



**Pil'njak e le spie: Letteratura  
come intrigo e travestimento**

Pil'niak and the Spies:  
On Understanding Literature  
as Intrigue and Disguise

La storia della fine di Boris Pil'njak, arrestato come spia giapponese, può essere riletta alla luce di quella dell'autore delle *Glosse* al suo libro di viaggio, Roman Kim. Arrestato anche lui come spia giapponese, questi riuscì a sopravvivere inventando storie incredibili sulla sua vita. Kim era davvero una spia, un agente dell'OGPU che si occupava dell'ambasciata giapponese a Mosca, e conosceva le logiche seguite dall'organizzazione. Una volta rilasciato, si sarebbe costruito una robusta carriera di scrittore di *spy-thrillers*. Il caso di Kim, dove realtà e finzione si scambiano continuamente di posto con effetti paradossali, offre l'occasione per uno sguardo diverso sulle peculiarità del funzionamento del sistema letterario sovietico, e per una nuova comprensione delle ragioni di incompatibilità tra Pil'njak e quel sistema.

BORIS PIL'NJAK, ROMAN KIM, REALISMO  
SOCIALISTA, SPY-THRILLER

The story of Roman Kim, the author of the *Glosses* to Boris Pilnyak's Japanese travel book, can help shed new light on the end of Pilnyak, who was arrested as a Japanese spy. Kim was arrested as well, but he managed to survive by inventing incredible stories about himself. He was a real spy – an OGPU agent working on the Japanese embassy in Moscow – and knew the organization's operational logics. After his release, he built himself a career as a spy-thriller writer. Kim's case, where reality and fiction constantly trade places with paradoxical effects, can help shed new light on the peculiarities of the Soviet literary system and on the reasons why Pilnyak could not find a place in that system.

BORIS PILNYAK, ROMAN KIM,  
SOCIALIST REALISM, SPY-THRILLER

**1**  
Le traduzioni dal  
russo sono mie  
dove non altrimenti  
specificato (DC).

*Finché in cambio dell'inchiostro chiedono sangue  
la letteratura ha ancora una speranza.*

Aleksandr Genis

Nelle *Radici del sole giapponese*, il libro di viaggio di Boris Pil'njak, c'è un passaggio che, a posteriori, suona sinistro:<sup>1</sup>

*Nella morale dei popoli europei, il pedinamento, il fare indagatore, lo spionaggio, che pure esistono, sono considerati e ritenuti amorali: in Giappone non solo la cosa è onorevole, ma esiste tutta una scienza, chiamata Sinobi o Ninjutsu, la scienza del penetrare inosservati nelle case e nei campi del nemico, di spiare, di pedinare (per cui, tra parentesi, ogni europeo sappia che, per quanto tenga d'occhio le sue valigie, queste saranno comunque frugate da chi ha il compito di farlo), e da qui nasce la leggenda sul fatto che ogni giapponese all'estero è necessariamente una spia (Pil'njak 1927: 30).*

Qualunque giapponese all'estero, e chiunque abbia avuto contatti col Giappone: con l'accusa di essere una spia giapponese lo scrittore, dieci anni dopo, sarebbe stato arrestato e fucilato. Alla base dell'accusa non sembra esserci altro che il soggiorno giapponese: Vitalij Šentalinskij, che ha studiato il fascicolo dell'inchiesta, trova la confessione di Pil'njak "parodistica":

*Sembra che Pil'njak sia diventato una spia giapponese non per motivi ideali o per denaro, ma semplicemente così, senza bisogno di pressioni o di spiegazioni, in modo spontaneo e disinteressato. "Divenni agente di spionaggio all'interno di diverse fasce dell'intelligencija". E le informazioni che passava alla rete nemica riguardavano la vita*

*sociale nell'URSS, la letteratura e i gruppi esistenti all'interno dell'Unione degli Scrittori, perfino i nomi degli scrittori!*

*Ma dove, in quale Paese si valutano tanto gli scrittori? Come se fossero un qualche ordine misterioso in cui tutti i servizi stranieri del mondo sognano di infiltrarsi! (Šentalinskij 1994: 248).*

Un Paese in cui gli scrittori si valutano tanto esiste, o meglio esisteva: l'Unione Sovietica. “In un Paese dove tutto era inventato (*sočinjaľos'*) – dalla geografia ai prezzi del burro – la poesia non poteva valere meno della verità”, ha scritto Aleksandr Genis (1999: 25). Sulle conseguenze estetiche di un simile atteggiamento torneremo più avanti; ma, certo, sarebbe un'ingenuità preoccuparsi delle accuse concrete, e delle concrete confessioni, in un procedimento giudiziario del 1937. Se c'era bisogno di un motivo per fucilare Pil'njak, si trattava con tutta probabilità delle allusioni che questo si era permesso nella *Luna non spenta* (*Povest' nepogašennoj luny*); ma c'era bisogno di un motivo?

Nel carteggio di Il'ja Ėrenburg è compresa una lettera del 1965 di Semen Ljanders, un funzionario di partito e letterato (pubblicò, tra l'altro, il testo della celeberrima lettera di Bulgakov a Stalin e quello della telefonata di Stalin allo scrittore), che era stato per diversi anni vicedirettore delle *Izvestija*. Ljanders scrive per ringraziare Ėrenburg di averlo incluso, nelle sue memorie, nell'elenco delle persone arrestate ingiustamente nel corso della campagna “anticosmopolita” degli ultimi anni della dittatura staliniana; ringraziandolo, ritorna sulla storia del suo arresto aggiungendo un particolare curioso: tra i documenti che gli erano stati presentati dall'inquirente per metterlo con le spalle al muro e costringerlo a confessare, ricorda, c'era “un capitolo di un romanzo del grafomane Nikolaj Španov”. Si trattava, racconta la lettera, di una vendetta: Španov si era presentato nell'ufficio di Ljanders a reclamare

l'onorario per un romanzo consegnato al *Novyj mir* (che, peraltro, non risulta aver mai pubblicato suoi lavori); sentendosi rispondere che, nonostante la rivista fosse edita dalle *Izvestija*, solo la sua redazione era responsabile del pagamento dei manoscritti, aveva dato in escandescenze ed era stato allontanato.

*E nel capitolo del romanzo allegato al fascicolo c'era un paragrafo più o meno di questo contenuto: portano nell'ufficio del generale una donna che ha sul volto le tracce di una passata bellezza. Lei siede nella poltrona che le viene offerta, accavalla le gambe con disinvoltura e chiede: "Dove sono il suo caffè e le sue sigarette, generale?" Era la spia di classe mondiale Elisa Ljanders. All'investigatore non serviva altro che questo cognome, e cominciò a pretendere una sincera confessione, dato che tutta la mia famiglia era fatta di spie, e il romanzo di Španov ne era la prova (Frezinskij 2006: 586-587).*

Un romanzo è considerato documento probatorio in un caso criminale. Per di più, un romanzo di spionaggio: se Španov può essere definito un grafomane, lo è perché si può decidere, dato il livello dei suoi lavori, che non merita il titolo di scrittore; ma se di grafomane si tratta, è un grafomane di straordinario successo: il suo *Gli incendiari (Podžigateli)* fu stampato (e, a quanto pare, letto) in centinaia di migliaia di copie tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, ed è ristampato ancora oggi. Insieme al seguito, *I cospiratori (Zagovorščiki)*, presenta la seconda guerra mondiale come frutto di un complotto degli agenti del capitale americano, mescolando invenzioni melodrammatiche a documenti autentici, fino a confondere totalmente realtà e finzione (vedi Colombo 2017): la stessa logica seguita nel caso reale che emerge dal carteggio di Èrenburg. Il fatto

è che, agli investigatori, non poteva importare di meno della reale colpevolezza di Ljanders; l'arresto era effetto di un ordine dall'alto – evidentemente, basato sull'origine etnica – e la condanna scontata. Compilare un fascicolo era però necessario, senza sottilizzare troppo sulla qualità dei materiali che andavano a comporlo. Distinguere tra fatto e finzione, in un Paese di carta, era una finezza non richiesta.

Seguendo logiche del genere, nel periodo sovietico, le storie di spionaggio tendono spesso ad uscire dai libri. È perfetta incarnazione di questa situazione paradossale il caso dell'autore delle *Glosse* che completano il libro giapponese di Pil'njak (compresa una lunga nota sul *Ninjutsu*), Roman Kim.

Roman Nikolaevič Kim, o Kim Kiryon, figlio di un agiato esponente della colonia coreana di Vladivostok, aveva studiato diversi anni a Tokyo, si era laureato all'università della sua città natale e qui aveva iniziato una carriera accademica; all'inizio degli anni Venti si trasferì a Mosca, dove assunse incarichi di insegnamento di giapponese all'Istituto orientale e all'Accademia militare e pubblicò i primi lavori scientifici e i primi tentativi letterari (tra cui le prime traduzioni russe di Akutagawa Ryunosuke). L'attività di letterato sarebbe però presto passata in secondo piano, mentre il tempo e le energie di Kim erano sempre più assorbiti dal suo lavoro principale, quello per cui era stato trasferito nella capitale: il lavoro di agente della sezione esteri dell'OGPU, l'attività spionistica nei confronti dell'ambasciata giapponese a Mosca, la decifrazione e traduzione dei messaggi diplomatici intercettati. Appare quasi una conseguenza logica, a uno sguardo contemporaneo, il fatto che nella primavera del 1937 sia stato arrestato con l'accusa di essere una spia giapponese. Sarebbe stato rilasciato nel 1945, sopravvivendo anche a una condanna a morte già formulata; la ragione principale per cui fu risparmiato, con tutta probabilità,

è che le sue competenze rimanevano indispensabili: nessuno, negli organi della Sicurezza di Stato, possedeva la sua conoscenza del giapponese (tanto più dopo che l'intera squadra che lavorava su quel Paese era passata nelle prigioni interne), e Kim avrebbe continuato il suo lavoro di decifrazione per quasi tutto il periodo di detenzione. Potrebbe avere avuto un certo peso, però, anche una sua mossa cosciente, una mossa che sfrutta abilmente il potere della narrativa sul plastico mondo sovietico. Nelle parole del suo biografo, Aleksandr Kulanov (2016: 242), "fu capace di 'confessare' in modo tale da mandare tutti in un vicolo cieco: dall'investigatore Verchovin al commissario del popolo Ežov e, si direbbe, anche la persona più importante della questione, Stalin": raccontò all'inchiesta di non essere Roman Kim, ma Motono Kingo, figlio illegittimo dell'ex ambasciatore giapponese alla corte degli Zar, infiltrato nell'OGPU dal nemico fin dall'inizio della sua carriera. Questa rivelazione improvvisa, in una strategia da *Mille e una notte*, avrebbe imposto un prolungamento delle indagini e ritardato l'esecuzione della sentenza fino al momento in cui sarebbero subentrate altre considerazioni; a questo punto il nostro eroe ritrattò, e la vita di Motono Kingo giunse a una fine prematura.

Non si ha notizia del fatto che l'inchiesta che lo riguardava sia mai stata collegata a quella su Pil'njak; il caso di Kim – una persona che, lavorando all'interno dell'OGPU (una spia autentica), fu in grado di sfruttare la sua conoscenza delle logiche dell'organizzazione per sopravvivere – può, in parallelo, gettare nuova luce su quello di Pil'njak.

E le logiche sfruttate da Kim sono logiche narrative: se la storia mirabolante di Motono Kingo pare non essere altro che il frutto di un'immaginazione sfrenata adattata a circostanze eccezionali, l'intera storia di Roman Nikolaevič Kim non si distingue comunque per affidabilità. Fonti base per ogni studio della sua biografia sono essenzialmente

i fascicoli d'inchiesta, basati a loro volta sulle dichiarazioni dell'imputato; dove sono stati rintracciati documenti di altra provenienza questi hanno fatto emergere discrepanze difficili da spiegare e non hanno fatto che aumentare la confusione – Kim è stato definito da Kulanov (2014: 5) “un uomo che ha coscientemente cifrato la sua biografia al punto che ancora oggi non c'è quasi nessun fatto della sua vita che possiamo confermare con sicurezza”.

La vita di Kim, in altri termini, può essere considerata un'opera dello scrittore, il suo primo tentativo, e forse il suo capolavoro, nel genere del romanzo di spionaggio. Genere a cui si sarebbe dedicato con ottimo successo dopo il rilascio: a partire dal *Quaderno ritrovato a Sunchon* (*Tetrad', najdennaja v Sunčone*), uscito nel 1951 sul *Novyj mir* e lodato dalla *Pravda*, e fino alla morte nel 1964, pubblicò una mezza dozzina di thriller, diversi dei quali – in particolare *Brucciare dopo la lettura* (*Po pročtenij ščėč'*, 1962) – ristampati più volte. Con una caratteristica che qui vale la pena di sottolineare: tutti i suoi lavori a partire dal 1960 circa, per quanto intrisi, come ogni romanzo sovietico del genere, di propaganda, presentano anche un aspetto metanarrativo e lasciano aperta la possibilità di una lettura ironica.

Sintomatico, da questo punto di vista, il suo ultimo libro, *Scuola di fantasmi* (*Škola prizrakov*, uscito postumo nel 1965): il testo è costituito da una serie di “rapporti” inviati a un anonimo superiore dal narratore, che sta frequentando un centro di addestramento per superagenti occidentali in un indeterminato Paese africano. Tra le materie insegnate, oltre ai classici del genere (lotta, uso delle armi, degli esplosivi e dei veleni), una lunga sezione è dedicata all'antica arte giapponese del *Ninjutsu* – che qui consiste fondamentalmente nelle tecniche di organizzazione dei colpi di Stato. Alla conclusione dei corsi, come esame finale, è prevista la partecipazione a un'autentica

operazione segreta; questa però fallisce, e il responsabile della scuola, “il comandante”, è misteriosamente ucciso. L'indagine avviata non raggiunge alcuna conclusione finché, nelle ultime pagine, con un ribaltamento improvviso (in palese violazione delle regole del giallo codificate da Raymond Chandler) il narratore confessa di essere l'assassino; e rivela al suo superiore, e insieme al lettore, le autentiche motivazioni che lo hanno mosso fin dall'inizio:

*Dirò soltanto che mi ero iscritto ai corsi privati di investigazione (ditta Carrier) con un solo scopo: raccogliere le informazioni necessarie per scrivere gialli con competenza. Ma quando ho appreso che gli allievi più capaci venivano selezionati per proseguire gli studi e poi destinati a un lavoro di grande fiducia e che ero tra i prescelti mi è venuta l'idea di utilizzare questo dono della fortuna: raccogliere notizie per scrivere racconti e romanzi veridici sull'attività dei servizi segreti.*

*E dopo averla incontrata, quando ho capito che lei aveva creduto alla biografia che mi ero inventato e che avevo superato (senza accorgermene) tutti i test, ho deciso di andare avanti. Vada come vada! [...]*

*Quando mi ha detto che aveva deciso di spedirmi ai corsi speciali e poi alla scuola segreta “da qualche parte in Africa” ho deciso di seguire l'esempio di Stetson Kennedy e di Jean Cau. Il primo, un reporter americano, si è infiltrato nel Ku-Klux-Klan e poi ha scritto il libro Ho cavalcato con il Ku-Klux-Klan sulla base delle sue impressioni dirette. E il secondo, un giornalista francese, ha compiuto un'odissea per i luoghi segreti dove solo i prescelti sono ammessi e poi ha pubblicato un reportage sensazionale sulla “dolce vita” delle élites parigine.*

*La ringrazio di tutto cuore per avermi dato la possibilità di seguire i corsi della scuola AF-5. Ora ho i materiali per una serie di romanzi e di sceneggiature di spionaggio (Kim 2016: 316-317).*

La “biografia” è un’invenzione; un’invenzione che serve al narratore a infiltrarsi nei servizi segreti allo scopo di raccogliere materiale per dei romanzi di spionaggio. Arte e vita si scambiano di posto con una libertà sorprendente: il personaggio di Kim presenta, insomma, un’analogia notevole con il suo autore.

Autore di successo, ripetiamo; ma il personaggio Roman Kim ha un successo senza dubbio superiore alle sue creazioni: il suo capolavoro è la sua biografia. Due monografie sul tema sono state pubblicate, nel 2015 (Prosvetov) e nel 2016 (Kulanov), quando poco o niente dei suoi romanzi era reperibile in libreria (il grosso delle ristampe postsovietiche è posteriore alle biografie, e ne è probabilmente conseguenza). In una di queste biografie il nome dell’eroe non compare neppure in frontespizio: il titolo, *Il “padrino” di Stirlitz*, istituisce un rapporto tra lo scrittore Kim e il personaggio della fortunatissima serie di Juljan Semenov (per una coincidenza che in questo contesto è difficile non considerare significativa, il figlio di Semen Ljanders). Era stato lo stesso Semenov, nel presentare sulla stampa il film tratto dal primo romanzo della serie, *Non serve una parola d’ordine*, a scrivere che:

*Il compagno di lotta di Isaev [il futuro Stirlitz], il čekist Marejkis, alias Chen, l’ho copiato per molti aspetti da una persona straordinaria, l’ottimo scrittore e intrepido combattente rivoluzionario Roman Nikolaevič Kim. Un rivoluzionario che ha lavorato clandestinamente a Vladivostok per tutto il periodo dell’occupazione, un uomo che di giorno frequentava l’università e alla notte compiva operazioni azzardate contro i bianchi, Roman Kim merita ancora molte pagine nei libri e molti metri di pellicola nei nuovi film che saranno girati sulle imprese dei soldati della rivoluzione che hanno combattuto in prima linea nelle guerre di classe (Semenov 1967: 18-19).*

Semenov fa riferimento, insomma, alla biografia e non ai romanzi; ma i romanzi di Kim sono evidentemente per lui un'ispirazione importante. È a partire da Kim che, nel romanzo di spionaggio sovietico, si impone la possibilità di una lettura allegorica, che sarà la cifra con cui Semenov si affermerà come il più popolare scrittore in russo degli ultimi decenni.

La svolta è a centottanta gradi, e Kim è l'autore nella cui opera, più che in quella di chiunque altro, è possibile seguire il cambiamento passo dopo passo: se il pathos dei thriller degli anni staliniani è nello svelamento della doppia identità dei nemici del popolo, negli ultimi decenni sovietici il centro di gravità passa all'agente sovietico dietro le linee nemiche e al suo sforzo per mantenersi integro nonostante la necessità di mantenere una doppia identità. Stirlitz è di gran lunga il più popolare, ma tutt'altro che solo; condividono i suoi tormenti non solo gli eroi di autori che, come Semenov, hanno posizioni più o meno "liberali", ma anche quelli di uno stalinista del calibro di Vasilij Ardamatskij. Se possiamo spiegare i tormenti di Stirlitz con un'allusione alla doppia vita a cui è costretto l'uomo (e in particolare l'*intelligent*) sovietico negli anni della stagnazione brežneviana, è più difficile ipotizzare un'intenzione simile in un Ardamatskij. È espresso però, in uno dei suoi libri di maggior successo, un parallelo suggestivo tra il lavoro dell'agente segreto e quello dell'artista. Il ruolo dell'artista, e quindi dello scrittore, sovietico – nell'approccio, per di più, di un autore fedele al regime – è considerato analogo a quello della spia.

Il nostro agente Kravcov, in missione dietro le linee nemiche, ripassa la sua copertura, la storia accuratamente preparata che deve raccontare per giustificare la sua presenza nelle retrovie tedesche:

*Ma una cosa è lo schema della versione in quanto tale, la cosa più difficile è vivere con sicurezza secondo questo schema, ricordando sempre una*

*gran quantità di dettagli della biografia inventata. Inoltre, bisogna essere un attore, e un attore talmente veritiero che allo spettatore (il nemico) non passi neppure per la testa di assistere a una recitazione e non alla vita stessa. Ecco dov'è quella "verità di vita" che a volte cercano tanto a teatro. Da questa verità dipende se vivranno o moriranno questi eroi senza nome, gli attori (Ardamatskij 1974: 120-121).*

**2**  
Pil'njak scrive, dal canto suo, nella *Luna non spenta* (2003: 346), che "La verità della vita è la sifilide" – tra virgolette, per la verità, citando gli annunci su un giornale: quello di un venerologo o di un farmacista, dobbiamo supporre.

La "verità di vita" (*pravda žizni*), il faro verso cui le prescrizioni del realismo socialista impongono di dirigere la rotta non solo all'attore, ma a qualunque artista, è qui assimilata – possibile che l'autore non se ne rendesse conto? – a un inganno, lo spettatore (il lettore) al nemico.<sup>2</sup> Funzione dell'opera d'arte è, in questa logica, creare l'illusione della realtà allo scopo di manipolarla.

Se anche la valutazione è opposta, il discorso di Ardamatskij pare paradossalmente vicino, qui, a quello, successivo di qualche anno, di Ales' Adamovič: in un saggio degli anni Ottanta, sbigottito per aver sentito una ragazza sovietica esprimere in tutta tranquillità il suo apprezzamento estetico per le uniformi delle SS, lo scrittore bielorusso ne accusa i libri e i film ("quegli interminabili istanti eccetera", riferendosi al celeberrimo *serial* tratto dal romanzo di Semenov) per concludere: "In ogni caso i giochi letterari alla guerra, alle uniformi sui manichini, in cui si perde l'essenza stessa della guerra, l'essenza del fascismo, sono un'occupazione non solo inutile ma dannosa" (Adamovič 1985: 148).

Le "uniformi sui manichini" – quei "dettagli inessenziali" che per Roland Barthes erano "effetto di reale" e per i formalisti "motivirovka" – diventano, in quest'ottica, un travestimento paragonabile in tutto e per tutto a quello di una spia. Travestimento che, per Adamovič, è illegittimo: la soluzione che troverà sarà quella di presentare la verità nuda del documento, sostituendo ai romanzi i montaggi di testimonianze dei

superstiti alle repressioni naziste nelle campagne della Bielorussia (*Vengo da un villaggio in fiamme - Ja iz ognennoj derevni*, con Janka Bryl' e Vladimir Kolesnik) o all'assedio di Leningrado (*Le voci dell'assedio - Blokadnaja kniga*, con Daniil Granin).

Che Adamovič se ne rendesse conto o meno, la sua posizione veniva così a trovarsi vicina a quella del gruppo del "Novyj Lef" quando teorizzava, nell'ultimo quarto degli anni Venti, la "letteratura del fatto". Teoria di cui è stato sottolineato spesso il paradossale ribaltamento rispetto ai precedenti programmi avanguardisti; tenendo in mente, in particolare, il percorso di un Viktor Šklovskij, la sua posizione di questi anni sembra privilegiare quello che, solo poco prima, meritava l'appellativo sprezzante di *motivirovka*. Si tratta, in effetti, di un ribaltamento di paradigma: come scrive Šklovskij nel suo libro su *Guerra e pace*, "Ci può essere un'opera letteraria in cui le trasformazioni improvvise dell'*intreccio* rappresentano l'elemento decisivo. Ci sono opere in cui l'*intreccio* gioca un ruolo secondario e serve solo per presentare il materiale. In questo caso l'*intreccio* non viene valorizzato e si produce una disgiunzione dell'*intreccio* dal materiale, percepita dagli autori stessi. Per molti scrittori russi l'*intreccio* non costituiva il problema più importante [*dominanta*]" (1978: 87).

Al modello *priem-motivirovka*, con l'*intreccio* che costituisce il *priem* della prosa (e la passione per i libri - come il *Tristram Shandy* - in cui il procedimento è "denudato", immotivato) si viene a sostituire un modello *materiale-intreccio*, con l'*intreccio* che viene a costituire la *motivirovka* per l'inserimento del materiale. E, di nuovo, la preferenza è accordata alle soluzioni in cui la motivazione viene abolita: "L'*intreccio* è il grimaldello per una porta, non la sua chiave. Gli schemi degli intrecci corrispondono molto approssimativamente al materiale di vita a cui danno forma [*oformljajut*]. L'*intreccio* deforma il materiale

già per il fatto stesso che lo seleziona, e sulla base di criteri piuttosto arbitrari” (Šklovskij 1990: 408).

Un atteggiamento simile si lasciava intravedere già nel saggio del 1925 su Pil’njak; mentre smonta la costruzione dell’*Anno nudo* con fare fondamentalmente derisorio (“Per il legame tra le parti Pil’njak utilizza ampiamente il parallelismo, questi paralleli si reggono su un’ideologia molto primitiva, sull’affermazione che la Russia è Asia e la rivoluzione una rivolta”), Šklovskij (1925: 128) sottolinea in positivo che “Il più fresco dei frammenti di Pil’njak: i frammenti di quotidiano degli anni 1918-1920, in queste note di un tempo incredibile, interessante già di per sé, il materiale toglie lo scrittore dai guai”.

Un “materiale”, insomma, “già di per sé interessante”, presentato con una motivazione – un travestimento – debole, trasparente. Non si può, ovviamente, apparentare direttamente Pil’njak alla “letteratura del fatto”, ma punti di contatto esistono.

Nelle conclusioni al saggio sull’*Anno nudo*, Ivan Verč scrive che esistono

*perlomeno due linee principali lungo le quali si sviluppa il romanzo russo degli anni venti, due linee che potrebbero essere convenzionalmente definite con i termini contrapposti di romanzi dell’illusione e romanzi delle soluzioni pseudoconcrete. E non è un caso che il dibattito attorno a una presunta linea ideologica “chiara” dell’autore si fa più serrato (e contraddittorio), ogniqualvolta ci troviamo di fronte a qualche romanzo “strano”, “incomprensibile”, che “non rispecchia la realtà” e che non dà soluzioni univoche (2016: 211).*

E il romanzo di Pil’njak fa chiaramente parte della prima categoria, quella priva di una chiara linea ideologica: possiamo spingerci a definirla

la linea che rifiuta il travestimento? I “paralleli” che Pil'njak utilizza per “legare le parti” sono facilmente riconducibili a una posizione ideologica – che la si ritenga o meno “primitiva”, è una posizione manifesta, facile da identificare: non rivestita (travestita) di una trama. La logica delle autorità sovietiche doveva inevitabilmente far sospettare che questa nudità nascondesse un'intenzione sovversiva inconfessata.

Nella sua classica storia dello *spy-thriller* britannico, Michael Denning ricorre, per spiegare il successo del genere, a Lukács, tra l'altro uno dei teorici del romanzo sovietico; e i termini della questione sono piuttosto simili:

*Indeed, one can see the spy novel in the terms that Georg Lukács [...] used in his account of the modernist novel. Faced, in a period of imperialism and monopoly, with the inability to narrate the totality of social relations in the terms of individual experience, a number of short cuts were invented which magically reconciled individual experience with an increasingly reified and incomprehensible social order. Among these solutions Lukács identified the symbolists' inflation of the meaningless everyday detail to epiphanic transcendence, and the naturalists' aspiration to a complete positivist description and inventory of the social world. The solution invented by the spy novel was less complex and more ingenious: it kept a fairly traditional plot by making the spy the link between the actions of an individual – often an 'ordinary person' – and the world historical fate of nations and empires. History is displaced to secret conspiracies and secret agents, from politics to ethics. The secret agent returns human agency to a world which seems less and less the product of human action (Denning 1987: 14).*

Vale la pena di ricordare che la soluzione che aveva in mente Lukács era un'altra, il realismo socialista. Pil'njak, nell'interpretazione di Verč, è lo scrittore che rinuncia a una soluzione semplificata, a una scorciatoia; scorciatoia che è facile trovare nelle teorie complottiste (in questo senso, il romanzo di spionaggio è la più tipica espressione letteraria dell'epoca staliniana; o, se non altro, suoi elementi sono presenti in gran parte della letteratura gradita al governo). La rinuncia all'*intreccio* può così leggersi come rinuncia all'*intrigo*.

Liberarsi dalle maschere non è però operazione semplice né indolore. Per citare ancora Verč: “Dal punto di vista poetico i ‘romanzi dell’illusione’ rappresentano un tentativo, importante per la letteratura russa, di allacciarsi al contemporaneo sviluppo del romanzo europeo che con il *Castello* di Kafka segna in pratica l’inizio del romanzo contemporaneo, quando all’uomo in letteratura non si chiede più di cambiare il mondo, ma, al massimo, ed è già uno sforzo non indifferente, di non perdere la propria identità facendosi inghiottire dalla ‘realtà esterna’” (2016: 212).

Se alla letteratura sovietica fu impedito di arrivare a Kafka, non fu possibile impedirlo alla realtà sovietica. “Siamo nati – nel celeberrimo aforisma di Vagrič Bachčanjan – per rendere Kafka realtà”. E la realtà torna implacabile ad affrontare lo scrittore fuori dalla pagina.

Pil'njak poteva, nell'introduzione alla *Luna non spenta*, tentare di smentire ogni allusione al caso Frunze; nella lettera aperta in cui rifiutava la dedica del racconto, Voronskij (1926: 184) argomentava che “tutta la situazione reale (*bytovaja obstanovka*), alcuni dettagli ecc. dicono il contrario”. La prefazione veniva così interpretata come un travestimento delle vere intenzioni dell'autore – ancora un travestimento operato, e tradito, attraverso dettagli di vita. La stesura di una trama viene così equiparata all'ordire trame contro il potere.

Se aveva ragione Voronskij – e con lui le autorità sovietiche – Pil'njak aveva, questa volta, trasgredito ai suoi principi, indossando una maschera letteraria per esprimere non visto una posizione su un fatto reale; e che la vendetta sia arrivata sul piano della realtà sarebbe allora un caso certo mostruoso, ma meno mostruosamente illogico di tanti altri. Si tratta, in ogni caso, di una strategia indubbiamente utilizzata, soprattutto nel dopoguerra, da moltissimi scrittori russi che ricorsero al cosiddetto “linguaggio esopico” per far arrivare al lettore messaggi cifrati superando la censura.

Messaggi cifrati: di nuovo, una tecnica da servizi segreti. E una tecnica che, con un nuovo paradosso, ha permesso la maturazione di frutti letterari di altissimo livello (Lev Losev ha intitolato il suo libro sul “linguaggio esopico” *Sui benefici della censura*).

Sul rapporto tra scrittore e agente segreto ritorna, da una nuova angolazione, Andrej Sinjavskij in un saggio del periodo dell'emigrazione:

*Immaginatevi la situazione descritta a suo tempo da Anatolij Kuznecov, riferita con indignazione dalla “Literaturnaja gazeta”, che racconta, dalle parole di Kuznecov, a cosa si dedicava questi in solitudine fino al momento in cui ha abbandonato la Russia. Questo scrittore, impariamo, compilati certi misteriosi manoscritti, li sigillava in ampolle di vetro e, nelle notti più buie, le sotterrava nel suo giardino. Come si dice, sotterrava le prove, interrava un tesoro accumulato in modo illegittimo, come hanno fatto ladri e briganti di tutti i tempi e Paesi. Che scrittore è adesso?! – esclama la “Literaturnaja gazeta”, che non arriva a capire che tutta questa scena, che sembra copiata dalle pagine dell’Isola del tesoro, è meravigliosa, che [...] un episodio del genere è caro al cuore di uno scrittore, poiché tocca certe corde recondite del cuore del mestiere di scrittore in quanto tale. [...] Non siamo mica mercanti, in fondo,*

*mica commessi o leaders, e perfino il titolo di professore o di accademico per noi ha un retrogusto di eccessivo ottimismo. Per noi è la prima cosa, la più cara, è il nostro compito di scrittori che è così: sotterrare le ampolle, e nelle ampolle dei manoscritti, e nei manoscritti... ehi, mica lo diciamo così cosa c'è nei manoscritti!! (Sinjavskij 2003: 176-177).*

Nei manoscritti, lo sappiamo da Kuznecov, c'era l'edizione non censurata del suo *Babij Jar*, la versione priva di travestimenti, che sarebbe uscita in Inghilterra (la storia dei manoscritti sotterrati è nell'introduzione a quella edizione - 1991: 8-9). Il punto da sottolineare è che Sinjavskij legge la storia in positivo, mostrando, in emigrazione, una sorta di nostalgia per la censura. Nostalgia che ritorna, in Aleksandr Genis, nel commentare la situazione venutasi a creare nella letteratura russa dopo il 1991: "Arkadij Belinkov ha scritto: 'Tutta la grande letteratura russa è solo quello che ci è rimasto, quello che non sono riusciti a distruggere, che non è stato sterminato nel corso della guerra crudele e implacabile che le hanno fatto'. Adesso, a quanto pare, è venuto il momento di chiederci: ce ne sarebbe stata di più, di questa letteratura, e sarebbe stata più grande, se non le avessero fatto la guerra?" (Genis: 1999: 23). La censura, la guerra del governo alla letteratura, ha l'effetto, una volta di più paradossale, di attribuire alla letteratura significato, importanza sociale. Ma il discorso di Genis non si ferma a questo punto, postula anche una conseguenza diretta sul rapporto letteratura-realtà - il brano di seguito citato è il contesto del passaggio che riportavamo qualche pagina indietro:

*Finché la Russia ha vissuto una vita immaginaria, lo scrittore vi occupava un posto straordinariamente importante - sedendo alla destra o alla sinistra del sovrano lo spingeva a destra o a sinistra. E la realtà obbediente*

*gli oscillava dietro, obbedendo ai capricci dell'invenzione artistica. [...] Lo scrittore russo ha conservato più a lungo degli altri il rispetto di sé perché, osservando ad occhio nudo la plasticità del mondo circostante, cedeva alla tentazione di migliorarlo. [...] Creando persone che parrebbero vive, autentiche, lo scrittore si eguaglia a una divinità. Disponendo dei destini dei suoi eroi, fa la parte di un dittatore onnipotente che modella la realtà secondo un suo piano. La vita artificiale collabora con quella naturale – si assiste alla sovrapposizione di una realtà alterata all'altra (Genis 1999: 23).*

Per riportare il discorso nei termini che abbiamo utilizzato finora, la “vita artificiale” si traveste da “vita naturale” (complice il carattere “alterato” di quest’ultima) e funziona finché l’agosto 1991 non le strappa la maschera.

“Censorship – scrive Losev (1984: 4) – treats literary texts as non-literary”, e più avanti precisa che: “...because the text is one thing in the political structure and another in the artistic structure, the Censor and Author, while seemingly dealing with the same quantity, are actually dealing with two disparate quantities” (5).

Quando il posto della censura viene preso dalla polizia politica, giocare secondo regole diverse diventa pericoloso. Il potere sovietico porta la tendenza a prendere tutto alla lettera, il “realismo paranoide” di cui parla Evgenij Dobrenko (1999: 438), a un livello fatale. In un Paese di carta, l’effetto di reale ha effetti sulla realtà. In un Paese di carta, può capitare di essere chiamati a rispondere degli atti del personaggio di un romanzo di spionaggio che porta il nostro cognome; in un Paese di carta, la “leggenda” che vuole ogni giapponese una spia non si distingue più dalla realtà, e chiunque abbia avuto a che fare con i giapponesi si trova coinvolto automaticamente nel gioco di spie. Il problema tra Pil'njak e l'OGPU è un problema squisitamente semiotico. ♡

## Bibliografija

- ADAMOVIČ, ALES', 1985: *Ničega važnee: Sovremennye problemy voennoj prozy*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- ARDAMATSKIJ, VASILIJ, 1974: *Saturn počti ne viden*. Taškent: Uzbekistan.
- COLOMBO, DUCCIO, 2017: Nikolai Shpanov and the Evolution of the Soviet Spy Thriller. *CALL: Irish Journal for Culture, Arts, Literature and Language* 2, 1. Dublin: Arrow. 1-13.
- DENNING, MICHAEL, 1987: *Cover Stories: Narrative and ideology in the British spy thriller*. London and New York: Routledge & Kegan Paul.
- DOBRENKO, EVGENIJ, 1999: *Formovka sovetskogo pisatelja: Social'nye i éstetičeskie istoki sovetskoj literaturnoj kul'tury*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij proekt.
- FREZINSKIJ, BORIS (ed.), 2006: *Počta Il'i Ėrenburga: Ja slyšu vse... 1916-1967*. Moskva: Agraf.
- GENIS, AEKSANDR, 1999: *Ivan Petrovič umer*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- KIM, ROMAN, 2016: *Škola prizrakov*. Moskva: Veče.
- KULANOV, ALEKSANDR, 2014: *V teni voschodiaščego solnca*. Moskva: Veče.
- KULANOV, ALEKSANDR, 2016: *Roman Kim*. Moskva: Molodaja gvardija.
- KUZNECOV, ANATOLIJ, 1991: *Babij Jar: Roman dokument*. Moskva: Sovetskij pisatel' -Olimp.
- LOSEFF, LEV, 1984: *On the Beneficence of Censorship: Aesopian Language in Modern Russian Literature*. München: Sagner.
- PIL'NJAK, BORIS, 1927: *Korni japonskogo solnca*. Leningrad: Priboj.

- PIL'NJAK, BORIS, 2003: *Sobranie sočinenij v šesti tomach, t. II*. Moskva: Terra-Knižnyj klub.
- PROSVETOV, IVAN, 2015: "Krestnyj otec" Štirlica. Moskva: Veče.
- SEMENOV, JULJAN: 1967: Parol' ne nužen. *Smena* 19. Moskva: Pravda. 18-19.
- ŠENTALINSKIJ, VITALIJ, 1994: *I manoscritti non bruciano*. Milano: Garzanti.
- SINJAVSKIJ, ANDREJ, 2003: *Literaturnyj process v Rossii: literaturno-kritičeskie raboty raznyh let*. Moskva: RGGU.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, 1925: O Pil'njake. *LEF* 3. 126-136.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR, 1978: *Materiali e leggi di trasformazione stilistica (Saggio su Guerra e Pace)*. Parma-Lucca: Pratiche.
- ŠKLOVSKIJ, VIKTOR. 1990: *Gamburgskij sčet: Stat'i – vospominanija – ésse (1914-1933)*. Moskva: Sovetskij pisatel'.
- VERČ, IVAN, 2016: *Verifiche. Preverjanja. Проверки*. Trieste: ZTT, EST; EUT.
- VORONSKIJ, ALEKSANDR, 1926: Pis'mo v redakciju. *Novyj mir* 6. 184.

## Резюме

Сопоставление со случаем Романа Кима может помочь выяснить причины и обстоятельства гибели Бориса Пильняка. Автор «Ног к змею», «глосс», сопровождающих книгу путевых заметок Пильняка «Корни японского солнца», Ким, как и Пильняк, был арестован как японский шпион; он, однако, сумел выжить – несмотря даже на уже оформленный смертный приговор. Его стратегия выживания основывалась на творчестве – он стал придумывать все новые и более запутанные версии своей биографии, и этим затянул следствие до момента, когда власти переменили свои намерения. Кима спасли, вероятно, его знания о логике работы тайных служб: шпионом он действительно был – он занимался, в своем качестве агента ОГПУ, японским посольством в Москве, расшифровывал защищенные дипломатические сообщения. Он был, следовательно, ценным человеком для руководства; но, что более важно, он понимал, настолько пластичной была советская действительность, легко подчинявшаяся творческому вымыслу. Случайно ли, что после освобождения Ким стал автором успешных шпионских детективов? Почти все его детективы, при этом, легко поддаются аллегорическому, «эзоповому» прочтению – с этой точки зрения он одним из первых показал будущему поколению детективщиков, в том числе и Юлиану Семенову.

Работа художника, в том особенном ее понимании, свойственном советскому офицеру, действительно близка к работе разведчика – они оба стремятся к «правде жизни»: второй для того, чтобы обманывать врага, а первый, следовательно, чтобы обманывать читателя (зрителя). Об этом писал Алесь Адамович, когда он переходил от романа к монтажу собранных аутентичных

свидетельств; об этом писал в свое время и «Новый Леф»: детали быта – то, что формалисты называли «мотивировкой», приравниваются к маскировке. В позднеформалистическом дискурсе эпохи «нового Лефа», при этом, «мотивировкой» (маскировкой) стал сюжет. Пильняк, с этой точки зрения, писал без маски, с обнаженным лицом – вот главная причина его расхождения с официозом. А когда, в предисловии к «Повести непогашенной луны», он уверял, что не намекает на гибель Фрунзе, его слова звучали как неловкая попытка маскировки.

## **Duccio Colombo**

*Duccio Colombo is Associate professor of Russian at the University of Palermo. He is the author of Scrittori, in fabbrica! Una lettura del romanzo industriale sovietico (Pisa 2008) and The Soviet Spy Thriller: Writers, Power, and the Masses, 1938-2002 (New York 2022).*