

IL PATTO DI ČAPAEV:
FATTO E FATTOGRAFIA, REALTÁ E REALISMO SOCIALISTA

Duccio Colombo

L'idea che gnomi e fate esistano può sembrare una stravaganza; ma poiché non sappiamo cosa significhi "esistere", preferirei tenermi sulle generali (G. Manganelli)

Il frontespizio recita: "Dmitrij Furmanov. *Čapaev*. Romanzo".¹ Ma a pagina 33 si incontra la nota a piè di pagina: "Ai vivi i nomi sono stati cambiati, i caduti portano i loro nomi".² Non è quanto ci aspettiamo in un romanzo, genere che siamo abituati a considerare d'invenzione. A pagina 233 compare nel testo una certa Anna Nikitična: "Quando la fucileria si spostò oltre il ponte, Fedor, Anna Nikitična, due crocerossine e una ventina di soldati si arrampicarono su per la scala, si appollaiarono sui gradini, si disposero lungo la scarpata...". Il lettore conosce già bene Fedor Klyčkov, il protagonista; Anna Nikitična arriva così, *ex abrupto*, personaggio fatto soltanto di nome e patronimico, senza che il narratore si curi di darci la minima informazione. Non lo fa il narratore, ma se ne occupa una nuova nota a piè di pagina che la qualifica come "moglie di Dmitrij Furmanov", istituendo un rapporto ambiguo tra il protagonista e la moglie dell'autore.

Questo libro presenta, insomma, un problema. Denuncia un rapporto tutto particolare tra romanzo e realtà extraletteraria, tra *fiction* e *non-fiction*. La corrente critica più in voga in questi anni vi vedrebbe confermate le sue opinioni sulla cancellazione, nella cultura staliniana,

¹ Moskva, Sovremennik, 1986 (Synov'ja veka. Serija knig o kommunistach), pp. 272, tir. 250.000.

² E, tra parentesi, questa nota e le successive sono attribuite all'autore.

della differenza tra realtà e finzione. Opinione che risale al libro di Katerina Clark, da cui prende l'avvio tutta la critica contemporanea: "In Stalinist culture of the thirties... The distinctions between ordinary reality and fiction lost the crucial importance they have in other philosophical systems. At this time, as at no other, the boundaries between fiction and fact became blurred".³

Su un'interpretazione del genere è basata la tesi sulla filiazione del realismo socialista dalle avanguardie. Quando, una quindicina d'anni fa, è stata lanciata da Boris Groys, questa teoria aveva l'aria di una *boutade* tesa soprattutto a far rumore;⁴ una serie di lavori successivi hanno contribuito a spogliarla dell'effetto di *épatage* e a darle rigore scientifico, tanto che oggi tende ad assumere una posizione dominante nel dibattito.⁵ A grandi linee lo schema rimane comunque quello di Groys:

³ K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1981, p. 146. Cf. H. Günther, *Socrealizm i utopičeskoe myšlenie*, in H. Günther, E. Dobrenko (a cura di.), *Socrealističeskij kanon*, SPb., Akademičeskij proekt, 2000, p. 46: "L'esistente appare nella luce rosea del radioso avvenire – viene idealizzato, romanticizzato, laccato. Le infinite discussioni sul 'tipico' testimoniano che la linea tra quello che c'è e quello che deve esserci si fa sfumata".

⁴ Cf. T. Lahusen, *Socialist Realism in Search of Its Shores*, "The South Atlantic Quarterly" 94 (1995), n. 3, pp. 681-682 (Special issue: Socialist Realism without Shores): "Groys... sees the only value of contemporary art as its having a *price* within the artistic market (...) But in reaching the distant shores of commodification, our method, like other 'futures', must compete against other products. On the New York Stock Exchange of culture, *sots art*, for example, 'did well' – and, for that matter, so did *The Total Art of Stalinism*"; V. Ivanov, *O knige Vladimir Papernogo "Kul'tura dva"*, in V. Papernyj, *Kul'tura dva*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 1996, p. 7: "L'idea fantastica, resa oggi popolare da Boris Groys, che il realismo socialista staliniano sarebbe la prosecuzione dell'avanguardia è un esempio di gioco intellettuale (postmoderno, direbbero oggi molti), senza il minimo rapporto con la realtà storica". Ove non altrimenti indicato, le traduzioni sono mie.

⁵ Cf. H. Günther, *Želesnaja garmonija (gosudarstvo kak total'noe proizvedenie iskusstva)*, "Voprosy literatury" 1992 n. 1, pp. 27-41; L. Heller, *Nécro-, rétro- ou post? Modernismes, modernité et réalisme socialiste*, "Cahiers du Monde Russe et Soviétique" XXXIII (1992), 1, pp. 5-22; I. Gutkin, *The Legacy of the Symbolist Aesthetic Utopia: From Futurism to Socialist Realism*, in I. Paperno, J. D. Grossman (a cura di), *Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford, Stanford University Press, 1994, pp. 167-196; e le ristampe di interventi di Groys in contesti accademici irreprensibili in J. E. Bowlt, O. Matich (a cura di), *Laboratory of Dreams: The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*, Stanford, Stanford Uni-

l'avanguardia trova la sua prosecuzione, se non il suo compimento, nel realismo socialista, in quanto questo è inteso non a *riflettere* la realtà contemporanea, ma a *creare* la realtà futura: “Zhdanovite realism presupposed the objective existence of everything it depicted. It thus created reality, much in the way the avant-garde had hoped to create it”.⁶ La differenza di base risiede nel fatto che la responsabilità del progetto non spetta più all'artista-demiurgo ma al partito ed al suo leader.

Čapaev costituisce un terreno di verifica privilegiato: il libro di Furmanov occupa, nel canone realsocialista, una posizione di rilievo assoluto, paragonabile forse soltanto a quella della *Madre* di Gor'kij. È stato pubblicato, negli anni sovietici, in un paio di centinaia di edizioni; il film che ne trassero nel 1934 i fratelli Vasil'ev è stato visto praticamente da tutti i cittadini sovietici; testimoniano della popolarità assoluta della vicenda e degli eroi le innumerevoli barzellette ancora in circolazione di cui questi sono i protagonisti.⁷ E, d'altro canto, la data della prima pubblicazione è il 1923, nove anni prima che si cominciasse a parlare di realismo socialista. La genealogia della letteratura stalinista è stata costruita a posteriori,⁸ e Čapaev, prima di entrare a farne parte, era stato messo sugli scudi già dal “Novyj LEF”, l'ultima ipostasi delle avanguardie. È di particolare rilievo, ai fini del nostro discorso, il fatto che la rivista di Majakovskij ponesse al centro del suo programma proprio una riconsiderazione del rapporto tra pagina scritta e realtà rappresentata, la teoria della *letteratura del fatto*.

Ronald Vroon, in un volume collettivo che costituisce una delle pietre miliari nell'elaborazione della teoria della derivazione del realismo socialista dall'avanguardia, esamina il libro di Furmanov proprio da questo punto di vista, concludendo che “To interpret Čapaev as a

 versity Press, 1996, e H. Günther, E. Dobrenko, (a cura di.), *Socrealističeskij kanon*, citato.

⁶ L. Heller, *A World of Prettiness: Socialist Realism and Its Aesthetic Categories*, “The South Atlantic Quarterly” 94 (1995), n. 3, p. 706.

⁷ Un recente articolo di giornale, dedicato al crescente successo di mercato dei videogiochi di produzione russa su quelli di importazione occidentale, che si baserebbe tra l'altro sulla scelta di personaggi che godono di ampia popolarità presso il pubblico, è intitolato *Čapaev è più forte di Batman* (“Izvestija” 16.12.2003); la serie di giochi per computer aperta da *Čapaev e Pet'ka salvano la galassia* è già arrivata almeno al quinto *sequel*.

⁸ Cf. K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, cit., p. 27 segg.

product of avant-garde thinking in this manner was, of course, a historical half-truth, for Furmanov had actively opposed Lef in most literary matters”;⁹ passa quindi a notare una serie di affinità tra il pensiero di Furmanov e quello del “Novyj LEF” (prima di tutto per quanto riguarda l’atteggiamento verso la lingua come strumento di azione sulla psiche collettiva) e deriva da questa analisi una serie di conclusioni su continuità e differenze tra fattografia e realismo socialista.

Le costruzioni storiografiche di questo tipo hanno il limite di ridurre la letteratura alle intenzioni pragmatiche espresse dagli autori.¹⁰ Inserito nel suo contesto, l’apprezzamento per *Čapaev* da parte del “Novyj LEF” non è né un malinteso né una forzatura (vedremo anzi che la lettura di questo libro può essere considerata un passaggio di non scarsa importanza nell’elaborazione della teoria della letteratura del fatto), e il ritorno dello stesso titolo nel pantheon realsocialista non implica automaticamente una continuità tra le due teorie: il *Čapaev* del “Novyj LEF” e quello del realismo socialista sono semplicemente due libri diversi. La differenza è fondamentale, per quanto il testo rimanga identico: per il “Novyj LEF” è un *očerk*, uno schizzo dal vero; per il realismo socialista, un *romanzo*.¹¹

Nel realismo socialista i generi erano organizzati in una gerarchia rigida il cui vertice era occupato saldamente dal romanzo, e dunque lo spostamento di genere era condizione necessaria per l’assunzione nel novero dei classici. Questo spostamento, lo ripetiamo, non richiede

⁹ E prosegue: “Chuzhak was quite aware of this, and therefore claims that Furmanov was an ‘instinctive’ factographer rather than one who consciously cultivated an avant-garde aesthetic” (R. Vroon, *Dmitrii Furmanov's Čapaev and the Aesthetics of the Russian Avant-Garde*, in J. E. Bowl, O. Matich (a cura di), *Laboratory of Dreams*, cit., p. 223).

¹⁰ È il limite, o meglio lo stratagemma, su cui si basa la teoria di Groys e tutte quelle che ne sono ispirate. Cf. H. Günther, *Chudožestvennyj avangard i socialističeskij realizm*, in H. Günther, E. Dobrenko (a cura di.), *Socrealističeskij kanon*, cit., p. 101.

¹¹ Date le sue premesse, K. Clark (pp. 84-85) non vede contraddizioni: “Furmanov intended his book to make a contribution to Party history rather than to literature, and it first came out with the publishing house History of the Party; but its ultimate role was to survive as a *model work* of Soviet fiction. This change of identity was not as radical as might first appear, for, once the perception of reality is guided by the Marxist-Leninist world view, one can invent extra or synthetic figures and events to fit into that reality without distorting its basic veracity (in Marxist-Leninist terms)”.

nessuna manipolazione del testo: Čapaev diventa romanzo per decreto, attraverso una serie di operazioni paratestuali,¹² che costituiscono un materiale di valore straordinario per la discussione del funzionamento del sistema letterario sovietico.

Il testo di Furmanov, in verità, si prestava a queste oscillazioni interpretative, che sono in parte giustificate dalle oscillazioni dell'autore in fase progettuale. L'ex commissario politico della divisione di Vasilij Ivanovič Čapaev intendeva scrivere un libro a partire dai propri taccuini, ma non sapeva se trarne delle semplici memorie o un'opera letteraria vera e propria. I *Diari* dello scrittore relativi al lavoro di stesura contengono una lunga serie di riflessioni sul tema, che manifestano di un'incertezza mai risolta definitivamente. Sotto la data del 19 ottobre 1922 compare un paragrafo intitolato significativamente "Come chiamare Čapaev":

- 1) Novella
 - 2) Ricordi
 - 3) Cronaca storica...
 - 4) Cronaca storico-artist...
 - 5) Ballata storica...
 - 6) Quadri.
 - 7) Schizzo storico...
- Come devo chiamarlo? Non so.¹³

L'indecisione è tra il rimando a generi propriamente letterari, d'invenzione, o ai ricordi, all'*očerk*. A far decidere definitivamente sarà l'intervento della Commissione per la storia del partito, che accetterà con entusiasmo la pubblicazione del lavoro di Furmanov, ma richiederà un testo modellato sulle proprie esigenze: "Quando ho discusso con Lepežinskij all'*Istpart* ha molto apprezzato l'idea di scrivere un libro su Čapaev, ma ha proposto di mantenerlo in tono storico più che artistico. Ho accettato".¹⁴

¹² Chi scrive ha già affrontato, sulla base di un materiale differente, la questione delle modalità e del significato dell'assegnazione dell'opera ad un genere determinato all'interno del sistema realsocialista. Cf. D. Colombo, *Sovetskij pisatel' za rabotoj: Konstantin Paustovskij na Volgo-Done*, "Vestnik molodych učenych" 2001, n. 6, pp. 62-68.

¹³ D. Furmanov, *Sočinenija v 2-ch tomach*, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1971, t. 2, p. 201.

¹⁴ Ibidem, p. 200.

Il risultato è comunque un testo non privo di ambiguità: Furmanov coltivava ambizioni di scrittore, che si fanno sentire in una serie di procedimenti tipicamente da romanzo – in primo luogo nell’attribuzione ad una serie di personaggi di nomi d’invenzione, e più in generale nell’atteggiamento rispetto alla voce narrante, questioni su cui torneremo – che convivono con passaggi dichiaratamente memorialistici e citazioni esplicite dai diari dell’epoca. Nelle prime edizioni il paratesto editoriale costituiva una sicura indicazione: il frontespizio conteneva il logo dell’*Istpart*, e la prefazione dell’autore si apriva con le parole: “L’*očerk* è scritto a partire dai materiali dei miei taccuini, dei documenti che mi sono rimasti, di ricordi ed articoli – miei ed altrui, di conversazioni con alcuni compagni della divisione” e conteneva la dichiarazione: “Non pretendo che alla finitura sia riconosciuto valore artistico”.¹⁵ Ma già a partire dalla terza edizione (1925) la prefazione scompare (sostituita, inizialmente, da quella di Lunačarskij), mentre fino agli anni ‘60 – caso rarissimo, se non unico, nell’editoria sovietica – nessuna indicazione generica compare in frontespizio.¹⁶

Le prime recensioni, generalmente entusiaste, tendono ad accettare nella sostanza le indicazioni dell’autore, trattando il libro come un lavoro di natura essenzialmente memorialistico-storiografica,¹⁷ anche se contengono spesso giudizi estremamente positivi sulla vivacità della

¹⁵ D. Furmanov, *Čapaev*, M.-Pg., Gos.izd., 1923, p. 3.

¹⁶ Secondo le note (di A. Kosticyn) all’edizione 1951 delle *Opere* di Furmanov (M., Goslitizdat) la prima edizione avrebbe riportato in frontespizio “Schizzi della guerra civile nelle steppe dell’Ural” (vedi E. Prochorov, “Čapaev” *D. A. Furmanov: Istorija teksta romana*, in Akademia Nauk SSSR, IML im. Gor’kogo, *Tekstologija proizvedenij sovetskoj literatury: Voprosy tekstologii: Vypusk 4*, Moskva, Nauka, 1967, p. 76); informazione priva di riscontro, che però ha tratto in inganno diversi commentatori: vedi R. Cockrell, *Furmanov*, in N. Cornwell (a cura di), *Reference Guide to Russian Literature*, London-Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998, p. 309, e H. Schneider, *Dokument und Romanform als Problem in D. A. Furmanovs Romanen “Čapaev” und “Mjatež”*, Frankfurt am Main-Bern-Las Vegas, Peter Lang, 1977, p. 39, che aggiunge (su quali basi?) che l’indicazione era “nicht von Furmanov stammenden”.

¹⁷ “Il libro di Dm. Furmanov non è un romanzo: non c’è una favola, non c’è un intrigo, è una serie di quadri della vita di una divisione Rossa in combattimento e in campagna, ma il libro si legge come un romanzo, è pieno di interesse coinvolgente” (Enviš, [recensione], “Žizn’ iskusstva” 1923, n. 19, p. 20). “L’autore si attiene al carattere di “schizzo” (sottointeso “storico”), e alla pura letteratura è assegnato solo uno spazio “da qui a lì” (O. Leonidov, [rec.], “Politrabotnik” 1923, n. 3-4, p. 69).

narrazione; aspetto che aumenta rapidamente di peso nel corso degli anni, segnatamente da parte dei corifei della letteratura proletaria, probabilmente da collegarsi all'ingresso ed alla rapida carriera di Furmanov nella MAPP.¹⁸ Ma ancora nel 1925, e sulla "Pravda", P. Ionov apriva la recensione ad una nuova edizione, la terza, in questi termini:

Non è un romanzo. Nonostante l'indiscutibile presenza di un talento letterario fuori dall'ordinario, Furmanov è ancora piuttosto modesto e debole nel campo delle capacità artistiche. (...) D'altra parte l'autore non si è neppure posto obiettivi direttamente artistici.¹⁹

Anche se riconosceva subito dopo che "nonostante tutte le lacune dal punto di vista puramente artistico, è un libro terribilmente importante ed utile, il cui significato non è affatto esaurito dal suo valore storico-memorialistico". La stessa prefazione di Lunačarskij si manteneva su questo tono: "Čapaev è certo testimonianza dell'indiscutibile talento letterario del suo autore, ma in fondo è scritto senza preoccuparsi dell'arte pura",²⁰ per concludere che "...per così dire, in secondo luogo si rivela essere anche un artista".²¹

¹⁸ G. Lelevič, recensendo la prima edizione di Čapaev arrivava a criticare Furmanov per non essersi attenuto più rigidamente alla forma scientifica: "è un vero peccato che Furmanov abbia applicato in un lavoro storico procedimenti ammissibili solo in un romanzo storico" ("Pečat' i revoljucija" 1923, n. 6, p. 189), per quanto ammettesse che "scrive in modo molto vivace e affascinante e di quando in quando raggiunge una notevole altezza artistica" (Ibidem, p. 190); pochi mesi dopo la sua opinione si era già evoluta: "Questo libro non è un romanzo, non è una novella, per essere precisi è un lavoro storico. Ma nello stesso tempo per il risalto delle caratterizzazioni, per l'esposizione dinamica e colorita, per quanto è convincente ed affascinante, appartiene senza dubbio alla letteratura artistica" (1923 god. Literaturnye itogi. "Na postu" 1924, n. 1, p. 98). Sullo stesso tono la recensione alla seconda edizione apparsa nel 1924, a firma Labori, sul primo numero di "Oktjabr": "il libro del compagno Furmanov non è solo un'opera storica, è senza dubbio letteratura. Il possente, fiammeggiante pathos della lotta rivoluzionaria, il tratteggio magistrale, rilevato e brillante dei caratteri, la resa raffinata dei movimenti dell'animo, il sistema di immagini a volte personale, tutto questo rende il libro del compagno Furmanov un esempio interessante ed originale di letteratura artistica proletaria" ("Oktjabr" 1924, n. 1, p. 188).

¹⁹ "Pravda" 5. 6. 1925.

²⁰ A. Lunačarskij, O "Čapaev" (Predislovie k III-mu izdaniju), "Oktjabr" 1925, n. 1, p. 152.

²¹ Ibidem, p. 153.

Ancora nel 1926, in uno dei necrologi per la prematura scomparsa di Furmanov, leggiamo: “i suoi libri serviranno ad un futuro grande scrittore da prezioso materiale per la rappresentazione dell’epoca grandiosa in cui viviamo”.²² Non è un caso, probabilmente, che ad esprimersi in questi termini sia proprio “Krasnaja nov”, la rivista considerata dagli scrittori proletari il nemico principale. Eppure il commento non è del tutto peregrino, se lo stesso autore aveva annotato nel diario con particolare entusiasmo, tra le congratulazioni e le offerte di collaborazione piovutegli addosso dopo il successo di *Čapaev*; proprio quelle di Meščerjakov del *Gosizdat*: “Mi ha anche detto di rielaborare *Čapaev* per farne un romanzo...”.²³

Nel 1926, però, l’orientamento della critica sta cambiando velocemente. L’affermazione della qualità artistica del lavoro di Furmanov tende a generalizzarsi, ma soprattutto si fa più decisa, con punte polemiche nei confronti di non meglio precisati fautori dell’“arte pura” (si deve già intendere Lunačarskij?) che rifiuterebbero di riconoscerla. Questa è, ad esempio, la posizione di “Zvezda”, allora diretta dai *napostovcy* Gorbačev e Zonin, in un necrologio anonimo;²⁴ e questa è, soprattutto, la posizione del più ufficiale tra gli oratori, Michail Kol’cov, dalla più ufficiale delle tribune, la “Pravda”.²⁵

Dove l’analisi si fa più approfondita – è proprio in occasione della morte dell’autore che cominciano ad apparire studi di un certo impegno – il critico si trova ad affrontare un problema che deriva in modo evidente dalle premesse descritte: come conciliare l’alto valore artistico attribuito al testo con il suo carattere memorialistico, documentario? La tentazione di affrontare il problema negandolo, attraverso un riferimento alle particolarità della nuova epoca che richiedono

²² I. Evdokimov, *Dmitrij Andreevič Furmanov*, “Krasnaja nov” 1926, n. 4, p. 228.

²³ D. Furmanov, *Sočinenija v dvuch tomach*, cit., t. 2, p. 230.

²⁴ “Ma queste sono memorie, è pubblicistica” – diranno gli specialisti letterari. Può darsi. Ma questa pubblicistica è artisticamente molto più convincente di tutta la letteratura sul tema della guerra civile che conosciamo” (*Dmitrij Furmanov*, “Zvezda” 1926, n. 2, p. 144).

²⁵ “I guardiani dell’arte pura avvertivano solerti i lettori delle cose di Furmanov: - Non è narrativa. Non è pura letteratura. In fondo sono solo memorie. Tenetelo presente! Ma il lettore, ma i più ampi strati dell’intelligenza proletaria hanno preferito le “in fondo solo memorie” di Furmanov a tanti e tanti romanzi di oggi con l’invenzione più ricercata” (M. Kol’cov, *Tjaželyj udar*. (Končina Dm. Furmanova), “Pravda” 16.3.1926).

un genere nuovo, si fa sentire in diversi lavori; tanto che si incontrano posizioni che sembrano anticipare quelle del “Novyj LEF” in diversi critici ben lontani dall’avanguardia. Di particolare rilievo, da questo punto di vista, gli interventi di Vjačeslav Polonskij e Petr Kogan.

Polonskij, nel necrologio per “Novyj mir” poi ripubblicato in prefazione alle *Opere* di Furmanov, esordisce esaltando il valore artistico del lavoro dello scrittore;²⁶ prosegue ammettendo il carattere frammentario, non finito delle sue opere, scritte con urgenza, come un rapido schizzo teso a fissare immediatamente gli avvenimenti,²⁷ e finisce per sostenere, di nuovo in polemica con avversari non nominati, che forse proprio la forma non tradizionale, spuria, di queste opere è più adatta a riflettere la nuova realtà rivoluzionaria di quanto non sia il romanzo classico:

Non posso affermare che abbia smantellato *coscientemente* la vecchia forma di narrazione. Ma sul fatto che *l'abbia smantellata* non ci sono dubbi. Forse l'ha fatto obbedendo al materiale di cui disponeva. Ne deriva che Čapaev, così come *Mjatež*, sono come l'annuncio di una insolita forma di narrazione, che ancora non è del tutto ammessa ma ha diritto di esistere. La guerra civile, con la sua molteplicità inesauribile di avvenimenti, la piena dinamica (...) – questo quadro grandioso non può essere rinchiuso nelle forme letterarie tradizionali, e nelle opere di Furmanov, affrettate, non rifinite, ricche di materiale grezzo, queste forme non riescono a contenerlo, gli sfugge; non riuscendo a cavarsela con la narrazione, ma ubbidendo a una necessità interiore, Furmanov ha inserito nell'esposizione documenti, taccuini, memorie, diari, ordini del giorno. Poiché questo è stato fatto semplicemente perché [non] si trovavano forme classiche per esprimere il materiale, la cosa è stata casuale. Non è stato casuale solo il fatto che da questo flusso di materiale, ad un primo sguardo goffo, sia sorta l'idea di una qualche nuova forma, altrettanto policroma e polimorfa quanto la rivoluzione stessa. Ho l'impressione che la grande tela che rifletterà la nostra epoca straordinaria dal punto di vista formale non somiglierà alle opere elegantemente organizzate della letteratura classica. Includerà non solo quadri dei movimenti di massa tracciati ad ampie pennellate, non solo raffigurazioni di destini individuali, ma anche documenti afferrati interamente, e frammenti di memorie, e carteggi di singoli personaggi, e perfino tabelle statistiche. Non sarà un romanzo, né una novella.

²⁶ “Furmanov non ha solo ricordato, non ha solo raccontato, ha *rappresentato*, ha modellato una figura dopo l'altra, ha esposto una scena dopo l'altra, un quadro dopo l'altro” (V. Polonskij, *O Furmanove-pisatele*, in A. Furmanova et al. (a cura di), *O Furmanove. Sbornik stat'ej*, M.-L., GiChL, 1931, p. 143).

²⁷ *Ibidem*, p. 146.

né un racconto, né memorie, né un'indagine storica che usa materiale statistico ed altro. Ma sarà un certo tutto artistico, che includerà organicamente in sé e riunirà, organizzerà in una certa unità tutti questi elementi. La forma delle opere di Furmanov, che non gli ha trovato una definizione, è stata proprio un tentativo di trovare a tentoni una nuova via per dar forma ad un materiale che la cornice tradizionale non riesce a contenere.²⁸

Una nuova forma, imposta dalla nuova realtà che la letteratura classica non è in grado di riflettere; una nuova forma che includa documenti, memorie, carteggi e perfino tabelle statistiche. Per arrivare alla fattografia basta eliminare dalla lista i quadri dei movimenti di massa e la raffigurazione di destini individuali.

Il saggio di Kogan è ancora più sorprendente. Questo autore si spinge fino al limite della negazione della qualità letteraria dei libri di Furmanov. Salvo poi specificare che in discussione è soltanto la loro appartenenza ai generi letterari tradizionali.²⁹ Per concludere con un'esaltazione della validità, della necessità per i tempi di questo nuovo genere ai confini della letteratura:

è figlio di un'epoca in cui la letteratura non ha niente da aggiungere alla vita, quando gli eventi sono tanto fantastici da superare la più raffinata fantasia letteraria. In tempi del genere la fotografia è un genere più efficace della tragedia e del poema. Basta che uno scrittore riproduca esattamente quanto ha visto e catturerà l'immaginazione in modo più possente del più inventivo dei poeti. Forse questo è il genere di cui è inconsciamente alla ricerca il nostro tempo, in cui la vita è tanto satura che non viene voglia che gli venga data forma artistica, non viene voglia di nessuna cornice, e tutta l'essenza dell'uomo tende soltanto alla percezione diretta della sua propria energia interiore.³⁰

²⁸ Ibidem, pp. 146-147.

²⁹ "Non c'è traccia di invenzione o di fantasia. è un genere letterario particolare, una raccolta di fatti e di documenti legati tra loro solo dagli inserti indispensabili perché il filo del racconto non si interrompa del tutto. Sembrerebbe che queste opere, che per atteggiamento pratico e secchezza non ricordano nemmeno la storia quanto dei materiali per una storia, non possano essere annoverate nella letteratura" (P. Kogan, *Dmitrij Furmanov*, "Pečat' i revoljucija" 1926, n. 3, p. 75); "Né in Čapaev, né in Mjatež, le sue creazioni migliori, c'è niente che ricordi un'invenzione artistica, una composizione, una *fabula*. Non c'è intrigo, non ci sono azione ed eventi legati intenzionalmente in una successione logica. E, ciononostante, questi libri fanno parte della letteratura d'arte" (Ibidem, p. 76).

³⁰ Ibidem, p. 76.

Questo brano, davvero, avrebbe avuto bisogno di poche o nessuna correzione per essere pubblicato dal “Novyj LEF”: è da sottolineare in particolare il parallelo alla fotografia – nel seguito, tra l’altro, Kogan paragona il lavoro di Furmanov in letteratura a quello dei costruttivisti nelle arti figurative.

È dunque tutt’altro che isolato N.Čužak quando pubblica il suo necrologio per il quotidiano del comitato centrale “Rabočaja gazeta”. Il teorico della “costruzione della vita” e futuro redattore della raccolta *Literatura fakta* è, qui, già avviato sulle posizioni degli anni successivi; posizioni cui conducevano logicamente le premesse di un’interpretazione di Čapaev condivise anche con posizioni teoriche piuttosto lontane. L’attacco è ancora in polemica con i fantomatici negatori della qualità letteraria dell’opera di Furmanov; costoro, sostiene Čužak, non capiscono l’essenza della nuova letteratura:

Al vecchio scrittore-artista feudal-borghese, che non costruiva la vita ma la osservava soltanto e la “rifletteva” modestamente nelle sue tele e nei suoi libri, non restava altro da fare che frugare nell’“anima” degli eroi, “comporre” situazioni mai viste, le più ingarbugliate possibili, offrendo “bellezza” a persone oziose e sazie. Più bellezza inventata, meno somiglianza alla odiosa vita, – ecco lo slogan del vecchio scrittore, perfettamente compiacente sul mercato borghese.

Per il nuovo scrittore proletario c’è un lavoro migliore. (...) A chi ha il domani non è odioso l’oggi. Il nostro oggi è così meraviglioso, nonostante le sofferenze e il sangue delle ferite, che il nostro scrittore non ha bisogno di andare a cercare oltre i sette mari miseri “miracoli” e “soggetti psicologici” rilassanti.³¹

Su questa base si passa ad esporre un programma, un programma di lavoro per lo scrittore *proletario*:

Compito dello scrittore proletario, riconoscendo tutti i grandi fallimenti, ma anche gli ancora più grandi progressi dei nostri giorni, è saper dare non fantasmagorie immateriali ed oziose “per i poveri e gli orfani”, ma conclusioni ferme, basate su osservazioni scientifiche e fondate per il domani. Compito del nuovo scrittore è, scartando, selezionando, raccogliendo e disponendo in modo scientifico il casuale, *montare* la viva vita, la più bella delle fantasie.³²

Il programma è già in gran parte quello della *literatura fakta*. E si tratta di un programma che in Furmanov, “esploratore di vie non bat-

³¹ N. Čužak, *Pisatel' revoljucii*, “Rabočaja gazeta” 17.3.1926.

³² Ibidem. Il corsivo è dell’originale.

tute”, avrebbe trovato la sua prima realizzazione. La posizione che prevarrà negli anni del realismo socialista è, come si è detto, diametralmente opposta. Il problema sarà risolto sminuendo il ruolo dell’elemento documentario: *Čapaev* è un libro che “prosegue le migliori tradizioni della letteratura classica del secolo scorso” (certo, “arricchendole”);³³ Furmanov si basa sui propri ricordi e sui documenti, ma non si ferma qui, ricordi e documenti sono solo il materiale per una vera generalizzazione artistica.³⁴ *Čapaev* è un vero e proprio romanzo.

L’indicazione generica compare in frontespizio per la prima volta in un’edizione del 1961³⁵ e tende rapidamente a generalizzarsi (in concorrenza con il più neutro *povest’*, già utilizzato in qualche caso in precedenza;³⁶ ma la norma fino a questo momento era l’assenza di indicazioni). Nel paratesto critico fino al 1950 circa l’alternativa era tra una discussione dettagliata delle particolarità generiche, che (salvo un paio di casi degni di nota) tendeva a sospendere il giudizio, e un silenzio piuttosto imbarazzato (“...nell’opera *Čapaev*”).³⁷ Nel 1950 in un paio di casi compare, anche qui, il termine *povest’*,³⁸ ma a partire da

³³ G. Vladimirov, *Problemy tvorčestva D. A. Furmanova. Stat’i*, Taškent, Gos. Izd. Uzbekskoj SSR, 1956, p. 7.

³⁴ Ecco come viene espressa questa posizione, data ormai per scontata, in epoca molto tarda, nella prefazione a un’edizione per ragazzi: “Sulla base delle proprie note di diario, Furmanov ha creato un’opera attendibile e documentata, in cui sono descritte persone realmente esistite, sono riprodotti esattamente fatti, sono inclusi autentici ordini del giorno, telegrammi, appelli. E ciononostante non ci troviamo affatto di fronte a degli schizzi dal vero ma a un quadro storico di un tempo indimenticabile della vita del popolo con colorite immagini-tipi (V. Ozerov, *Roždenie novogo čeloveka*, in D. Furmanov, *Čapaev – N. Ostrovskij, Kak zakaljalas’ stal’*, Moskva, Detskaja literatura, 1979, p. 7).

³⁵ D. Furmanov, *Čapaev: Roman*, M., Goslitizdat, 1961, pp. 342; ancora nel 1960 il primo volume delle *Opere* di Furmanov in 4 volumi era intitolato semplicemente *Čapaev* senza indicazione generica.

³⁶ D. Furmanov, *Konec Čapaeva. Otryvok iz povesti “Čapaeva”*, M.-L., Gos. izd., Otd. voen. lit-ry, tip. “Krasnyj proletarij” v Msk., 1930, pp. 64; D. Furmanov, *Čapaev. Povest’*; M.-L., izd. v f-ka det. knigi Detgiza v Msk., 1949, p. 655.

³⁷ A. Locmanova, *Dmitrij Andreevič Furmanov. 1891-1926. Pamjatka čitatelju*, Kazan’, Respublikanskaja biblioteka Tatarskoj ASSR im. V. I. Lenina, 1951.

³⁸ V. Petrovskaja, *Dmitrij Andreevič Furmanov. 1891-1926. Pamjatka čitatelju*, M., Gos. biblioteka SSSR im. V. I. Lenina, 1950, p. 9; V. Ermilov, *Sovetskaja literatura – borec za mir*, “Novyj mir” 1950, n. 10, p. 184.

questo momento il libro sarà indicato univocamente come *romanzo*. Il momento di svolta è, probabilmente, una delle prime monografie significative su Furmanov, quella, del 1951, di E. Naumov; qui la scelta è rivendicata, ancora in opposizione ai negatori della qualità artistica del libro:

Però Čapaev è un'opera autenticamente letteraria, un'opera in cui lo scrittore ha meditato severamente il sistema delle immagini dei suoi eroi. (...) La situazione non cambia per il fatto che il romanzo è costruito a partire da un materiale storico concreto e che vi si incontrano persone realmente vissute. In questo romanzo le immagini delle persone, come la descrizione degli eventi, sono creati con il metodo della generalizzazione e della tipizzazione artistica.³⁹

Questo tipo di argomentazione si era sviluppato nel corso della polemica su Furmanov tra il "Novyj LEF" e gli avversari della RAPP. Il materiale di questa polemica è prezioso per precisare l'interpretazione della *literatura fakta* e i suoi rapporti con gli sviluppi successivi.

Il tono delle accuse di parte proletaria al "Novyj LEF" è univoco: Čapaev non è fattografia, perché Furmanov *sceglie, generalizza (obobščает)* il materiale osservato da un punto di vista politico ben determinato; i suoi personaggi assurgono così al livello di veri e propri *tipi*:

A differenza della maggioranza degli scrittori proletari il compagno Furmanov prende gli uomini per la generalizzazione artistica direttamente dalla vita, è un realista-ritrattista, mentre la maggior parte degli scrittori proletari solitamente evitano il ritratto e sintetizzano le opere letterarie a partire da singoli tratti della realtà. Ma l'opera del compagno Furmanov non è affatto fotografica e protocollare. Sa sottolineare nelle persone viventi che descrive quei tratti che rendono questa o quella persona parte di una determinata categoria sociale, e dunque la viva individualità in Furmanov acquista sempre il carattere di tipicità. Il suo Čapaev non è solo l'autentico vivo Čapaev, è anche un tipo collettivo di tutta una categoria di condottieri contadini generati dall'epoca della guerra civile.⁴⁰

L'argomento è sviluppato in un testo che ha l'apparenza di una resa dei conti definitiva: in occasione del quinto anniversario della scomparsa dell'autore, la "Literaturnaja gazeta" (nominalmente organo dell'ecumenica FOSP, ma sotto il saldo controllo dei *napostovcy*) esce con un fondo anonimo intitolato *Furmanov e l'attualità letteraria*,

³⁹ E. Naumov, *A. Furmanov. Kritiko-biografičeskij očerk*, M.-L., 1951, p. 78.

⁴⁰ *Pamjati Dmitrija Furmanova*, "Na literaturnom postu" 1927, n. 5-6, pp. 85-86.

con un riferimento esplicito alla situazione contemporanea, alla “tappa della discussione artistica nella letteratura proletaria conclusasi con la sconfitta del *Litfront*” (l'accostamento, più o meno giustificato, tra le posizioni del *Litfront* e quelle del “Novyj LEF” è un argomento costante nella polemica con il gruppo dissidente della RAPP):

Ma intorno all'eredità di Furmanov si sono già stratificate diverse leggende che è necessario dissipare. Una di queste leggende è prima di tutto la leggenda che assegna a Furmanov la parte di uno dei fondatori della “letteratura del fatto”. Le opere di Furmanov sono davvero documentarie, alla loro base stanno eventi autentici, a cui ha preso parte lo stesso autore. Però bisogna non capire niente nel significato di Furmanov per la letteratura per chiamare *Mjatež* e *Čapaev* comuni memorie, esemplari della “letteratura del fatto”. La forza artistica, la veridicità e la capacità di convinzione delle opere di Furmanov sono suscitate dal fatto che l'autore ha saputo illuminare e spiegare i fatti che ha raffigurato “da un particolare angolo visuale” – dall'angolo visuale di un rivoluzionario proletario; che lui, in possesso di una visione proletaria del mondo, è stato capace di elevarsi ad una grande altezza di generalizzazione, che non si è limitato a una registrazione meccanica dei fatti, ma ha separato in questi il significativo e il principale dal non significativo e dal casuale, svelando la logica degli eventi.⁴¹

Nel vivo della polemica, in una rivista provinciale della RAPP, le stesse caratteristiche – selezione accurata dei fatti in base a un angolo visuale ben determinato – erano considerate tratti distintivi del famoso (e fumoso) *metodo materialista-dialettico*:

Dicono che Furmanov è fattuale e lo contrappongono per questo alla RAPP che sarebbe contro la letteratura del fatto, per l'“invenzione letteraria”. Sì, Furmanov è fattuale, come è fattuale tutta la letteratura proletaria, nel senso che prende come materiale delle sue opere la realtà, ma questa fattualità non ha niente in comune con la fattualità del LEF. Furmanov non si inginocchia davanti al fatto, “ma separa l'utile dall'inutile, osserva i fatti come anelli di una catena di eventi, cosa che determina fino alla fine il suo angolo visuale, e sceglie conseguentemente i fatti, li mette insieme, arricchendoli con tutta l'esperienza che ha: raggruppando i fatti svela l'essenza dei fenomeni. le forze in lotta, le tendenze vincenti e quelle che oppongono resistenza, e per lo stesso motivo i “fatti”, così collegati, si generalizzano, le persone – dischiuse ora in modo relativamente veloce, dall'esterno, ora in modo relativamente lento, dall'interno – si tipizzano, poiché sottolineare ed evidenziare in una persona (inclusa, ripetiamo, in una catena sociale) dei tratti determinati è creare un tipo, un carattere sociale, un'autentica generalizzazione” (Averbach).

⁴¹ *Furmanov i literaturnoe segodnja*, “Literaturnaja gazeta” 14.3.1931.

Furmanov scrittore si comporta da marxista dialettico ed è proprio questa capacità di utilizzare il materialismo dialettico nella creazione artistica che dobbiamo imparare da lui.⁴²

Negli anni successivi i riferimenti concreti scompariranno (si riterrà più opportuno cancellare dalla storia letteraria tanto il “Novyj LEF” che il *Litfront*); ma la struttura argomentativa rimarrà pressoché identica. Riassumendo: ciò che rende Čapaev, a differenza di quanto sostengono i fattografi, un’opera d’arte è il fatto che Furmanov non ha registrato passivamente gli eventi, ha saputo *scegliere*, distinguere il fondamentale dal casuale;⁴³ è stato in grado di farlo perché ha saputo guardare agli avvenimenti “da una prospettiva determinata” (la citazione è dai *Diari*). In altre parole, la qualità artistica è conseguenza diretta dell’intenzione politica, della scelta di mettere la pagina scritta a servizio della propaganda. Questa equazione piacerebbe molto ai critici attuali del realismo socialista, ma è opportuno sottolineare che l’argomento è un argomento polemico, per di più piuttosto capzioso. Davvero, secondo il LEF, Furmanov riporta i fatti osservati astenendosi da una scelta, rinunciando a un punto di vista? Questa posizione merita di essere discussa, anche perché è ancora diffusa nella critica contemporanea. Chi parlava di un materiale presentato senza alcuna scelta era Kogan; già nel necrologio del 1926, Čužak sosteneva che compito dello scrittore è “montare la nuova vita” “scartando, selezionando, raccogliendo e disponendo in modo scientifico il casuale”. Sullo stesso tono uno dei saggi maggiori dedicati a Furmanov dal “Novyj LEF”, quello di Vasilij Percov:

Bisognava essere dotati di talento e di abilità per saper notare, evidenziare ed esprimere con la parola, a partire dall’enorme materiale fattuale, i momenti ed i tratti più importanti ed impressionanti, che ricreano in modo corretto e concreto un determinato tratto della storia. In gran parte all’autore delle memorie la cosa è riuscita.⁴⁴

⁴² M. P., *Nasledstvo Furmanova v svete novych zadač proletarskoj literatury*. “Pod”em” 1931, n. 1, p. 69. La citazione è da L. Averbach, *O Furmanove i proletarskoj literature*, “Oktjabr” 1929, n. 3, p. 152.

⁴³ Fioriranno gli studi tesi ad evidenziare il modo in cui Furmanov ha selezionato i dati della realtà (dei taccuini), ha operato una scelta precisa tra gli episodi da rappresentare, ha fuso in un solo personaggio più figure storiche.

⁴⁴ V. Percov, *Kakaja byla pogoda v epochu graždanskoj vojny?*, “Novyj LEF” 1927, n. 7, p. 39.

La differenza rispetto alle opinioni della critica “proletaria” sta nelle righe immediatamente seguenti: “è un suo merito anche il fatto che non si è lasciato sedurre dalla possibilità di fare dei fatti simboli e, delle persone realmente vissute, “generalizzazioni”, “tipi” o gli “uomini vivi” oggi tanto ricercati”.

Il contrasto sembra risiedere, piuttosto che nella valutazione delle caratteristiche concrete del testo, del modo di lavorare dello scrittore, nelle etichette che vi si devono applicare. Critici di tendenza diversa giungono a conclusioni diametralmente opposte sulla base delle stesse osservazioni. Un saggio del 1935 parte da un’analisi sostanzialmente identica, tranne che nella terminologia, a quella di Percov:

Furmanov non inventa eventi o caratteri. Trova nella vita fatti e persone che corrispondono al suo compito artistico. Furmanov è dotato del particolare talento di trovare nella vita fatti e persone che portano in sé il generale, il tipico. Furmanov si preoccupa di trovare i personaggi e i fatti che gli servono, di scegliere il punto di osservazione.⁴⁵

Per concludere: “Čapaev è una singola persona, ma Čapaev porta in sé quanto è generale, è tipico del contadino, l’alleato del proletariato”, ancora in polemica con i critici, non nominati, che “senza capire il metodo creativo di Furmanov, escludevano Čapaev dalla letteratura”.⁴⁶ I termini della questione saranno più chiari riprendendola da una visuale leggermente differente. Čapaev era stato proclamato romanzo per la prima volta nel 1928 sulle pagine di “Na literaturnom postu”. Il saggio di N. Berkovskij, che aveva provocato, come era logico aspettarsi, la ferma reazione di Tret’jakov,⁴⁷ argomentava questa attribuzione smentendo la visione del libro di Furmanov come opera priva di intreccio (lo slogan *vnesjužetnaja proza* era parallelo, quasi sinonimo, a quello *literatura fakta*).

Sono Čapaev con i partigiani ad essere presi di mira dalla narrazione. Cosa più importante: questo materiale principale non è dato insieme, in modo denso e in un colpo solo, ma è dato *attraverso l’intreccio*. Čapaev è a suo modo un libro a intreccio, è questa la soluzione del rebus del suo successo. Čapaev, checché ne dica Kogan, è ben formato. (...) Il “comportamento”, trasmesso

⁴⁵ V. Novinskij, “Čapaev”, “Oktjabr” 1935, n. 3, p. 169.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ S. Tret’jakov, *Bliže k gazete*, in N. Čužak (a cura di), *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, Moskva, Zacharov, 2000, p. 219 (Il volume è una riedizione di quello uscito per le edizioni Federacija, Moskva 1929).

attraverso l'intreccio, può essere diverso, diversi possono essere i "portatori di comportamento". Qualunque processo può essere fatto passare attraverso un intreccio, e in questo processo può essere mescolata qualunque grandezza. Se in Furmanov le grandezze dell'intreccio sono relativamente tradizionali ("persone", "eroi"), il processo che lui tratta "attraverso l'intreccio" è poco tradizionale. In Čapaev la tangente che attraversa tutta la periferia del libro è la tangente della *presa di conoscenza*. La presa di conoscenza è il processo in cui Furmanov ha infilato il nerbo dell'intreccio.⁴⁸

Costitutivo dell'intreccio è il processo attraverso il quale il commissario Fedor Klyčkov giunge a conoscere, a capire Čapaev, in modo da poter esercitare l'influenza del principio razionale rappresentato dal partito, di cui è emissario, sulla forza elementale della rivoluzione contadina incarnata da Čapaev.⁴⁹ "In Furmanov si 'indaga' non sulla fattispecie di un reato, ma sulla 'fattispecie' di una certa personalità".⁵⁰

Anche da questo punto di vista, per decidere sulla presenza o meno di un intreccio, dunque sull'attribuzione del libro di Furmanov al campo della *fiction*, è necessario accordarsi preventivamente sul significato dei concetti con cui si opera. Il discorso di Berkovskij è da mettere a confronto con il testo in cui viene elaborata nel modo più ampio ed esauritivo la teoria della *vnesjužetnaja proza*, il saggio di Viktor Šklovskij. In questo saggio si incontra la definizione: "Il *feuilleton* contemporaneo è un tentativo di unificare il materiale, non per mezzo di un eroe, ma del narratore; è una de-romanizzazione del materiale".⁵¹

La soluzione della questione sulla presenza o meno di un intreccio dipende dunque dalla posizione rispetto alla domanda: Fedor Klyčkov è il narratore o l'eroe? Fedor Klyčkov è o non è Furmanov?

⁴⁸ N. Berkovskij, *Furmanov-chudožnik*, "Na literaturnom postu" 1928, n. 5, p. 8.

⁴⁹ "Dunque, il piano di Fedor è raggiungere il livello dell'ambiente, poi innalzarsi al di sopra di esso, e poi ancora dirigerlo "dall'alto". Ma per impossessarsene e dirigerlo bisogna arrivare a conoscerlo. E la presa di conoscenza diventa l'"azione" principale del protagonista del libro, Fedor Klyčkov – si avvicina a Čapaev, su Čapaev come chi intende conoscere, identificare. Parallelamente, "in second'ordine", si realizza il programma di presa di controllo in tutte e tre le sue parti". (Ibidem, p. 9)

⁵⁰ Ibidem, p. 10.

⁵¹ V. Šklovskij, *K tehnike vnesjužetnoj prozy*, in *Literatura fakta*, cit., p. 233; trad. it. di C.G. de Michelis e R. Oliva, in V. Šklovskij *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1981, p. 299.

La risposta del realismo socialista è ovviamente negativa; anche questa posizione viene elaborata progressivamente, in parallelo a quella sull'indicazione generica. La sua definizione segue però con qualche ritardo quella dell'appartenenza del libro alla letteratura artistica. Ancora nel 1933 si può scrivere che "Quanto a forma Čapaev rappresenta i ricordi di Klyčkov (pseudonimo di Dm. Furmanov) sugli eventi della guerra civile nell'Ural".⁵² Non a caso, si tratta di un autore che dà dell'opera una definizione ambigua: "Chiamiamo l'opera di Furmanov ora cronaca sulla guerra civile, ora romanzo. Questo avviene perché il genere di Čapaev è particolare ed insolito",⁵³ e mette in dubbio la riuscita del personaggio Klyčkov.

In breve, nella figura di Čapaev Furmanov ha creato un uomo vivo dell'epoca del comunismo di guerra, elevandolo al livello di esponente tipico delle masse partigiane contadine. La figura di Klyčkov allo scrittore è riuscita peggio. Caratterizzando la differenza tra queste due figure nel romanzo con le parole di Engels, si può dire che Čapaev è un tipo, ma contemporaneamente anche una personalità determinata.

Per quanto riguarda Klyčkov la sua personalità è fusa nei principi che rappresenta in quanto tipo, questa circostanza rende continuamente morti ed astratti i vivi tratti della sua figura.⁵⁴

In precedenza, nel 1931, c'era stato perfino chi si era spinto fino a criticare la scelta di cambiarsi di nome, di creare un personaggio d'invenzione al posto del memorialista in prima persona:

... un importante errore artistico di Čapaev, decisamente corretto sia in *Mjatež* che in *Frunze* e nelle *Rive del mare* è la sostituzione di questo io con la figura di prestanome di Klyčkov. Questa sostituzione è a tal punto palese da essere immediatamente evidente al lettore. La caratteristica di Klyčkov come oggetto della narrazione non è assolutamente riuscita; diventa ingiustificato il perché si racconti quasi solo quello che ha visto e, in alcuni casi, sentito Klyčkov. I diari di Klyčkov, inseriti ogni tanto nel testo, non si distinguono per tono dalla narrazione principale (in uno di questi frammenti inseriti è persino sfuggito un passaggio inaccettabile alla narrazione in terza persona). Da questo punto di vista basta confrontare Čapaev a *Mjatež* per vedere che nel secondo libro è stato trovato un forte centro narrativo, a cui tutto è collegato

⁵² A. Kamegulov, "Čapaev" *Dm. Furmanova*, "Literaturnaja učeba" 1933, n. 6-7, p. 41; lo stesso articolo costituirà il capitolo su Čapaev nella monografia dello stesso autore: A. Kamegulov, *Chudožestvennyj put' Furmanova*, L., GICHL, 1934.

⁵³ Ibidem, nota 2.

⁵⁴ Ibidem, p. 48.

solidamente. Per il genere dato è essenziale che a scrivere sia chi ha preso parte agli eventi.⁵⁵

Qui si tratta di un autore che attribuisce Čapaev all'*očerk* – genere particolarmente popolare all'epoca del primo piano quinquennale, in un momento in cui la posizione ufficiale aveva non pochi elementi in comune con quella che era stata del "Novyj LEF" (una parentela, ovviamente, non dichiarata). In seguito si afferma, anche per questa questione, la tattica del non scegliere: si proclamerà che, come Čapaev è contemporaneamente un personaggio reale e il rappresentante di un tipo, Klyčkov è contemporaneamente il Furmanov reale e un personaggio tipico: "Klyčkov è una persona reale, ma è anche tipico per un esponente del partito nell'esercito".⁵⁶ A realismo socialista affermato simili scelte di compromesso non saranno più necessarie. Non pochi autori si limitano a commentare il personaggio Klyčkov evitando semplicemente di menzionare una qualunque relazione con Furmanov: "Nella figura di Fedor Klyčkov si realizza un tipo di commissario politico dell'epoca della guerra civile".⁵⁷ Dove il problema viene affrontato, lo si prende di petto; sostenere l'identità diventa negare l'artisticità del libro, è la differenza tra Furmanov e Klyčkov che rende Čapaev un romanzo. Questo è il contesto dell'intervento già citato di E. Naumov:

Raffigurando i funzionari politici, Furmanov realizza con i mezzi della generalizzazione artistica una figura tipica di bolscevico, il commissario Fedor Klyčkov. Senza dubbio alla base di questa figura c'è molto di personale, di autobiografico. Non si deve però porre un segno di uguaglianza tra Furmanov e Klyčkov. Simili tentativi sono stati avanzati dalla critica ostile a Furmanov. Questa aveva come obiettivo di negare a Čapaev il diritto a chiamarsi opera letteraria e di abbassarlo a livello di mere memorie. (...) In questo romanzo le figure delle persone, così come la descrizione degli eventi, sono realizzate col metodo della generalizzazione artistica e della tipizzazione.⁵⁸

E segue un interessante paragone con un altro dei grandi classici realsocialisti, *Kak zakaljalas' stal'*: anche in questo caso l'identifica-

⁵⁵ V. Čičerin, *Literaturnyj metod Furmanova*, "Russkij jazyk v sovetskoj škole" 1931, n. 8, p. 21.

⁵⁶ V. Novinskij, Čapaev, cit., p. 169.

⁵⁷ A. Locmanova, *Dmitrij Andreevič Furmanov. 1891-1926. Pamjatka čitatelju*, cit., p. 4.

⁵⁸ E. Naumov, *D. A. Furmanov*, cit., p. 78.

zione del protagonista, Pavel Korčagin, all'autore, Nikolaj Ostrovskij, sarebbe stata una calunnia, un tentativo di negare la qualità artistica del libro, di ridurlo a semplici memorie.

Riassumendo: se Klyčkov è Furmanov, *Čapaev* è un libro di memorie; in questo caso, la scelta di cambiare il nome è criticabile. Perché *Čapaev* sia romanzo, è necessario che Klyčkov sia un *tipo*, certo basato sull'esperienza personale, con un forte elemento autobiografico, ma comunque tipo, immagine artistica, creazione originale. Che Klyčkov sia o meno Furmanov dipende da valutazioni critiche che hanno poco a che fare con il testo, in fondo da una scelta a priori.

Secondo Čužak, in uno dei saggi centrali della *Literatura fakta*, quanto differenzia il *Čapaev* di Furmanov da un eroe di romanzo è proprio il fatto che si tratta di un personaggio vero, non inventato:

La narrativa lavora *sull'invenzione*, e Furmanov ha modellato il suo uomo *autenticamente vivo*, *Čapaev*, a partire dalle note, dai documenti, dalla cronaca dei giornali. Non è forse per questo che il suo *Čapaev* gli è riuscito vivo? A questo *Čapaev* credi, perché lo puoi immediatamente *verificare*: il *Čapaev* di oggi sul *Čapaev* di ieri, e il *Čapaev* di domani non ci inganna, legato alla realtà non dalla "fiducia", ma dal documento. La verità sconfigge sempre la verosimiglianza.⁵⁹

Quanto importa, quanto rende reale, viva, la figura, quanto – traducendo nel linguaggio di Percov – impedisce di trattare il personaggio come un "tipo", come una "generalizzazione", non è il fatto che tutti gli elementi siano riportati senza una scelta, non è il fatto che l'eroe sia osservato da un punto di vista neutrale. L'elemento importante è la sua *verificabilità*, l'esistenza di un individuo reale su cui è possibile raccogliere informazioni al di fuori del testo. (Sulla reale verificabilità degli eventi sono possibili molti dubbi; la storiografia sovietica ritorna spesso sulla presenza ingombrante di un mito di *Čapaev* precedente a Furmanov; non è facile, però, trovarne tracce concrete a parte quanto dichiarato all'interno del libro stesso, nelle aspettative di Klyčkov precedenti l'incontro con l'eroe. L'abbondante bibliografia sovietica, storiografica e folkloristica, dedicata al condottiero è tutta o quasi successiva a Furmanov. Lo studio del mito di *Čapaev* e della sua origine più o meno spontanea resta in gran parte da affrontare. Ai fini del

⁵⁹ N. Čužak, *Literatura žiznestroenija (Istoričeskij probeg)*, in *Literatura fakta*, cit., p. 59 (il saggio di Čužak era uscito su "Novyj LEF" 1928, nn. 10 e 11, ma con l'omissione del capitolo citato).

nostro discorso il problema è però di scarsa rilevanza – la verificabilità è postulata, questo conta, e la possibilità di trovarne riscontro effettivo è di importanza secondaria).

Nell'articolo citato sulla *vnesjužetnaja proza*, Šklovskij argomentava così la preferenza del “LEF” per quest'ultima: “L'intreccio deforma il materiale già per il fatto che lo seleziona: e sulla base di criteri abbastanza arbitrari”.⁶⁰ Abbiamo visto che, nel caso che ci interessa, la determinazione della presenza o meno di un intreccio dipende da una interpretazione a priori dello status del personaggio principale. La distinzione tra prosa *sjužetnaja* e *nesjužetnaja* è da ricercarsi al di fuori del testo: *intreccio* viene a significare *intreccio d'invenzione*.

L'appartenenza di Čapaev alla letteratura del fatto appare, così, effettivamente, proclamata piuttosto che dimostrata, così come sarà proclamata la sua appartenenza al genere romanzo. Ma esiste, in generale, un testo che appartenga alla letteratura del fatto, alla *non-fiction*, per motivi intrinseci? Si tratta di una delle questioni maledette della teoria della letteratura, su cui si fatica ancora a raggiungere una risposta condivisa;⁶¹ per scelta teorica, e per la pertinenza alla materia indagata, ci richiameremo qui all'impostazione di Philippe Lejeune:

Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes *référentiels*: exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une “réalité” extérieure au texte, et donc se soumettre à une épreuve de *vérification*. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non “l'effet de réel”, mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un “*pacte référentiel*”, implicite ou explicite, dans lequel sont inclus une définition du champ du réel visé et un énoncé des modalités et du degré de ressemblance auxquels le texte prétend.⁶²

Il testo referenziale è distinto da quello di *fiction* a priori. Il criterio di verosimiglianza è incompatibile con quello di verificabilità, la scelta tra quale di questi due si debba applicare è da operarsi una volta definita l'appartenenza del testo. Secondo Lejeune, per quanto riguarda l'autobiografia – e quelli che definisce “tous les autres genres de la littérature intime (journal, autoportrait, essai)”; evidentemente, per Ča-

⁶⁰ V. Šklovskij, *K tehnike vnesjužetnoj prozy*, in *Teoria della prosa*, cit., p. 295.

⁶¹ Sull'argomento vedi G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

⁶² P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 36.

paev questa è la categoria pertinente – nella sua distinzione dal romanzo autobiografico, costituente fondamentale del patto (che è generalmente esplicitato nel dettaglio all'interno del testo) è l'identità tra nome dell'autore e nome del personaggio.⁶³ Secondo questo criterio, *Čapaev* non potrebbe essere altro che romanzo.⁶⁴

L'assolutezza del criterio meriterebbe una discussione;⁶⁵ ci limiteremo per ora a constatare che, nell'immagine della questione che ha il "Novyj LEF", la questione del nome non pare altrettanto importante. Tanto che la rivista non esitava ad annettere il testo di Furmanov alla letteratura del fatto e a richiamare il criterio di verificabilità.

Il caso *Čapaev* porta così elementi utili a ridiscutere un'interpretazione della fattografia ancora molto diffusa, che coincide in diversi punti (non nella valutazione complessiva) con quella che ne davano i critici "proletari"; una visione secondo la quale il "Novyj LEF" avrebbe aspirato all'ideale utopistico di una scrittura oggettiva, al *miraggio del vero*, come recita il titolo di un saggio, altrimenti interessante, di Leonid Heller.⁶⁶

⁶³ Ibidem, p. 24, 26.

⁶⁴ Cf.: "Dans le cas du nom fictif (c'est-à-dire différent de celui de l'auteur) donné à un personnage qui raconte sa vie, il arrive que le lecteur ait des raisons de penser que l'histoire vécue par le personnage est exactement celle de l'auteur: soit par recouplement avec d'autres textes, soit en se fondant sur des informations extérieures, soit même à la lecture du récit dont l'aspect de fiction sonne faux (comme quand quelqu'un vous dit: "J'avais un très bon ami auquel il est arrivé...", et se met à vous raconter l'histoire de cet ami avec une conviction toute personnelle). Aurait-on toutes les raisons du monde de penser que l'histoire est exactement la même, il n'en reste pas moins que le texte ainsi produit n'est pas une autobiographie: celle-ci suppose d'abord une *identité assumée* au niveau de l'énonciation, et tout à fait secondairement, une *ressemblance* produite au niveau de l'énoncé" (Ibidem, pp. 24-25).

⁶⁵ Al termine di una disamina basata sull'impostazione di Lejeune, Genette ne ridimensiona l'importanza: "Les "indices" de la fiction ne sont pas tous d'ordre narratologique, d'abord parce qu'ils ne sont pas tous d'ordre textuel: le plus souvent, et peut-être de plus en plus souvent, un texte de fiction se signale comme tel par des marques *paratextuelles* qui mettent le lecteur à l'abri de toute méprise et dont l'indication générique *roman*, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d'autres" (G. Genette, *Fiction et diction*, cit., p. 89).

⁶⁶ L. Heller, *Le mirage du vrai: Remarques sur la littérature factographique en Russie*, "Communications" (Ecole des hautes études en sciences sociales), 71 (2001), pp. 143-177. Cf. M. Zalambani, *La morte del romanzo: Dall'avanguardia al realismo socialista*, Roma, Carocci, 2003, pp. 117-118.

Il passaggio successivo è dimostrare l'illusorietà di una simile ricerca, la resistenza del linguaggio a farsi trasparente; concetto che era già chiaro a Leopold Averbach:

Furmanov non si danna l'anima per descrivere nel modo più completo e preciso possibile un piccolo settore determinato della vita, un avvenimento, un gruppo di persone, per descriverlo come lo riprodurrebbe un fotografo. Ma anche il fotografo, per prima cosa, ha in mano delle macchine fotografiche di forza diversa, a seconda della forza dell'obiettivo, questa particolare combinazione di vetri che rifrangono i raggi e mettono l'oggetto al centro del fuoco. Ma anche i fotografi che hanno macchine di identiche dimensioni con identici obiettivi non sono uguali l'uno all'altro. Chi non sa quanta importanza ha la messa a fuoco, la scelta del momento per lo scatto, la valutazione della luce, l'arte del fotografo. Si può scattare anche contro luce, ottenendo una controfotografia, sfumata e a volte quasi "irreale", come sono chiaramente non realistiche molte delle fotografie da prestigiatore di Rodčenko.⁶⁷

Impostare la questione in questi termini sarebbe legittimo se avessimo a che fare con una oggettività pretesa nel testo, indipendente da un rapporto istituito a priori; indipendente dalle indicazioni in frontespizio. La discussione intorno alla figura di Klyčkov dimostra che non è così: la teoria della *literatura fakta* si basa essenzialmente su una scelta di *patto*. Non si tratta di un'illusione di oggettività, ma della sua presupposizione *al di fuori del testo*. Il "Novyj LEF" non è per un'arte impassibile, tanto meno apolitica; è per un'arte verificabile.

La posizione è perfettamente coerente con quella di Šklovskij e con lo sviluppo logico del suo pensiero (vorremmo qui tentare di correggere la visione secondo cui Šklovskij sarebbe stato, all'interno del "Novyj LEF", in una posizione particolare, interessato al *materiale* ed al *montaggio* da un punto di vista puramente estetico⁶⁸ – interesse presente, ma non esclusivo). Già nel 1923 questi sosteneva che usare l'arte per la propaganda è come piantare i chiodi usando un samovar al posto del martello;⁶⁹ negli anni della *literatura fakta* scriveva (e pub-

⁶⁷ L. Averbach, *O Furmanove i proletarskoj literature*, cit., p. 151.

⁶⁸ Cf. A. Hansen-Löve, *Russkij formalizm: Metodologičeskaja rekonstrukcija razvitiija na osnove principa ostraneniija*, M., Jazyki russkoj kul'tury, 2001, pp. 484-489.

⁶⁹ "Sì, compagni, si può fare musica su testo rivoluzionario, e il samovar ha un peso e una certa solidità, ma forse basta questo per includerlo nella categoria dei martelli?" (V. Šklovskij, *Chod konja: Sbornik stat'ej*, Moskva-Berlin, Gelikon, 1923, p. 44).

blicava sul “Novyj LEF”) il suo studio su materiale e stile in *Guerra e pace*, teso a dimostrare che le scelte stilistiche avevano portato Tolstoj a scrivere un romanzo dall’effetto politico diametralmente opposto a quello desiderato.⁷⁰

La posizione del “Novyj LEF” è l’esatto contrario dell’illusione realista del narratore impassibile: presa coscienza dell’opacità del linguaggio artistico, se ne denuncia l’inutilizzabilità per la propaganda politica; assunta – non è questo il luogo per discutere il grado di sincerità di questa assunzione – l’utilità politica come valore fondamentale, si proclama la morte dell’arte.

Abbiamo trattato, fino a questo punto, il realismo socialista come il punto di vista diametralmente opposto. A complicare la questione interviene ancora, però, il paratesto editoriale. La prefazione dell’autore conteneva, oltre all’attribuzione del lavoro al genere *očerk* e alla rinuncia al riconoscimento della qualità letteraria, l’indicazione: “Ai vivi i nomi sono stati cambiati, i caduti portano i loro nomi”.

La prefazione scompare a partire dalla terza edizione (1925). La quarta edizione (nel primo volume dell’edizione 1926-27 delle *Opere*), che tiene conto del lavoro di rielaborazione iniziato da Furmanov e interrotto dalla morte prematura, recuperava però questa frase in nota a piè di pagina.⁷¹

La sesta edizione (*Opere*, 1928) contiene una premessa della vedova dell’autore: “Considerando la necessità storica, Furmanov intendeva dare ai personaggi, nel *Čapaev* corretto, i nomi autentici. I nomi autentici sono dati a quei compagni che Furmanov ha delineato nel libro come tipi compiuti”.⁷² E, davvero, in questa edizione alcuni nomi sono sostituiti: Popov diventa Potapov (il vero nome del comandante della 75-ma brigata della divisione di Čapaev), Elan’ diventa Kutjakov (il comandante della 73-ma brigata), Trallin diventa Tronin (il responsabile del *politprosvet* dell’armata), e Zoja Pavlovna diventa Anna Nikitična, il vero nome della responsabile del *kul’tpolitprosvet* della divisione di Čapaev, la moglie di Furmanov e curatrice dell’edizione. Vengono inoltre aggiunte tre note a piè di pagina in corrispondenza dei

⁷⁰ Vedi V. Šklovskij, *Mater’jal i stil’ v romane L’va Tolstogo “Vojna i Mir”*, M., Federacija, 1928; tr. it. di M. Guerrini, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica (Saggio su Guerra e pace)*, Parma, Pratiche, 1978.

⁷¹ Cf. E. Prochorov, “Čapaev” *D. A. Furmanova*, cit., p. 73.

⁷² *Ibidem*, p. 72.

nomi di Andreev, Klyčkov e Anna Nikitična: “1) Commissario della 22 divisione, caduto nella guerra civile. 2) Dmitrij Furmanov. 3) Moglie di Dmitrij Furmanov”.⁷³

Una situazione perfettamente coerente con la visione del libro come memoriale; compatibile, al limite, con la definizione di Lejeune: il nome dell'autore è diverso da quello dell'eroe, ma l'identità viene ristabilita dal paratesto (attribuito, per di più, come si è visto, all'autore stesso). Quasi tutte le edizioni successive conserveranno i nomi come modificati in quella del 1928 (a parte Kutjakov, che a partire dal 1937 diventerà Sizov; era successo che Kutjakov era stato arrestato);⁷⁴ per le note, ogni edizione ha una soluzione particolare.

Nel 1960, una nuova raccolta di *Opere* conterrà un testo basato sulla quarta edizione, e ai personaggi saranno restituiti i nomi d'invenzione. Questo tenderà a diventare il testo di riferimento; ma non mancano le edizioni successive, con tanto di indicazione *roman* in frontespizio, che riportano il testo nella variante precedente, note comprese; ecco il retroscena dell'edizione che citavamo in apertura. La nota che identifica Klyčkov a Furmanov è scomparsa, ma si dichiara che Anna Nikitična, che compare al fianco del primo, è la moglie del secondo. L'identificazione tra protagonista e autore è evidentemente data per scontata, per già nota. A questo punto, si presume che il lettore conosca già il film, dove il commissario della divisione di Čapaev, che compare al posto di Klyčkov in una serie di episodi che riprendono da vicino il testo del libro, si chiama Furmanov. (Il film non presenta problemi di ambiguità di genere; l'intreccio è evidentemente romanizzato, e comunque Furmanov è interpretato dall'attore Boris Blinov).

Come si concilia questa situazione con il discorso critico teso a dimostrare che Klyčkov è un *tipo*, che non si esaurisce nell'autobiografia? Una risposta a questo quesito richiede una rilettura del concetto di *fiction* peculiare al realismo socialista. Un rapporto dichiarato con una realtà documentata è una costante del romanzo realsocialista: nel caso di Furmanov, come in tanti analoghi, ne fa fede l'esperienza diretta dell'autore; nel caso del romanzo storico, un rapporto dichiarato con il documento; in quello del romanzo industriale, si presuppone che l'oggetto non sia una fabbrica generica ma una fabbrica individuabile, di

⁷³ Ibidem, p. 73.

⁷⁴ Ibidem, p. 74.

cui l'autore abbia una conoscenza diretta e profonda. A fare fede di questo rapporto è, in ogni caso, il paratesto critico e giornalistico.⁷⁵

Fare discendere da qui la conclusione che il realismo socialista cancella la distinzione tra fatto e fiction, tra *visto* e *scritto*⁷⁶ è però una forzatura: quanto è scritto è da considerarsi vero proprio in quanto visto. Nelle parole di Lejeune, la "*mensonge... est une catégorie autobiographique*"⁷⁷ (come si diceva, *autobiografico* equivale qui a *referenziale*). In letteratura vale la sospensione dell'incredulità. Il *patto romanzesco*, nel realismo socialista, contiene elementi di referenzialità esclusi da quello corrente nella letteratura occidentale contemporanea.

Che non si tratti di una semplice ripresa della formula "romanzo" per ragioni di prestigio è evidente dalla discussione sulla figura di Klyčkov. Non è da escludersi che il "Novyj LEF" sia stato chiuso per ragioni puramente tattiche, tanto che negli anni successivi il genere *očerk* conoscerà una fortuna mai sperimentata in precedenza, con le più alte sanzioni ufficiali. Se ne farà promotore Maksim Gor'kij, attraverso iniziative quali la rivista "Naši dostiženija", espressamente dedicata al genere, e le campagne, sanzionate da decreti del Comitato Centrale, per la *Istorija graždanskoj vojny* e la *Istorija fabrik i zavodov*.⁷⁸ Questa politica letteraria giungerà al culmine all'inizio del 1934 con la pubblicazione del volume collettivo sul *Belomorsko-Baltijskij kanal*: un lavoro collettivo, i cui autori rinunciavano a firmare individualmente i propri contributi, dedicato ad un evento reale, storico, che comprende documenti autentici e fotografie: sembrerebbe la realizzazione ideale del programma del "Novyj LEF"; per di più, le ricerche sui materiali preparatori hanno dimostrato un ruolo di primo piano di Šklovskij nel lavoro di montaggio.⁷⁹ Proprio il rapido declino della fortuna critica di questo volume, lanciato come l'ultima frontiera della letteratura sovietica segnala una svolta.⁸⁰

⁷⁵ Vedi D. Colombo, *Perché le centrali elettriche non funzionavano? I romanzi incompiuti del realismo socialista*, "Europa Orientalis" 2001, n. 2, pp. 62-64.

⁷⁶ Cf. L. Heller, *A World of Prettiness*, cit., p. 706.

⁷⁷ P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, cit., p. 30.

⁷⁸ Vedi L. Heller, *Le mirage du vrai*, cit., p. 170-173.

⁷⁹ Vedi C. Ruder, *Making History for Stalin: The Story of the Belomor Canal*, Gainesville ecc., University Press of Florida, 1998, spec. p. 108.

⁸⁰ Vedi D. Colombo, *Sbornik o Belomorkanale: velikaja strojka stalinskoj kul'tury*, "Slavica tergestina" n. 10 (2002), pp. 231-243.

Per il realismo socialista era necessario un rapporto dichiarato con il fatto, ma, a quanto pare, era necessario anche che questo rapporto fosse istituito nel genere romanzo. Sembra esistere un collegamento tra la voga dell'*očerk*, della scrittura referenziale, e l'esistenza di spazi di dibattito politico, per quanto limitati; è quantomeno significativo il fatto che in Unione Sovietica il dibattito critico sul genere si chiuda con il 1934 per riprendere negli anni del disgelo chruščeviano. Uno dei libri simbolo dell'apertura seguente la morte di Stalin è *Rajonnye budni* di Valentin Ovečkin: un *očerk*, il primo *očerk* a godere di tanta risonanza dai tempi del *Belomorkanal*.⁸¹

L'unica monografia occidentale su Furmanov, quella di Hans-Peter Schneider, affronta il problema del rapporto tra Čapaev e la *literatura fakta* proprio nei termini delle intenzioni politiche. In una prospettiva sostanzialista (anche in questo libro l'apprezzamento per Furmanov da parte del "Novyj LEF" è considerato essenzialmente un malinteso),⁸² tesa ad una definizione basata su elementi intrinseci, l'incompatibilità viene rintracciata in un atteggiamento verso il lettore teso ad educarlo e coinvolgerlo emotivamente, che non prevede gli spazi di discussione che la pratica avanguardistica lasciava aperti. Conclusioni che emergono dal confronto con il prodotto più caratteristico del "Novyj LEF", *Den Shi-chua* di Tret'jakov:

Was Furmanovs Roman von dem Tret'jakovs unterscheidet, ist der Aspekt des Emotionalen: in "Čapaev" gibt es durch Heldenfiguren eindeutige Identifikationsangebote an den Leser. Die Provokation des Lesers, der Appell an sein Abstraktionsvermögen, von Tret'jakov, von Brecht und – in unseren Tagen – von Wallraff in den Brüchen der montierten Wirklichkeitsausschnitte angesiedelt, von Plessen in den charakteristischen "losen Enden" der modernen "non-fiction-novel" erkannt, in deren Weigerung "nicht austerminierten Stoff" zu unterdrücken oder mit fiktivem Material aufzufüllen, - diese Provokation des Lesers gibt es bei Furmanov nicht: Der Leser soll sich "einfühlen"!⁸³

Inutile ripetere il ragionamento che ci porta a relativizzare conclusioni simili. Gli elementi concreti dell'argomentazione possono essere ricondotti all'interpretazione del testo come *fiction*, e rovesciati nel

⁸¹ Vedi L. Heller, *Le mirage du vrai*, cit., p. 174.

⁸² "... Seine Adaptierung an die faktographische Methode nur auf einem Missverständnis seitens des LEF beruhen kann..." (H. Schneider, *Dokument und Romanform als Problem in D.A. Furmanovs Romanen "Čapaev" und "Mjatež"*, cit., p. 20).

⁸³ *Ibidem*, p. 50.

caso lo si legga come memorie; la “rottura” evidente dei “frammenti di realtà”, che chiama il lettore ad un’ autonomia di interpretazione, equivale a una presentazione di questi frammenti come oggetti anteriori al testo, verificabili, da parte di un narratore che si fa garante in prima persona di questa loro qualità: un narratore che in *Čapaev* è presente se solo si legge Fedor Klyčkov come pseudonimo di Dmitrij Furmanov.

Quanto all’aspetto emozionale, al richiamo all’immedesimazione evocato dalla figura dell’eroe, il discorso è più complesso. Lo stesso Schneider spende diverse pagine per dimostrare come Furmanov decostruisca il mito di Čapaev – come eroe popolare, invincibile cavaliere delle steppe, figura dell’immaginario contadino – e lo ricostruisca poi come figura di eroe organizzatore, eroe umanizzato.

L’argomentazione ritorna qui su un luogo molto frequentato dalla critica sovietica; nella cui elaborazione sembra possibile rintracciare uno sviluppo cronologico parallelo a quello attraverso il quale si giunge all’annessione al campo del romanzo. I primi critici tendevano a sottolineare – in positivo – come la figura di Čapaev, già eroe di mille leggende, venga riportata sulla terra da Furmanov.⁸⁴ Il ridimensionamento era funzionale a quello che era considerato il nucleo tematico fondamentale: la presa di controllo sull’eroe istintivo, espressione della *stichijnost’*, della spontaneità elementare della rivoluzione contadina, da parte del commissario, espressione della *soznanie*, della coscienza razionale del partito. Su queste categorie Katerina Clark basa la costruzione del *Master Plot* che considera alla base di tutto il romanzo sovietico, di cui in questo senso Furmanov costituirebbe uno degli iniziatori.⁸⁵

⁸⁴ Ad esempio: “La personalità di Čapaev è un modello di elaborazione artistica marxista del tipo. (...) In *Čapaev* Furmanov inserisce nella cornice della verità viva, dell’obiettività e mette *al suo* posto non solo la figura di Čapaev, ma tutto l’eroismo e la bravata spontanei” (A. Revjakin, *Proletarskij chudožnik-memuarist D. A. Furmanov*, “Molodaja gvardija” 1926, n. 5, p. 181).

⁸⁵ Cf. K. Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, cit., p. 84-89; secondo la Clark il libro di Furmanov, se contiene già le basi del *Master Plot*, non è però ancora un testo compiutamente realsocialista; la sua argomentazione tocca, per quanto in modo piuttosto confuso, gli stessi problemi che stiamo discutendo: “Although the plot of *Chapaev* was similar to that of later Socialist Realist classics, its mode of narration was not. For instance, *Chapaev* has a highly conscious first-person narrator [Klyčkov o Furmanov? d. c.], a form that is extremely rare in later Soviet literature. *Chapaev*, with its direct or semidirect representation of the spontaneity/consciousness dia-

Ma in Unione Sovietica la lettura si evolve nel tempo: nel 1936 Makarenko arriverà a rimproverare allo scrittore un eccessivo ritegno che gli avrebbe impedito di dare piena realizzazione a quell'eroe degno di emulazione per cui aveva costruito tutte le premesse, per sottolineare come questo difetto sia superato nel film dei Vasil'ev – “Appunto in quest'opera pregevole abbiamo il vero Čapaev del vero Furmanov, non inquinato dallo schema e dalla modestia”.⁸⁶ Come apparirà ormai logico, negli anni successivi la critica realsocialista ricorrerà, anche in questo caso, al consueto “*i tem ne menee*”, ciononostante:

Furmanov toglie da Čapaev la patina di iperbolizzazione eroico-popolare e lo presenta come uomo vivo, terreno. (...) Le qualità umane e militari di Čapaev sono però tali che la sua immagine non perde per questo la sua alta attrattiva eroica, poetica. Al contrario, diventa più brillante. Ma non è più l'eroe convenzionale della tradizione folklorica, non è il *bogatyr* miracoloso del *lubok*, è un uomo veramente reale. Uscito dalle viscere del popolo, ha dato per lui tutte le sue forze, il suo talento e infine la sua vita.⁸⁷

Lo stesso Schneider conclude il discorso sulla “ricostruzione” del mito di Čapaev con un rimando al ruolo del film nella ricezione del romanzo;⁸⁸ ammettendo così che anche il coinvolgimento emotivo, la fascinazione per l'eroe modello, non dipende soltanto dalle qualità intrinseche del testo, dalla scelta dell'autore di fare appello all'emotività del lettore piuttosto che alle sue capacità intellettuali. Anche la fascinazione ha una sua dimensione cronologica (il film, ricordiamolo, è del 1934), non è indipendente dai presupposti paratestuali della ricezione; ne possiamo concludere che, anche sotto questo aspetto, non è priva di importanza l'interpretazione dell'appartenenza generica, del patto narrativo, della figura del narratore.

Anche Marietta Čudakova rintraccia le ragioni del ripudio delle idee del LEF da parte delle istituzioni staliniste nel rapporto con la politica. La *literatura fakta* significherebbe una rinuncia dello scrittore ad una posizione propria, l'accettazione di farsi portavoce del partito

lectic and its relatively motivated plot, is in stark contrast to the more symbolic and ritualized modes of later novels”. (p. 88).

⁸⁶ A. Makarenko, “Čapaev” D. Furmanova, “Literaturnyj kritik” 1937, nn. 10-11, p. 119.

⁸⁷ A. Berežnoj, “Čapaev” Dm. Furmanova, M.-L., Chud. literatura 1965, pp. 85-86.

⁸⁸ “Für die Rezeption des Buches und für die Rezeption Čapaevs als vorbildhafte Figur spielt der Film eine kaum zu überschätzende Rolle” (Schneider, *op. cit.*, p. 75).

implicherebbe automaticamente la morte dell'arte. Situazione che nell'Unione Sovietica si sarebbe puntualmente verificata; inaccettabile, per il potere, sarebbe stato il fatto che il LEF lo ammettesse apertamente:

Il LEF sosteneva in modo assolutamente conseguente che, se era scomparso il ruolo precedente dello scrittore russo, il ruolo di *maitre à penser*, ora passato al partito, chi scriveva doveva lasciar perdere i romanzi e concentrarsi sul lavoro nei giornali, diventando cinghia di trasmissione diretta e manifesta della linea del partito; in prospettiva tutti avrebbero imparato a scrivere nei giornali e lo scrittore come figura particolare sarebbe scomparso dalla vita sociale. Per quanto riguarda le tendenze della letteratura stampata le avevano colte in modo molto preciso, ma ne parlavano sinceramente, era questa la loro principale divergenza con le autorità... le autorità accolsero un'altra versione: lasciare la casta degli scrittori quale apparente erede del ruolo abituale dello scrittore nella società russa, soltanto però al servizio (per intima convinzione) della causa del partito come causa del popolo. Questo ruolo dello scrittore cominciò ad elaborarlo l'avversario del LEF Gor'kij.⁸⁹

Una simile interpretazione della posizione del "Novyj LEF" ricorda in maniera davvero impressionante, con la sola differenza di un cambio di segno, la posizione di Averbach:

Il sogno dei fattisti sull'obiettività del fotografo è legato in modo assolutamente logico alla teoria della "deindividualizzazione" dello scrittore, al modo in cui il LEF interpreta l'ordinazione sociale. In questo caso l'aspirazione alla macchina fotografica come modello è una manifestazione dell'aspirazione, che abbiamo notato già da parecchio tempo, a liberarsi dall'indipendenza ideologica, a trasferire la responsabilità per l'ideologia appunto sul committente.⁹⁰

Si tratta, di nuovo, di una posizione polemica, da sottoporre a verifica; una posizione che, per di più, procede in parallelo con quella, già discussa sopra, sul preteso miraggio di un'arte oggettiva. Anche in questo caso il discorso può essere rovesciato di centottanta gradi. Tret'jakov definiva la differenza tra articolo (*očerk*, fattografia) e romanzo riferendosi allo stesso ordine di problemi:

C'è una differenza tra un articolo e un romanzo. Quando un articolo contiene delle menzogne, contro questo articolo si scrive un articolo polemico. Ma quando contiene menzogne un racconto non si fa polemica, ma lo si sottopone

⁸⁹ M. Čudakova, *Tak jarkij tok, zaledenev (o tvorčestve Arkadija Belinkova)*, "Grani" LI-179 (1996), p. 123.

⁹⁰ L. Averbach, *O Furmanove i proletarskoj literature*, cit., p. 151.

a una “critica artistica”. Nella narrativa gli eroi portano un cognome narrativo inventato. Il narratore non è responsabile dei fatti esposti nella sua opera, è responsabile dello stile, e lo stile comincia là dove finisce la viva costruzione attiva.⁹¹

Il riportare il testo alla categoria del romanzo, della generalizzazione artistica, chiude la possibilità di discussione sulla realtà di quanto descritto. Il testo referenziale è un testo verificabile, un testo a cui si può applicare la categoria della menzogna; non così la *fiction*. Nel testo referenziale l’autore coincide di norma con il narratore; il narratore è una persona anagraficamente identificabile, che dichiara esplicitamente di descrivere dal proprio punto di vista fatti che possono essere verificati – e dunque smentiti – sul campo. Si assume cioè la responsabilità di quanto scrive. Con una persona reale, con nome cognome e indirizzo, si può discutere.

All’esaltazione del lavoro forzato del volume sul *Belomorkanal*, Solženicyn può opporre i centomila morti del solo primo inverno di lavori;⁹² sappiamo da Thomas Lahusen che anche l’oleodotto oggetto di *Daleko ot Moskvy* di Vasilij Ažaev (è discutendo questo libro che Ermilov lancerà la formula: “Il bello è la nostra vita!”) è stato costruito dal GULag sulle ossa dei detenuti (tra cui il futuro autore del romanzo premio Stalin).⁹³ Ma rivendicare la menzogna di questo testo è più difficile: è un romanzo, è un’immagine artistica; il romanziere non è responsabile dei fatti descritti, è responsabile dello stile.

⁹¹ LEF. *Nužno predostereč’*, in *Literatura fakta*, cit., p. 217.

⁹² A. Solženicyn, *Archipelag GULag*, Paris, YMCA Press, 1973 (libro 3, cap. 3).

⁹³ T. Lahusen, *How Life Writes the Book: Real Socialism and Socialist Realism in Stalin's Russia*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1997.

