

Duccio Colombo

*L'intreccio, il dettaglio e le cose:  
un apologo sulla fortuna sovietica di un termine dei formalisti*

ABSTRACT:

The term *siuzhetnaia proza*, or 'plot-based prose', is recurrent in Soviet literary debate. Its roots lie in the basic Formalist opposition: if plot is the main device of prose, everything which is not plot must be regarded as motivation. This opposition involves psychology, but also details, i.e. objects (bourgeoisie idols).

The term survived in Soviet debate as a euphemism for mass literature, called 'plot-based literature' by critics from a range of backgrounds. But is it possible to measure the space that plot occupies in a given work? And what about science fiction, a mass genre where the invention and the depiction of a world is fundamental?

...forse  
ti salva un amuleto che tu tieni  
vicino alla matita delle labbra,  
al piumino, alla lima:  
un topo bianco,  
d'avorio; e così esisti!

La rivista popolare «Vokrug sveta» per larga parte della sua lunga vita ha riportato in testata, accanto al titolo, una lista degli argomenti a cui è dedicata: nel 1929 si definiva così «rivista di viaggi, scoperte, romanticismo rivoluzionario, invenzioni ed avventure»; nel 1932, «rivista di romanticismo rivoluzionario, *kraevedenie*, spedizioni, viaggi e scoperte scientifiche». Nel 1930 e nel 1931, la lista, che proseguiva con «romanticismo rivoluzionario, fantascienza, avventure, viaggi e scoperte» si apriva con «*sjuzetnaja literatura*».

Il termine – non per caso di difficile traduzione ('letteratura di intreccio'? 'letteratura a intreccio forte?') – appartiene all'armamentario dei formalisti. La sua invenzione risale, con tutta probabilità, alla campagna pubblicitaria per il lancio dei Fratelli di Serapione. Scriveva Viktor Šklovskij nell'articolo del 1921 in cui presentava il gruppo di giovani scrittori, prima dell'uscita del loro almanacco: «La vecchia

letteratura russa era priva di intreccio: gli scrittori-*bytoviki* catturavano con quello che Lev Tolstoj chiamava “dettagli” [*podrobnosti*], di azione nella prosa russa, di ‘avvenimenti’ ce ne sono sempre stati pochi». Nei serapioni, invece...

«La psicologia è in disgrazia, non c’è analisi, i personaggi non fanno discorsi l’uno all’altro, in molti sono perfino intenzionalmente tralasciate le motivazioni dell’azione, perché sullo sfondo della letteratura russa stracarica di motivazioni è particolarmente evidente l’azione che viene direttamente dopo un’azione, delle azioni legate l’una all’altra solo dal movimento del racconto»<sup>1</sup>.

L’argomento ritorna quasi identico, se pure con una variante terminologica decisamente curiosa ed evidentemente sintomatica, dove i termini chiave intreccio (*sjužet*) e fabula si scambiano di posto in modo del tutto indolore, in *A Occidente!*, l’articolo programmatico di Lev Lunc del 1923:

«In Occidente esiste dall’antichità una certa forma d’arte che dal nostro punto di vista russo è poco seria per non dire dannosa. È la cosiddetta letteratura di avventure. [...] Abbiamo chiamato sciocchezza da boulevard e divertimento infantile quello che in Occidente si considera classico. La fabula! La capacità di trattare un intrigo complesso, di legare e sciogliere nodi, di intrecciare e svolgere, è una cosa che si ottiene con un lavoro meticoloso di molti anni, creato da una cultura tramandata e meravigliosa. E noi russi non sappiamo maneggiare la fabula, non conosciamo la fabula e per questo disprezziamo la fabula»<sup>2</sup>.

Una formulazione particolarmente arguta dello stesso discorso è in un articolo, ancora successivo, di Jurij Tynjanov. In questo caso, il punto di partenza è l’eroe, l’«eroe russo», che

«...ha dimenticato di essere un vero eroe letterario, e per strada è andato a finire nella “Storia dell’intelligenza russa”, dove è rimasto “fino a Čechov e a i nostri giorni”. [...]

---

<sup>1</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Serapionovy brat’ja*, in «Knižnij ugol’», n. 7, 1921; ora in Id., *Gamburgskij sčet: Stat’i – vospomnanija – esse (1914-1933)*, Sovetskij pisatel’, Moskva 1990, pp. 140-141. Le traduzioni dal russo sono mie dove non altrimenti specificato, DC.

<sup>2</sup> L. LUNC, *Na zapad!*, in «Beseda», n. 3, 1923; ora in Id., “*Obez’jany idut!*”: *Sobranie proizvedenij*, INAPRESS, Sankt-Peterburg 2003, pp. 343-344.

Basta! L'eroe è licenziato. Non discuteremo più il suo comportamento sulle colonne della stampa. C'è un altro eroe, di formazione più antica, più allegro e resistente.

Quando l'intreccio, svolgendosi, vi attira a forza nella cerchia dell'azione, l'eroe diventa il punto fermo che seguite senza staccarvi. E, cosa strana, l'autore non si trattiene su di lui un minuto, non ci appesantisce con descrizioni né delle sue sopracciglia, né delle sue sofferenze, in fondo nemmeno conoscete l'eroe, ma siete decisamente dalla sua parte, simpatizzate per lui e andate *insieme a lui* attraverso tutto il romanzo»<sup>3</sup>.

Non è difficile far derivare questa impostazione della questione dai presupposti di base dell'atteggiamento formalista: in un modello di analisi dell'opera letteraria che in questa fase è ancora un modello *priem-motivirovka*, l'intreccio è il *priem* della prosa, e tutto quanto non è intreccio è dunque semplice "motivazione" del procedimento, materiale secondario, che, nelle forme più pure, è ridotto al minimo, se non assente del tutto – così Šklovskij nel saggio sul *Tristram Shandy*, quello in cui viene esposta per la prima volta la distinzione base tra fabula e intreccio:

«Sterne è stato un rivoluzionario estremo della forma. Sua caratteristica tipica è il denudamento del procedimento. La forma artistica è data al di fuori di ogni motivazione, semplicemente come tale. La differenza tra un romanzo di Sterne e un romanzo del tipo comune è esattamente la stessa che passa tra una comune poesia con una strumentazione sonora e la poesia di un futurista scritta in linguaggio transmentale»<sup>4</sup>.

E ricordiamo come l'origine del formalismo sia rintracciabile proprio nella giustificazione teorica della poesia transmentale, nella proposta del principio della pura sonorità come *priem* della poesia, e dell'interpretazione del significato del testo poetico (un testo che quindi di significato non ha bisogno, che non prevede un significato) come *motivirovka* secondaria, in fondo non necessaria, che può sparire nei testi che diventano proprio per questo testi puri, esemplari.

C'è però un secondo motivo culturale alle spalle della preferenza per una letteratura in cui l'intreccio ha un peso preponderante: sono da considerarsi, nello schema che abbiamo delineato, parte della

<sup>3</sup> Ju. TYNJANOV, *Sokraščenie štatov*, in «Žizn' iskusstva», n. 6, 1924; ora in Id., *Poëtika: Istorija literatury: Kino*, Nauka, Moskva 1977, pp. 144-146.

<sup>4</sup> V. ŠKLOVSKIJ, "Tristram Šendi" *Sterna i teorija romana*, OPOJaZ, Petrograd 1921; ora in Id., *O teorii prozy*, Federacija, Moskva 1929, p. 77.

motivazione tanto le ‘sofferenze’ dell’eroe – la psicologia – quanto le sue ‘sopracciglia’ – le descrizioni, i dettagli. Quei dettagli privi di significato (dal punto di vista della grammatica narrativa) ma portatori di referenza che Roland Barthes definirà negli anni Sessanta funzionali all’«effetto di realtà»<sup>5</sup>, riprendendo argomenti che sono già nel discorso formalista degli anni Venti – Jakobson parlava del «realismo progressista come caratterizzazione attraverso tratti non essenziali»<sup>6</sup>, per riprendere il discorso nel dopoguerra: «l’autore realista opera digressioni metonimiche dall’intreccio all’atmosfera e dai personaggi alla cornice spazio-temporale»<sup>7</sup>. In maniera ancora più esplicita Šklovskij, nel saggio del 1929 su *Guerra e pace*, sostiene che

«Per destare la fiducia del lettore, l’autore deve informarlo di particolari superflui: è come mettere una normale iscrizione anagrafica su un passaporto falso. Informare di certi particolari significa inoltre dare al lettore la sensazione di assistere alla materializzazione di un ritratto, in modo che gli sembri proprio di vedere il personaggio. Da qui, i mercanti che appaiono in due righe durante la devastazione di Mosca, ma che l’autore ci mostra con le pistole sul naso»<sup>8</sup>.

La letteratura ‘*sjužetnaja*’ è insomma anche la letteratura che fa a meno dei dettagli del *byt* – il *byt*, gli oggetti, i soprammobili, le cose, il *byt* inteso come attributo, e oggetto di interesse, della piccola borghesia filisteia, del *meščanstvo*, contro cui l’avanguardia fa una guerra serrata.

È parte di questo discorso Malevič quando, in numerosi interventi teorici, propaganda l’arte *non oggettiva* come arte *senza oggetti* (traduzione altrettanto legittima dell’aggettivo *bespredmetnoe*). Per citare solo uno dei numerosi esempi possibili:

«Siete diventati gli stessi idolatri dell’oggettività.  
Venite verso la nuova coscienza e smettete di essere schiavi delle cose. Distruggete l’amore per gli angoli della natura, le veneri e

<sup>5</sup> Vedi R. BARTHES, *L’effet de réel*, in «Communications», n. 11, 1968, pp. 84-89.

<sup>6</sup> R. JAKOBSON, *O chudožestvennom realizme*, in «Červen», n. 4, 1921; ora in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi: Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 2003<sup>2</sup>, p. 104.

<sup>7</sup> R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Feltrinelli, Milano 2002<sup>4</sup>, p. 41.

<sup>8</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Material’ i stil’ v romane L’va Tolstogo “Vojna i mir”*, Moskva 1929; trad. it. di M. Guerrini, *Materiali e leggi di trasformazione stilistica (saggio su Guerra e Pace)*, Pratiche, Parma 1978, p. 118.

le macchine»<sup>9</sup>.

Lo stesso atteggiamento è alla base dei numerosi testi intitolati alla *Rivolta delle cose* che escono in questi anni (*La rivolta delle cose* è il primo titolo del *Vladimir Majakovskij: tragedia*, e il titolo di una sceneggiatura di Lev Lunc); un discorso iniziato negli anni Dieci che nei Venti riappare in una versione più chiaramente politicizzata – il *byt* è il *byt* del *meščanstvo*, gli oggetti sono decorazione volgare e politicamente sospetta, questione sviscerata con ricchezza di dettagli, tra gli altri, da Svetlana Boym<sup>10</sup>. Tra i numerosissimi esempi possibili, vale citare i famosi versi di Majakovskij:

«Marx dalla parete guarda a lungo...  
E a un tratto  
spalanca la bocca  
e si mette a gridare:  
“Ha ingarbugliata la rivoluzione l’ordito del filisteismo.  
Più tremendo di Vrangel’ è il costume borghese.  
Svelti,  
torcete il collo ai canarini,  
perché il comunismo  
dai canarini non sia sopraffatto!”»<sup>11</sup>.

(Quello che Ripellino traduce con «costume» è, ovviamente, il *byt*). Oppure la campagna *Doloi domašnij chlam!* lanciata nel 1928 dalla «Komsomol’skaja pravda», di cui fa parte tra l’altro la lettera di una lettrice, citata ancora dalla Boym:

«Care donne padrone di casa, accetto la sfida della “Komsomol’skaja pravda”, strappo dai muri le cartoline, i quadri che non raffigurano altro che porcherie. Tutto questo lo metto nella stufa. Spacco le statuette che raffigurano donne nude, goffe, volgari con pose inverosimili, rompo i soprammobili – tutte le cosette e le cosucce – e le porto all’immondezzaio. Non decorerò la mia stanza con questa bellezza. Nella mia testa non c’è questa bellezza. Come è diventata bella, luminosa la stanza. Facendo

<sup>9</sup> K. MALEVIČ, *Gosudarstvennykam ot iskusstva*, in «Anarchija», n. 53, 1918; ora in Id., *Sobranie sočinenij v 5-i tomach: T. I*, Gileja, Moskva 1995, p. 83.

<sup>10</sup> S. BOYM, *Obščie mesta: Mifologija povsednevnnoj žizni*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2002, pp. 45-135.

<sup>11</sup> Traduzione di A.M. Ripellino, in V. MAJAKOVSKIJ, *Poesie*, a cura di G. Carpi, Rizzoli, Milano 2008, p. 283.

questo chiamo le altre padrone di casa a seguire il mio esempio»<sup>12</sup>.

Per vedere questo tipo di discorso applicato più direttamente al campo della letteratura, dell'arte in generale, citiamo un intervento di Šklovskij già degli anni Trenta (che riprende, peraltro, svolgendole più ampiamente, considerazioni su Ėjzenštejn già esposte ripetutamente negli anni precedenti). Per commentare, in questo caso, il *Čapaev* dei fratelli Vasil'ev, il Nostro ritorna qui su Ėjzenštejn; e per discutere Ėjzenštejn ricorre alla ricezione di Balzac in Russia:

«Puškin rimproverava alla letteratura francese a lui contemporanea la piccineria, Tomaševskij pensa che Puškin parlasse di Balzac. Senkovskij pubblicava i romanzi di Balzac trasformandoli in novelle, comprimendoli di due o tre volte eliminando i particolari. I romanzi di Balzac ricordano dei magazzini di mobili. Družinin li paragonava a dei quadri che raffigurando degli interni, dei quadri in cui le figure occupano l'ultimo posto. Le cose ingombravano i romanzi, li fermavano»<sup>13</sup>.

E, passando a Ėjzenštejn, ritorna su *Ottobre*, che aveva definito altrove un film barocco:

«La rinuncia al movimento era un particolare ascetismo del romanzo. Il movimento era allontanato, ceduto al romanzo poliziesco, il movimento restava al crimine e all'inseguimento. [...]  
*Ottobre* era una pellicola balzachiana. Il palazzo d'Inverno si trovava occupato non tanto dagli junker quanto da statue ed elefanti. La rivoluzione pareva diretta contro le cose. La linea andava così: Balzac-Zola-Ėjzenštejn»<sup>14</sup>.

\*\*\*

La scelta di propagandare una letteratura tesa a ridurre il peso delle cose, della motivazione, per lasciare spazio all'intreccio nudo è dunque coerente e facile da spiegare; è limitata, però, a un momento specifico – alla fine del decennio, con la campagna per la letteratura del fatto, per esempio, Šklovskij passerà, con una niente affatto sorprendente svolta a 180 gradi, a teorizzare la letteratura priva di intreccio. Per

<sup>12</sup> BOJM, *Obščie mesta: Mifologija povsednevnoj žizni*, cit., p. 55.

<sup>13</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *O "Čapaeve" ešče raz*, in «Literaturnaja gazeta», n. 32, 1935; ora in Id., *Za 60 let: Raboty o kino, Iskusstvo*, Moskva 1985, p. 164.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 167.

quanto riguarda poi le cose e il *byt*, l'orientamento della cultura ufficiale sovietica cambierà velocemente all'inizio degli anni Trenta. La testata di «Vokrug sveta» cambia dal 1932 – è già comunque degno di nota il fatto che il termine *sjužetnaja literatura*, così squisitamente formalista, sia sopravvissuto per un anno alla purga del Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv di Leningrado che segnava la fine del formalismo come movimento in qualche modo organizzato e all'abiura di Šklovskij sulla «Literaturnaja gazeta».

Ancora più degno di nota è ritrovare lo stesso termine nel discorso dello stalinismo più estremo – per esempio, nella recensione del «Novyj mir» a un romanzo-simbolo degli anni dell'immediato dopoguerra, *Gli incendiari* di Nikolaj Španov: «Il romanzo *Gli incendiari* ha un intreccio forte [*roman... ostro sjužeten*]. Ci sembra che questo sia un tratto caratteristico del genere del romanzo politico di denuncia»<sup>15</sup>. In questo caso – estremo per il periodo e per il testo in oggetto, ma niente affatto isolato negli anni sovietici – l'uso di un termine di origine formalista (uno dei pochi, probabilmente, rimasto corrente dopo il 1930) ha valore di eufemismo: romanzo *sjužetnyj* equivale a romanzo *di massa*, termine inammissibile in quel discorso (utilizzarlo avrebbe significato ammettere l'esistenza di un'articolazione del pubblico non coerente con il socialismo che si presumeva raggiunto e con la teoria ufficiale della cultura sovietica); il romanzo di Španov è un (cattivo) romanzo di spionaggio, con tutte le caratteristiche del genere, compreso il rapporto stretto con una teoria del complotto.

Non è difficile, insomma, spiegare la scelta di utilizzare il termine; meno facile verificare il suo contenuto concreto: come si misura il peso specifico dell'intreccio? Abram Vulis, autore nel 1986 di una proposta di teoria del romanzo di avventure che deve molto, senza ammetterlo, allo Šklovskij degli anni Venti, definisce il suo oggetto nel modo che ci è familiare: «L'avventura ... non è altro che il predominio del principio dell'intreccio su quello descrittivo e dell'azione sull'eroe»<sup>16</sup>. Quando però si tratta di passare agli esempi concreti è costretto a complicare il discorso fino a renderlo estremamente vago: «Be', per esempio, il rinnovarsi veloce dell'informazione in un breve tempo di intreccio. Non è semplicemente il ritmo del racconto, è la velocità delle svolte, l'alternarsi espressivo degli scorci, la sensazione: "L'eroe ha fretta di

<sup>15</sup> Polkovnik M. TOLČENOV, *Kniga, razoblačajuščaja podžigatelej vojny*, in «Novyj mir», n. 12, 1949, p. 241.

<sup>16</sup> A. VULIS, *V mire priklučenij: Poëtika žanra*, Sovetskij pisatel', Moskva 1986, p. 22.

vivere, non glie ne vogliate per lo scioglilingua»<sup>17</sup>.

Una ulteriore dimostrazione della difficoltà della questione teorica che si pone in questo senso sta nella lettura da parte di Šklovskij dell'opera di Aleksej Tolstoj: proprio l'analisi della sua evoluzione è l'occasione per ripetere nel dettaglio lo schema teorico che abbiamo ricostruito sopra:

«Il fatto è che era nella tradizione della fine del XVIII e del XIX secolo di motivare nei dettagli il perché l'eroe si comporti proprio così e non diversamente. Molto spesso questa motivazione era data in forma di analisi psicologica. Inizialmente nella novella l'azione era data senza alcuna motivazione, e la motivazione è apparsa più tardi come conseguenza del tentativo di includere nel testo dei discorsi esplicativi. Questi discorsi, come anche le descrizioni di natura, nella forma primaria del romanzo avevano lo stesso ruolo di pietre preziose montate in un quadro e ad esso non legate»<sup>18</sup>.

Riprende poi un saggio di Kornej Čukovskij che notava, come tratto caratteristico della narrativa di Tolstoj, la prevalenza di protagonisti stupidi, per commentare:

«Ora l'eroe stupido ha delle chance di un successo duraturo. È la confessione mascherata della fine dell'intreccio tradizionale, che lavorava con grandezze psicologiche. Da qui è possibile il passaggio anche a un eroe solo indicato, come nella favola, al portatore casuale di incredibili avventure. [...]  
L'eroe del nuovo romanzo di Aleksej Tolstoj *Ibikus* quasi non esiste.  
È il punto geometrico di applicazione delle forze, e non una persona»<sup>19</sup>.

Non c'è bisogno di ribadire che, dal punto di vista di Šklovskij, tutto questo contribuisce ad una valutazione positiva dell'opera; quello che non apprezza di Tolstoj sono anzi le spinte in direzione opposta:

«E, nello stesso tempo, per Aleksej Tolstoj è finito con un totale insuccesso il tentativo di riprodurre il vecchio romanzo nella

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>18</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *Novyj Gor'kij*, in «Rossija», n. 2, 1924; ora in *Id.*, *Gamburgskij sčet*, cit., pp. 198-199.

<sup>19</sup> *Ibid.*



tormentosamente noiosa *Andata alle pene dell'inferno*, la prima parte di una 'trilogia di romanzi'. Se prendiamo il materiale (la rivoluzione), *Ibikus* dovrebbe essere la seconda parte della trilogia, questo si deduce dal tempo, ma quale cambiamento nella maniera di scrivere, nel modo di trattare l'eroe».

*L'andata alle pene dell'inferno* è davvero cresciuta in una trilogia, che non include però *Ibikus*; una trilogia che, riletta oggi, per quanto davvero piuttosto noiosa, presenta anch'essa un aspetto *boulevardier*, "avventuroso", decisamente marcato; la differenza principale, rispetto ad *Ibikus*, risiede piuttosto nel tono, decisamente melodrammatico dove là era piuttosto cinico e scanzonato. Ma differenziare i due lavori dal punto di vista del diverso rilievo, rispettivamente, dell'intreccio e della motivazione appare un'operazione decisamente difficile, per cui le tecniche restano tutte da elaborare.

In comune tra i due testi resta l'interpretazione della rivoluzione e degli eventi collegati come fonte di avventure, o, cambiando il punto di vista, della prosa 'di intreccio' come quella in grado di rendere il tumulto di quegli anni; in un *Pil'njak*, per esempio, la stessa materia si qualifica come quella che l'intreccio è impotente a riflettere.

\*\*\*

L'interpretazione che vuole i generi 'popolari' caratterizzati da una preponderanza dell'intreccio non è esclusiva dei formalisti; Daniel Couégnas giunge per esempio allo stesso punto sulla base di una strumentazione teorica molto diversa. Un paragrafo del suo libro sulla paraletteratura è intitolato alla «Fibrillazione della diegesi»:

«Prolifica, invadente, la narrativa paraletteraria [...] rigurgita di personaggi e soprattutto di avvenimenti. Tende ad occupare tutto lo spazio testuale [...] Non è soltanto il dettaglio 'inutile' ad essere scartato. *A fortiori*, si capisce bene che ogni paragrafo descrittivo sta da 'parassita' nel racconto...»<sup>20</sup>.

Kingsley Amis, per fare un altro esempio, porta una «closely similar exaltation of idea or plot over characterisation»<sup>21</sup> a prova della parentela tra fantascienza e poliziesco.

Per quanto riguarda appunto il poliziesco, con una consapevolezza

<sup>20</sup> D. COUÉGNAS, *Introduction à la paralittérature*, Seuil, Paris 1992; trad. it. di S. Nobili, *Paraletteratura*, La Nuova Italia, Scandicci 1997, p. 119.

<sup>21</sup> K. AMIS, *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*, Arno Press, New York 1975<sup>2</sup>, p. 34.

teorica decisamente superiore, ma su una linea non dissimile, Isaak Rezvin affermava che questo è «a construction in which no reality stands behind the sign»; i dettagli sono presenti, ma posseggono «only the syntactic and pragmatic functions (in this respect the detective novel is like a work of abstract art)»<sup>22</sup>. L'affermazione non può che richiamare il paragone di Šklovskij tra il *Tristram Shandy* e la poesia transmentale; estendere il parallelo alla narrativa di avventura è tutt'altro che in contraddizione con quel tipo di ragionamento. Il saggio di Rezvin (anzi le sue tesi, purtroppo non sviluppate) è dedicato al giallo classico inglese (gli esempi vengono da Agatha Christie); l'argomentazione è più raffinata, ma i risultati non particolarmente diversi da quelli degli altri autori appena citati. Come controargomento, si potrebbe riportare una battuta di Raymond Chandler che, notata la fragilità delle costruzioni logiche alla base di alcuni racconti di Conan Doyle, commentava che «Sherlock Holmes after all is mostly an attitude and a few dozen lines of unforgettable dialogue»<sup>23</sup> (e, potremmo aggiungere, un violino, e un buffo berretto): che, anche nel più classico dei polizieschi, lo schema intellettuale della *detection*, su cui si basa l'intreccio, abbia un peso superiore a quello della caratterizzazione è tutt'altro che dimostrato.

Lo stesso Amis, peraltro, nel suo libro su 007, definiva quello che chiamava «Fleming effect» in termini piuttosto simili a quelli utilizzati da Barthes per definire l'«effetto di realtà»:

«In addition, it provides motives and explanations for action; and the information itself is valuable, not simply *as* information, but in the relish and physical quality it lends to the narrative. A gunboat in a well/written boys' book can't just be a gunboat, it must be (say) of the *Zulu* class with five 4.7s arranged in two pairs for'ard and aft and a single one amidships – not, again, just to be believable or because we need to understand about the guns for later or because we like guns, but also so that the gunboat shall be fully *there*. To mention boys' books doesn't denigrate this interest; it merely helps to define it»<sup>24</sup>.

La stessa tecnica del dettaglio inessenziale diventa in questo approccio una caratteristica proprio della narrativa di massa – o si tratta

<sup>22</sup> I. REZVIN, *Notes on the Semiotic Analysis of Detective Novels: With Examples from the Novels of Agatha Christie*, in «New Literary History», 9, 2, (Winter, 1978), *Soviet Semiotics and Criticism: An Anthology*, pp. 385-386.

<sup>23</sup> R. CHANDLER, *The Simple Art of Murder*, Distributed Proofreaders Canada eBook, 2014.

<sup>24</sup> K. AMIS, *The James Bond Dossier*, The New American Library, New York 1965, p. 100.

magari di un dettaglio-etichetta che va a sostituire una descrizione più impegnativa?

\*\*\*

La fantascienza costituisce un argomento in più contro l'identificazione della letteratura 'di avventure' (o della 'letteratura di massa' in generale?) con la letteratura in cui prevale l'intreccio, e la motivazione (e dunque anche, o soprattutto, la descrizione, il dettaglio, la caratterizzazione dell'ambiente) si ritira in un ruolo secondario: qualunque autore si sia occupato di questi argomenti non esita ad inserire la fantascienza nella categoria. Ma la fantascienza è inconcepibile senza la creazione – e dunque la descrizione, e l'arredamento – di un mondo; si tratta, nelle parole di uno dei suoi indagatori più acuti, di «a realistic irreality».<sup>25</sup>

La questione riguarda anche lo stesso Aleksej Tolstoj, autore – sempre negli anni Venti – del famoso *Aelita*. Curioso come Tynjanov lo abbia criticato proprio per la scarsa capacità di inventare un mondo:

«Ma tutto il senso sta nel fatto che su Marte le cose risultano tutte come da noi: polvere, cittadine e cactus. [...]

Almeno non ci fosse quel cactus! Marte è noioso come il campo di Marte. Ci sono delle capanne, sia pure intrecciate, ma in fondo abbastanza innocue, ci sono delle quietissime case padronali alla Turgenev, e ci sono delle ragazze russe, una di queste è mescolata alla 'principessa di Marte', Aelita, l'altra è Ikoška.

Questa impressionante impossibilità di inventarsi una cosa qualsiasi su Marte è caratteristica non del solo Tolstoj»<sup>26</sup>.

Mentre, in una valutazione sovietica-tipo (scegliendo in modo quasi casuale uno degli innumerevoli testi dedicati all'autore), leggiamo che

«...anche quando A. N. Tolstoj si abbandona all'intreccio di una fabula fantastica o poliziesca di propria elaborazione [...] si esprime la stessa immersione nella vita quotidiana russa, il legame con lei diventato essenza profonda dell'artista, che gli permette attraverso i dettagli del *byt* di illuminare l'immagine del *bytiev*»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> D. SUVIN, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven – London 1979, p. VIII.

<sup>26</sup> JU. TYNJANOV, *Literaturnoe segodnja*, in «Russkij sovremennik», 1924, n. 1; ora in Id., *Poëtika: Istorija literatury: Kino*, cit., p. 155.

<sup>27</sup> V. SKOBELEV, *V poiskach garmonii: Chudožestvennoe razvitie A.N. Tolstogo. 1907-1922 gg.*, Knižnoe izdatel'stvo, Kujbyšev 1981, pp. 2-3.

Che la valutazione sia positiva o negativa, insomma, questa non ha niente a che vedere con l'intreccio, si basa al contrario sulla qualità dei dettagli.

Un caso interessante, che sembra indicare comunque (senza, certo, permettere in nessun modo di considerare la questione esaurita) l'esistenza di un legame privilegiato tra intreccio e avventura, fatto straordinario, letteratura popolare, è ancora in un testo di fantascienza, un testo che risale agli anni Sessanta ma contiene elementi del revival degli anni Venti caratteristico del periodo, un romanzo di Arkadij e Boris Strugackij intitolato *Chiščnye vešči veka* (Le cose rapaci del secolo) – il titolo è ripreso da una poesia di Andrej Voznesenskij posta in epigrafe, una poesia del tutto intonata al discorso che abbiamo tratteggiato:

«Oh, le cose rapaci del secolo!  
Sull'anima è posto il veto»<sup>28</sup>.

In questo romanzo Ivan Žilin, che i lettori dell'opera degli Strugackie conoscevano già come intrepido ingegnere di bordo della nave planetaria fotonica Tachmasib, si trova sulla Terra (in un XXI secolo solo leggermente più avanzato tecnologicamente rispetto all'epoca di stesura del testo), a investigare per conto di un Consiglio di Sicurezza (probabilmente delle Nazioni Unite) sulla comparsa di una nuova droga che sta provocando un numero di vittime crescenti in una località turistica di un paese non specificato (ma capitalista). Žilin scopre che la droga è una droga elettronica, lo *sleg* – un apparecchio che, sostituito ad un componente di una comune radiolina portatile, è in grado di trasportare l'ascoltatore in una realtà illusoria ed enormemente gratificante. Si mette dunque alla ricerca dei fabbricanti dell'apparecchio, per rendersi conto che si tratta di un pezzo di ricambio per prodotti elettronici di uso comune, in vendita per pochi centesimi in tutti i negozi.

«Mi scoppiò qualcosa nel cervello. Lo schema di base tradizionale di tutte le nostre azioni con l'immane assioma dell'esistenza di un'organizzazione ramificata di malfattori andava in polvere, e mi sorprendevo come non avessi visto prima quanto era stupida la sua complessità per questo semplice paese. Non c'era nessun laboratorio segreto sorvegliato da tizi arcigni armati di tirapugni,

---

<sup>28</sup> A. VOZNESENSKIJ, *Antimiry (izbrannaja lirika)*, Molodaja gvardija, Moskva 1964, p. 149.

non c'era nessun affarista cauto e privo di principi, non c'erano spacciatori con merce di contrabbando nascosta nei colletti [...] Non c'era niente da distruggere e da bruciare, non c'era nessuno da prendere e da mandare in esilio sulla Terra di Baffin. C'era solo l'industria moderna degli elettrodomestici, i negozi di stato che vendevano gli *sleg* a cinquanta centesimi, e c'erano state, all'inizio, una o due persone non prive di inventiva, tormentate dall'ozio e ansiose di nuove sensazioni, e c'era un paese di medie dimensioni in cui l'abbondanza era stata uno scopo e non era mai diventata un mezzo. E questo bastava»<sup>29</sup>.

L'unico vero colpevole è il vizio di straszietà in cui vive l'uomo del XXI secolo, che – come Žilin ha avuto ampio modo di riscontrare – è mosso solo dalla disperata ricerca di sensazioni forti. Dal punto di vista ideologico, è innegabile il legame al discorso degli anni rivoluzionari, e il messaggio, travestito senza grandi pretese sotto la maschera di un paese capitalista (tanto indeterminato che la maschera si sbriciola facilmente), pare chiaramente rivolto alla critica del patto sociale brežneviano che si stava delineando al tempo in cui il romanzo fu scritto e pubblicato – se negli anni staliniani l'ambizione all'agio e perfino al possesso era stata riabilitata, l'epoca del disgelo è caratterizzata da un ritorno agli ideali ascetici degli anni Venti, ideali che stavano ora andando nuovamente in crisi: il benessere, negli anni sovietici, è sempre relativo, ma l'offerta da parte del regime di un relativo benessere per chi non si ponesse troppe domande sul passato era piuttosto evidente (non è probabilmente un caso che, secondo i ricordi di Boris Strugackij, nel progetto iniziale l'ambientazione dovesse essere assolutamente realistica e sovietica, l'isola di Bulli nel golfo di Riga)<sup>30</sup>. La lotta tra *meščanstvo* e *intelligencija* continua, con l'intelligenza nuovamente all'opposizione.

Dal punto di vista della tecnica narrativa, invece, la mancanza di un nemico identificabile rende impossibile la continuazione del romanzo (e, insieme, l'*happy end*: come, nel testo, Žilin si troverà in difficoltà nel far digerire la spiegazione ai suoi superiori, gli autori incontreranno forte resistenze negli apparati editoriali proprio per il senso di generale pessimismo lasciato dall'intreccio irrisolto dell'opera<sup>31</sup>); se il problema è un problema sociale, il romanzo *ostrosjužetnyj* non ha più un ruolo possibile. E, nello sviluppo successivo dell'opera degli Strugackie,

<sup>29</sup> A. e B. STRUGACKIE, *Popytka k begstvu: Trudno byt' bogom: Chiščnye vešči veka* (*Sobranie sočinenij, t. 3*), Tekst, Moskva 1992, p. 406.

<sup>30</sup> Vedi B. STRUGACKIJ, *Kommentarii k proždennomu*, AST, Moskva 2018, p. 59.

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 60-64.

il *décor* fantascientifico sarà sempre più ridotto, a favore di testi che si avvicinano sempre di più all'apologo politico-filosofico<sup>32</sup> (se poi questo sia un bene o un male dal punto di vista del risultato estetico è un discorso a parte).

Anche la questione letteraria, peraltro, era stata tematizzata in precedenza dagli Strugackie, in un'ottica squisitamente pedagogica. La discussione sta negli *Stažery* (Stagisti), il romanzo che si conclude con la scelta di Žilin di tornare sulla Terra (dove – nelle parole della conclusione – si trovano «le cose più importanti»), una scelta motivata prima di tutto dalla necessità di dedicarsi ad educare le giovani generazioni:

«Era come se ogni volta che partiva per lo Spazio sulla Terra restasse una certa cosa incredibilmente importante, la cosa più importante per gli uomini, incredibilmente importante, più importante di tutto il resto dell'Universo, più importante delle più notevoli creazioni delle mani umane.

Sulla Terra restavano le persone, i giovani, i bambini. Là restavano milioni e milioni di questi Jurik, e Žilin sentiva di poterli aiutare, almeno alcuni di loro»<sup>33</sup>.

A queste riflessioni Žilin arriva dopo una discussione con Jurij, un giovanotto che è stato preso a bordo del Tachmasib con la qualifica ufficiale di stagista; una discussione che nasce dopo che Žilin lo ha visto nella sala comune della nave intento a seguire, appassionato, un film di avventure, mentre l'ufficiale di rotta, Michail Antonovič, sta rileggendo un classico (il *Racconto di Genji* di Murasaki Shikibu – il fatto che il classico sia giapponese è evidentemente conseguenza della professione

---

<sup>32</sup> Scrive Ilana GOMEL' che «Buona parte dello sviluppo letterario degli Strugackie può essere rappresentata come un'evoluzione generica immanente dell'allegoria: nata all'interno della fantascienza, questa si libera progressivamente del suo status secondario e si trasforma nella matrice artistico-ideale di tutta l'opera», I. GOMEL', *Brat'ja Strugackie: poëtika cenzury*, in «Stranicy», n. 2, 1993; ora in M. KAGANSKAJA, Z. BAR-SELLA, I. GOMEL', *Včerašnee zavtra: kniga o russkoj i nerusskoj fantastike*, RGGU, Moskva 2004, p. 308. La stessa autrice notava in precedenza l'incompatibilità tra allegoria e fantascienza: «Perché un testo possa essere letto come fantastico gli eventi che descrive devono essere percepiti letteralmente, non come simboli, non come metafore, non come rivelazioni in codice, ma come eventi reali in un mondo irreali. Solo allora questo mondo può essere visto come una realtà alternativa», *ivi*, p. 299. Un mondo, ripetiamo, che va costruito ed arredato; quando si passa all'allegoria, questa necessità si perde.

<sup>33</sup> A. e B. STRUGACKIE, *Izvine: Put' na Amalteju: Stažery: Rasskazy (Sobranie sočinenij, t. 1)*, Tekst, Moskva 1991, p. 293.

di Arkadij Strugackij):

«Va così da sempre, e probabilmente resterà così per sempre, che ogni giovanotto normale fino ad una certa età preferirà un dramma di inseguimenti, ricerche, di sacrificio disinteressato a un dramma dell'anima umana, della più delicata analisi dell'interiorità, di cui non c'è al mondo niente di più complesso, coinvolgente e tragico»<sup>34</sup>.

La scelta di restare sulla Terra, di abbandonare i viaggi spaziali (ripetiamo, la scelta di campo di azione di Žilin sarà presto seguita dalla scelta letteraria degli Strugackie) è motivata da una scelta letteraria – dalla preferenza per il «dramma dell'anima umana» rispetto a un «dramma di inseguimenti». Nel linguaggio degli anni Venti, da una preferenza per la motivazione psicologica rispetto all'intreccio.

L'evoluzione dell'opera degli Strugackie, peraltro, letta sotto quest'ottica, ha un aspetto in qualche modo paradossale – un argomento ulteriore contro l'assolutizzazione del principio del peso relativo dell'intreccio come criterio di classificazione delle opere narrative: la riduzione del colorito fantascientifico può essere letta come una riduzione del lato descrittivo, una riduzione della quantità di dettagli (fantastici) per privilegiare il valore esemplare proprio dell'intreccio nella sua funzione di apologo, in testi sempre meno fantascientifici (e sempre meno concepiti per il grande pubblico) e sempre più tendenti ad una scarnificazione che privilegia il senso morale di un astratto intreccio.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 290.