *Cesare Pavese, percorsi della scrittura e del mito. Con alcuni riscontri fenogliani*, Edizioni Mercurio, Vercelli 2009

Studi sulla letteratura russa

- BÖMIG, MICHAELA, *Il sogno di Oblòmov. Apologia dell'orizzontalità*, «Europa Orientalis», XII (1993), n 1
- BROWN, EDWARD J., *Russian Literature Since the Revolution*, Revised and enlarged edition, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1982
- BROWN, EDWARD J., *The Proletarian Episode in Russian Literature*, Columbia University Press, New York 1953
- CLARK, KATERINA, *The Soviet Novel. History as Ritual*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1981
- COLOMBO, DUCCIO, *Perché le centrali elettriche non funzionavano? I romanzi incompiuti del realismo socialista*, «Europa Orientalis», XX (2001), n. 2
- COLOMBO, DUCCIO, *Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico*, Pacini, Pisa 2008
- DALL'AGLIO, GIANERNESTO, *Da Turgenev a Turgenev. Una scrittura senza futuro*, «Europa Orientalis», 1991
- DISCACCIATI, ORNELLA, *Per una storia della cultura russo-sovietica: la polemica intorno a Cement di F. V. Gladkov*, «Europa Orientalis», XX (2001), n. 2
- ERMOLAEV, HERMANN, *Mikhail Sholochov and his art*, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1982
- ETTLINGER, AMREI - GLADSTONE, JOAN M., *Russian Literature, Theatre and Art. A bibliography of works in English*, published 1900-1945, Hutchinson & co., London – New York – Melbourne – Sydney 1947
- FERRARIO, EDOARDO, *Teorie della letteratura in Russia 1900-1934*, Editori Riuniti, Roma 1977

- FITZPATRICK, SHEILA (ed. by), *Cultural Revolution in Russia, 1928-1931*, Indiana University Press, Bloomington 1978
- FREEBORN, RICHARD, *The Russian Revolutionary Novel. Turgenev to Pasternak*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-New Rochelle-Melburne-Sidney 1982
- FREEBORNE, R. - MILNER-GULLAND, R. R. – WARD, CHARLES ALEXANDER (ed. by), *Russian and Slavic Literature*, Slavica Publisher, Columbus (Ohio) 1977
- GIBIAN, GEORGE, *Soviet Russian Literature in English: a Checklist Bibliography*, Cornell University, Ithaca, New York 1967
- GILLESPIE, DAVID, *The Twentieth-Century Russian Novel. An introduction*, Berg, Oxford - Washington DC 1996
- GROYS, BORIS, trad. ing. *The Total Art of Stalinism. Avant-Gard, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, translated by Charles Rougle, Princeton University Press, Princeton (New Jersey) 1992
- GÜNTHER, HANS (ed. by), *The Culture of the Stalin Period*, Macmillan in association with the School of Slavonic and East Europeas Studies, University of London, Basingstoke 1990
- GULLOTTA, ANDREA, recensione a E. ZAMJATIN, *Noi*, traduzione di B. Delfino, Lupetti, Milano 2007, «eSamizdat», VI (2008), n. 1
- GUTKIN, IRINA, *The Cultural Origins of Socialist Realist Aesthetic 1890-1934*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 1999
- HAYWARD, MAX, LABEDZ, LEOPOLD (a cura di), trad. it. *Letteratura e rivoluzione nell'URSS (1917-62)*, Il Saggiatore, Milano 1965
- KALB, JUDITH E., *Russia's Rome. Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890-1940*, University of Wisconsin Press, Madison (Wis.) 2008
- KELLY, CATRIONA – SHEPHERD, DAVID (ed. by), *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*, Oxford University Press, Oxford-New York 1998

- LAHUSEN, THOMAS - EVGENY DOBRENKO (ed. by), *Socialist realism without shores*, Duke University Press , Durham (N.C.) 1997
- LO GATTO, ETTORE, articolo senza titolo, «Russia», IV, 3-4 (1 ottobre 1925)
- LO GATTO, ETTORE, corsivo introduttivo a M. Ossorghin, trad. it. *Nuovi scrittori russi*, «Russia», IV, n. 1, 10 aprile 1925
- LO GATTO, ETTORE, *La letteratura russo-sovietica*, nuova edizione aggiornata, Sansoni – Accademia, Milano 1968
- LO GATTO, ETTORE, *La letteratura sovietista. I – Le linee generali*, «La Stampa», 2 maggio 1928
- LO GATTO, ETTORE, *La letteratura sovietista. II – La stirpe dei serapionidi*, «La Stampa», 15 maggio 1928
- LO GATTO, ETTORE, *La letteratura sovietista. III – Scrittori proletari e proletari scrittori*, «La Stampa», 25 maggio 1928
- LO GATTO, ETTORE, *Letteratura sovietista*, Istituto per l'Europa Orientale, Roma 1928
- LO GATTO, ETTORE, nota introduttiva a N. MELNIKOVA-PAPOUŠEK, trad. it. *L. Seifullina*, «Russia», IV, 2 (24 maggio 1925)
- LO GATTO, ETTORE, *Profilo della letteratura russa dalle origini a Šolženicyn*, Mondadori, Milano 1975
- LO GATTO, ETTORE, *Studi di letterature slave*, vol. I, Anonima Romana Editoriale, Roma 1925
- LUKÁCS, GYÖRGY, trad. it. *La letteratura sovietica*, Editori Riuniti, Roma 1955
- MAGUIRE, ROBERT A., *Red Virgin Soil. Soviet Literature in the 20's*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois) 1968
- MARANINI, LORENZA, *Contributo a un'epica moderna (a proposito di Terres defrichées di M. Solochoy)*, «Il Convegno», XVI, n. 4-6, 25 agosto 1935

- MATEJKA, LADISLAV – POMORSKA, KRYSZYNA (a cura di), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Illinois, Dalkey Archive Press, 2002
- MELE, GIANNARITA, *Cultura e politica in Russia. Il Proletkul't 1917-1921*, Bulzoni Editore, Roma 1991
- PACINI, GIANLORENZO (a cura di), *Il realismo socialista*, Savelli, Roma 1975
- PIRETTO, GIAN PIERO, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Einaudi, Torino 2001
- Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Edited and Prefaced by Ladislav Matejka and Krystina Pomorska, Introduction by Gerald L. Bruns, Dalkey Archive Press, Chicago and Normal (Illinois) 2002
- Rivoluzione e letteratura. Il dibattito al 1° Congresso degli scrittori sovietici*, a cura di Giorgio Kraiski, introduzione di Vittorio Strada, traduzione di Maria Fabris, Laterza, Roma-Bari 1967
- SLONIM, MARC, *Soviet Russian Literature. Writers and Problems 1917-1977*, Second revised edition, Oxford University Press, New York (1964) 1977³
- STEWART, D. H., *Mikhail Sholokov: A Critical introduction*, Michigan University Press, Ann Arbor (Mich.) 1967
- Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da Michele Colucci e Riccardo Picchio, Utet, Torino 1997
- Storia della letteratura russa. III. Il Novecento*, diretta da Efim Etkind, Georges Nivat, Il'ja Serman e Vittorio Strada, tomo I, *Dal decadentismo all'avanguardia*, Einaudi, Torino 1989, tomo II, *La rivoluzione degli anni Venti*, Einaudi, Torino 1990, tomo III, *Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi, Torino 1991
- STRADA, VITTORIO, *Tradizione e rivoluzione nella letteratura russa*, nuova edizione accresciuta, Einaudi, Torino (1969) 1980²

- STRUVE, GLEB, *25 Years of Soviet Russian Literature (1918-1943)*, New and enlarged edition of *Soviet Russian Literature*, George Routledge & Sons, London (1944) 1946²
- STRUVE, GLEB, *Russian Literature under Lenin and Stalin 1917-1953*, University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma) 1971
- TERONI, SANDRA (a cura di), *Per la difesa della cultura. Scrittori a Parigi nel 1935*, Carocci, Roma 2002
- VAUGHAN JAMES, CHARLES, *Soviet Socialist Realism. Origins and Theory*, Macmillan, New York 1973
- YAKIMENKO, LEV GRIGOREVICH, trad. ing. *Sholokov. A Critical Appreciation*, Progress Publishers, Moscow, 1973

Materiali per lo studio della ricezione della cultura e della letteratura russa in Italia

- AA. VV., *Il romanzo russo nel secolo XIX e la sua influenza nelle letterature dell'Europa Occidentale*, colloquio italo-sovietico, Roma, 17-19 maggio 1976, Accademia Nazionale Dei Lincei, Roma 1978
- AA. VV., *Studi in onore di Ettore Lo Gatto e Giovanni Maver*, Sansoni, Firenze 1962
- BATTAGLINI, MARINA (a cura di), *Mal di Russia amor di Roma. Libri russi e slavi della Biblioteca nazionale*, Biblioteca Nazionale Centrale Roma, 23 ottobre 2006 – 5 gennaio 2007, Editore Colombo, Roma 2006
- BÉGHIN, LAURENT, *Da Gobetti a Ginzburg. Diffusione e ricezione della cultura e letteratura russa a Torino nel primo dopoguerra*, Istituto Storico Belga di Roma, Bruxelles – Roma 2007

- BÉGHIN, LAURENT, *Uno slavista comparatista sotto il fascismo: gli anni di formazione di Renato Poggioli (1928-1938)*, «Archivio Russo-Italiano», IV, 2005
- BROGI BERCOFF, GIOVANNA - DELL'AGATA, GIUSEPPE - MARCHESANI, PIETRO - PICCHIO, RICCARDO (a cura di), *La slavistica in Italia. Cinquant'anni di studi (1940-1990)*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Direzione generale per gli Affari Generali Amministrativi e del Personale – Divisione Editoria, Roma 1994
- GINZBURG, LEONE, «*Guerra e pace*» e il formalismo, «La Cultura», IX, 3, marzo 1930
- GINZBURG, LEONE, *Lettere dal confino. 1940-1943*, a cura di Luisa Mangoni, Einaudi, Torino 2004
- GINZBURG, LEONE, *Scritti*, Einaudi, Torino 1964
- GINZBURG, LEONE, *Scrittori russi*, Einaudi, Torino 1948
- GOBETTI, PIERO, *Il paradosso dello spirito russo e altri scritti sulla letteratura russa*, introduzione di Vittorio Strada, Einaudi, Torino (1969) 1976
- ESPOSITO, EDOARDO (a cura di), *Le letterature straniere nell'Italia dell'entre-deux-guerres*, vol. II, *Le riviste di cultura. Spogli e studi*, Pensa Multimedia, Lecce 2004
- MAZZITELLI, GABRIELE, *Slavica biblioteconomica*, Firenze University Press, Firenze 2007
- MAZZUCHELLI, SARA, *La letteratura russa in Italia tra le due guerre. L'attività di traduttori e mediatori di cultura*, «Europa Orientalis», XXV (2006)
- MAZZUCHELLI, SARA, *Le traduzioni dal russo nelle recensioni de «L'Italia che scrive» (1919-1939)*, «La fabbrica del libro. Bollettino di storia dell'editoria in Italia», XIII (2007), n. 2

- MAZZUCHELLI, SARA, *Memorie e diari: traduzioni in Italia nel primo dopoguerra*, «Europa Orientalis», XXIII (2004), n. 2
- MESSINA, GIUSEPPE, *Le traduzioni dal russo nel 1920-1943*, «Belfagor», IV (1949), fascicolo VI
- OSSORGHIN, MICHAJL, trad. it. *Nuovi scrittori russi*, «Russia», IV, n. 1, 10 aprile 1925
- REAVEY, G. - SLONIM, M. - SPAGNOL, T. A. - PRAMPOLINI, G. (a cura di), *Scrittori sovietici. Raccolta antologica di prose e poesie*, Arnoldo Mondadori editore, Milano (1935) 1945²
- RIZZI, DANIELA, *Olga Resnevič Signorelli e la cultura artistica a Roma tra il 1910 e il 1925*, «Toronto Slavic Quarterly», 2007, n. 21
- SANTORO, STEFANO, *L'Italia e l'Europa orientale. Diplomazia culturale e propaganda 1918-1943*, Presentazione di Marco Palla, Franco Angeli, Milano 2005
- SCANDURA, CLAUDIA, *Aleksandr Jaščenko e Marc Slonim, mediatori della letteratura russa nella diaspora*, «Europa Orientalis», XIV (1995), n. 2
- SCANDURA, CLAUDIA, *Letteratura russa in Italia. Un secolo di traduzioni*, Bulzoni, Roma 2002
- TAMBORRA, ANGELO, *Esuli russi in Italia dal 1905 al 1917*, Laterza, Roma-Bari 1977

Altre opere letterarie citate

- ALVARO, CORRADO, *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia sovietica*, a cura di Anne-Christine Faitrop-Porta, Falzea Editore, Reggio Calabria 2004
- ALVARO, CORRADO, *L'uomo è forte. Romanzo*, Bompiani, Milano 1938

- BABEL', ISAAK, *Tutte le opere*, a cura e con un saggio introduttivo di Adriano dall'Asta e uno scritto di Serena Vitale, traduzioni di Gianlorenzo Pacini, Arnoldo Mondadori Editore, Milano (2006) 2007²
- BANDI, GIUSEPPE, *Anita Garibaldi*, a cura di Renata Viganò, Universale Economica, Milano 1952
- BATTAGLIA, ROBERTO, *Un uomo, un partigiano* (1945), Il Mulino, Bologna 2004
- CHIODI, PIETRO, *Banditi*, introduzione di Gian Luigi Beccarla, Einaudi, Torino (1975) 2002
- D'ANNUNZIO, GABRIELE, *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Mondadori, Milano (1984) 2006
- DOSTOEVSKIJ, FËDOR, trad. it. *Delitto e castigo*, prefazione di Natalia Ginzburg, con un saggio introduttivo di Leoníd Grossman, traduzione di Alfredo Polledro, Einaudi, Torino (1947) 1993
- GAUZNER, *Un racconto di Gauzner*, «Il Politecnico», I, n 13-14, 22-29 dicembre 1945
- GOLD, MICHAEL, trad. it. *Ebrei senza denaro*, traduzione di Alessandra Scalero, nota introduttiva di Pietro Gelli, Baldini Castoldi Dalai, Milano 2006
- LEONOV, LEONID, trad. it. *L'avventura d'Ivàn. Racconti*, prima traduzione dal russo di Anna Ruska con prefazione di Alfredo Polledro, Slavia, Torino 1931
- LEOPARDI, GIACOMO, *Canti*, con note e prefazioni dell'autore, argomenti e abbozzi di poesie, scritti e frammenti autobiografici, a cura di Lucio Felici, Newton & Compton Editori, Roma 1999
- LEVI, CARLO, *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), Mondadori, Milano 1970⁶

- LEVI, CARLO, *L'orologio*, Einaudi, Torino (1950) 1989
- MORAVIA, ALBERTO, *Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, edizione diretta da Enzo Siciliano, Bompiani, Milano 2000
- MORAVIA, ALBERTO, *Opere/2. Romanzi e racconti 1941-1949*, a cura di Simone Casini, introduzione di Piero Cudini, edizione diretta da Enzo Siciliano, Bompiani, Milano 2002
- OMERO, trad. it. *Iliade*, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, prefazione di Fausto Codino (Giulio Einaudi Editore, Torino 1950) Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1977
- ORAZIO, *Odi Epodi*, a cura di Luca Canali, note di Maria Pellegrini, Mondadori, Milano 2004
- PANIN, VICTOR, *L'ora grave. Romanzo*, Edizioni Alpes, Milano 1921
- PASCOLI, GIOVANNI, *Poesie*, Giunti, Firenze 1972
- POE, EDGAR ALLAN, trad. it. *Racconti del terrore*, Alberto Peruzzo Editore, 1985
- PRATOLINI, VASCO, *Il Quartiere* (1945), Mondadori, Milano 2007
- PUŠKIN, ALESSANDRO, trad. it. *Eugenio Onjéghin*, traduzione, introduzione e note di Ettore Lo Gatto, Sansoni, Firenze 1954
- SHAKESPEARE, WILLIAM, trad. *Le tragedie*, a cura di Giorgio Melchiori, Mondadori, Milano (1976) 2005
- STENDHAL, trad. it. *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, Garzanti, Milano 1973²
- TOLSTOJ, LEONE, trad. it. *I cosacchi*, a cura di Laura Malavasi, UTET, Torino 1936
- TOLSTOIJ, LEV, trad. it. *Guerra e pace*, traduzione di Enrichetta Carafa d'Andria, con un saggio di Thomas Mann, prefazione di Leone Ginzburg, Einaudi, Torino (1942) 1968

- TURGENEV, IVAN S., trad. it. *Primo amore. Il canto dell'amor trionfante*, a cura di Eridano Bazzarelli, Rizzoli, Milano 2004
- VERGA, GIOVANNI, *I grandi romanzi e tutte le novelle*, a cura di Concetta Greco Lanza, Edizione integrale, Newton Compton, Roma (1992) 1996²
- VIRGILIO, *Bucoliche*, traduzione in versi italiani con testo latino a fronte e note di Antonino Ferraro, Rubettino, Soveria Mannelli 2006
- VIRGILIO, *Georgiche*, introduzione di Antonio La Penna, traduzione di Luca Canali, note al testo di Riccardo Scarcia, testo latino a fronte, Biblioteca Universale Rizzoli, (1983) 2000⁸
- VITTORINI, ELIO, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Mondadori, Milano (1974) 2005⁷
- VITTORINI, ELIO, *Uomini e no*, Bompiani, Milano 1945

Altre opere citate

- AJELLO, NELLO, *Intellettuali e PCI 1944-1958*, Laterza, Roma-Bari 1997
- Antologia Einaudi 1948*, Einaudi, Torino 1949
- ASOR ROSA, ALBERTO, *Il grande silenzio. Intervista sugli intellettuali*, a cura di Simonetta Fiori, Laterza, Roma-Bari (2009) 2010⁵
- BASSNET, SUSAN - LEFEVERE, ANDRÈ, (a cura di), *Translation, History and Culture*, Cassel, Great Britain (1990) 1995²
- BELERDELLI, GIOVANNI, *Il Ventennio degli intellettuali, Cultura, politica ideologia nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 2005
- BOURDIEU, PIERRE, *Campo del potere e campo intellettuale*, a cura di Marco d'Eramo, manifestolibri, Roma 2002

- CAMMETT, JOHN M., *Antonio Gramsci and the Origins of Italian Communism*, Stanford University Press, Stanford (California) 1967
- CANDELORO, GIORGIO, *Storia dell'Italia moderna. Il fascismo e le sue guerre*, vol. 9, Feltrinelli, Milano (1981) 2002
- CARPI, UMBERTO, *Gramsci e le avanguardie intellettuali*, «Studi Storici», XXI, n. 1, gennaio-marzo 1980
- CASTIGLIONI, LUIGI - MARIOTTI, SCEVOLA, *Vocabolario della lingua Latina. Latino – Italiano Italiano – Latino*, redatto con la collaborazione di A. Brambilla e G. Campagna, Loescher, Torino 1966
- CAUTE, DAVID, *Dancer defects. The Struggle for Cultural Supremacy During the Cold War*, Oxford University Press, New York (2003) 2005
- COLLOTTI, ENZO - SANDRI, RENATO – SESSI, FREDIANO (a cura di), *Dizionario della Resistenza*, Einaudi, Torino (2000) 2006
- D'ORSI, ANGELO, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Einaudi, Torino 2000
- DAMIANI, ENRICO, recensione a M. Bulgakov, *La guardia bianca. Romanzo*, «L'Italia che scrive», 1931, n. 3
- DE MICHELI, MARIO, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano (1966) 2004³⁷
- DE VECCHI, CESARE MARIA, *Bonifica fascista della cultura*, Mondadori, Milano 1937
- DEVOTO, GIACOMO - OLI, GIAN CARLO, *Il Devoto-Oli. Vocabolario della lingua italiana 2007*, a cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone, Le Monnier, Firenze 2006

- DOMENICHELLI, MARIO, *Dell'utile e del danno nello studio della letteratura. Lo studio dei temi*, «La modernità letteraria», n. 1, 2008
- DOMENICHELLI, MARIO, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Edizioni ETS, Pisa 2011
- ENGELS, FRIEDRICH, trad. it. *L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, Giulio Savelli Editore, Roma 1973
- EVEN-ZOHAR, ITAMAR, *Papers in cultural research*, 2005, <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/EZ-CR-2005.pdf>
- FLORES, MARCELLO, *L'immagine dell'URSS. L'occidente e la Russia di Stalin (1927-1956)*, Il Saggiatore, Milano 1990
- FOCARDI, FILIPPO, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Laterza, Roma-Bari 2005
- FRANZINELLI, MIMMO, *I tentacoli dell'Ovra. Agenti, collaboratori e vittime della polizia politica fascista*, Bollati Boringhieri, Torino (1999) 2000³
- FRAZER, JAMES GEORGE, trad. it. *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, introduzione di Alfonso M. Di nola, Newton Compton, Roma 1992
- FREUD, SIGMUND, trad. it., *Totem e tabù e altri saggi di antropologia*, introduzione di Flavio Manieri, Newton Compton, Roma (1970) 1990
- GALLAS, HELGA, trad. it. *Teorie marxiste della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1974
- GINZBURG, LEONE, *Ròzanov, o della competenza*, «La Cultura», X, n. 5, maggio 1931
- GRAZIOSI, ANDREA, *L'Urss di Lenin e Stalin. Storia dell'Unione Sovietica 1914-1945*, Il Mulino, Bologna 2007

- GREENBLATT, STEPHEN, *Marvelous Possessions. The Wonder of the New World*, Clarenton Pree, Oxford 1992
- HAIGH, ANTHONY, *Cultural Diplomacy in Europe*, Council of Europe, Strasbourg 1974
- [Filmato d'epoca] *La battaglia del grano*, 1925,
<http://www.archivioluca.com/archivio/jsp/schede/videoPlayer.jsp?tipologia=&id=&physDoc=2321&db=cinematograficoDOCUMENTARI&findIt=false§ion=/>
- Le edizioni Einaudi negli anni 1933-2003*, Indice bibliografico degli autori e collaboratori, indice cronistorico delle collane, indici per argomenti e per titoli, Einaudi, Torino 2003
- LEFEVERE, ANDRÉ (1992), trad. it. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, a cura di Margherita Ulrych, traduzione di Silvia Campanini, Utet, Torino 1998
- LEVI, CARLO, *La strana idea di battersi per la libertà. Dai giornali della Liberazione (1944-1946)*, a cura di Filippo Benfante, Edizioni Spartaco, Santa Maria Capua Vetere (CE) 2005
- LEVI, MARIO ATTILIO - MELONI, PIETRO, *Storia romana dalle origini al 476 d.C.*, nuova edizione, Cisalpino, Milano 1992
- LIFSHITZ, MIKHAIL, trad. ing. *The Philosophy of Art of Karl Marx*, Pluto Press Limited, London 1973
- LOSURDO, DOMENICO, *Antonio Gramsci dal liberalismo al «comunismo critico»*, Gamberetti, Roma 1997
- LOSURDO, DOMENICO, *Stalin. Storia e critica di una leggenda nera*, con un saggio di Luciano Canfora, Carocci, Roma 2008
- LOTMAN, JURIJ M., *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Mursia, Milano (1972) 1976

- LUKÁCS, GYÖRGY - MICHAEL BACHTIN (ET ALII), *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di Vittorio Strada, Einaudi, Torino (1976) 1978²
- LUKÁCS, GYÖRGY, trad. it *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino 1957²
- LUKÁCS, GYÖRGY, trad. it. *Arte e società. Scritti scelti di estetica*, Editori Riuniti, Roma (1972) 1922, vol. I
- LUKÁCS, GYÖRGY, trad. it. *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino (1953) 1964⁶
- LUKÁCS, GYÖRGY, trad. it. *Scritti di sociologia della letteratura*, Premessa di Peter Ludz, traduzione di Giovanni Piana, Mondadori, Milano 1976
- LUKÁCS, GYÖRGY, trad. it., *Il romanzo storico*, introduzione di Cesare Cases, traduzione di Eraldo Arnaud, Einaudi, Torino 1965
- MAGRIS, CLAUDIO, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino (1984) 1999
- MARX, KARL - ENGELS, FRIEDRICH, trad. it. *L'ideologia tedesca. Critica della più recente filosofia tedesca nei suoi rappresentanti Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e del socialismo tedesco nei suoi vari profeti*, Editori Riuniti, Roma (1958) 1975²
- MARX, KARL - ENGELS, FRIEDRICH, trad. it. *Manifesto del partito comunista*, Introduzione di Palmiro Togliatti, Editori Riuniti, Roma (1974) 1980
- MARX, KARL, trad. it. *Il 18 brumaio di Luigi Bonaparte*, Editori Riuniti, Roma (1964) 1980
- MARX, KARL, trad. it. *Per la critica dell'economia politica*, introduzione di Maurice Dobb, Editori Riuniti, Roma (1957) 1973³
- MAZZINI, GIUSEPPE, *Scritti editi e inediti*, vol. XXXVI, Cooperativa tipografica editrice P. Galeati, Roma 1943

- MELUSCHI, ANTONIO, *Massimo Gorki*, «Il Progresso d'Italia» I, 18 giugno 1946
- MERKLE, DENISE, (a cura di), *Censure et traduction dans le monde occidental*, «TTR», XV (2002), n. 2
- MITCHELL, J. M., *International Cultural Relations*, Allen & Unwin, London 1986
- MORETTI, FRANCO (a cura di), *Il romanzo*, vol. III, Einaudi, Torino 2002
- NATOLI, CLAUDIO, *Crisi organica e rinnovamento del socialismo: il laboratorio degli scritti giovanili di Gramsci*, «Studi Storici», L, n. 1, gennaio-marzo 2009
- NERGAARD, SIRI (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano (1995) 2002
- NIEH, HUALING (ed. by), *Literature of the hundred flowers*, vol. 1, *Criticism and polemics*, edited and co-translated by Hualing Nieh, Columbia University Press, New York Chichester West Sussex 1981
- NOFRI, GREGORIO - POZZANI, FERNANDO, *La Russia com'è*, con prefazione di Filippo Turati, Bemporad, Firenze 1921
- PALA, MAURO (a cura di), *Americanismi. Sulla ricezione del pensiero di Gramsci negli Stati Uniti*, Cucco, Cagliari 2009
- PANNUNZIO, GUGLIELMO, *Ciò che ho visto nella Russia bolscevica (giugno-settembre 1920)*, Libreria editrice dell'ACT, Torino 1921
- PAVONE, CLAUDIO, *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità della Resistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 1992
- PETRACCHI, GIORGIO (a cura di), *Uomini e nazioni. Cultura e politica estera nell'Italia del Novecento*, Con la collaborazione di Gianluca Volpi, Gaspari Editore, Udine 2005
- PIERI, PIERO, *Il violino di Orfeo. Metamorfosi e dissimulazione del classicismo*, Edizioni Pendragon, Bologna 2000

- PINTOR, GAIME, *Il sangue d'Europa (1939-1943)*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino (1950) 1977
- POLATO, LORENZO (a cura di), «*Prospettive*» «*Primato*», Canova, [Treviso] 1978
- PROIETTI, PAOLO, *Specchi del letterario: l'imagologia. Percorsi di letteratura comparata*, Palermo, Sellerio, 2008
- ROBERTO COCCIA (a cura di), *Il mondo classico nell'immaginario contemporaneo*, Apes, Roma 2008
- ROSSI, PIETRO (a cura di), *Gramsci e la cultura contemporanea*, Atti del Convegno internazionale di studi gramsciani tenuto a Cagliari il 23-27 aprile 1967, Editori Riuniti – Istituto Gramsci, Roma 1969
- SCRIVEN, MICHAEL – TATE, TENNIS (ed. by), *European Socialist Realism*, Berg, Oxford-New York-Hamburg 1988
- SERGIO CAPRIOGLIO, *Il Proletkul't*, «Nuova Società», I, n. 15-16, I settembre 1973
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, trad. it. *Una teoria della prosa*, De Donato, Bari 1966
- SPRIANO, PAOLO, *Storia del partito comunista italiano*, vol. I, *Da Bordiga a Gramsci*, vol. II, *Gli anni della clandestinità*, Einaudi, Torino (1967) 1975⁸
- STEINER, PETER, trad. it. *Il formalismo russo*, Il Mulino, Bologna 1991
- Storia del marxismo*, vol. III, tomo II, *Il marxismo nell'età della Terza Internazionale*, Einaudi, Torino 1981
- Storia del partito comunista / bolscevico / dell'U.R.S.S. Breve corso*, Redatto dalla commissione incaricata dal comitato centrale del P.C.(b) dell'U.R.S.S., Approvato dal Comitato Centrale del P.C.(b) dell'U.R.S.S. 1938, Edizioni in lingue estere, Mosca 1948

- Storia dell'Italia repubblicana*, vol. II, *La costituzione della democrazia. Dalla caduta del fascismo agli anni cinquanta*, Einaudi, Torino 1995
- THOMSON, BORIS, *Lot's Wife and the Venus of Milo. Conflicting attitudes to the cultural heritage in modern Russia*, Cambridge University Press, Cambridge – London – New York – Melbourne 1978
- TOBIA, BRUNO, *La diffusione in Italia del movimento «Clarté» di Henri Barbusse*, «Storia Contemporanea», VII, n. 2, giugno 1926
- TODOROV, TZVETAN (a cura di), trad. it. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, prefazione di Roman Jakobson, Einaudi, Torino 1968³
- TYNIANOV, JURIJ, trad. it. *Avanguardia e tradizione*, introduzione di Viktor Sklovskij, Dedalo libri, Bari 1968
- VERNANT, JEAN-PIERRE, trad. it. *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, Einaudi, Torino (1970) 1978
- VITTORINI, ELIO, *Gli anni del «Politecnico». Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Einaudi, Torino 1977
- VITTORINI, ELIO, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di Raffaella Rodondi, Einaudi, Torino (1997) 2008²