

Boris Pil'njak
L'ANNO NUDO
 (1922)

Noemi Albanese

1. “Se Belyj è fumo, Pil'njak è l'ombra del fumo” scrive Šklovskij [1976: 247; 1929: 207] nel 1925 in *Teoria della prosa*, evidenziando quelle affinità stilistiche e di poetica tra i due autori che erano diventate lampanti con la comparsa dell'*Anno nudo* (*Golyj god*, 1922) e avevano spinto molti critici a considerare Pil'njak nient'altro che un epigono. In effetti, il dibattito che si crea intorno al romanzo ha toni tanto accesi quanto polarizzati che si concentrano, da una parte, sul tentativo di decifrare l'ideologia dell'autore, il peso e il giudizio dato alla Rivoluzione e, dall'altra, sulla volontà di indagarne le componenti strutturali e innovative, con particolare riguardo ai principi della cosiddetta prosa ornamentale dei primi anni Venti.

Ad emergere, fin dalle primissime pagine del romanzo, è la composizione frammentata, definita dai critici *kuskovaja*, ‘a pezzi’ [TYNJANOV 1977: 162] e, addirittura, *loskutnaja*, ‘a brandelli’ [GOFMAN 1928: 10], espressione della volontà di descrivere un mondo non più integro (perché distrutto dalla violenza connaturata alla rivoluzione) e, quindi, di realizzare una prosa nuova per un mondo nuovo: “Pil'njak ha unito in sé in maniera organica le vecchie tradizioni e le nuove possibilità di costruzione della prosa, che gli hanno permesso di evidenziare ed esprimere in maniera nuova quanto detto e di distruggere

il confine tra scrittore e lettore” [ANDRONIKAŠVILI-PIL’NJAK 2003: 8]. Il nucleo centrale dell’*Anno nudo*, infatti, è costituito da una serie di racconti usciti negli anni precedenti e leggermente rimaneggiati, espressione tangibile della poetica dello scrittore, per il quale la continua riorganizzazione e riedizione di materiali già pubblicati si configura come una costante. Nello specifico, nel romanzo sono confluiti *Dalla terra* (S zemli), *La tenuta Belokonskoe* (Imenie Belokonskoe), *Tempi variaghi* (Varjažskie vremena) del 1918, *Da Nikola, ovvero a Belye Kolodezi* (U Nikola, čto na Belych-Kolodezjach), *La città di Kolymen* (Kolymen-gorod), *Strade* (Proselki), *Arina, Assenzio* (Polyn’) del 1919 e *Ivan e Mar’ja* (Ivan-da-Mar’ja) del 1920 [cfr. ULIAN 2009: 21; BROWNING 1979: 168].

Questo materiale estremamente composito viene organizzato nel romanzo all’interno di una struttura tripartita in *Introduzione* (Vstuplenie), *Esposizione* (Izloženie) e *Conclusione* (Zaključenie). Sono a loro volta tripartiti i sette capitoli che costituiscono l’*Esposizione*; inoltre, nei capitoli v, vi e nella *Conclusione*, rispettivamente intitolati *Le morti. Trittico primo* (Smerti. Triptich pervij), *I bolscevichi. Trittico secondo* (Bolševiki. Triptich vtoroj) e *Trittico ultimo. Materiale grezzo* (Triptich poslednij. Material, v suščnosti), il riferimento alla forma del trittico è apertamente dichiarato. A fronte di un’organizzazione apparentemente ordinata e razionale, il contenuto è estremamente vario: generi e stili diversi si accavallano e mescolano così come i piani temporali e le linee di trama. Come nota il critico Voronskij in una delle prime recensioni al romanzo:

Questo, in sostanza, non è un romanzo. Non c’è nemmeno l’ombra di unità compositiva, di fabula e di tutto quello che solitamente il lettore esige prendendo in mano un romanzo. A grandi pennellate vengono abbozzati quadri dalla vita di provincia dell’anno 1919. I personaggi sono legati non dalla fabula, ma da uno stile comune, dallo spirito dei giorni vissuti [VORONSKIJ 1922: 261].

Lo spirito del tempo, dunque, l'anno 1919 come reale protagonista e centro aggregatore dei piani sui quali si sviluppano le diverse trame: in questo modo, *L'anno nudo* diventa il primo grande tentativo, in letteratura, di comprendere la Russia degli anni post-rivoluzionari che, per rispondere alle richieste immanenti, supera i canoni del romanzo tradizionale proponendo dell'epoca stessa un quadro non analitico, ma sintetico [cfr. FLAKER 1984: 67-68]. Ma per quale motivo questo anno è *golyj*, 'nudo'? Come suggerisce C.G. De Michelis [2008: XII]:

L'“anno” di Pil'njak è 'nudo' (*golyj*) non in quanto 'spogliato' (*nagoj*), e neppure [...] in quanto 'affamato' (*golodnyj*): anzi, proseguendo per associazioni paronomastiche, non lo è nemmeno in quanto 'sordo' (*gluchoj*) [...]. L'anno di cui parla Pil'njak, il 1919 (anzi, 'il 427 dell'ottavo millennio', come dice ghignando il calzolaio massone Semen Zilotov, che non dà alcun credito al nuovo calendario di Pietro il Grande), il 1919 è 'nudo' in quanto “nudo e crudo”, e perché mette “a nudo” la natura segreta della Russia e dei suoi abitanti. È insieme primordiale ed eterno, selvaggio ed autentico, terribile ed agognato.

È proprio in questo suo essere “primordiale ed eterno” che si scontrano le dicotomie che la fanno da padrone nel romanzo: Russia-Occidente (ma anche Russia-Oriente), cultura-barbarie, mondo pre- e post-rivoluzionario. L'immagine della Rivoluzione si definisce, infatti, a partire dalla sovrapposizione di sguardi e verità diverse, “attraverso le sue voci e gli echi che solleva” [LUKIĆ 1971: 112], spesso in contraddizione tra loro: è ciò che spazza via “l'aspetto 'europeizzato' della cultura russa, rivitalizzandone l'aspetto prettamente autoctono” [VERČ 1982: 15], è ciò che permette un ritorno tanto violento, quanto purificatore alla Russia pre-petrina, evidente soprattutto nelle immagini legate alla natura e allo scorrere del tempo. Come evidenzia nel dettaglio Ulian [2009], infatti, nel romanzo coesistono e vengono alternate in maniera sapiente una visione del tempo lineare e una ciclica. Quella lineare è

legata al tempo storico, della cultura arcaica, è ineluttabile e, al tempo stesso, estremamente limitata e limitante; quella ciclica, al contrario, rimanda alla natura, all'alternarsi delle stagioni e delle fasi del giorno, all'eterno ritorno. È solo in quest'ultima che si cela la coscienza profonda del fatto che il futuro non è altro se non il passato in una nuova forma, consapevolezza che porta l'autore a ignorare deliberatamente le convenzioni temporali interne alla struttura narrativa stessa. È proprio in questi fattori è possibile rintracciare la vera forza sperimentale e innovativa della prosa di Pil'njak, che libera l'autore dalle accuse di mero epigonismo che gli erano state rivolte in epoca sovietica e ne rende evidente la profonda distanza poetica e concettuale da Belyj.

2. Insieme ai riferimenti a un tempo ciclico, associati a epiteti esornativi (l'alba grigia o il luglio torrido, ad esempio), a legare la narrazione è tutta una serie di immagini ripetute e leggermente variate, centri focali che funzionano come "ritornelli accrescitivi" (*accretive refrains*) e suggeriscono convergenze tematiche. Come spiega Browning [1979: 161]:

Questi ritornelli ricorrono in forma integrale o segmentati, immutati o leggermente modificati in tutto il romanzo. La tecnica consiste nell'introdurre un ritornello e, poi, nell'illustrarlo attraverso episodi presi dalla vita del tempo mentre si ripetono, intervallati, il ritornello stesso o dei suoi elementi. Ad ogni ripetizione parziale o totale il ritornello acquisisce maggiore rilevanza e un più preciso significato.

Tale è il caso dei riferimenti a Kitaj-gorod, che sottintendono l'elemento orientale (a dimostrazione di come Pil'njak non ignori le allora diffusissime teorie panmongoliste legate al movimento dello scitismo), e alle "giacche di cuoio" (*kožanye kurtki*), espressione metonimica riferita ai bolscevichi. La reiterazione e l'ampliamento di tali immagini, tuttavia, non concede al lettore la possibilità di giungere a delle conclusioni univoche: ogni descrizione ha caratteri relativistici e a ogni afflato epico segue subito un abbassamento di tono e registro,

mentre l'unica dichiarazione di fedeltà strenuamente portata avanti è quella alla pluralità dei punti di vista. Tale tendenza emerge anche dal punto di vista stilistico nell'uso frequentissimo di sostantivi affastellati, liste che si leggono senza quasi riprendere fiato, incarnazione ritmica della velocità e dell'essenza martellante del nuovo tempo in cui l'unica scansione possibile è quella costituita dalle anafore:

Gente, braccia, gambe, teste, pance, schiene umane, sterco umano, gente zeppa di pidocchi, come quei vagoni lo sono di gente. Gente che qui s'è radunata e ha difeso il diritto di viaggiare con strenui sforzi di pugni, perché laggiù, nelle province della carestia, ad ogni stazione assalivano i vagoni decine di persone affamate e, attraverso teste, colli, schiene, gambe, corpi, s'intrufolavano dentro, li battevano, essi battevano, scacciando, gettando giù quelli che erano già in viaggio, e la mischia continuava sinché il treno non si metteva in moto, portandosi via la gente, mentre quelli che erano allora saliti si preparavano a una nuova battaglia nella prossima stazione. [La gente viaggiava per settimane intere]¹ [PIL'NJAK 2008: 196].

La giustapposizione, oltre a definire i leitmotiv principali, contribuisce a rendere il testo universale, staccandolo da ogni referenzialità diretta e situazionale; sua conseguenza è l'uso ridottissimo dei pronomi, che permette la massima generalizzazione e offre al lettore la possibilità di focalizzare la propria attenzione sulla 'cosa in sé', intensificandone l'essenza [cfr. JENSEN 1984: 84, 90]. Inoltre, tale procedimento si ritrova anche nei discorsi dei personaggi: la polifonia è fatta qui

¹ “Люди, человеческие ноги, руки, головы, животы, спины, человеческий навоз, — люди, обсыпанные вшами, как этими людьми теплушки. Люди, собравшиеся здесь и отстоявшие право ехать с величайшими кулачными усилиями, ибо там, в голодных губерниях, на каждой станции к теплушкам бросались десятки голодных людей и через головы, шеи, спины, ноги, по людям лезли во внутрь, — их били, они били, срывая, сбрасывая уже едущих, и побоище продолжалось до тех пор, пока не трогался поезд, увозя тех, кто застрял, а эти, вновь влезшие, готовились к новой драке на новой станции. Люди едут неделями” [PIL'NJAK 2003: 144]. Tra parentesi quadre, nella traduzione italiana, i nostri interventi vòlti a reinserire eventuali passaggi non tradotti da Zveteremich.

di voci che coesistono senza, però, interagire mai, e che rimangono profondamente bidimensionali.

Proprio dalla bidimensionalità scaturiscono i personaggi, più simili ad allegorie che a veri e propri individui [cfr. BROWNING 1984: 8]. Ciò vale, in particolare, per i componenti della famiglia Ordynin dell'omonima e altrettanto decadente città di Ordynin, nobili ormai caduti in disgrazia, incarnazione del modello negativo rappresentato dalla Russia europeizzata creata da Pietro il Grande e quintessenza di quella barbarie che è povertà spirituale e culturale prima che materiale, *pošlost'*, 'volgarità'. Pur nella sua totale decadenza, è proprio dalla famiglia Ordynin che proviene uno dei pochi personaggi che permette di intravedere una luce di speranza, ovvero la giovane Natal'ja, l'unica a scegliere di accogliere i nuovi tempi abbandonando ogni retorica romantica e passatista, come emerge chiaramente nel dialogo col fratello Gleb:

“Quando la donna è bambina, ha la giovinezza, ha la poesia. È una bellissima cosa la giovinezza. Ma, quando una donna ha quarant'anni, non ha più giovinezza a causa di precise cause naturali”.

“Tu quanti anni hai, Nataša?”

“Ventotto. Ho ancora da vivere. Chiunque sia vivo deve andare”.

“Andare dove?”

“In mezzo alla rivoluzione. Queste giornate non torneranno un'altra volta”.

“Tu... Tu, Nataša...”

“Io sono bolscevica, Gleb. Anche tu, Gleb, adesso sai, come lo so io, che la cosa più preziosa sono il pane e le scarpe, che dirti, più preziose di tutte le teorie, perché senza il pane e senza l'artigiano, tu moriresti e con te morirebbero tutte le teorie. Il pane lo danno i mugik. E dunque: che i contadini e gli artigiani dispongano da sé dei loro valori”² [PIL'NJAK 2008: 100].

² “– Когда женщина, ребенок, – ей и молодость, и поэзия. Очень хорошо – молодость. Но когда женщине сорок лет – у нее нет молодости в силу естественных причин. / – А тебе сколько лет, Наташа? / – Мне двадцать восемь. Мне еще жить. Все, кто жив, должен идти. / – Куда идти? / – В революцию.

In nome di questi ideali deciderà di sposare il bolscevico Archip Archipov, personaggio puro, legato al popolo e alla terra, dal forte senso di giustizia. Alle famiglie degli Ordynin e di Archipov rimanda anche il motivo della morte: mentre Boris Ordynin si suicida perché si sente messo all'angolo, impotente e senza speranza, lo stesso atto, quando compiuto da Ivan Spiridonovič, il padre di Archip, è segno di estrema dignità, scaturisce dal coraggio di farsi carico del proprio destino a fronte della consapevolezza di un male incurabile, diviene "risposta appropriata" all'ineluttabile [BROWNING 1984: 2]. Nella descrizione del suicidio di Ivan Spiridonovič tale dignità è sottolineata anche a livello stilistico: le frasi si succedono una dopo l'altra in maniera drammatica, martellante³ e insieme solenne:

Ivan Spiridonovič, nella sua metà dell'isba, nella sua camera, si coricò sul divano e si addormentò subito, il viso rivolto al muro, cadendo in un sonno profondo. L'alba venne con una grigia luce torbida, il pastore suonò il corno in modo sommesso e doloroso, come la nordica alba di Perm', e Ivan Spiridonovič si svegliò. Ardeva la candela, fuori delle finestre c'era una torbida luce nebbiosa, la candela fumigava e puzzava. Ivan Spiridonovič pensò che durante il sonno non aveva sentito nulla e quelle ore dalla sera all'aurora erano trascorse senza alcuna paura, come un solo istante. Allora egli si alzò e passò in cucina, qui prese da un canto, da una scansia, un revolver; camminando, si guardò nello specchio, vide la propria faccia cupa e seria, fece ritorno nella stanza, spense la candela, si sedette sul divano e si sparò in bocca⁴ [PIL'NJAK 2008: 56-57].

Эти дни не вернутся еще раз. / – Ты... Ты, Наталья... / – Я большевичка, Глеб! Ты теперь знаешь, Глеб, как и я знаю, что самое ценное – хлеб и сапоги, что ли, – дороже всех теорий, потому что без хлеба и мастерового умрешь ты и умрут все теории. А хлеб дают мужики. Пусть мужики и мастеровые сами распорядятся своими ценностями" [PIL'NJAK 2003: 83].

³ In russo, l'incalzare dei passati perfettivi accentua ulteriormente questa caratteristica.

⁴ "Иван Спиридонович, на черной своей половине, в своей комнате, лег на диван, лицом к стене, и сейчас же уснул крепким сном. Рассвет пришел серою мутью, заиграл на рожке пастух скорбно и тихо, и Иван Спиридонович проснулся. Горела свеча, за окнами был туман, свеча начадила и пахнуло гарью.

Gli altri personaggi fanno riferimento ad altrettanti mondi che si sfiorano o, talvolta, scontrano violentemente nel corso della narrazione: gli abitanti della comune anarchica, i settari, i comunisti⁵ e il mondo mistico. Sono anch'essi allegorici, ombre senza psicologia né destino che servono all'autore solo come illustrazioni di tesi [cfr. GOFMAN 1928: 18] che rimangono comunque aperte e diversamente interpretabili. Di particolare rilievo, proprio nella loro funzione di illustrazione di tesi, sono due personaggi collegati al mondo mistico, ovvero l'arcivescovo Sil'vestr e Zilotov, dove il primo è espressione di una religiosità profondamente disillusa e pagana, addirittura blasfema, lontana dall'Ortodossia. Nel dialogo con il nipote Gleb Ordynin contenuto nel II capitolo emerge la particolare interpretazione offerta da Sil'vestr della storia e del futuro della Russia, dai toni apocalittici ma presentata, incidentalmente, come non degna di particolare attenzione, tanto che, per tutte le prime pagine, l'uomo viene apostrofato semplicemente come *popik*, 'pretuccio', termine spesso accompagnato dall'aggettivo *seryj*, 'grigio', colore che assume connotazioni fortemente negative nell'opera di Pil'njak. Che si tratti in realtà di un arcivescovo (*archiepiskop*) il lettore lo scopre solo a dialogo inoltrato, quando l'idea che inconsciamente si è fatto del pretuccio lo ha già portato ad etichettare queste riflessioni alla stregua di un delirio o, come affermerà un tremebondo Gleb verso la conclusione del monologo dello zio, di un discorso interpretabile come bolscevico se solo ad alcuni con-

Иван Спиридонович подумал, что во сне он ничего не чувствовал, и прошли эти часы с вечера до зари совсем не страшно, как один миг. Тогда он встал и прошел на кухню, взял там из угла с полки револьвер, по дороге посмотрелся в зеркало, увидел хмурое свое и серьезное лицо, вернулся в свою комнату, потушил свечу, сел на диван и выстрелил себе в рот" [PIL'NJAK 2003: 56].

⁵ Estremamente interessante la contrapposizione presente nel romanzo tra comunisti e bolscevichi, che prende le mosse dall'etimologia stessa dei due termini. In 'comunista' (*kommunist*) è evidente la radice straniera, pertanto il termine è usato da Pil'njak per alludere a una versione degenerata e di matrice occidentale delle idee socialiste; diverso, invece, il discorso per 'bolscevico' (*bol'sevik*), la cui radice slava rimanda a elementi autoctoni e, quindi, positivi.

cetti si fossero sostituiti quelli di classe, borghesia e diseguaglianza sociale [cfr. PИЛ'НЈАК 2008: 91; 2006: 77]. È proprio questo il senso, sembra concludere Sil'vestr: è necessario ascoltare il suono della Rivoluzione, e la Rivoluzione è una tormenta (come già l'aveva definita, tra gli altri, Blok) che esige un nuovo linguaggio, altrettanto rivoluzionario, incarnato in onomatopee che altro non sono se non le sigle delle neonate istituzioni sovietiche. Questo linguaggio, spogliato dai riferimenti mistici, era già affiorato nell'introduzione, attribuito alla voce del narratore [cfr. PИЛ'НЈАК 2008: 23; 2006: 36-37] e ritorna nel VI capitolo, inglobato nel discorso di Archip Archipov [cfr. PИЛ'НЈАК 2008: 224; 2006: 162]:

Non senti come ulula la rivoluzione, come una strega nella tormenta! Ascolta: Gviiuu, gviiiuuuu! sciooia, sciooiaa... gau! E il folletto tambureggia: gla-vbum! gla-vbuum!... E le streghe si contorcono: kvart-choz! kvart-choz!... Il folletto s'infuria: nacevak! nacevak! chmuu... E il vento, e i pini, e la neve: sciooia, sciooiaaa, sciooia... chmuuuu!... E il vento: gviiiuuu!... Senti?⁶ [PИЛ'НЈАК 2008: 91].

Semën Matveev Zilotov è un personaggio totalmente diverso da Sil'vestr, ma anche lui ha le idee ben chiare su quello che dovrebbe essere il futuro della Russia: calzolaio della città di Ordynin, si interessa di massoneria e, grazie alle proprie letture iniziatiche, comprende che la salvezza arriverà solo grazie all'unione di Russia e

⁶ “Слышишь, как революция воеет — как ведьма в метель! слушай: — Гвинуу, гвинуу! шооя, шоооя... гау. И леший барабанит: — гла-вбум! гла-вбуум!.. А ведьмы задом-передом подмахивают: — кварт-хоз! кварт-хоз!.. Леший ярится: — нач-эвак! нач-эвак! хму!.. А ветер, а сосны, а снег: — шооя, шоооя, шоооя... хмуу... И ветер: — гвинууу... Слышишь?” [PИЛ'НЈАК 2003: 77]. Le sigle citate sono: GVIU (*Glavnoe voennoe-inženernoe upravlenie Krasnoj Armii*, Direzione generale bellico-ingegneristica dell'Armata rossa), GAU (*Glavnoe arhivnoe upravlenie*, Direzione generale archivistica), Glavbum (*Glavnoe upravlenie bumažnoj promyšlennosti*, Direzione centrale dell'industria cartaria), Kvartchoz (*Kvartirnoe chozajstvo*, Servizi abitativi), Načëvak (*Načal'nik otдела èvakuacii*, Responsabile del settore delle evacuazioni), chmu (*Chozajstvenno-material'noe upravlenie*, Economato).

Occidente. Un'unione, questa, dai tratti spiccatamente carnali: secondo lui, il salvatore verrà generato grazie all'amplesso tra il comunista Lajtris, rappresentante dell'Occidente, e Olen'ka Kunc, addetta al protocollo della Sezione di Sicurezza popolare locale del Sovdep, donna discinta ritenuta da Zilotov (per questa sua convinzione irriso da chiunque lo ascolti) una vergine pura, deputata a rappresentare l'intera Russia. Come se non bastasse, il rapporto si sarebbe dovuto consumare nella chiesa del monastero, sull'altare; dopo aver convinto (senza grandi sforzi) i due a prestarsi alla realizzazione del disegno mistico, Zilotov dà fuoco a quello stesso monastero, come a sublimare ulteriormente quanto avvenuto, certo che così la Russia sarebbe stata salva. Nonostante il pathos del suo discorso, l'intero piano risulta profondamente assurdo e inverosimile; la percezione della sottile ironia di cui Pil'njak ha intriso l'episodio diventa ancora più evidente se, come ha notato Alexandrov [1983], si tiene in considerazione l'intertesto qui di maggior rilievo, ovvero *Il colombo d'argento* (Serebrjanyj golub', 1909) di Andrej Belyj, riletto però in chiave parodica e polemica.

3. Una menzione a sé merita l'autore/narratore, che in più punti lascia trapelare la propria voce (mai portatrice di un giudizio o di una verità univoca) tra le altre, rispetto alle quali mantiene sempre una certa distanza, assolvendo così al doppio ruolo di testimone degli eventi e demiurgo [cfr. FLAKER 1984: 80]. La sua presenza conferisce a quanto narrato una maggiore autorevolezza e veridicità, come quando afferma di aver fatto parte della spedizione inviata nelle officine di Taeževo per capire cosa ne fosse rimasto dopo il passaggio dei bianchi e le tempeste:

Io, l'autore, ho partecipato a quella spedizione; il capo della spedizione era c-ch K., di patronimico Lukič. Quando nel treno si diede l'ordine di prepararsi alla partenza (e in quel treno noi eravamo un reparto armato, con fucili), io, l'autore, pensai che si tornava indietro a Mosca, dato che non v'era

nulla da fare. Ma invece andammo alle officine, perché non v'è nulla che non si possa fare, perché non si può non fare⁷ [PIL'NJAK 2008: 217].

Oltre all'elemento retorico (“perché non si può non fare”), di particolare rilievo è l'evidente afflato documentaristico che si inserisce nel quadro di una più generale tendenza verso una narrazione che vuole essere percepita dal lettore come attendibile e che, a questo fine, si avvale anche dell'inserimento di documenti di diversa tipologia (dalle citazioni di testi poetici o scientifici, ai testi ufficiali, alle scritte delle insegne) allargando, contemporaneamente, i confini del genere stesso del romanzo [cfr. KASICIN 2009: 6]. Anche nel far riferimento ai documenti (e anticipando, in questo, la fattografia) Pil'njak cambia le carte in tavola: la loro funzione è strutturale e legata al resto della narrazione, “non conta se questo materiale è autentico o inventato, fittizio. Conta solo l'intento di farlo avvertire come autentico” [GOFMAN 1928: 25]. Amplifica, così, il grado di complessità testuale e il senso di *ostranenie*, ‘straniamento’, che è in primo luogo stilistico [cfr. PEPARD 1982: 145] e ha tra i suoi mezzi principali l'estrema varietà dei registri e l'uso della vecchia ortografia prerivoluzionaria, con tutta la componente caratterizzante e potenzialmente ideologica che poteva riflettersi nel rifiuto della riforma ortografica del 1917-18. Tale mescolanza si manifesta anche nei fraintendimenti del popolo, che si scontra con termini appartenenti a un mondo nuovo, come nel titolo del iv capitolo, *Komu – tatory, a komu – ljatori* (tradotto come “Chi odi e chi avi”), che altro non è se non l'errata segmentazione dell'insegna, incomprensibile per i contadini, *Kommutatory, akkumuljatory* (Commutatori, accumulatori).

⁷ “Я, автор, был участником этой экспедиции, начальником экспедиции был ц-х К., по отчеству Лукич. Когда по поезду был дан приказ готовиться к отъезду (а были в поезде мы отрядом с винтовками), я, автор, думал, что мы поедем обратно в Москву, раз *ничего нельзя сделать*. Но мы поехали – на заводы, ибо нет такого, чего нельзя сделать, – ибо *нельзя не сделать*” [PIL'NJAK 2003: 157]. I corsivi sono dell'autore e non sono stati mantenuti nella traduzione italiana.

4. Dal punto di vista sia tematico, sia stilistico, dunque, *L'anno nudo* appare come un sistema pluristratificato e pluristilistico che ha generato nella critica opinioni discordanti, da chi usa il poco lusinghiero termine di *pil'njakovščina*, 'pil'njakovismo' [cfr., ad esempio, GORBAČEV 1928: 49] a chi sottolinea invece l'abilità artistica dello scrittore, pur evidenziandone i limiti ideologici. A quest'ultimo gruppo appartiene Trockij, a cui va il merito di aver dato corso a importanti spunti di riflessione tanto a livello stilistico, quanto di poetica:

Pil'njak è un realista e un eccellente osservatore dallo sguardo fresco e dal buon orecchio. [...] Dal punto di vista della trama Pil'njak è un provinciale. Considera la rivoluzione alla sua periferia, ai suoi margini, in campagna e, soprattutto, in una città di provincia. Il suo è un mozzicone di rivoluzione. [...] Viene da chiedersi se Pil'njak abbia idea di cosa nasca proprio nei tormenti della rivoluzione. No, non ne ha. Certo, ha orecchiato qualcosa (non potrebbe essere altrimenti!) ma dentro di sé non ci crede. Pil'njak non è un artista della rivoluzione, ma solo un suo compagno di strada. Ne diventerà l'artista? Non lo sappiamo. Per ora no [TROCKIJ 1923: 60, 62-63].

Dal punto di vista stilistico, grande rilievo ha il riferimento al "buon orecchio" di Pil'njak, del quale erano (e sono) ben consci tanto i suoi studiosi, quanto i suoi lettori, e che è stato collegato perlopiù alla lezione di Belyj. In effetti, il ritmo e la melodia interna, realizzati tramite le ripetizioni, le allitterazioni e i leitmotiv ai quali si è già accennato, sono forse la caratteristica più rilevante della prosa di Pil'njak degli anni Venti (quindi non solo limitatamente all'*Anno nudo*, ma includendo almeno *Macchine e lupi*, *Mašiny i volki*, 1924) e, stando a quanto dichiara lo stesso scrittore, hanno radici lontane, da rintracciare già nell'infanzia, nelle sue prime composizioni a voce alta nelle quali l'elemento acustico predominava rispetto al momento della scrittura, percepita come faticosa e limitante nel suo essere incapace di restituire pienamente la ricchezza della lingua parlata [cfr. PIL'NJAK

1983: 125]. Indubbiamente noi lettori “siamo costretti a leggere con quelle pause e interruzioni nel ritmo dettate dall’autore” [ORLICKIJ 2008: 468] ma ciò, in Pil’njak, è più legato a un uso sapiente della prosa grafica, ovvero alla particolare disposizione delle frasi e dei vuoti nella pagina, che non ai procedimenti che Belyj stava sviluppando in quegli stessi anni e che lo stavano portando verso una metrizzazione sempre più integrale della sua prosa. In effetti, la frammentazione della trama si rispecchia anche nella frammentazione del testo dove, all’interno di uno stesso sottocapitolo, diverse sezioni sono separate da spazi o linee che creano ulteriori pause e interruzioni. Anche le citazioni e i documenti sono evidenziati graficamente o perché incorniciati grazie a un maggiore spazio a destra, o perché collocati al centro della pagina, aumentando l’illusione del ‘montaggio’ e permettendo di avvertire la presenza dell’autore “non solo nel testo, ma anche oltre i suoi confini esterni tradizionali, nelle note ‘redazionali’ e nei commenti” [ivi: 467]. Si crea così un ulteriore livello di lettura e di significato, innovazione del tutto originale e sperimentale che dimostra la maestria e abilità compositiva di Pil’njak, nonché, ancora una volta, la sua indipendenza rispetto al modello incarnato da Belyj.

5. Infine, a conclusione del nostro discorso, un necessario riferimento all’ideologia dell’autore, alla politica dietro la poetica, sulla quale sono stati spesi fiumi di inchiostro e che ha (purtroppo) definito la sorte e la fortuna di Pil’njak sia in vita, sia dopo la riabilitazione del 1956, quando i critici hanno timidamente ripreso a occuparsi della sua opera. Come emerge dal parere di Trockij, campione di quello che è stato un atteggiamento diffuso tra gli studiosi, gli apprezzamenti all’*Anno nudo* e alle altre opere dell’autore vengono sempre accompagnati da un grande ‘ma’, dovuto proprio all’affastellarsi delle voci e dei punti di vista dal quale emerge un quadro relativistico che impedisce di identificare con chiarezza la posizione ideologica dell’autore. Dalla gioventù fino agli anni più duri, Pil’njak è stato un convinto sostenitore dell’indipendenza della letteratura dalla politica e, quindi,

si è situato a fianco dei *popuťčiki*, i ‘compagni di strada’, simpatizzanti del potere bolscevico ma, rispetto a questo, autonomi. È a partire da questa posizione che ribadisce la necessità, per ogni scrittore, di preoccuparsi solo e soltanto della qualità delle proprie opere e non delle posizioni che il partito vi vorrebbe espresse, perché la politica è “un suo affare privato, che non ha nulla a che vedere con la letteratura” [PIL’NJAK 1924: 84]. Ciò non è da intendersi come un isolamento dal mondo, una cecità rispetto all’epoca in cui si sta vivendo, che è invece compresa e tenuta ben presente (come gli riconosce anche Trockij parlando del suo “sguardo fresco”), ma riguarda piuttosto le motivazioni più profonde alla base della poetica autoriale, nella convinzione che la nuova cultura sarebbe sorta in maniera naturale, che “non sarà legata né ai partiti, né alla politica, sarà legata solo alla nuova Russia, solo alla Russia” [cit. in MALYGINA 2018: 53] e che sarà proprio lui, insieme a Vs. Ivanov, V. Kazin e N. Aseev [cfr. *ibidem*], ad esserne tra i capostipiti.

Tale processo inevitabile e, secondo Pil’njak, connaturato all’evoluzione storica, trova nelle direttive imposte dal partito il suo più grande ostacolo:

Se in letteratura le direttive riguardano le idee, allora queste direttive sono, a mio avviso, superflue, dannose e inutili, oltre che inammissibili, giacché, dal momento in cui lo scrittore comincia ad arrovellarsi su come cucire il racconto sull’idea, su come rivestirla, allora il racconto non può esistere, perché è impossibile trasmettere gli ordini della corteccia cerebrale ai centri subcorticali. Ne viene fuori un’arte castrata [PIL’NJAK 1929: 71].

Fondamentale, per questo, diviene allora l’orientamento sul *come* si scrive, su come lo scrittore adempie alle direttive che gli vengono non dal partito, ma dall’epoca, e quindi impossibili da ignorare. Punto a sostegno della sua tesi diventa addirittura Puškin, reso decabrista dall’arte (*ot iskusstva*), non dalla politica (*ot politiki*) e che è, proprio

per questo, “il figlio più fedele della propria epoca” [ivi: 72]. Il ruolo dello scrittore, dunque, si situa su un livello diverso rispetto a quello dei critici e dei politicanti, deve scuotere le coscienze e creare punti di rottura per permettere di intravedere le falle e i punti di luce del sistema: “lo scrittore ha valore solo quando è al di fuori del sistema” [*ibidem*], ma la sua epoca, come dimostra la vita dello stesso Pil’njak e dei tanti autori emarginati e perseguitati in quegli stessi anni, non è quasi mai pronta ad accettarlo e riconoscerlo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- ALEXANDROV 1983 V. Alexandrov, *Belyj Subtexts in Pil’njak’s Golyj God*, “The Slavic and East European Journal”, xxvii, 1983, 1, pp. 81-90.
- ANDRONIKAŠVILI-PIL’NJAK 2003 K. Andronikašvili-Pil’njak, *Bereč’ svoë darovanie*, in B. Pil’njak, *Sobranie sočinenij*, I-VI, Terra-Knižnyj Klub, Moskva 2003, t. I, pp. 5-18.
- BROWNING 1979 G.L. Browning, *Poliphony and the accretive refrain in Boris Polnyak’s Naked Year*, “Russian Literature Triquarterly”, xvi, 1979, pp. 154-170.
- BROWNING 1984 G.L. Browning, *The art of Boris Pilniak*, “Russian Literature”, xvi, 1984, pp. 1-20.
- DE MICHELIS 2008 C.G. De Michelis, *Prefazione*, in B. Pil’njak, *L’anno nudo*, UTET, Milano 2008, pp. IX-XVIII.
- FLAKER 1984 A. Flaker, *Konstruktivnost’ Gologo goda*, “Russian Literature”, xvi, 1984, pp. 67-80.
- GORBAČEV 1928 G. Gorbačëv, *Tvorčeskie puti B. Pil’njaka*, in B. Kazanskij, Ju. Tynjanov (red.), *Mastera sovremennoj literatury*. III, Academia, Leningrad 1928, pp. 45-74.
- JENSEN 1984 P.A. Jensen, *The thing as such: Boris Pil’njak’s “Or-*

- namentalism*", "Russian Literature", xvi, 1984, pp. 81-100.
- LUKIĆ 1971 S. Lukić, *La rivoluzione nell'Anno nudo*, in Id., *La letteratura socialista dal realismo all'estetismo*, Longanesi, Milano 1971, pp. 112-128.
- KASICIN 2009 A. Kasicin, *K poetike očerkovoj prozy B.A. Pil'njaka*, "Vestnik RUDN. Serija Literaturovedenije. Žurnalistika", III, 2009, pp. 5-9.
- MALYGINA 2018 N. Malygina, *Andrej Platonov i literaturnaja Moskva: A.K. Voronskij, A.M. Gor'kij, B.A. Pil'njak, B.L. Pasternak, Artem Veseļj, S.F. Budancev, V.S. Grossman*, Nestor-Istorija, Moskva-Sankt-Peterburg 2018.
- ORLICKIJ 2008 Ju. Orlickij, *Boris Pil'njak*, in Id., *Dinamika sticha i prozy v ruskoj slovesnosti*, RGGU, Moskva 2008, pp. 457-470.
- PEPPARD 1982 V. Peppard, *Pil'njak's use of documents and pseudo-documents in Golyj God*, "Russian Language Journal", xxxvi, 1982, 123/124, pp. 143-150.
- PIL'NJAK 1924 B. Pil'njak, *Otryvki iz dnevnika*, in *Pisateli ob iskusstve i o sebe. Sbornik statej. 1*, Krug, Moskva-Leningrad 1924, pp. 77-89.
- PIL'NJAK 1929 B. Pil'njak, *[O social'nom zakaze]*, "Pečat' i revoljucija", I, 1929, pp. 70-71.
- PIL'NJAK 1983 B. Pil'njak, *[Detstvo...]*, in *Kak my pišem*, Chailizde Publications, Benson 1983, pp. 124-129 (Leningrad 1930¹).
- PIL'NJAK 2003 B. Pil'njak, *Golyj god. Roman*, in Id., *Sobranie sočinenij*, I-VI, sost., vstup. st., komment. K. Andronikašvili-Pil'njak, Terra-Knižnyj Klub,

- Moskva 2003, t. I, pp. 19-180.
- PIL'NJAK 2008 B. Pil'njak, *L'anno nudo*, pref. di C.G. De Michelis, trad. it. di P. Zveteremich, rev. di I. Torresi, UTET, Milano 2008.
- ŠKLOVSKIJ 1929 V. Šklovskij, *O teorii prozy*, Federacija, Moskva 1929 (1925¹).
- ŠKLOVSKIJ 1976 V. Šklovskij, *La prosa ornamentale. Andrej Belyj*, in Id., *Teoria della prosa*, trad. it. di C.G. De Michelis e R. Oliva, Einaudi, Torino 1976, pp. 245-269.
- TROCKIJ 1924 L. Trockij, *B. Pil'njak*, in Id., *Literatura i revoljucija*, Gosudarstvennoe izdatel'stvo, Moskva 1924², pp. 58-68.
- TYNJANOV 1977 Ju. Tynjanov, *Literaturnoe segodnja*, in Id., *Poëtika. Istorija literatury. Kino*, Nauka, Moskva 1977, pp. 150-166.
- ULIAN 2009 F. Ulian, *Il tempo e le sue forme nel romanzo Golyj god di Boris Pil'njak*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari 2009.
- VERČ 1982 I. Verč, *L'anno nudo. Romanzo di Boris Pil'njak*, con un saggio sulla teoria del genere grottesco di A. Skaza, Dessì, Sassari 1982..
- VORONSKIJ 1922 A. Voronskij, *Literaturnye siluëty, I. B. Pil'njak*, "Krasnaja nov'", iv, 1922, 4, pp. 252-269.