

È quindi erroneo credere che questo metodo rispecchi adeguatamente il capitalismo in tutta la sua inumanità. Proprio il contrario! Questi scrittori attenuano involontariamente l'inumanità del capitalismo. Poiché il triste destino per cui esistono uomini senza una ricca vita intima, senza una viva umanità in continuo sviluppo, è assai meno rivolvente ed esacerbante del fatto che il capitalismo trasforma ogni giorno e ogni ora in « cadaveri viventi » migliaia di uomini vivi dotati di infinite possibilità umane.

Si confrontino i romanzi di Maksim Gor'kij che descrivono la vita della borghesia con le opere dei moderni realisti, e si vedrà chiaro il contrasto. Si vedrà che il realismo moderno, fondato sull'osservazione e sulla descrizione, avendo perso la capacità di configurare la reale dinamica del processo vitale, rispecchia la realtà capitalistica in modo inadeguato, attenuandola e rimpicciolendola. L'umiliazione e la mutilazione dell'uomo ad opera del capitalismo è più tragica, la bestialità del capitalismo è più abietta, feroce e crudele dell'immagine che ne possono offrire anche i migliori romanzi di questo genere.

Si opererebbe certo un'illecita semplificazione, se si affermasse che tutta la letteratura moderna ha capitolato senza combattere dinanzi alla feticizzazione e alla disumanizzazione della vita ad opera del capitalismo « finito ». Abbiamo già accennato al fatto che tutto il naturalismo francese posteriore al 1848 rappresenta, nei suoi intenti soggettivi, un moto di protesta contro questo processo. E anche nelle più tarde correnti letterarie del capitalismo in declino, si può sempre osservare come le varie tendenze letterarie siano, presso i loro migliori esponenti, strettamente connesse a queste voci di protesta. I più notevoli rappresentanti dei vari indirizzi formalistici intendevano quasi sempre combattere, sul piano letterario, la meschinità della vita capitalistica. Se si considera, per esempio, il simbolismo del vecchio Ibsen, si discerne chiaramente la rivolta contro la monotonia della vita borghese di tutti i giorni. Ma queste rivolte non possono conseguire alcun risultato artistico, quando non scavano fino alle radici umane della meschinità

della vita capitalistica, e quando non sono in grado di vivere, di comprendere e di descrivere la reale lotta dell'uomo per dare un senso alla propria vita.

Ecco perché è tanto importante, nella letteratura e nella teoria letteraria, la rivolta umanistica dei migliori intellettuali del mondo capitalistico. Data la straordinaria varietà delle correnti e delle personalità che lo rappresentano, un'analisi di questo umanesimo, anche per sommi capi, uscirebbe dai limiti del presente saggio. Si accennerà soltanto al fatto che già nella rivolta apertamente umanistica di Romain Rolland e nella dissoluzione satirica dell'isolamento egoistico propria dell'opera di André Gide si riscontrano talvolta seri sforzi di superare le tradizioni della letteratura borghese postquarantottesca. E il rafforzamento dell'umanesimo dovuto alla vittoria del socialismo nell'Unione Sovietica, al suo consolidamento e all'intensificarsi della sua lotta contro la bestialità fascista, ultima forma dell'inumanità capitalistica, ha portato queste tendenze a un livello più elevato anche nella teoria. Nella saggistica degli ultimi anni, per esempio in Bloch, si dà l'avvio a una sostanziale revisione critica dell'arte della seconda metà dell'Ottocento e dell'arte del Novecento. Naturalmente, anche questa battaglia critica non è ancor giunta a conclusione, né ha raggiunto dappertutto chiarezza di principi; ma già l'esistenza di questa lotta, di questo tentativo di liquidare l'epoca di decadenza, è un segno dei tempi la cui importanza non è trascurabile.

VII.

Ma questa battaglia è ben lungi dall'essere conclusa anche nell'Unione Sovietica. Da una parte l'ascesa grandiosa dell'economia socialista, il rapido estendersi della democrazia proletaria, l'emergere dalle masse di molte personalità notevoli e lo sviluppo dell'umanesimo proletario nella prassi del popolo lavoratore e dei suoi capi, sono tutti fatti che esercitano una potente azione rivoluzionaria sulla coscienza dei migliori intellettuali del mon-

do capitalistico. D'altra parte vediamo che la nostra letteratura sovietica non ha ancora completamente superato i residui delle tradizioni della borghesia decadente; residui che ostacolano il suo sviluppo.

Si può dire anzi che alcuni scrittori non si sono impegnati con sufficiente decisione nella via che conduce a un vero superamento di tali residui. La discussione sul naturalismo e il formalismo organizzata dall'Unione degli Scrittori lo rivela nel modo più chiaro. Nonostante la grande chiarezza degli articoli della « Pravda », la discussione ha appena sfiorato le questioni di principio concernenti il naturalismo e il formalismo. Che Oleša abbia trovato Joyce più interessante di Gor'kij dal punto di vista formale, è un fatto che indica chiaramente come il problema della forma sia restato finora poco chiaro per alcuni scrittori, i quali, impacciati da tradizioni borghesi o bogdanoviane, continuano a confondere la forma con la tecnica. E del rapporto tra le questioni formali e l'approfondimento ideologico, la liquidazione dei residui borghesi nella concezione generale del mondo, non si è praticamente nemmeno parlato, e, quando pure se ne è parlato, lo si è fatto in una forma volgare che poteva solo contribuire alla confusione dei problemi: alludiamo al fatto che qualcuno ha individuato nel naturalismo e nel formalismo indirizzi direttamente ostili al potere sovietico. Possiamo dunque legittimamente porci la domanda se la critica che abbiamo mossa al metodo dell'osservazione pura e al predominio della descrizione nella letteratura borghese posteriore al 1848 concerne anche la letteratura sovietica. Per alcuni scrittori dobbiamo purtroppo rispondere in senso affermativo.

Si pensi alla composizione della maggior parte dei nostri romanzi. Essi concernono per lo più un ambiente materiale, sul modello naturalistico del romanzo documentario alla Zola (e l'abbellimento con le « conquiste » ancor più moderne della « tecnica più recente » non cambia niente a questo fatto). Non mettono in primo piano vicende umane, rapporti tra uomini illustrati mediante le cose, ma danno monografie di un colcos, di una fabbrica ecc. Gli uomini costituiscono per lo più soltanto

un « accessorio », un materiale illustrativo che integra la situazione di fatto.

S'intende che qui non agiscono soltanto le tradizioni naturalistiche. Abbiamo già avuto occasione di indicare in precedenza che il naturalismo si trasforma necessariamente in tendenze formalistiche (simbolismo). Possiamo aggiungere che le tendenze formalistiche sorte in opposizione al naturalismo assumono, dal punto di vista ideologico, la stessa posizione superficiale di fronte a tutti i problemi più importanti che è propria del naturalismo stesso. Il rapporto tra uomo e società, tra individuo e collettività, nell'espressionismo e nel futurismo, è almeno altrettanto deformato, astratto, feticistico, che nel naturalismo. E la corrente pseudorealistica dell'imperialismo postbellico, la *neue Sachlichkeit*, costituisce forse, col suo tentativo di rinnovare, impoverendola, la letteratura documentaria, un'eredità ancor più dannosa del vecchio naturalismo. Poiché la signoria delle cose sugli uomini impregna queste nuove tendenze formalistiche e pseudorealistiche in forme se possibile ancora più gravi, più aride, più inumane.

Alcuni anni fa, per esempio, fu pubblicata una dichiarazione di principi che, per la sua sincerità, ci può dare una preziosa conferma. Il suo tenore è il seguente:

Il giornale mi diede l'intervista come metodo di lavoro. Lo studio dei « romanzi della Koverer Ampa » rinfocolò il mio interesse per la biografia delle cose. Per qualche tempo mi sembrò che una cosa di cui si seguono le peregrinazioni attraverso le mani degli uomini possa raccontare intorno ad un'epoca molto di più di un romanzo psicologico [il corsivo è mio; G. L.].

Naturalmente, questa teoria della « biografia delle cose » viene di rado proclamata così apertamente e attuata in modo così grossolanamente feticistico come in questo caso. Ci troviamo però di fronte alla formulazione estrema di una tendenza generale. Perché l'unità compositiva di taluni romanzi russi è data proprio dalla biografia di un complesso materiale di cose, cui gli uomini servono soltanto da materiale illustrativo.

Donde la monotonia della composizione di tali romanzi. Si è appena cominciato a leggerli che già si sa come andranno a finire: in una fabbrica ci sono dei sabotatori e vi succedono terribili pasticci, ma alla fine la cellula del partito o la Ghepeù scoprono il nido dei sabotatori e la produzione rifiorisce; oppure: il colcos non lavora bene a causa del sabotaggio dei *kulak*, ma l'operaio mandato a fare un sopralluogo riesce ad eliminarlo, e allora assistiamo all'ascesa del colcos.

S'intende che tutti questi erano temi caratteristici di una data tappa dello sviluppo sociale. E non c'è assolutamente nulla da obiettare al fatto che siano stati trattati da moltissimi scrittori. Ma è indizio di un basso livello di cultura letteraria che alcuni scrittori confondano una più o meno giusta formulazione sociale del tema con l'invenzione di un intreccio. Il vero lavoro letterario, quello dell'invenzione e della composizione, avrebbe dovuto cominciare al punto in cui questi scrittori ritengono la loro opera già letterariamente compiuta. Questa confusione del tema con l'intreccio, o, per meglio dire, questa sostituzione dell'intreccio con una completa descrizione oggettiva di tutte le cose che rientrano nel tema, è una parte essenziale del bagaglio del naturalismo.

L'importanza dell'intreccio non consiste in primo luogo nel fatto che esso è vario e ricco di sorprese e di colori. Queste qualità proprie di un buon intreccio dipendono piuttosto dal fatto che solo col suo soccorso è possibile rendere plasticamente vivi i tratti umani — individuali e tipici — di un personaggio, mentre la monotonia connotata all'esposizione puramente descrittiva del tema non dà modo di rappresentare individualità concrete. La proteica multiformità, l'infinita ricchezza della vita, non possono non andare perdute quando si rinuncia a rappresentare il complicato labirinto dei sentieri ritorti e sinuosi lungo i quali gli individui, consapevoli o inconsapevoli, volenti o nolenti, realizzano l'universale. Il tema nudo e crudo può indicare soltanto il cammino socialmente necessario, senza presentarlo come risultato dell'intersecarsi di un infinito numero di fatti accidentali. Nei romanzi sovietici questa necessità sociale del

soggetto è sentita abbastanza chiaramente e linearmente. Ragione di più perché gli scrittori non si arrestino alla mera formulazione del soggetto, ma inventino intrecci individuali. La mancanza di tali intrecci non è tanto dovuta a scarse doti letterarie, quanto al fatto che gli scrittori, impegnati in false teorie e in false tradizioni, ne ignorano la necessità.

La composizione di taluni nostri romanzi non è meno schematica di quella dei romanzi naturalistici della scuola zoliana, ma coi segni invertiti. Là si rivelava la nullità di un ambiente capitalistico, mostrando per esempio quale ignominia si celi dietro lo splendore della borsa o delle banche. In alcuni scrittori sovietici i segni sono invertiti: i rappresentanti dell'idea giusta, prima conclusi e messi in disparte, conseguono alla fine la vittoria. Ma il cammino seguito è, in entrambi i casi, ugualmente astratto e schematico. L'idea storicamente e socialmente giusta non perviene ad un'espressione letteraria convincente.

La mancanza di un intreccio individuale ha per effetto che gli uomini diventano pallide larve. Poiché gli uomini acquistano una fisionomia e un profilo veramente umano solo in quanto noi li seguiamo nelle loro azioni. Le quali non possono essere sostituite né da una minuta descrizione psicologica della loro vita intima, né da un'estesa descrizione « sociologica » di situazioni generali. E questo è ciò che cercano di fare tali romanzi. In essi gli uomini corrono su e giù eccitati, discutendo animatamente di cose di cui non si vede l'importanza per loro stessi, per le loro personali vicende. Oggettivamente, beninteso, queste cose hanno la massima importanza. Ma l'importanza oggettiva acquista una vita letteraria e può convincere e trascinare il lettore solo a patto che il rapporto tra queste cose e il personaggio che ci è divenuto familiare venga configurato in forma individuale (cioè mediante l'azione, mediante l'intreccio). Siccome questo non avviene, gli uomini diventano, quasi senza eccezione, figure episodiche inserite in quadri statici. Affiorano e svaniscono senza che la loro apparizione o la loro scomparsa possano destare un vero interesse.

Ancora una volta il « lettore moderno » domanderà: ma la realtà non è proprio cosí? Certi uomini vengono inviati in qualche posto, e poi richiamati; arrivano delegazioni; si tengono sedute ecc. I rapporti umani descritti in quei romanzi corrispondono alla nostra realtà. Ilja Ehrenburg difende la dissoluzione della forma epica con argomenti quasi uguali a quelli addotti dai moderni formalisti occidentali. La vecchia forma classica non corrisponderebbe piú al « dinamismo » della nuova vita. È sintomatico per il formalismo della concezione e dell'argomentazione che lo stesso « dinamismo » della vita debba contraddistinguere, in un caso, il caos della putrefazione capitalistica, e nell'altro la costruzione del socialismo e il sorgere dell'uomo nuovo.

I classici — ha detto Ehrenburg al congresso degli scrittori tenuto a Mosca — descrivevano forme di vita e personaggi consolidati. Noi descriviamo la vita nel suo movimento. Perciò l'applicazione della forma classica a un romanzo della nostra epoca richiede da parte dell'autore l'impiego di falsi collegamenti e soprattutto di false soluzioni. La diffusione delle corrispondenze, degli schizzi, il grande interesse dell'artista per gli uomini vivi, l'uso di tutti questi appunti stenografici, interviste, protocolli e diari: tutto ciò non è dovuto al caso.

Questa è, punto per punto, la descrizione dello stile di Dos Passos fatta da Sinclair Lewis, e abbiamo già risposto allora a questa obiezione. Sì, la superficie della vita appare proprio cosí, ma non è mai apparsa altrimenti, e gli scrittori borghesi che non andarono al di là di essa non riuscirono mai a destare un vero interesse per i propri personaggi, ridotti a figure episodiche. Si prenda un semplice episodio tratto dall'opera di un grande scrittore, come la morte di Andrej Bolkonskij in *Guerra e pace*. Il ferito viene operato nella stessa camera in cui si sta amputando una gamba ad Anatole Kuragin. Poi viene trasportato a Mosca e alloggiato, per caso, proprio in casa Rostov. La realtà è fatta cosí? Sì, può esser fatta cosí, se il grande scrittore utilizza i casi della vita per esprimere l'umana necessità dei suoi personaggi. Ma per far questo egli deve contemplare la vita con uno sguardo

do che non si limiti a descrivere la superficie esteriore, né a mettere astrattamente in rilievo fenomeni sociali (anche se esattamente percepiti), ma scorga tra questi e quella il rapporto di dipendenza che li unisce, concentrandolo in un intreccio che ne sia la sintesi poetica. Questa esigenza è soffocata dalla generale decadenza ideologica della classe borghese. La curiosa contraddizione della nostra situazione letteraria consiste nel fatto che la vita solleva sempre piú perentoriamente tali problemi, mentre una parte della letteratura si aggrappa, con tenacia degna di miglior causa, a quella superficialità eretta a metodo che è propria della letteratura borghese decadente. Diciamo una parte della letteratura borghese, naturalmente, per fortuna, non tutta. Gli scrittori russi piú notevoli sentono la necessità di approfondire la rappresentazione della nuova vita e tendono sempre piú intensamente a creare intrecci individuali. Questo intento è particolarmente evidente nelle opere di Fadeev.

Il problema non è un problema letterario in senso stretto. Quest'arte episodica non è assolutamente in grado di rappresentare l'uomo nuovo. Dobbiamo sapere e intuire esattamente dond'è uscito quest'uomo e come si è sviluppato, come ha potuto diventare quello che è. La descrizione del passato e quella dell'uomo nuovo già « fatto » come immagini contrastanti e antagonistiche restano letterariamente triviali. E questa trivialità non si sopprime rivestendola di forme fantastiche, presentandola come il misterioso risultato di ignote premesse. Cosí la figura del « rosso » nella *Centrale idroelettrica* della Šaginjan suscita, al suo primo apparire, un vivissimo interesse. Ma siccome la Šaginjan non racconta come il « rosso » abbia potuto diventare quello che è, né permette alle sue interessanti qualità di esplicarsi in un intreccio individuale, l'interesse si spegne; al posto della trivialità incolore abbiamo una trivialità scintillante e variopinta.

Molti scrittori sentono sempre piú il bisogno di far conoscere la vita intima dei loro personaggi. Questo è senza dubbio un passo in avanti.

Non bisogna tuttavia dimenticare che anche questa

vita intima può diventare significativa, in un romanzo, solo in rapporto all'intreccio, come premessa, tappa o risultato di un'azione individuale. Ma in sé e per sé la descrizione statica della vita intima è natura morta, non meno della descrizione delle cose. Gladkov trascrive in *Energia* il lungo diario di un personaggio. Ma questo personaggio non svolge nessuna parte importante nell'azione, né prima né dopo. Rispetto all'azione la conoscenza del diario non è quindi per nulla indispensabile al lettore: esso resta un mero « documento », una semplice descrizione di stati d'animo, e non eleva nemmeno per un attimo il personaggio che lo tiene al di sopra del livello dell'episodio.

Il metodo descrittivo priva questi romanzi di ogni tensione. La dialettica dello sviluppo sociale implica, ovviamente, che la conclusione sia già nota al lettore fin dal principio. Sappiamo già che, dal punto di vista della vera arte narrativa, ciò non costituirebbe alcun ostacolo ad un'efficace tensione, anzi potrebbe conferirle un carattere genuinamente epico — ma solo a condizione che la conclusione già nota fin dal principio vada a poco a poco precisandosi nel corso di una serie di interessanti vicende umane, ora sembrando vicinissima, ora allontanandosi di nuovo, e così via.

Nel metodo descrittivo questa tensione non esiste. Da un punto di vista genericamente sociale, cioè letterariamente astratto, la conclusione è prestabilita. Ma non vi sono linee direttive che guidino la trama a questa conclusione. Nelle varie tappe gli uomini si mostrano, in generale, impreparati e disorientati di fronte agli eventi, mentre la soluzione salta fuori « improvvisamente ». Le contraddizioni proprie del metodo descrittivo risalgono qui in modo evidente, soprattutto quando la descrizione viene fatta, come avviene in molti nostri scrittori, dal punto di vista del personaggio che agisce. Perché allora abbiamo l'immagine di una situazione, di un complesso di cose e di uomini che vi si affaccendano intorno, i quali vengono descritti da un osservatore disorientato che non sa raccapezzarsi in tutte le questioni essenziali. Che se invece gli oggetti vengono descritti « oggettivamente »,

cioè dal punto di vista del tema generale, le descrizioni non hanno alcun intimo rapporto con le figure e le riducono ancor più a un livello episodico.

Così l'uomo nuovo appare, in tali romanzi, non già come dominatore delle cose, bensì come loro accessorio, come elemento umano di una natura morta assunta a dimensioni monumentali. Qui il metodo descrittivo cade in contraddizione col fondamentale evento storico della nostra grande epoca. In tutti questi libri si afferma, beninteso, che l'uomo è divenuto il dominatore delle cose, e come tale egli viene effettivamente descritto. Ma dal punto di vista estetico questo non serve a nulla, perché il rapporto tra l'uomo e il mondo esterno e la forza del primo in lotta contro il secondo possono trovare espressione solo nella rappresentazione concreta di questa lotta. Se il conflitto tra necessità e libertà è raccontato secondo le vere norme epiche e appare in tutta la sua grandezza lo sforzo compiuto dagli uomini, allora anche i personaggi che soccombono acquistano una grande struttura umana. Gli eroi di Balzac falliscono per lo più nel loro scontro con la vita, e gli eroi della *Madre* gorkiana sono sevizati e gettati in prigione; tuttavia essi dispiegano una grande forza umana e (nel caso della *Madre*) si dimostrano perfino capaci di dominare la vita, mentre la descrizione statica del dominio sulle cose finisce per dare alle cose — sul piano artistico — la preponderanza sugli uomini.

Abbiamo detto che il naturalismo e il formalismo hanno rimpicciolito la realtà capitalistica, attenuandone l'orrore, e facendolo apparire assai più banale di quanto effettivamente non sia.

I residui del naturalismo e del formalismo, i metodi basati sull'osservazione e sulla descrizione, rimpiccioliscono ed esteriorizzano la più grande rivoluzione dell'umanità.

Come gli scrittori borghesi che si servono di tali metodi, così anche i russi sentono istintivamente che le loro descrizioni mancano di intimo significato. E come quelli, nel tentativo di ovviare con mezzi artificiali e puramente espressivi all'intima povertà degli uomini e degli eventi

da essi descritti, ricorsero all'introduzione del simbolo; così fanno alcuni scrittori proletari. E qui potremmo addurre parecchi esempi di falsa profondità, di trivialità rettoricamente gonfiata, il che è tanto più triste in quanto il caso si presenta spessissimo in scrittori che avrebbero senz'altro la capacità di conferire un intimo significato alle loro narrazioni. Proprio commisurato alla grandezza della realtà sovietica, il simbolo appare un povero surrogato dell'intima poesia. E proprio per questo tale mania va estirpata con la critica più intransigente. Si pensi per esempio alle innocue bacche che Il'enkov, nell'*Albero motore*, trasforma in simbolo del sangue, o alla personificazione del ruscello montano nella Šaginjan, ma soprattutto alle ultime righe del nuovo romanzo di Gladkov:

I fili cantavano sui pali con voci lontane, come se svanisse il leggero accordo di qualche oratorio incompiuto. Nelle vie di accesso, dietro le rupi, voci di donne e di uomini chiamavano e rispondevano: erano forse manovratori degli scambi.

— ... Conduci il treno sul binario superiore... sul superiore...

« Sì... capisco, sul binario nuovo... quello che conduce all'argine... »

Sì, pensava Miron, guardando nell'alba azzurra, sì, sul nuovo binario... La vita prende sempre nuovi binari.

È comprensibile, è addirittura tragico, che uno Zola o un Ibsen, mossi dalla disperazione per l'intima nullità della vita capitalistica di tutti i giorni che avrebbero dovuto descrivere, ricorressero all'aiuto dei simboli. Ma per scrittori la cui materia è la grandiosa realtà del socialismo, nessuna scusa è ammissibile.

Tutti questi mezzi compositivi sono residui del capitalismo. Ma i residui della coscienza tradiscono sempre l'esistenza di residui nell'essere. Già al congresso dei komssomol il modo di vivere degli scrittori fu sottoposto a una severa critica. Qui basterà chiederci se la tenace persistenza del tipo dell'« osservatore » non abbia per cause profonde radici nella vita stessa dello scrittore. Né si tratta qui soltanto del semplice individualismo, che si esprime in forme anarcoidi e tende all'isolamento. An-

che il documento studiato *ad hoc*, l'atteggiamento da reporter di fronte ai problemi dell'epica, la descrizione da « mandato di cattura » delle figure, secondo la maniera zoliana, sono tutti fenomeni che rientrano sotto questa rubrica. Essi mostrano che anche certi scrittori russi non attingono ancora alla ricca sorgente della vita vissuta, che può produrre grandi creazioni artistiche, ma raccolgono e ordinano osservazioni con intenti determinati, per esporle in seguito in forma puramente giornalistica, oppure adornate di un orpello lirico-simbolico.

Ci sono, beninteso, non pochi scrittori che compiono in modo ben diverso. Ma se si esaminasse il fondamento d'esperienza da cui essi desumono i loro contenuti, si riscontrerebbe un atteggiamento completamente diverso nei confronti della vita stessa. Basterà accennare all'arte e alla vita di Šolochov.

Così, anche nell'Unione Sovietica, il dilemma: partecipare o osservare, narrare o descrivere, è un problema di rapporto dello scrittore con la vita. Ma ciò che per un Flaubert era una situazione tragica, è nell'Unione Sovietica un semplice errore, un residuo, non ancora superato, del capitalismo.

Non è stato ancora superato, ma può esserlo e lo sarà.

(1936).