

EUROPA ORIENTALIS 42 (2023)

LA FATTUALITÀ DEL MALE: LA *NONFICTION NOVEL*
E LE SUE VERSIONI SOVIETICHE

Duccio Colombo

Esattamente nello stesso momento, ai due lati della cortina di ferro, escono due libri che portano indicazioni generiche che nei sistemi letterari di cui fanno parte sono inusuali, ma presentano una certa similitudine tra loro. Stiamo parlando di *In Cold Blood* (A sangue freddo) – “un resoconto veritiero di un omicidio multiplo e delle sue conseguenze” (“A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences”), presentato immediatamente dall’autore come “Nonfiction Novel” – di Truman Capote (“The New Yorker”, settembre-ottobre 1965; edizione in volume: New York, Random House, 1966) e *Bezdana* (L’abisso), “Narrazione basata sui documenti” (“Povestvovanie, osnovannoe na dokumentach”) di Lev Ginzburg (“Znamja”, nn. 11 e 12 – novembre-dicembre – 1965; edizione in volume: Moskva, Sovetskij pisatel’, 1966).

Mettere in parallelo il dibattito americano sul libro di Capote e quello sovietico, non tanto sul libro di Ginzburg quanto su un gruppo di libri simili usciti nello stesso periodo, per quanto questi dibattiti siano basati su categorie e tradizioni interpretative profondamente diverse, può portare a risultati non privi di interesse; è possibile rintracciare, nell’atmosfera della metà degli anni Sessanta, una tendenza generale che va al di là delle situazioni concrete dei diversi paesi?

Nella tematica dei due libri, certamente profondamente diversi tra di loro, si possono rintracciare elementi comuni; la grande questione, per cui difficilmente si potrà arrivare a una spiegazione definitiva, è se esista una correlazione in qualche modo necessaria tra il piano tematico e le peculiarità generiche.

Tem i

Argomento di *In Cold Blood* è, come è noto, la ricostruzione di un episodio di cronaca nera, il massacro della famiglia Clutter nella sua fattoria a Holcomb, Kansas, in uno sfortunato tentativo di rapina, l’indagine e la cattura dei due responsabili, il processo e l’esecuzione; un peso particolare, tanto per lo

spazio che vi è dedicato quanto per l'investimento emotivo,¹ spetta alla storia personale, alla psicologia dei due assassini, seguiti (sulla base dei loro racconti) nell'ideazione e nella preparazione dell'azione, nella lunga fuga, nell'attesa dell'esecuzione. *Bezdna* prende l'avvio dalla cronaca di un processo, tenutosi a Krasnodar nel dicembre del 1963, a nove cittadini sovietici che, durante l'occupazione nazista, erano stati parte del *Sonderkommando* n. 10 delle SS, responsabile di rappresaglie e massacri tra la popolazione civile nel sud della Russia e, in seguito, in Bielorussia e in Polonia. L'elemento di rilievo – per quanto la stessa descrizione dettagliata delle atrocità compiute dagli occupanti, al 1965, non sia nella letteratura sovietica un tema affatto banale – è proprio lo sguardo, per così dire, all'interno degli assassini, il racconto dei loro interrogatori e, di conseguenza, delle loro vite.

È questo sprofondarsi nell'abisso della miseria umana degli assassini che suggerisce un antecedente comune ai due testi, il celeberrimo resoconto del processo Eichmann di Hannah Arendt.²

Per quanto riguarda Capote, si tratta di un antecedente in senso relativo: come scrive l'autore contemporaneo di uno studio comparativo,

While the manuscript of *In Cold Blood* was largely complete by 1963 when Arendt's report appeared in *The New Yorker*, and therefore could not have been inspired by it, Capote may have had discussions about the possibilities of reportage with *The New Yorker* before 1963 which led to these similarities. Both Arendt and Capote, in any case, take pains to set themselves apart from the common minds...³

Lo stesso autore, in ogni caso, basa il suo studio su quello che ritiene essere un punto fondamentale in comune – “the dazzling paradox of malignity with no apparent motive helped fuel the fame of *Eichmann in Jerusalem* and *In Cold Blood*”⁴ – un atteggiamento comune che, per quanto, secondo l'autore, in entrambi i casi non regga alla critica, legittima comunque il paragone. Su un ragionamento analogo uno dei recensori di Capote avanzava lo stesso paragone già all'uscita del libro:

Stunted, childish, and savage, like an underdeveloped pirate, Perry Smith lives constantly on the edge of frenzy. But there is very little difference between his “normal”

¹ Si è arrivati ad ipotizzare l'insorgere di un legame sentimentale, o forse fisico, tra Capote e uno degli imputati, Perry Smith. Vedi R. F. Voss, *Truman Capote and the Legacy of In Cold Blood*, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 2011, pp. 113 sg.

² H. Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking Press, 1963.

³ S. Justman, *Murder without motive: Eichmann in Jerusalem and In Cold Blood*, “Law and Humanities”, 13 (2019), 2, pp. 184-185.

⁴ Ivi.

way of thinking and the state he is in when he is about to steal something from a supermarket or cut someone's throat. In this respect he is, by the norms of our imagination, a monster. (One is reminded of Eichmann, whose normalities and abnormalities were often indistinguishable, though in Nazi Germany his behavior was more socially acceptable.)⁵

Se un rapporto diretto tra gli autori è difficile da ipotizzare, insomma, l'impressione che i due lavori presentassero dei punti di contatto era forte già all'epoca.

Per Ginzburg, un precedente diretto è sicuramente il processo Eichmann, che fu ampiamente commentato dalla stampa sovietica, con il suo contributo diretto;⁶ secondo Maxim Shrayer, anzi, le sue pubblicazioni “amounted to the most extensive Soviet treatment of the Eichmann affair”.⁷ Questo processo, e la sua ampia risonanza internazionale, è peraltro probabilmente quello che rende possibile la stessa concezione del libro di Ginzburg. È noto alla storiografia che “The Eichmann case seems to be a landmark with regard to the reporting of Soviet war crime trials”⁸ – è da questo momento in poi che i processi ai collaborazionisti che si tengono in Unione Sovietica ricevono

⁵ W. Phillips, *But Is It Good for Literature*, “Commentary”, LXI (1966), ora in *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*, ed. I. Malin, Belmont, Wadsworth, 1968, pp. 105-106.

⁶ Ginzburg è autore di un articolo – *Zakryto li delo Ejchmana*, “Novoe vremja”, 1961, 52, oggi di difficile reperibilità (vedi N. Kantorovič, *Reakcija na process Ejchmana v Sovetskom Sojuze: popytka predvaritel'nogo analiza, 1960-1965 gody*, in *Jad Vašem: issledovanija, 1*, ed. D. Romanovskij e D. Zil'berklang, Ierusalim, Nacional'nyj memorial Katastrofy i geroizma Jad Vašem, 2009, p. 221); su due numeri della “Literaturnaja gazeta” (18 e 20 luglio 1961) era uscito il capitolo dedicato al processo del suo libro *Cena pepla: nemeckie zametki*, poi pubblicato da “Znamja”, 1961, 10-12 e in volume: Moskva, Sovetskij pisatel', 1962. Estratti del libro – tra cui il capitolo in questione – sono ristampati in Ginzburg, *Izbrannoe*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1985, pp. 51-71.

⁷ M. D. Shrayer, *Lev Ginzburg, Soviet Translator: The story of a Jewish Germanophile who became a Soviet Investigator of Nazi crimes*, “Tablet”, 2018. <<https://www.tablet-mag.com/sections/arts-letters/articles/lev-ginzburg-soviet-translator/>> (19/12/2022).

⁸ L. Hirszowicz, *The Holocaust in the Soviet Mirror*, in *The Holocaust in the Soviet Union*, ed. L. Dorboszycki e J. Gurok, New York, M. E. Sharp, 1993, p. 39; cf.: “In all probability Eichmann's capture and trial in Jerusalem stimulated the Soviet effort to prove that it occupied the primary place in the war against Fascism and Nazism, in contrast to the Western powers which refused to place the Nazi criminals on trial in their countries and even refused to extradite them to the Soviet Union or the other socialist states”, B. Pinkus, *The Soviet Government and the Jews: 1948-1967: A documented Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 426.

ampia attenzione dalla stampa. Il contributo del Nostro non si distingue particolarmente nella ricezione sovietica del processo, ponendo un accento fortemente critico sui rapporti tra Israele e la Germania federale, chiedendo a gran voce che siano processati anche i criminali nazisti che vivono tranquillamente in patria, protetti dall'Occidente.⁹

Se *Bezdna* si mantiene, da un lato, fedele al tipico atteggiamento sovietico rispetto alla questione dello sterminio degli ebrei nei territori occupati, evitando di mettere in risalto la persecuzione degli ebrei in particolare, menzionandoli soltanto insieme alle altre categorie – comunisti e loro parenti, membri della resistenza eccetera – rastrellati dai nazisti, e ricordando ripetutamente come, nei progetti dei nazisti, agli slavi dovesse essere riservato un destino analogo, contiene però il racconto dettagliato, lungo diverse pagine, del massacro, questo senza dubbio su base etnica, degli ebrei di Rostov sul Don, un racconto che non ha molti paralleli nella letteratura ufficiale di epoca sovietica. È il caso di ricordare che, nell'alternanza in qualche modo ondivaga di aperture e chiusure rispetto al divieto assoluto di menzionare la Shoah negli anni staliniani, al momento dell'uscita dell'*Abisso* ci stiamo avvicinando al momento di massima apertura: il *Babij Jar* di Anatolij Kuznečov (che, tra parentesi, si presenta in frontespizio come “romanzo-documento”, “*roman-dokument*”), il punto di massima apertura, uscirà su “Junost” nel 1966 e in volume all'inizio del 1967 (l'ondata più alta è anche l'ultima: dopo la guerra dei sei giorni la posizione sovietica sarà sempre più decisamente antisemita, e il paragone tra nazismo e sionismo diventerà posizione imperante).

È dunque il processo Eichmann a rendere possibile *Bezdna*. Ed è questo processo, e forse la lettura di Arendt (Ginzburg, la cui attività principale era quella di traduttore della poesia tedesca, racconta di avere visitato due volte la Germania federale nell'estate e nell'autunno del 1963, prima di tutto per

⁹ Su questa questione particolare c'è una vicinanza oggettiva tra le posizioni sovietiche ufficiali e quelle di Arendt – un critico ostile arrivava a definire il suo libro “perhaps the most severe indictment of Adenauer's Germany that has yet been seen this side of the Iron Curtain” (N. Podhoretz, *Hannah Arendt on Eichmann: A Study in the Perversity of Brilliance*, “Commentary”, settembre 1963; <<https://www.commentary.org/articles/norman-podhoretz/hannah-arendt-on-eichmann-a-study-in-the-perversity-of-brilliance/>> [1/2/2023]). In particolare, entrambi si soffermano sulla figura di Hans Globke, ex funzionario nazista, autore di un sinistro commento alle leggi antisemite di Norimberga, che all'epoca del processo ricopriva funzioni di primo piano nell'apparato del governo tedesco; Globke, peraltro, era stato menzionato al processo di Gerusalemme (vedi H. Arendt, *La banalità del male: Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 27-28, e L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., pp. 37-39).

“raccoliere poesie contemporanee”¹⁰ – deve avere dunque letto almeno la versione ridotta della *Banalità del male* pubblicata nell’agosto di quell’anno nello stesso numero 186 della rivista “Mercur” che conteneva, tra l’altro, nuove poesie di Hans Magnus Enzensberger) a suggerire quello che è l’elemento più singolare, per lo meno nel panorama della letteratura e della pubblicistica sovietica sulla guerra: come si diceva, l’osservazione diretta dei traditori, l’attenzione alle loro storie personali, ai loro racconti.

Rende evidente questa peculiarità il confronto con gli altri testi di Ginzburg sul processo di Krasnodar: le corrispondenze per la “Literaturnaja gazeta”¹¹ e, soprattutto, un testo pubblicato nel 1964 da “Iskusstvo kino” come sceneggiatura per un documentario;¹² il testo pubblicato – che l’autore presenta come “sceneggiatura con chiarimenti” – appare però un testo essenzialmente letterario-pubblicistico, con scarse indicazioni per la messa in scena. Buona parte degli argomenti che torneranno nell’*Abisso* sono già presenti in questo testo, meno appunto le storie personali degli imputati.

Così, alla tirata pubblicistica sul comandante del *Sonderkommando*, Kurt Kristmann, compreso un articolo di un giornalista sovietico di “Trud” che lo aveva rintracciato, vivo e vegeto, titolare di un’agenzia immobiliare a Monaco (articolo riportato quasi integralmente nella sceneggiatura, senza l’indicazione dell’autore) si accompagna qui il racconto di Tomka, l’amante sovietica di Kristmann, e il racconto dell’autore del suo incontro con lei:

Я знал, что Томка за свою службу у Кристмана (ведь она с зондеркомандой прошла до самой Италии) отбыла в свое время “срок”, потом была амнистирована, и конечно же никаких дополнительных расследований ей опасаться не приходилось. Все же Томка была начеку, ждала, может быть, подвоха с моей стороны. Я ее успокоил как мог.

Она снова полезла в сумку, стала вынимать оттуда какие-то сложенные вчетверо, протершиеся на сгибах бумажки, справочки, копии, и я подумал о том, как однажды пошла наперекос ее жизнь и что возмездие для нее наступило не столько в виде отбытого “срока”, сколько в виде этих бумажек.

¹⁰ Vedi L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 94.

¹¹ L. Ginzburg, *Ruka vozmezdija*, “Literaturnaja gazeta”, 12/10/1963; *Devjat’ za bar’erom, ostal’nye za rubežom*, “Literaturnaja gazeta”, 19/10/1963; *Prigovor*, “Literaturnaja gazeta”, 26/10/1963.

¹² L. Ginzburg, *Poslednij sčet: Literaturnyj kinoscenarij s nekotorymi pojasnenijami*, “Iskusstvo kino”, 1964, 7, pp. 156-168. Il film annunciato da Ginzburg fu effettivamente prodotto (*Vo imja živyh*, regia di L. Mazrucho, studi di Rostov, 1964, 40’); il film è arrivato ai nostri giorni – è stato proiettato al memoriale della Shoah di Parigi nel 2009 (vedi <https://kinoglaz.fr/index.php?page=fiche_film&lang=ru&num=4595> [26/02/2023]) ma è di difficile reperibilità.

Человек, имеющий такие бумажки, дорожит ими, хранит в самом надежном месте. То и дело их надо кому-то показывать, предьявлять: видите – здесь мне ответили так, а здесь так, и все законно. Идет время, человек стареет, жизнь меняется, а бумажки все еще нужны, это его щит и его оружие, а оружие не должно лежать без применения.

Вот в чем, между прочим, состояла расплата за те годы, которые Томка провела вместе с Кристманом...¹³

Segue il racconto dell'attività del *Sonderkommando*, del comportamento di Kristmann dal punto di vista di Tomka; e si torna alla prospettiva di questa donna perduta, personaggio, lo ripetiamo, inedito nella letteratura sovietica ufficiale, pubblicata:

Томка сидит напротив меня, жалкая коллаборационистка, мусор войны... Папироска у нее погасла, и сама она погасшая, усталая – измотал ее этот рассказ. И вовсе она теперь не Томка, а Тамара Даниловна...

И она говорит: “Человек человеку – разница. Один человек может, жизни не щадя, держаться, а другой... Вот мальчишки дерутся, один искровлавленный весь, а держится. А другой – его налупили, и он согнулся. У меня такое мнение, что я была из числа тех, кто согнулся. Это своеобразное человеческое поведение. А уж зацепился, сделал первый шаг – и возврата нет, и продолжаешь делать последующее...”

И, придвинув ко мне свои справки, она заключает просьбой: “Вы бы поглядели... Тут у меня все мое дело. Я думаю, нельзя ли мне выхлопотать восстановление стажа, так как ведь не по своей вине я находилась у них, а как бы пленная...”¹⁴

¹³ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., pp. 96-97. “Sapevo che Tomka, per il suo servizio da Kristmann (al seguito del Sonderkommando era giunta fino in Italia), aveva scontato a suo tempo una pena, poi era stata amnistiata e naturalmente non aveva da temere nessuna ulteriore inchiesta. Eppure Tomka stava all'erta, si aspettava forse un tranello da parte mia. La tranquillizzai come potei. Di nuovo frugò nella borsetta, cominciò a tirarne fuori delle carte piegate in quattro, tutte lise ai lati, erano certificati, copie, e io cominciai a pensare che una volta la sua vita era stata sbagliata e che il suo castigo non era tanto nella pena scontata, quanto nell'aspetto di queste carte. La persona che possiede queste carte le tiene care, le conserva nel posto più sicuro. Eppure bisogna ugualmente mostrarle a qualcuno, esibirle: vedete; qui mi hanno risposto così, e qui così, ed è tutto ufficialmente riconosciuto. Il tempo passa, la persona invecchia, ma le carte sono ancora utili, questa è la sua difesa e la sua arma, e l'arma non deve starsene inutilizzata. Ecco in cosa consiste, fra l'altro, la punizione per gli anni che Tomka ha passato insieme a Kristmann...” (L. Ginzburg, *L'abisso: Il processo ai collaborazionisti russi*, trad. di E. Klein, Milano, Mursia, 1974, pp. 29-30).

¹⁴ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 116. “Tomka era seduta davanti a me, patetica collaborazionista, rifiuto di guerra... La sua sigaretta si era spenta, e lei stesa era come spenta, stanca: il racconto l'aveva estenuata. E non era neanche più Tomka, era Tamara Danilovna... Diceva: ‘Gli uomini sono diversi. Alcuni possono resistere a prezzo della vita, altri... Basta vedere i

I capitoli successivi sono dedicati ognuno ad uno di quattro degli imputati al processo. Di nuovo, il confronto con i resoconti precedenti mette in rilievo la particolarità della cifra di *Bezdna*, una cifra facile da mettere in evidenza sull'esempio del primo in ordine di apparizione tra i traditori, Valentin Skripkin.

Una serie di notizie appaiono qui per la prima volta; tra queste, informazioni dettagliate sulla storia personale tra la fine della guerra e il momento del processo; informazioni del genere sono incluse per tutti gli imputati. Ecco il caso di Skripkin:

Здесь, в этой страшной команде, которая колесила по дорогам войны, Скрипкин почувствовал оседлость, проникся солидностью своего положения, и, хотя его власть распространялась всего лишь на нескольких изменников, все же это была власть, и он дорожил ею.

На третьем году Скрипкин увидел, что война немцами проиграна, все летит к черту. Тогда он решил начать новую жизнь, подался к американцам, но в горячке первых послевоенных дней был американцами передан на советский фильтрационный пункт, где его разоблачили как “бывшего полицейского” и на десять лет отправили на Колыму...

Работал он там, говорят, неплохо, но ни лагерное начальство, ни товарищи по заключению не знали, конечно, что покладистый и болезненный Скрипкин – величайший злодей, на счету у которого много сотен, а может быть, и тысячи загубленных человеческих жизней.

Один только Скрипкин знал о себе все.¹⁵

ragazzi quando si azzuffano; alcuni anche tutti insanguinati continuano a resistere. Altri quando le prendono, si piegano. Io ritengo di essere stata tra quelli che si sono piegati. È stato un particolare tipo di comportamento umano. E poi ci sono rimasta legata, fatto il primo passo – non c'è ritorno – si fanno anche gli altri...’. E spingendo verso di me le sue carte concluse con una preghiera: ‘Se volete guardarle... Lì c'è tutta la mia storia. Potrei forse ottenere la riabilitazione, io stavo con loro non per volontà mia, ero come prigioniera...’” (L. Ginzburg, *L'abisso*, cit., pp. 50-51).

¹⁵ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 116. “Qui, in questa terribile squadra che percorreva le strade di guerra, Skripkin trovò vita stabile, si inorgogli della solidità della propria posizione, e sebbene il suo potere si esercitasse soltanto su alcuni traditori, era pur sempre un potere, ed egli l'aveva caro. Dopo tre anni Skripkin si rese conto che i tedeschi avevano perso la guerra e che tutto andava a rotoli. Decise allora di iniziare una nuova vita, passò dalla parte degli americani, ma nella confusione dei giorni che seguirono immediatamente la fine della guerra fu consegnato dagli americani a un punto sovietico dove su smascherato come ex ‘Polizei’ e inviato per dieci anni a Kolyma... Dicono che là non lavorasse male, ma né il superiore del Lager né i suoi compagni di pena sapevano, naturalmente, che l'accomodante e malaticcio Skripkin era un famoso criminale, sul quale pesavano molte centinaia, o forse migliaia di vite umane distrutte. Skripkin era l'unico a saper tutto di se stesso.” (L. Ginzburg, *L'abisso*, cit., pp. 60-61).

Segue immediatamente la visione del personaggio, nel momento in cui l'autore viene ammesso agli interrogatori precedenti il processo:

И вот в феврале 1963 года в Краснодаре, на допросе, я вижу Скрипкина. У него длинные руки, косой нос, весь он какой-то складной, как нож, – можно, кажется, сложить пополам его ноги, руки, длинное туловище... ..Его ввели сонного, заспанного; синий свитер, серый потертый пиджак, волосы зачесаны гладко назад. Уселся за столик, скрестив длинные, в кирзовых сапогах ноги. Я смотрю на его скучающее лицо, на то, как больничными, чистыми пальцами он вертит спичечную коробку, выслушивает вопросы следователя и отвечает покладисто, односложно.¹⁶

La storia, la figura, l'individualità di Skripkin, come, nei capitoli successivi, quelle di Es'kov ("...человек с задатками к сочинительству, в своих собственноручных показаниях он создал 'образ Еськова'"),¹⁷ di Žiruchin (che nel dopoguerra era riuscito a farsi passare per il fratello caduto, e addirittura a fare l'insegnante, falsificando un diploma), di Suchov, è costruita con uno sviluppo sconosciuto alla letteratura dell'epoca.

Le storie personali di altri imputati (Veich, Surguladze, Psarev, Dzampaev e Buglak), meno dettagliate, ritornano nel capitolo dedicato più direttamente al processo. Che però è preceduto da tre capitoli, e seguito da un altro, meno immediatamente collegati, per lo meno dal punto di vista delle fonti, al resoconto giudiziario.

Il primo contiene un'immaginaria "conversazione con Walter Birkamp", il generale delle SS da cui il *Sonderkommando* dipendeva:

Мне почти не приходилось фантазировать: достаточно было вспомнить разговоры с некоторыми западногерманскими собеседниками, перечитать западногерманские газеты, материалы судебных процессов в ФРГ, вникнуть в характер обвинения и защиты, чтобы передо мной возник живой Биркамп, неразоружившийся нацист, который и сегодня представляет не меньшую опасность, чем двадцать лет назад.¹⁸

¹⁶ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 116. "Ed ecco che nel febbraio del 1963, a Krasnodar, all'interrogatorio, vedo Skripkin. Ha braccia lunghe, il naso storto, nel complesso sembra pieghevole, dà l'impressione che sia possibile piegare a metà le sue gambe, le braccia, il lungo dorso... Lo portano inerte, stordito dal sonno; maglia azzurra, una lisa giacchetta grigia, i capelli lisci tirati indietro. Si siede al tavolino e incrocia le lunghe gambe avvolte negli stivali di finta pelle. Guardo il suo viso annoiato, le dita esili e pulite che rigirano una scatola di fiammiferi mentre ascolta le domande del giudice e risponde accomodante, in maniera laconica." (L. Ginzburg, *L'abisso*, cit., p. 61).

¹⁷ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 122. "... persona con una certa attitudine allo scrivere, ci ha dato nelle deposizioni scritte di suo stesso pugno 'l'immagine dell'uomo Es'kov...'" (L. Ginzburg, *L'abisso*, cit., p. 72).

¹⁸ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 137. "Non ho quasi dovuto lavorare di fantasia: mi è

All'interno del capitolo anche un, altrettanto immaginario, "Ultimo discorso di Walter Birkamp al processo nella città di... 197...".¹⁹

Il capitolo successivo è intitolato "Un uomo sotto il letto". Nella sceneggiatura, nella scena della presentazione degli imputati, c'era questo passaggio:

Еще недавно эти люди жили среди нас, и мы не знали, кто они такие. Они жили среди нас и, встречаясь с нами, отворачивали глаза, чтобы не выдать страха, который тряс их все эти годы. Скрипнет ли калитка, человек ли пройдет под окном, задержит ли кто-нибудь на них случайный взгляд, они вздрагивали, обмирали:

– Идут! Настала расплата!..²⁰

Il capitolo dell'*Abisso* racconta di un ex *polizei* che, ritornato dalla famiglia a Rostov alla fine della guerra, aveva passato i vent'anni successivi letteralmente nascosto sotto il letto, o a volte in un baule, fino alla notizia dell'amnistia, a cui aveva creduto a fatica:

Он говорит, что после явки с повинной хотел покончить с собой. После того как страх – главное содержание его жизни – кончился, жизнь потеряла для него смысл. Выйдя наконец на улицу, он утратил цель, с которой сроднился: надежно спрятаться.

Теперь у него был паспорт, работа, не надо было ни от кого скрываться, но тем самым была утрачена цель.²¹

Quella che ha tutto l'aspetto di una novella grottesca è presentata come il resoconto di una visita del narratore, sul luogo di lavoro, al personaggio, che per ovvie ragioni è lasciato anonimo.

bastato ricordare le conversazioni con alcuni interlocutori tedesco-occidentali, ripassare i giornali tedesco-occidentali, consultare il materiale dei processi giudiziari della Germania Occidentale, entrare nel carattere dell'accusa e della difesa, perché davanti a me sorgesse Birkamp vivo, l'indomito nazista che anche oggi non rappresenta un minor pericolo di tanti anni fa". (L. Ginzburg, *L'abisso*, cit., p. 99).

¹⁹ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 145.

²⁰ L. Ginzburg, *Poslednij sčët*, cit., p. 159. "Fino a poco tempo fa questi uomini vivevano tra noi, e non sapevano chi fossero. Vivevano tra noi e, incontrandoci, allontanavano gli occhi per non tradire la paura che li scuoteva tutti questi anni. Che scricchiolasse un cancello, che passasse una persona sotto la finestra, che qualcuno avesse fermato su di loro uno sguardo casuale, loro sussultavano, si irrigidivano: – Arrivano! Il castigo è arrivato!.." (Dove non altrimenti indicato, le traduzioni dal russo sono mie. D.C.).

²¹ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 152. "Dice che dopo essersi costituito, voleva uccidersi. Quando finì la paura che era stata la sostanza stessa della sua vita, la vita perse ogni significato per lui. Uscendo finalmente all'aperto, egli persò lo scopo a cui era legato, cioè quello di mettersi al sicuro nascondendosi. Ora aveva i documenti, un lavoro, non aveva bisogno di nascondersi da nessuno, ma aveva persò la sua ragione di vita". (L. Ginzburg, *L'abisso*, cit., p. 119).

Segue ancora un capitolo sul teatro che, nella Taganrog occupata, aveva messo in scena riviste semipornografiche per le truppe di occupazione, basato sul racconto di una “бывшая певица Лариса Георгиевна Сахарова (так ее назовем)”²² che ne era stata una piccola star.

E, dopo il racconto del processo, il capitolo più lungo di tutti contiene invece il racconto di un agente sovietico che era stato infiltrato nella Gestapo. Qui – se non altro nell’edizione del 1985 – appare una nota che specifica che si tratta di un’“immagine collettiva” (*obraz sobiratel’nyj*):²³ i termini che generalmente la critica russo-sovietica utilizzava per i personaggi da romanzo; e, anche per tematica, atteggiamento generale, punto di vista, questo capitolo ha molti più paralleli nella letteratura sovietica rispetto alle pagine che lo precedono, potrebbe dare l’impressione di un’inclusione forzata, per creare un contraltare “positivo” al tetro quadro d’insieme. Konstantin Simonov lo citava nella sua recensione come un punto di forza (“Одних только подлинных приключений ее героя, выведенного под фамилией Миронова, при их последовательном и подробном изложении хватило бы на объемистый роман, который мог бы читаться с захватывающим интересом”),²⁴ mentre il recensore del “Novyj mir” – dimostrando maggiore personalità – criticava questo “измена избранному... жанру”:

... именно это несоответствие жанру, очевидно, и “отомстило” литературностью подробностей, традиционной беллетристической облегченностью решения серьезных конфликтов...²⁵

È proprio sui dettagli che però si potrebbero discutere anche i capitoli precedenti. Gli elementi che erano già presenti nei primi resoconti del processo qui sono sottoposti a un’elaborazione caratteristica, che fa la cifra del libro. Skripkin era già citato nel *reportage* per la “Literaturnaja gazeta”:

Преступникам нет оправдания, – пусть даже свои злодейства они совершали в обстановке повальной жестокости и немислимых, невообразимых, никогда не

²² L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 153. “...una certa Larisa Georgievna Sacharova (la chiameremo così)” (L. Ginzburg, *L’abisso*, cit., p. 123).

²³ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 201.

²⁴ K. Simonov, *Osnovano na dokumentach*, “Pravda”, 10/11/1966; ora in id., *Sobranie sočinij: Tom odinnadcatyj (dopolnitel’nyj)*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1985, p. 350. “Soltanto le avventure autentiche del personaggio presente con il cognome Mironov basterebbero per un voluminoso romanzo che si leggerebbe con interesse e partecipazione”.

²⁵ F. Svetov, *Ob otvetstvennosti čeloveka*, “Novyj mir”, 1967, 7, p. 239; “tradimento... al genere scelto”; “... è proprio questa non corrispondenza al genere, evidentemente, che si è ‘vendicata’ con la letterarietà dei dettagli, la facile soluzione, tradizionalmente romanzesca, di seri conflitti...”.

слуханных зверств. Я почти поверил Скрипкину, когда он рассказывал о том, как “едва не лишился рассудка”, впервые присутствуя в Ростове-на-Дону при массовом расстреле ни в чем не повинных людей. Там же, в Ростове, совершил первое убийство бывший черноморец Еськов.²⁶

Ecco lo stesso episodio nella sceneggiatura:

... Идет допрос Скрипкина, помощника командира взвода карателей. (...) Первое убийство Скрипкин совершил 11 августа 1942 года в районе песчаного карьера близ Ростова...
 Двадцать лет спустя неумолимая рука возмездия вновь привела его на то место, теперь уже в качестве обвиняемого. На предварительном следствии Скрипкину пришлось шаг за шагом восстанавливать картину того массового расстрела и вспоминать роковую минуту, когда он впервые услышал приказание Кристмана: — Стрелей!²⁷

Nella versione di questo episodio che compare nel libro c'è, da un lato, un aumento delle informazioni:

Впервые в “массовой экзекуции” Скрипкин участвовал в Ростове – там 10 августа 1942 года на домах немцы расклеили “Воззвание к еврейскому населению города Ростова”. Вот полный текст...²⁸

Segue appunto il testo del proclama, e due pagine che descrivono il raduno e il trasferimento della popolazione ebraica della città fino al luogo della fucilazione. Si tratta appunto del materiale che evidentemente Ginzburg non aveva potuto menzionare nelle versioni precedenti, senz'altro uno dei luoghi più dirompenti del testo. Dopodiché si ritorna sulla prospettiva di Skripkin:

²⁶ L. Ginzburg, *Devjat' za bar'erom, ostal'nye za rubežom*, “Literaturnaja gazeta”, 19/10/1963. “Non c'è giustificazione per questi criminali, per quanto abbiano compiuto i loro crimini in un'atmosfera di crudeltà generalizzata e di atrocità inimmaginabili, mai viste prima. Ero tentato di credere a Skripkin quando ha raccontato che ‘per poco non era uscito di senno’ assistendo per la prima volta a Rostov-na-Donu alla fucilazione di massa di persone innocenti. Sempre là, a Rostov, compì il suo primo assassinio l'ex marinaio del mar Nero Es'kov”.

²⁷ L. Ginzburg, *Poslednij sčet*, cit., p. 160. “... È il turno dell'interrogatorio di Skripkin, vicecomandante di un plotone dei traditori. (...). Il primo assassinio Skripkin lo ha commesso l'11 agosto 1942 nella zona della cava di sabbia presso Rostov... Vent'anni dopo la mano impietosa della nemesi lo ha di nuovo portato nello stesso posto, ora in qualità di imputato. Durante l'inchiesta preventiva Skripkin ha dovuto ricostruire passo dopo passo la scena di quella fucilazione di massa e ricordare il minuto fatale in cui ha sentito per la prima volta l'ordine di Kristmann: – Fuoco!”

²⁸ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 113. “A Rostov, per la prima volta, Skripkin prese parte a una ‘esecuzione in massa’; qui il 10 agosto 1942 i tedeschi attaccarono alle case il ‘Proclama alla popolazione ebraica della città di Rostov’. Eccone il testo completo...” (L. Ginzburg, *L'abisso*, cit., p. 56).

“Операция” проводилась следующим образом. Возле одного из домов привезенные раздевались, – сразу же начинался шум; кричали от неестественности ситуации и от ужаса (...) И все же в последнем отчаянии сознание еще продолжало сопротивляться, билось, верило, что сейчас все это развеется, в последнюю секунду выплывешь, произойдет чудо, – и отчаянный взгляд человека на краю обрыва цеплялся за Скрипкина.²⁹

Qui si stringe il campo su un particolare, su un uomo in qualche modo individualizzato. Difficile pensare a un’origine documentaria del dettaglio, a meno che non si tratti di un ricordo di Skripkin. Il procedimento si ripete e si approfondisce poche righe dopo:

Напротив себя, в правой стороне полукольца, Скрипкин заметил молодого толстого полицейского в полувоенном френче. Парень держал винтовку неумело, его пухлые руки подрагивали. Когда мимо него подводили к бровке людей, он от них отворачивался. Герц Хлестнул его взглядом, парень перестал дрожать, сжал винтовку крепче. А потом Скрипкин услышал крик – это уже к нему, к Скрипкину, обращался командир взвода Федоров: “Стреляй!” Он вскинул винтовку и выстрелил.³⁰

È davvero Skripkin ad aver raccontato di un poliziotto “giovane e grasso”? Questo parrebbe davvero il tipo di elaborazione caratteristica per un romanzo.

Al confronto con la sceneggiatura, peraltro, alcuni dettagli la cui origine non è difficile da spiegare appaiono in contesti modificati; così la descrizione dell’aspetto di Skripkin che citavamo sopra (“maglia azzurra, una lisa giacchetta grigia, i capelli lisci tirati indietro. Si siede al tavolino e incrocia le lunghe gambe avvolte negli stivali di finta pelle. Guardo il suo viso annoiato, le dita esili e pulite che rigirano una scatola di fiammiferi”) è praticamente identica, in buona parte parola per parola, a quella che era nella sceneggiatura; dove la scena era però da intendersi (e dobbiamo supporre da

²⁹ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 115. “L’‘operazione’ si svolse nel modo seguente. Accanto a una delle cave i prigionieri dovettero spogliarsi; subito cominciò il chiasso; presero a gridare per la stranezza della situazione e per la paura (...). Eppure nell’estrema disperazione la coscienza continuava a opporsi, si batteva, credeva che tutto si sarebbe ancora risolto, credeva che all’ultimo momento sarebbe accaduto un miracolo, e lo sguardo disperato dell’uomo sull’orlo del precipizio si attaccava a Skripkin.” (L. Ginzburg, *L’abisso*, cit., pp. 58-59).

³⁰ L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 115. “Di fronte a sé dalla parte destra del semicerchio Skripkin notò un poliziotto giovane e grasso che indossava una giubba da militare. Il ragazzo teneva senza sicurezza il fucile, le sue mai grassocce tremavano. Quando vicino a lui spingevano sull’orlo le persone egli si voltava dall’altra parte. Hertz lo frustò con lo sguardo, il ragazzo smise di tremare e strinse più fortemente il fucile. Poi Skripkin sentì un grido: era indirizzato a lui, Skripkin, dal comandante della sezione Fedorov: ‘Spara!’. Imbracciò il fucile e sparò.” (L. Ginzburg, *L’abisso*, cit., p. 59).

mostrare filmata) al processo e non all'interrogatorio durante l'inchiesta.³¹ Così come passa da un contesto all'altro il suo racconto su un caso peculiare – una ragazza a cui era stata strappata la camicia, e quindi – “с целью поглумиться” (“allo scopo di oltraggiarla un po'”), battuta caratteristica nel cinismo e nella stessa forma linguistica, a cui evidentemente l'autore tiene) – anche la biancheria intima, che si era lanciata contro i suoi assassini, che avevano dovuto gettarla a forza nella fossa: di nuovo, un passo praticamente identico dal punto di vista testuale che nella sceneggiatura è nel racconto del processo e nel libro in quello dell'indagine preliminare.³²

Esistono insomma alcune piccole discrepanze, certo non tali da mettere seriamente in dubbio il carattere documentario del testo, ma che possono almeno in parte relativizzarlo. L'ultimo capitolo è quello che più pare distaccarsi dal modello.

Anche da questo punto di vista il libro di Ginzburg presenta un parallelo interessante con il caso di Capote, un libro molto più noto e che è stato oggetto di un'attenzione critica molto maggiore. Un'attenzione che, spinta dalla rivendicazione dell'autore – “One doesn't spend almost six years on a book, the point of which is factual accuracy, and then give way to minor distortions. People are so suspicious”³³ – è stata spesso ostile, con una ricerca di imprecisioni piuttosto maliziosa.³⁴ Secondo il biografo di Capote, “none of those who dogged his tracks unearthed any errors of substance”, ma in ogni caso “Truman did give way to a few small inventions and at least one major one”³⁵ – il finale, con l'incontro tra l'investigatore Alvin Dewey e Susan Kidwell, la migliore amica di Nancy Clutter, una delle vittime, al cimitero di Garden City, un incontro che conclude il libro con una scena in qualche modo di pacificazione.

Si tratta di scelte che derivano evidentemente da un tentativo di innalzare il livello di letterarietà rispetto a un semplice reportage giornalistico. Capote è esplicito su questo punto – nell'intervista a George Plimpton che costituisce una sorta di manifesto della *Nonfiction Novel* diceva che “the form, by necessity, demands that the writer be completely in control of fictional techniques”.³⁶ Difficile immaginare parole simili in bocca a Ginzburg; ma il confronto con il suo libro precedente, *Cena pepla*, un libro di “impressioni tede-

³¹ L. Ginzburg, *Poslednij sčet*, cit., p. 160.

³² Vedi L. Ginzburg, *Izbrannoe*, cit., p. 116, e *Poslednij sčet*, cit., p. 160.

³³ G. Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, “The New York Times”, 16/1/1966.

³⁴ Da ricordare in particolare P. K. Tompkins, *In Cold Fact*, “Esquire”, LXV (6/1966); ora in Malin (a cura di), *Truman Capote's In Cold Blood*, cit., pp. 44-58.

³⁵ G. Clarke, *Truman Capote: A Biography*, London, Sphere, 1989, pp. 358-359.

³⁶ G. Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, cit.

sche” che si tiene a un impianto pubblicistico più tradizionale, rende evidente che le intenzioni devono essere state in qualche modo analoghe.

Genere

Bezdna, insomma, si presenta come un testo innovativo anche dal punto di vista del genere, tra le prime prove di quella che presto sarà definita in Unione Sovietica “letteratura documentaria” (*dokumental'naja literatura*). Il termine deriva, evidentemente, dall'analogia con il cinema documentario; e dunque l'esistenza della “sceneggiatura” diventa particolarmente rilevante. Konstantin Simonov concludeva così la sua recensione di *Bezdna*, pubblicata sulla “Pravda”:

Не могу расстаться с мыслью, что эта книга – истинная находка для нашей кинематографии, для людей, которые не ищут успеха на проторенном пути немудрящих детективов, а готовы пойти по трудной, но благородной дороге серьезных поисков большой внутренней психологической глубины, соединенной с острейшими сюжетными положениями.³⁷

E lo stesso Ginzburg, intervenendo nel settembre del 1966 in un dibattito che la rivista “Voprosy Literatury” dedicava, già allora, alla “letteratura documentaria”, dibattito su cui ritorneremo ampiamente, commentava già *In Cold Blood* (una cui traduzione era uscita su “Inostrannaja literatura” fra febbraio ed aprile di quell'anno³⁸) – è l'unico caso in cui abbiamo un'opinione diretta di uno dei nostri due autori sull'altro – in questi termini:

Отмечу только, что в Америке творческий метод Капоте определяют с помощью сравнения: уподобляют кинокамере, которая бесстрастно и точно фиксирует все, что попадает в объектив. Как видим, документальная основа здесь не столько фундамент, сколько строительный материал, фактура произведения...³⁹

³⁷ K. Simonov, *Osnovano na dokumentach*, cit., p. 351. “Non riesco a smettere di pensare che questo libro è una versa scoperta per il nostro cinema, per quelli che non vanno a caccia del successo sul cammino già battuto dei gialli da poco, ma sono disposti a seguire la strada difficile ma nobile delle serie ricerche di una grande profondità psicologica interiore, legata alle posizioni di intreccio più ardite.”

³⁸ T. Capote, *Obyknovennoe ubijstvo: dokumental'naja povest'*, “Inostrannaja literatura”, 1966, 2-4.

³⁹ *Žiznennyj material i chudožetvennoe obobščenie*, “Voprosy literatury”, 1966, 9, p. 23. “Noterò soltanto che in America definiscono il metodo di Capote attraverso una similitudine: lo paragonano ad una telecamera che fissa in modo impassibile e preciso tutto quello che passa davanti all'obbiettivo. Vediamo così che la base documentaria qui non è tanto il fondamento quanto il materiale di costruzione, la fattura dell'opera...”

Peraltro, in tutta la discussione di questo periodo sulla “letteratura documentaria”, una discussione molto vivace, i riferimenti al cinema sono questi e poco altro; né siamo riusciti a rintracciare nessun accenno al film di Michail Romm *Obyknovennyj fašizm*, un film che ha molto in comune, nella tematica, con i testi che stiamo affrontando (oggi è quasi un cliché interpretare il film nei termini della “banalità del male”;⁴⁰ il riferimento alla Shoah, vietato espressamente, secondo la testimonianza di Majja Turovskaja, a Romm, già in disgrazia per un intervento particolarmente esplicito contro l’antisemitismo diffuso in Unione Sovietica⁴¹ e totalmente assente nel commento a voce, è recuperato nella serie visiva dove, tra le vittime dei nazisti, sono mostrate persone che sembrano uscire da caricature antisemite), presentato alla fine del 1965 al festival di Lipsia e uscito nelle sale sovietiche – con un successo senza precedenti per un documentario⁴² – nei primi mesi del 1966; l’assenza di riferimenti potrebbe far pensare a un silenzio per qualche motivo voluto; la materia, in ogni caso, è estremamente sensibile.

Quanto alla critica americana su *In Cold Blood*, qui i paragoni dell’autore a una “telecamera impassibile” sono decisamente rari; i giudizi tendono piuttosto a distribuirsi tra la verifica punto per punto dell’affermazione di totale verità (con la scoperta, come si diceva, di diverse falle) e i commenti, piuttosto scettici, all’affermazione dell’autore di avere inteso fondare un nuovo genere, la *Nonfiction Novel*. “To this claim the only possible retort is a disbelieving grin”,⁴³ commentava il critico della “New York Review of Books”, mentre quello del “New Republic” rincarava:

But it is ridiculous in judgment and debasing of all of us to call this book literature. Are we so bankrupt, so avid for novelty that, merely because a famous writer produces an amplified magazine crime-feature, the result is automatically elevated to serious literature just as Andy Warhol, by painting a soup/carton, has allegedly elevated it to art?⁴⁴

⁴⁰ Vedi ad esempio M. Turovskaja, *Očuzdenie*, in *Obyknovennyj fašizm*, a cura di M. Romm et al., Sankt-Peterburg, Seans, 2006, p. 281.

⁴¹ Vedi l’intervista a G. Molodcov, *Majja Turovskaja: “Ot Romma potrebovali, čtoby slovo ‘evrej’ voobščee v fil’me ne upominalos’*, “Gil’da neigrovogo kino i televidenija”, 2019. <<https://rgdoc.ru/materials/intervyu/22559-mayya-turovskaya-ot-romma-potrebovali-čhtoby-slovo-evrej-voobshche-v-filme-ne-upominalos-/>> (23/1/2023).

⁴² Vd. M. Turovskaja, *Očuzdenie*, cit., p. 281.

⁴³ F. W. Dupree, *Truman Capote’s Score*, “The New York Review of Books”, 3/2/1966; ora in Malin (a cura di), *Truman Capote’s In Cold Blood*, cit., p. 71.

⁴⁴ S. Kauffmann, *Capote in Kansas*, “The New Republic”, 22/1/1966; ora in Malin (a cura di), *Truman Capote’s In Cold Blood*, cit., p. 61.

Il dibattito sulla “letteratura documentaria” pubblicato da “Voprosy literature”, in preparazione del quarto congresso degli scrittori sovietici, nel numero di settembre 1966, è per molti versi analogo: sessanta pagine in apertura del numero sono occupate dalle risposte di diciotto scrittori a un breve questionario sottoposto dalla rivista, e queste risposte possono essere distribuite in due gruppi.

Da un lato, una serie di autori che potremmo definire conservatori, che tendono, così come i critici di Capote, a relativizzare la novità della letteratura documentaria dei loro anni dal punto di vista del genere. Così il giornalista, e già autore in anni precedenti di testi presentati come “documentari”, Anatolij Agranovskij:

Не люблю этот термин – “художественно-документальная литература”. Он много путает и мало проясняет. Как-то наши предшественники обходились без него. [...] Речь должна идти, видимо, о том роде литературы, который исстари именуют в России очерком.⁴⁵

Un altro autore anziano, Arnol'd Odincov, sviluppava lo stesso discorso addentrandosi nella storia della letteratura russa:

Я не знаю, можно ли отнести к художественно-документальной литературе “Путешествие из Петербурга в Москву”, “Хорь и Калиныч”, очерки Гарина-Михайловского, Чехова, Короленко, Горького [...], Серафимовича... Это есть художественная литература, а по жанру – очерк.

При известной скидке по части художественности, скидке, оправдываемой важностью в данный момент данной темы, возник гибрид “художественно-документальная литература”, где средства выдаются за цель, а цель всегда – художественный образ.⁴⁶

Non si tratterebbe, insomma, che della continuazione della tradizione del genere *očerk*, “schizzo” o “bozzetto”, una tradizione, in Russia, anche nobile, che risale per lo meno alla *Fisiologia di Pietroburgo* di Nekrasov e Belinskij.

⁴⁵ A. Agranovskij, in *Žiznennyj material i chudožestvennoe obobščenie*, “Voprosy literature”, 1966, 9, pp. 3-4. “Non mi piace questo termine – ‘letteratura artistico-documentaria’. Confonde molte cose e ne chiarisce poche. I nostri antenati riuscivano pure a farne a meno. [...] Si deve parlare, evidentemente, di quel genere di letteratura che da tempo in Russia si chiama *očerk*”.

⁴⁶ A. Odincov, in *Žiznennyj material i chudožestvennoe obobščenie*, cit., p. 37. “Non so se si possano inserire nella letteratura artistico-documentaria il *Viaggio da Pietroburgo a Mosca*, *Chor' e Kalinyč*, gli *očerk* di Garin-Michajlovskij, di Čechov, di Korolenko, di Gor'kij [...], di Serafimovič... Questa è letteratura vera e propria, e per genere è *očerk*. Con un determinato sconto dal lato dell'arte, uno sconto giustificato dall'importanza del dato tema nel dato momento, è sorto l'ibrido ‘letteratura artistico-documentaria’, in cui i mezzi vengono fatti passare per lo scopo, mentre lo scopo è sempre l'immagine artistica”.

Gli autori che potremmo definire progressisti sono invece entusiasti di una nuova fioritura della letteratura documentaria negli anni Sessanta, una fioritura collegata esplicitamente al XX congresso, alla destalinizzazione. Tra questi, lo stesso Ginzburg:

Долгие годы ряд материалов не подлежал оглашению; теперь читатель спешит дорваться до политических, военных, дипломатических, исторических, судебных и других документов, извлеченных из архивов и ставших достоянием гласности.⁴⁷

È ancora più esplicito lo scrittore tataro Gumer Baširov:

Еще одна причина популярности художественно-документальной литературы, по-моему, вызвана восстановлением ленинских норм в общественной жизни нашей страны. В печати начали появляться очерки, воспоминания, письма о таких волнующих всех исторических событиях, которые оставили в жизнь людей глубокий, порой неизгладимый след, но долгое время оставались в зоне неизвестности.⁴⁸

O ancora Ales' Adamovič, un autore che avrà in futuro un'importanza cardinale nello sviluppo del genere:

Документальность, однако, не мода, не всего лишь мода. Ее ищут, ее требует, потому что люди жадно хотят правды и насторожены против полуправды. [...] Было бы странно, если бы после замалчивания некоторых фактов читатель не набрасывался на документы, не испытывал жгучую потребность знать факты, все факты.⁴⁹

In queste due posizioni, insomma, due aspetti distinti entrano in gioco, o meglio in contrapposizione, tanto che il loro collegamento si trova ad essere

⁴⁷ L. Ginzburg, in *Žiznennyj material i chudožestvennoe obobščenie*, cit., p. 21. “Per lunghi anni una serie di materiali erano considerati riservati; ora il lettore si butta sui documenti politici, militari, diplomatici, storici, giudiziari eccetera che vengono estratti dagli archivi e vengono resi pubblici”.

⁴⁸ G. Baširov, in *Žiznennyj material i chudožestvennoe obobščenie*, cit., pp. 14-15. “Un'altra ragione della popolarità della letteratura artistico-documentaria, secondo me, è causata dalla restaurazione delle norme leniniste nella vita sociale del nostro paese. Si sono cominciati a vedere sulla stampa *očerki*, memorie, lettere, su quegli eventi storici che preoccupano tutti, che hanno lasciato sulla vita delle persone un'impronta profonda, a volte incancellabile, ma che per lungo tempo erano rimasti nella zona dell'ignoto”.

⁴⁹ A. Adamovič, in *Žiznennyj material i chudožestvennoe obobščenie*, cit., pp. 6-7. “Il documentarismo, però, non è una moda, non è soltanto una moda. Lo cercano, lo chiedono, perché la gente vuole con avidità la verità e sta in guardia contro le mezze verità. [...] Sarebbe strano se, dopo che alcuni fatti sono stati taciuti, il lettore non si gettasse sui documenti, non provasse un'ardente esigenza di conoscere i fatti, tutti i fatti!”.

in qualche modo necessario. C'è una questione più direttamente politica: da questo punto di vista va ricordato il coevo articolo *Leggende e fatti* di V. Kardin (sul secondo numero del "Novyj mir" del 1966), che si presenta come una sorta di manifesto della nuova letteratura documentaria, con un piglio particolarmente aggressivo rispetto alle falsificazioni dell'epoca staliniana,⁵⁰ tanto aggressivo da guadagnarsi una reprimenda da parte di Brežnev in persona in un intervento al politbjuro;⁵¹ nello stesso intervento il segretario generale citava con disappunto anche i diari degli anni di guerra di Konstantin Simonov (ancora un testo *non fiction*), la cui pubblicazione nel settembre dello stesso anno era stata bloccata dalla censura.⁵²

In parallelo, c'è una questione di genere; che si può forse più correttamente definire una questione terminologica. Esiste un genere nuovo, una

⁵⁰ "Нынешний интерес к документальным свидетельствам, прежде всего о военных годах и невзгодах, о ветеранах и героях нашей армии, идет от характерного для наших дней неослабевающего желания испытать 'из реки по имени факт'. Этот интерес обострился тогда же, когда после XX съезда партии началось возвращение к ленинским нормам и к справедливости так, где они нарушались". (V. Kardin, *Legendy i fakty*, "Novyj mir", 1966, 2, p. 237). "L'attuale interesse per le testimonianze documentarie, prima di tutto sugli anni e le disgrazie della guerra, sui veterani e gli eroi del nostro esercito, deriva dal desiderio irrefrenabile, così caratteristico dei nostri giorni, di bere 'dal fiume chiamato fatto'. Questo interesse si è subito acuitizzato quando dopo il XX congresso del partito si è avviato il ritorno alla norma leninista e alla giustizia laddove erano state violate".

⁵¹ Vedi A. Korotkov (a cura di), *Iz rabočich zapisej Politbjuro: "Dogovarivajut'sja do togo, čto ne bylo zalpa "Avrory", "Istočnik"*, 1996, 2, p. 112.

⁵² Ivi. Simonov si trovò, sempre nel 1966, a ribattere sulle "Izvestija" a Evgenij Vučetič, che aveva scritto sullo stesso giornale: "Кое-кто требует [...] заменить памятники на местах сражений блиндажами и окопами. Они-де лучше передают героику боевых дней. А разве могут рассказы непосредственных участников боев заменить романы, повести, поэмы? Конечно, нет!" (E. Vučetič, *Pafos vremeni*, "Izvestija", 2/2/1966): "Qualcuno chiede [...] che ai monumenti sui luoghi delle battaglie si sostituiscano i bunker e le trincee. Questi trasmetterebbero meglio l'eroismo dei giorni di battaglia. Ma forse che i racconti di chi ha partecipato direttamente alle battaglie possono sostituire i romanzi, i racconti, i poemi? Certo che no!" L'oggetto polemico dello scultore erano, evidentemente, una serie di interventi contro la sua *Madrepatria* al memoriale di Stalingrado, preparati sei anni prima per la pubblicazione sulla "Literaturnaja gazeta" e poi bloccati (vedi V. Ogryzko, *Počemu Konstantin Simonov proigral skul'ptoru Vučetiču*. "Literaturnaja Rossija", 25/11/2015); le conclusioni di Simonov evocano un compromesso: "пусть романы безбоязненно соседствуют с воспоминаниями и документами, а скульптурные памятники – с подлинными материальными свидетельствами и следами войны". (K. Simonov, *Net, ne tol'ko!* "Izvestija", 9/2/1966). "[...] che i romanzi convivano senza paura con i documenti, e i monumenti scultorei con le autentiche testimonianze materiali e con le tracce della guerra".

nuova “letteratura documentaria”, o si tratta di un tipo di testo che esiste da sempre?

Nel 1973 Majja Turovskaja commentava per la rivista “Inostrannaja literatura” un articolo teorico di Tom Wolfe, un articolo programmatico, tra quelli che avrebbero in seguito costituito il saggio introduttivo all’antologia *The New Journalism*. È interessante qui come, nel citare Wolfe, Turovskaja traduce la terminologia dell’originale:

Вернее всего, Том Вулф прав, говоря, что уловка Трумена Капоте, назвавшего свою книгу документальным романом, “представляет собой попытку каким-то образом приобщить свое произведение к господствующему литературному жанру своей эпохи, дабы литературная публика приняла его всерьез”.⁵³

Con “romanzo documentario”, *dokumental’nyj roman*, Turovskaja traduce “Nonfiction Novel”; la traduzione si rifà all’indicazione generica con cui il testo era uscito in traduzione russa. Un termine in qualche modo addomesticato: quello che nell’originale aveva come sottotitolo, lo ripetiamo, “A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences”, diventava qui “*dokumental’naja povest*”. L’elemento discrepante, nelle dichiarazioni di Capote, è dunque solo l’utilizzo della parola *romanzo* – da questo punto di vista, la traduzione non fa che rafforzare il discorso di Wolfe.

Non è una questione ininfluente: in diversi casi, nella tradizione russa e soprattutto in quella sovietica, il rapporto tra *povest’* e *roman* non implica una differenza di dimensione ma una di letterarietà. Il caso più lampante – e non tanto lontano nel tempo – è quello delle *Trincee di Stalingrado* di Viktor Nekrasov: il testo, pubblicato inizialmente come *Stalingrad: roman*, dopo gli attacchi della critica e il salvataggio con l’assegnazione del premio Stalin su indicazione esplicita del dittatore, sarà ripubblicato col titolo che conosciamo oggi, e con l’indicazione generica di *povest’*; lo stesso testo ottiene diritto di cittadinanza nella letteratura sovietica a patto di presentarsi come testimonianza dall’interno, di non pretendere di essere *romanzo*, il romanzo della battaglia di Stalingrado.

Il termine *dokumental’nyj roman* non sembra avere, a questo punto, grandi precedenti nella letteratura sovietica (praticamente contemporanea all’uscita della traduzione di Capote è quella del *roman-dokument* di Kuznecov; esiste

⁵³ M. Turovskaja, *Kuda del’sja realizm*, “Inostrannaja literatura”, 1973, 8; ora in <<http://turovskaya.seance.ru/texts/197308/>> (visitato il 19/8/22). “Probabilmente Tom Wolfe ha ragione quando dice che lo stratagemma di Truman Capote, che ha chiamato il suo libro romanzo documentario, ‘è un tentativo di applicare in qualche modo alla sua opera il sigillo del genere dominante dell’epoca affinché il pubblico letterario lo prenda sul serio’”.

la variante, dalle intenzioni analoghe, *roman-chronika*, per esempio per la *Famiglia Ul'janov* – 1958, in questa forma – di Marietta Šaginjan); *dokumental'naja povest'* (*povest'*, appunto: cioè, in questo sistema, di minori pretese) ha invece qualche precedente. Si tratta soprattutto del lavoro di giornalisti: sul “Novyj mir” già nel 1949 esce con questa indicazione generica *Stalinskij laureat* di Iosif Gorelik; lo stesso Anatolij Agranovskij che citavamo tra gli autori che sottolineavano la continuità tra la “*dokumental'naja literatura*” degli anni Sessanta e una tradizione precedente è autore di almeno due testi dello stesso genere, *Utro velikoj strojki* (con V. Galaktionov, “Znamja”, 1951, n. 6), e *Otkrytye glaza*, (“Oktjabr”, 1961, n. 7). Ma, alla metà degli anni Sessanta, l'identificazione, e l'autoidentificazione, del genere, che in seguito sarebbe stata quasi automatica, pare non esserlo affatto. Così, per esempio, *Otblesk kostra* di Jurij Trifonov, che nelle edizioni tarde porta appunto questa indicazione,⁵⁴ uscì nel 1965 su “Znamja” (nella stessa annata della rivista che include la *povestvovanie, osnovannoe na dokumentach* di Ginzburg) e nel 1966 in volume per Sovetskij pisatel' senza indicazioni generiche (sulla scheda del catalogo della Biblioteca nazionale russa è indicato come “*dokumental'nyj očerok*” tra quadre – evidentemente il bibliotecario sentiva la necessità di una categorizzazione) – ed è citato da Kardin come “*dokumental'noe povestvovanie*”. Il testo contiene, peraltro, un disclaimer in apertura: “То, что написано ниже, не исторический очерк, не воспоминания об отце, не биография его, не некролог. Это и не повесть о его жизни”.⁵⁵

Proseguendo tra i testi citati da Kardin, “*Maksim*” *ne vychodit na svjaz'* di Ovidij Gorčakov (“*Molodaja gvardija*”, 1965; Moskva, Molodaja gvardija, 1966) ha in sottotitolo “*povest' o nevydumannom podvige*”; la *Brestskaja krepost'* di Sergej Smirnov, alla fonte, probabilmente, di tutta questa serie di testi, è pubblicata senza indicazione generica; gli anni 1965-1966, insomma, sono ricchi di testi che hanno in comune la base documentaria e le pretese artistiche, che cercano una propria collocazione di genere, o una via di fuga dal sistema rigidamente codificato e gerarchizzato dell'estetica normativa sovietica. L'articolo di Kardin si pone, dicevamo, come una sorta di manifesto del genere.

⁵⁴ Così sul quarto volume di Ju. Trifonov, *Sobranie sočinenij*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1987; così in id., *Otblesk kostra: Isčeznovenie*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1988; e in id., *Otblesk kostra: Starik*, Moskva, Izvestija, 1989.

⁵⁵ Ju. Trifonov, *Sobranie sočinenij*, t. 4, cit., p. 8: “Quello che è scritto di seguito non è un *očerk* storico, non sono ricordi su mio padre, non è la sua biografia, non è un necrologio. Non è nemmeno una *povest'* sulla sua vita”.

In un contesto completamente diverso, la storia del “New Journalism” tracciata da Tom Wolfe ha degli elementi che sembrano potersi mettere in un parallelo stranamente efficace. “I have no idea who coined the term ‘the New Journalism’ or even when it was coined”, scrive Wolfe. E più avanti: “It was late in 1966 when you first started hearing people talk about ‘the New Journalism’ in conversation, as best I can remember. I don’t know for sure... To tell the truth, I’ve never even liked the term”.

Le coordinate temporali americane sono sorprendentemente sovrapponibili a quelle sovietiche.

It was no “movement”. There were no manifestos, clubs, salons, cliques; not even a saloon where the faithful gathered, since there was no faith and no creed. At the time, the mid-Sixties, one was aware only that all of a sudden there was some sort of artistic excitement in journalism, and that was a new thing in itself.⁵⁶

Nell’interpretazione di Wolfe, l’effetto è quello di un rimescolamento delle gerarchie letterarie; l’accusa di non stare facendo niente di nuovo è la resistenza di chi difende i vecchi privilegi. Quello che, nella situazione sovietica, è nuovo non è tanto che si scriva di una realtà puntuale, identificabile, ma il fatto che chi lo fa non ammetta di lavorare in un genere ausiliario.

Nelle conclusioni dell’articolo di Turovskaja che citavamo sopra si può sospettare un’allusione alla situazione sovietica; la spia è di nuovo terminologica:

Итак, в старой дискуссии о романе могли бы прозвучать новые, более оптимистические ноты, а документальная проза, или “новый журнализм”, по-видимому, займет внимание не только читателей, но и теоретиков.⁵⁷

Ed è in una delle prime recensioni sovietiche a *In Cold Blood*, quella di Raisa Orlova, attraverso la citazione di uno dei critici americani, che affiora una questione fondamentale sottesa a tutto il dibattito sulla *dokumental’naja literatura*.

Среди многочисленных откликов на роман, появившихся в американской печати, любопытна статья левого критика Ли Баксандаля “Капоте и старый советский лозунг”. Автор размышляет о призыве сблизиться с жизнью, о первых годах советской литературы (особо выделяя теории и практику Лефа, произведения Сергея Третьякова), размышляет о “позитивном содержании многих советских

⁵⁶ T. Wolfe, *The New Journalism: With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson*, New York, Harper & Rowe, 1973, p. 23.

⁵⁷ M. Turovskaja, *Kuda del’sja realizm*, cit. “Così, nella vecchia discussione sul romanzo potrebbero suonare delle note nuove, più ottimiste, e la prosa documentaria, o il ‘nuovo giornalismo’, evidentemente, attirerà l’attenzione non solo dei lettori ma anche dei teorici”.

лозунгов” и приходит к выводу: “Каковы бы ни были намерения Капоте, этот крупный писатель-‘декадент’ воплотил в жизни известный советский лозунг”.⁵⁸

Tret’jakov, il “Novyj LEF” e la “letteratura del fatto” sono lo scheletro nell’armadio di tutto il dibattito anni Sessanta. La forma in cui Orlova fa sparire il nome pare chiaramente uno stratagemma: quello che per Baxandall è uno “slogan sovietico”, in Unione Sovietica è uno slogan vietato. Qui si direbbe, davvero, che Capote (tradotto immediatamente, e menzionato spesso nella stampa sovietica; ma praticamente mai messo in rapporto a quello che stava succedendo nella letteratura locale) serve a parlare di letteratura russa; la citazione dal critico “di sinistra” americano contiene quello che in URSS non si può dire.

Davvero, fa riflettere come l’intenso dibattito sulla letteratura documentaria eviti ogni riferimento, anche in negativo, alla “fattografia” anni Venti;⁵⁹ una teoria che ai suoi tempi era stata sì oggetto di critica dal campo “proleta-

⁵⁸ R. Orlova, *Ubijstvo stanovitsja obyknovennym*, “Novyj mir”, 1966, 9, pp. 260-261. “Tra le numerose reazioni al romanzo uscite sulla stampa americana è curioso l’articolo del critico di sinistra Lee Baxandall *The New Capote and the Old Soviet Advice*. L’autore riflette sull’appello ad avvicinarsi alla vita, ai primi anni della letteratura sovietica (evidenziando in particolare le teorie e la pratica del LEF, le opere di Sergej Tret’jakov), riflette sul ‘contenuto positivo di molti slogan sovietici’ e giunge alla conclusione: ‘Qualunque fossero le intenzioni di Capote, questo importante scrittore ‘decadente’ ha incarnato un noto slogan sovietico’”.

⁵⁹ L’unico riferimento al “Novyj LEF”, alla teoria della “letteratura del fatto” che siamo riusciti a rintracciare nel dibattito sovietico di questi anni è su “Inostrannaja literatura”, nell’intervento di Petr Palievskij che apre un altro dibattito sul genere, ed è un riferimento assolutamente negativo – non c’è niente in comune, dice il critico, con un argomento decisamente pretestuoso, che prende in considerazione un solo slogan, e non fondamentale, di quell’armamentario: “Вниманием к личности современная документальная литература и отличается от ‘литературы факта’, которую старался развить в свое время ‘левый фронт искусств’. Там появление документов было воспринято как возможность писать ‘биографию вещи’, где ‘личные горбы и эпилепсии неосшутимы’ – но зато действуют ‘процессы’, которые и предлагалось ускорять. Людям отводились места ‘на поперечных сечениях конвейера’. Но сопотвление человеческого содержания литературы преодолеть и тогда не удалось”. (P. Palievskij, *Dokument v sovremennoj literature*, “Inostrannaja literatura”, 1966, 8, p. 183; vedi inoltre, dello stesso autore, *Literatura i teorija*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1979, pp. 142-143). “È per la sua attenzione alla personalità che la moderna letteratura documentaria si distingue dalla ‘letteratura del fatto’ che a suo tempo aveva tentato di sviluppare il ‘fronte di sinistra delle arti’. Qui l’inclusione di documenti era trattata come una possibilità di scrivere una ‘biografia della cosa’, dove ‘gobbe ed epilessie personali non si avvertono’, e invece agiscono i ‘processi’ che si proponeva di accelerare. Alle persone era lasciato un posto ‘alle sezioni trasversali del nastro trasportatore’. Ma anche allora la letteratura non è riuscita a vincere la resistenza del contenuto umano...”.

rio”, ma non si direbbe di particolare accanimento. Leggendo gli interventi degli anni Sessanta rimane costante il dubbio se chi vi partecipa non abbia mai sentito parlare del “Novyj Lef” o se sia impedito a parlarne per ragioni di censura (esplicita o “interiore”, poco importa), anche se la menzione per citazione da parte di Orlova sembrerebbe indicare la seconda opzione. Tret’jakov era stato vittima delle purghe, ma solo nel 1937, quando era comunque parte della letteratura sovietica, quando continuava con una carriera di *očerkist*, riconoscendo però in modo più o meno esplicito la sua posizione subordinata, evitando di considerare la sua opera come un’alternativa al romanzo.⁶⁰

Tret’jakov era stato riabilitato nel 1956, e nel 1962 era uscito un suo libro. La prefazione di Viktor Percov (lui stesso, peraltro, un superstite del gruppo del “Novyj Lef”) è estremamente caratteristica del modo in cui poteva venire recuperato nel sistema. La critica alle posizioni di Tret’jakov è affettuosamente ironica:

В спорах на литературные темы Третьяков бывал иногда слишком прямолинеен, пытаясь заменить образ фактом, отвергая образ в искусстве, как иконоборцы отвергали поклонение образам. И в своем футуризме, и как ревнитель “литературы факта” С. Третьяков выглядел иногда таким иконоборцем.⁶¹

E questa critica arriva solo dopo l’affermazione che Tret’jakov aveva co-

⁶⁰ Vedi M. Zalambani, *La morte del romanzo: Dall’avanguardia al realismo socialista*, Roma, Carocci, 2003, pp. 134-137; L. Heller, *Le mirage du vrai: Remarques sur la littérature factographique en Russie*, “Communications”, 71 (2001), pp. 170-73; Tatjana Hofmann, Denis Ioffe, Hans Günther, *Sergej Tret’jakov: Estetika političeskogo dokumentalizma i produktivizma. Vvedenie*, “Russian Literature” 103-105 (2019), pp. 6-8. Nel periodo dei primi piani quinquennali, il genere *očerk* occupa una posizione di rilievo nel dibattito letterario sovietico – in particolare su iniziativa di Maksim Gor’kij, promotore tra l’altro della rivista dedicata “Naši dostiženija”, con interventi che mantengono diversi punti in comune con le idee, mai nominate in questo contesto, del “Novyj Lef”; la popolarità del genere diminuirà sensibilmente verso la metà degli anni Trenta (nel 1934 si tenne una riunione pansovietica degli *očerkisty*, con relazione principale di Tret’jakov, come parte dei lavori preparatori al Primo congresso degli scrittori sovietici, dove però all’*očerk* non sarà dedicata nessuna relazione); ma questo non comporta una condanna dell’*očerk* né una sua scomparsa dal panorama letterario sovietico.

⁶¹ V. Percov, *Sergej Tret’jakov*, in S. Tret’jakov, *Den Ši-Chua: Ljudi odnogo kostra: Strana-perekrestok*, Moskva, Sovetskij pisatel’, 1962, p. 21. “Nelle discussioni su temi letterari a Tret’jakov capitava a volte di essere troppo rigoroso, tentando di sostituire l’immagine con il fatto, respingendo l’immagine nell’arte come gli iconoclasti rinnegavano il culto delle immagini. E nel suo futurismo, e come propagandista della ‘letteratura del fatto’ S. Tret’jakov a volte si mostrava appunto un iconoclasta”.

munque superato la fase estremista (come una reazione a questo estremismo Percov spiegava anche l'uscita dal LEF di Majakovskij):⁶²

Интерес к очерку в годы пятилеток заставил С. Третьякова заново осмыслить левовский документализм и многое пересмотреть в своих прежних эстетических позициях. Однако опыт изучения жизни, который раньше замыкался для него в “литературе факта”, послужил опорой в его успешной работе над жанром портрета.⁶³

Il punto è, probabilmente, il livello di ambizione. Tret'jakov poteva funzionare nel sistema sovietico come reporter, come autore di *očerk*, un genere tollerabile, e ampiamente praticato, finché rimaneva al suo posto, in un ruolo subordinato nella gerarchia dei generi; inaccettabile era la pretesa di fare dell'*očerk* grande letteratura, il rifiuto del romanzo, la sfiducia nella sua capacità di esprimere il contenuto attuale.

Forse non è casuale che, per quanto riguarda il cinema, la censura sovietica sembri meno asfissiante: Romm poteva riferirsi esplicitamente alle avanguardie, citando la tecnica del “montaggio delle attrazioni” di Ejzenštejn come modello per il suo lavoro su *Obyknoennyj fašizm*,⁶⁴ mentre nel 1968 un critico poteva allargare il discorso fino a Dziga Vertov,⁶⁵ probabilmente il cineasta più vicino per principi a Tret'jakov: nel cinema la distinzione tra il film documentario e quello di finzione è stabilita una volta per tutte (a partire più o meno dagli anni Trenta), e Vertov è recuperato come documentarista: una posizione ammissibile, lasciando da parte le sue pretese di costituire un modello per *tutto* il cinema, ripudiando quello di *fiction*.⁶⁶

⁶² Ivi, p. 20.

⁶³ Ivi, pp. 18-19. “L'interesse per l'*očerk* negli anni dei piani quinquennali costrinse S. Tret'jakov a ripensare il documentarismo del LEF e a rivedere molte cose nelle sue posizioni estetiche precedenti. Però l'esperienza di studio della vita, che per lui prima si limitava alla ‘letteratura del fatto’, gli servì da base per il suo lavoro riuscito sul genere del ritratto”.

⁶⁴ Vedi M. Romm, *Vozvraščajas' k “montažu attrakcionov”*, in *Kinematograf segodnja*, a cura di V. N. Ždan, Moskva, Iskusstvo, 1967; ora in M. Romm, *Izbrannye proizvedenija. T. 1*, Moskva, Iskusstvo, 1980, pp. 319-324.

⁶⁵ S. Frejlich, *Kontakt s istoriej: Ešče raz o fil'me M. Romma “Obyknoennyj fašizm”*, “Iskusstvo kino”, 1968, 10, p. 44 sg.

⁶⁶ Cf.: “Реабилитация советского кино-авангарда стала важной стратегией для выработки новых подходов к кинематографу, так и новых стилей критического письма о нем. [...] В шестидесятые были переизданы манифесты и статьи Дзиги Вертова.” (A. Prochorov, *Unasledovannyj diskurs: paradigmy stalinskoj kul'tury v literature i kinematografe “otpelel”*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij projekt-DNK, 2007, p. 32). “La riabilitazione dell'avanguardia cinematografica sovietica ebbe un ruolo strategico importante per

Il discorso sulla sfiducia nelle possibilità del romanzo, nel dibattito degli anni Sessanta, ritorna in modo quasi ossessivo. I termini non sono molto diversi da quelli del 1929; quello che è cambiato decisamente è il tono. Se per Tret'jakov il rifiuto del romanzo era basato sulla sua incapacità di tenere il passo con un'epoca di turbinosa espansione, di entusiasmante velocità, di trionfo del collettivo,⁶⁷ nel dopoguerra la questione è quella della legittimità del romanzo di fronte agli orrori dell'epoca. Discorso implicito nel racconto di Ginzburg:

Спустя полгода я пережил эпопею Краснодарского процесса: атмосферу города, возбужденного ненавистью к предателям, незабываемые встречи с жертвами фашизма и с борцами против него, с бывшими фронтовиками, заполнившими судебный зал, и встречи с притихшими, придавленными позором и горем родственниками подсудимых...

Возвратившись в Москву, я раскрыл свои записи, готовясь начать работу над задуманным романом, и вдруг понял, что никакого романа не будет, что никакой роман не нужен и что эти вот мои записи есть та самая книга, которую и должен был и хотел написать.

Оставалось только привести эти записи в порядок, “вмонтировать” документы и “поработать над словом”.⁶⁸

l'elaborazione tanto di nuovi approcci al cinema quanto di nuovi stili di scrittura critica in proposito. [...] Negli anni Sessanta furono ripubblicati i manifesti e gli articoli di Dziga Vertov”.

⁶⁷ Vale la pena di citare una volta di più uno dei più noti articoli di Tret'jakov: “О каком романе-книге, какой ‘Войне и мире’ может идти речь, когда ежедневно утром, схватив газету, мы по существу перевертываем новую страницу того изумительнейшего романа, имя которому наша современность? Действующие лица этого романа, его писатели и его читатели – мы сами”. S. Tret'jakov, *Novyj Lev Tolstoj*, “Novyj LeF”, 1927, n. 1; ora in *Literatura fakta: pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*, a cura di N. Čužak, Moskva, Zacharov, 2000: 33. “Di quale romanzo-libro, di quale *Guerra e pace* si può parlare quando ogni mattina, afferrando il giornale, in fondo giriamo una nuova pagina del sorprendente romanzo della nostra contemporaneità? Personaggi di questo romanzo, suoi scrittori e suoi lettori siamo noi”.

⁶⁸ L. Ginzburg, in *Žiznennyj material i chudožestvennoe obobščenie*, cit., p. 27. “Sei mesi dopo vissi l'epopea del processo di Krasnodar: l'atmosfera della città accesa di odio per i traditori, gli indimenticabili incontri con le vittime del fascismo e con coloro che lo avevano combattuto, gli ex soldati che riempivano la sala del tribunale, e gli incontri con i parenti degli imputati, placati, schiacciati dalla vergogna e dal dolore... Ritornato a Mosca aprii le mie note pronto a cominciare il lavoro sul romanzo che avevo in mente, e capii d'improvviso che non ci sarebbe stato nessun romanzo, che non serviva nessun romanzo e che proprio queste mie note erano appunto il libro che dovevo e volevo scrivere. Restava solo da mettere in ordine queste note, da ‘montarci’ dentro i documenti e da ‘lavorare sulla parola”.

Assolutamente esplicito, per esempio, in Anatolij Kuznecov. Nell'introduzione di *Babij Jar* l'autore racconta di avere visitato, da ragazzino, poco dopo la liberazione di Kiev, il crepaccio, e di avervi trovato alcuni pastorelli che spaccavano blocchi di carbone estraendone oro – anelli, orecchini, capsule odontoiatriche.

Мы походили вокруг, нашли много целых костей, свежий, еще сырой череп и снова куски черной золы среди серых песков.

Я подобрал один кусок, килограмма два весом, унес с собой и сохранил. Это зола от многих людей, в ней все перемешалось – так сказать, интернациональная зола.

Тогда я решил, что надо все это записать, с самого начала, как это было на самом деле, ничего не пропуская и ничего не вымышляя. [...]

Таким образом, слово “ДОКУМЕНТ”, проставленное в подзаголовке этого романа, означает, что здесь мною приводятся только подлинные факты и документы и что ни малейшего литературного домысла, то есть того, как это “могло быть” или “должно было быть”, здесь нет.⁶⁹

La motivazione qui è di ordine morale: l'aver toccato le ossa delle vittime rende impossibile l'invenzione. Ritroviamo lo stesso argomento, qualche anno più tardi, in un intervento di Ales' Adamovič:

Об этой, все еще горячей от минувшей войны земле – роман “Время разбрасывать камни...”. Но пока не о романе, а о самих свидетелях и свидетельствах, о людях из Хатыней. Я слишком убежден, что никакая литература даже приблизиться не в состоянии к той правде, которая в глазах, голосе, в словах тех людей. Они сами, чувствуется, боятся всей своей памяти: вся не позволила бы жить...⁷⁰

⁶⁹ A. Kuznecov, *Babij Jar: Roman dokument*, Moskva, Sovetskij pisatel'-Olimp, 1991, p. 14. “Gironzalammo li intorno e trovammo molte ossa intere, fresche, un teschio ancora umido, e di nuovo dei grumi neri tra la sabbia grigia. Sollevai un blocco di circa due chili, lo portai a casa e lo conservai. È la cenere di molta gente, la si può chiamare ‘cenere internazionale’. Già fin d'allora pensavo che bisognasse raccontare queste cose, fin dall'inizio, come i fatti si erano veramente svolti, senza aggiungere e senza togliere niente. [...] Quindi la parola ‘documentario’, posta nel sottotitolo di questo romanzo, significa che qui espongo solo fatti veri e documenti e non vi appare la minima aggiunta letteraria, né sul ‘come poteva’ o sul ‘come doveva’ essere, niente”. (A. Kuznetsov, *Babij Jar: 1941: l'occupazione nazista di Kiev*, trad. it. di A. Poggi e T. Bajkova, [Milano], Zambon, 2011, p. 11).

⁷⁰ A. Adamovič, *Žestokaja pamjat' Chatynej*, “Voprosy literatury”, 1970, 6; ora in id., *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*, Minsk, Mastackaja literatura, 1977, II, p. 354. “È su questa terra, che brucia ancora per la guerra scorsa, il romanzo *Un tempo per gettare sassi*. Ma prima che del romanzo voglio parlare dei testimoni e delle testimonie, della gente dei Chatyn’. Sono del tutto convinto che nessuna letteratura è capace nemmeno di avvicinarsi alla verità che è negli occhi, nella voce, nelle parole di queste persone. Si avverte che anche loro hanno paura della loro memoria: tutta non permetterebbe di vivere...”.

Il discorso di Adamovič è ripreso, dichiaratamente, nella conferenza per il Nobel di Svetlana Aleksievič. Citata la famosa battuta di Theodor Adorno secondo cui “Scrivere poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie”, la scrittrice bielorusa continua:

Мой учитель Алесь Адамович, чье имя хочу назвать сегодня с благодарностью, тоже считал, что писать прозу о кошмарах XX века кошунственно. [...] Говорить должен свидетель.⁷¹

Se il punto è la possibilità della letteratura dopo Auschwitz – o, come diceva Varlam Šalamov, dopo Hiroshima, Auschwitz e Kolyma –⁷² l’avvicinamento al discorso dell’avanguardia può essere davvero una coincidenza, una convergenza sul punto della messa in discussione radicale del linguaggio artistico e delle sue convenzioni. E sulla stessa base si può cercare una spiegazione della coincidenza con Capote.

In Cold Blood non ha niente a che fare con i drammi europei del XX secolo; ha però a che fare, e qui il punto di contatto, con il Male, con il Male insensato.⁷³ Se la “letteratura documentaria” del post-stalinismo ha le sue basi in un rifiuto delle convenzioni del Realismo Socialista, incapaci di pro-

⁷¹ S. Aleksievič, *Nobelevskaja lekcija Svetlany Aleksievič, Laureat Nobelevskoj premii po literature za 2015 god.* [Stockholm]: Svenska Akademien, 2015, p. 5. “Anche il mio maestro Ales’ Adamovič, il cui nome voglio menzionare oggi con gratitudine, riteneva che scrivere prosa sugli incubi del XX secolo sia un sacrilegio. [...] Deve parlare il testimone”.

⁷² Vedi V. Šalamov, <O “*novoj proze*”>, in id., *Sobranie sočinenij, t. 5*, Moskva, 2005; <<https://shalamov.ru/library/21/46.html>> (25/1/2023). Mette in rapporto – in modo particolare e interessante – Šalamov e Tret’jakov Igor’ Čubarov, *Literatura fakta post mortem levogo proekta. Sergej Tret’jakov, Val’ter Ben’jamin i Varlam Šalamov*, “Russian Literature” 103-105 (2019). Lo stesso Baxandall – non ignaro della sorte di Tret’jakov – conclude che “The most interesting recent Soviet ‘literature of fact’ is that of Solzhenitsyn; which is based on the experience of prison camps. Tret’jakov died in such a camp” (L. Baxandall, *The New Capote and the Old Soviet Advice*, “Studies on the Left”, 1966, 6, p. 100). L’autore americano nel 1966 non poteva conoscere Šalamov (e nemmeno, di Solzhenitsyn, l’*Arcipelago*) che, nella contrapposizione a Solzhenitsyn, è evidentemente dalla parte della “letteratura del fatto” contro l’autore della *Giornata di Ivan Denisovič* che, in questo schema, rappresenta la scelta per il romanzo tradizionale.

⁷³ La recensione di Orlova è particolarmente esplicita nel collegare il caso Holcomb a una situazione socioculturale più generale: “Определяющие причины преступления – неблагополучие мира, неблагополучие общества. Таков объективный, художественный вывод романа.” (R. Orlova, *Ubiystvo stanovitsja obyknovennym*, cit., p.259). “Le ragioni determinanti del crimine sono il malessere del mondo, il malessere della società. Queste sono le conclusioni obiettive, artistiche del romanzo.” L’impostazione è probabilmente obbligata per un testo da pubblicarsi sulla stampa ufficiale sovietica, ma, in questo caso, non priva di argomenti.

durre una lettura degna dei mali del secolo, e la “letteratura del fatto” si contrapponeva alle tensioni che avrebbero portato alla nascita di queste convenzioni,⁷⁴ la situazione americana è del tutto diversa, tanto che la lettura della situazione potrebbe essere addirittura opposta. Nel suo saggio sul “New Journalism” Thomas Wolfe scrive:

There is no novelist who will be remembered as the novelist who captured the Sixties in America, or even in New York, in the sense that Thackeray was the chronicler of London in the 1840's and Balzac was the chronicler of Paris and all of France after the fall of the Empire. [...]

That was marvelous for journalists – I can tell you that.⁷⁵

Essere il Balzac del proprio tempo e del proprio paese (con un supplemento di prospettiva socialista) era precisamente l’ambizione di ogni scrittore sovietico ufficiale, o meglio, il compito che gli era assegnato. La letteratura affermata a cui i “new journalists” si contrappongono è una letteratura decisamente modernista: queste le parole che avevamo ommesso nella citazione precedente:

Balzac prided himself on being “the secretary of French society.” Most serious American novelists would rather cut their wrist than be known as “the secretary of American society,” and not merely because of ideological considerations. With fable, myth and the sacred office to think about – who wants such a menial role?⁷⁶

L’analogia esiste se teniamo presente che il motivo centrale è nella critica al romanzo, nella sfiducia nel romanzo in quanto medium in grado di riflettere la realtà sociale. In America, la caduta della fede nel realismo precede gli anni Sessanta. Quando un Capote – la cui concezione della *fiction* può probabilmente, fatto il vaglio dell’ironia, essere riassunta in termini non troppo distanti dal riassunto di Wolfe⁷⁷ – decide di affrontare “la società americana”,

⁷⁴ Un testo programmatico uscito nel 1927 sul “Novyj Lef” e firmato da tutto il gruppo è il più definitivamente esplicito in questo senso: “В литературе Лэф противопоставляет беллетристике, претендующей на ‘отобразательство’ – репортаж, литературу факта, порывающую с традициями литературного художества и целиком уходящую в публицистику, на службу газеты и журнала. (...) Если нужен факт – старое художество не годится, оно факт искажает, — берите факт новыми способами”. (Lef, *My iščem*, “Novyj Lef”, 1927, 11-12, p. 1). “In letteratura il Lef contrappone alla *belletristika*, che pretende di ‘raffigurare’ il reportage, la letteratura del fatto, che rompe con le tradizioni dell’arte letteraria e se ne va completamente nella pubblicistica, al servizio del giornale e della rivista. (...) Se serve il fatto – la vecchia arte non va bene, lei il fatto lo travisa – prendete il fatto con mezzi nuovi”.

⁷⁵ T. Wolfe, *The New Journalism*, cit., p. 29.

⁷⁶ Ivi.

⁷⁷ Nell’intervista a Plimpton Capote diceva: “It seems to me that most contemporary

lo fa abbandonando la *fiction*. Quando Ginzburg, Kuznecov, Adamovič, sfiduciati nelle possibilità del romanzo “realista”, si trovano a raccontare una realtà traumatica, lo fanno abbandonando il romanzo.⁷⁸

Ipotesi

Certo, come hanno notato in molti tanto tra gli indagatori della “letteratura del fatto” che tra quelli di Capote (meno, si direbbe, per la “letteratura documentaria” degli anni Sessanta, che peraltro gode di molto minore attenzione critica, e che si presenta sottolineando l’aspetto morale piuttosto che quello teorico-letterario) la pretesa di verità è quanto mai problematica, si tratta di una dichiarazione di verità piuttosto che di una verità data. Tanto più sospette queste dichiarazioni oggi, quando, in atmosfera postmoderna, il concetto stesso di verità è spietatamente messo in dubbio.

In un interessante intervento, Steffen Wöll interpreta così *In Cold Blood* alla luce delle teorie di Baudrillard sull’“iperrealtà”, argomentando che

[...] by imposing different standards and writing the culprit as psychologically more complex than the ideologically assimilated townspeople, the novel causes an escalation of virtual and synthetic information units, thereby accelerating the collapse of stable meaning through pseudo-events and simulations of a cohesive reality that promise to rescue the modernist reality principle while unwittingly working towards its very destruction.⁷⁹

Tolta la valutazione (magari condivisibile) sull’esito, quello che ci preme tenere fermo però è la “promessa di recuperare il principio modernista di realtà”. Paragoni tra stalinismo e postmodernità sono stati avanzati ripetutamente, tanto su un livello più strettamente artistico-letterario (Michail Epštejn

novelists, especially the American and the French, are too subjective, mesmerized by private demons; they’re enraptured by their navels, and confined by a view that ends with their own toes. If I were naming names, I’d name myself, among others. At any rate, I did at one time feel an artistic need to escape my self-created world. I wanted to exchange it, creatively speaking, for the everyday objective world we all inhabit”. (G. Plimpton, *The Story Behind a Nonfiction Novel*, cit.).

⁷⁸ Non è molto diverso Elie Wiesel, che scrive, analogamente ad Adorno, che “A novel about Majdanek is about blasphemy. Is blasphemy”, per poi arrivare all’alternativa: “If the Greeks invented tragedy, the Romans the epistle, and the Renaissance the sonnet, our generation invented a new literature, that of testimony.” (E. Wiesel, *The Holocaust as Literary Inspiration*, in E. Wiesel et al., *Dimensions of the Holocaust: Lectures at Northwestern University*, Evanston, Northwestern University Press, 1977, pp. 7, 9).

⁷⁹ S. Wöll, “*To Be Murdered*”: *Simulations of Objectivity, Subjectivity, and Violence in Truman Capote’s In Cold Blood*, “IJAS Online”, 2018-19, 8, p. 52.

che definisce il comunismo “an immature and barbarous variant of postmodernism”)⁸⁰ che allargando il campo all’intera cultura (la “Stalinland” di Gian Piero Piretto è un riferimento piuttosto esplicito ai discorsi di Baudrillard su Disneyland)⁸¹ che arriva a coinvolgere l’intero sistema (è un riferimento a Baudrillard anche la “politica economica del Realismo socialista” di Dobrenko).⁸²

Se questi paragoni sono fondati, potremmo davvero leggere la “letteratura documentaria” anni Sessanta come un tentativo di “soccorrere il principio di realtà” dalla sua cancellazione (evaporazione?) in epoca staliniana. E, di nuovo, la “letteratura del fatto” come un tentativo disperato di resistenza di questo principio – il realismo socialista sarebbe precisamente un rifiuto di distinguere tra *fiction* e *nonfiction*, con l’intimazione di prendere per reali i fatti descritti dai romanzi e il contemporaneo rifiuto di questi ultimi di sottoporsi a verifica.

Il ché potrebbe significare anche la pietra tombale sui discorsi alla Groys sulla continuità tra avanguardia e realismo socialista: nella prospettiva delle tarde avanguardie, il romanzo realista-socialista equivale alla menzogna. Tanto più nella prospettiva di chi si trova impegnato a rendere conto degli orrori degli anni di guerra; è a questo punto che, coscientemente o meno, la lezione di Tret’jakov ritrova tutta la sua attualità.

Possiamo a questo punto ritornare alla domanda iniziale: è pura coincidenza l’uscita in contemporanea di *Bezdna* e *In Cold Blood*?

Se la lezione delle avanguardie torna attuale nel momento in cui ci si trova ad affrontare la questione della possibilità di una letteratura dopo Auschwitz, bisognerebbe tentare una spiegazione del ritardo di vent’anni con cui la questione arriva al centro del dibattito. Una generale ripresa di interesse per le avanguardie, una fioritura di neoavanguardie, è senza dubbio rilevabile negli anni Sessanta (o magari, in sviluppo progressivo, a partire dai tardi Cinquanta). In Unione Sovietica questo interesse – con tutte le contraddizioni della situazione particolare – è senz’altro collegato all’atmosfera conseguente al XX congresso, alla ripresa di interesse per il periodo pre-staliniano; è dunque parte della stessa atmosfera culturale e sociale in cui l’esperienza della guerra viene ripresa in modo critico, mettendo in discussione il paradigma eroico

⁸⁰ M. Epstein, *Postmodernism, Communism, and Sots-Art*, in *Endquote: Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, ed. M. Balina et al., Evanston, Northwestern University Press, 2000, p. 23.

⁸¹ Vedi G. P. Piretto, *Il radioso avvenire: Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 129-150.

⁸² Vedi E. Dobrenko, *Politekonomija socrealizma*, Moskva, NLO, 2007, pp. 46-50.

ufficiale, con una nuova attenzione per le vittime. Che sia successo qualcosa di simile in Occidente è più difficile da dimostrare.

Alcune indicazioni, a puro titolo di ipotesi, potrebbero venire dalla storia del “Teatro documentario” tedesco; il testo forse più rappresentativo di quella corrente, e di sicuro quello che presenta più analogie a quelli che abbiamo affrontato qui, *L’inchiesta* di Peter Weiss esce nel 1965; e già nel 1966 è pubblicato in Unione Sovietica, tradotto proprio da Lev Ginzburg.⁸³ In un testo programmatico del 1968, Weiss faceva riferimento esplicito a una tradizione collegata strettamente a “... the days of the ‘Proletcult’ movement, ‘Agitprop’, the experiments of Piscator and the Didactic Plays of Brecht”;⁸⁴ Tret’jakov era stato uno dei principali tramiti tra Brecht, Piscator e le avanguardie russe (frutto di un viaggio in Germania tra il 1930 e il 1931 fu il vo-

⁸³ P. Weiss, *Sudebnoe razbiratel’stvo: oratorija v odinnadcati pesnjach*, “Inostrannaja literatura”, 1966, 5, pp. 120-143; nel 1981 sarebbe uscito a Mosca una raccolta di drammi di Weiss, *Doznanie i drugie p’esy*, sempre nella traduzione di Ginzburg. Il testo vide anche – per un breve periodo, all’inizio del 1967 – le scene del teatro alla Tagan’ka (vedi E. Michaleva, *Peter Vajs na scene Teatra na Taganke*, “Vagant”, 2002, 7-8-9, pp. 152-154; <<https://hum.hse.ru/lyubimov/mihaleva/weiss>> [31/1/2023]). Il testo di Weiss fu permesso (anzi: si tratta, secondo la ricostruzione di Michaleva, di un testo scelto da Ljubimov in quanto accettabile per le autorità sovietiche nel tentativo di rendere Weiss nome ammissibile per spianare la strada a una messa in scena del suo *Marat-Sade*), mentre quasi nello stesso momento la censura proibiva la pubblicazione sul “Novyj Mir” del *Vicario* di Rolf Hochhuth – un testo che, per orientamento politico (antifascista, anticlericale...) e per atteggiamento stilistico sembrerebbe molto più giustificabile da un punto di vista sovietico (vedi A. Kondratovič, *Novomirskij dnevnik 1967-1970*, Moskva, Sovetskij pisatel’, 1991, p. 113). Paradossalmente, a salvare il testo di Weiss è l’assenza di ogni menzione esplicita del fatto che le vittime di Auschwitz fossero ebrei; una scelta che costò all’autore polemiche feroci (vedi R. Cohen, *The Political Aesthetics of Holocaust Literature: Peter Weiss’s The Investigation and Its Critics*, “History and Memory”, 10 (1998), 2, pp. 53-59): scelta pienamente cosciente, e legata all’impostazione “avanguardista” in senso ampio. Il dramma di Hochhuth, stilisticamente molto più tradizionale, e dunque, appunto, meno difficile da digerire dall’ufficialità sovietica, per questa stessa ragione però non può che insistere sulla questione ebraica. Robert Cohen, nel difendere Weiss dalle accuse di “negazionismo”, nota che “One may, in fact, doubt whether many readers/spectators of *The Investigation* would have noticed the absence of the word ‘Jew’ if Weiss himself had not brought it up in interview after interview” (Ivi, p. 56). Quello che è vero per il pubblico occidentale lo è meno per quello sovietico, che del massacro degli ebrei sapeva poco o niente. Quanto era essenziale dal punto di vista della censura sovietica, peraltro, non era tanto evitare le possibili allusioni ma evitare le menzioni esplicite, ad alta voce.

⁸⁴ P. Weiss, *The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre*, “Theatre Quarterly” 1 (1971), 1, p. 41; il testo è la traduzione inglese di quello pubblicato nel marzo 1968 da “Theater Heute”.

lume *Gente di uno stesso rogo*, *Ljudi odnogo kostra*, 1936, con ritratti di Brecht, Piscator, Eisler, Heartfield ecc. basati sulla frequentazione personale;⁸⁵ si devono a lui le prime traduzioni russe di Brecht). In diversi studi sul teatro documentario viene rilevato, tra i fattori che ne favorirono lo sviluppo, precisamente il processo Eichmann (e il successivo processo di Francoforte a un gruppo di guardiani di Auschwitz – a partire dai verbali del quale Weiss aveva costruito il suo testo – che del processo Eichmann si può ritenere in qualche modo conseguenza).⁸⁶ Deborah Lipstadt sostiene che il processo Eichmann sia una pietra miliare proprio per “Hausner’s [il procuratore capo dello stato di Israele, che rappresentò la pubblica accusa] determination that this trial would be founded on the human story of the Jewish victims’ suffering”,⁸⁷ che questo processo è stato “an event that gave the victims an enhanced and more authoritative voice and also helped create an ‘audience’ to listen to them in a new and different fashion”,⁸⁸ che cambia fondamentalmente la percezione dell’evento Shoah e del ruolo dei testimoni, prima di tutto in Israele, ma fondamentalmente nel mondo.

Il tempo per dedicarsi veramente alla letteratura dopo Auschwitz pare essere arrivato, quasi allo stesso modo, nello stesso momento, ai due lati della cortina di ferro. E il processo Eichmann è stato, insieme, un sintomo di una mutata atmosfera culturale e uno stimolante per un approfondimento del dibattito.

Abstract

On the Facticity of Evil: The Non-Fiction Novel and its Soviet Counterparts

Two books which appeared almost simultaneously on both sides of the Iron Curtain share similar, analytical and unusual, indications as to their genre: Truman Capote’s *In Cold Blood*: “The true account of a Multiple Murder and Its Consequences” (the author would usually refer to his text as “Non-fiction Novel”) and Lev Ginzburg’s *The Abyss* “A Narrative Based on Documents”.

⁸⁵ Vedi Hofmann, Ioffe, Günther, *Sergej Tret’jakov*, cit., p. 7.

⁸⁶ Vedi R. Cohen, *The Political Aesthetics of Holocaust Literature*, cit., p. 52; L. Nussbaum, *The German Documentary Theater of the Sixties: A Stereopsis of Contemporary History*, “German Studies Review”, 4 (1981), 2, p. 238.

⁸⁷ D. E. Lipstadt, *The Eichmann Trial*, New York, Schocken, 2011, p. 192.

⁸⁸ Ivi, p. 202.

A similarity can be traced on the thematic plan as well: *In Cold Blood* is centered on the murders' story, while *The Abyss* is based on the records of a trial to collaborationists serving in the SS during the war and taking part in the mass murders of Soviet civilians, reporting for the first time in the Soviet Union about their personal histories: both authors undertake an inquiry on the nature of Evil – they are both, probably, written under the impression of Eichmann's trial and possibly of Arendt's book – and, in order to undertake this task, they both challenge traditional literary categories.

Is there a necessary connection between the thematic and the generic plans? A definitive answer can hardly be reached. A parallel reading of the American debate on Capote and the Soviet one – not on Ginzburg in particular, but about the blooming genre that at the time was beginning to be called “documentary literature” – can help shed some light.

Both Capote and Ginzburg aim at a narrative of reality clearly detached from novelist traditions, however different those were in their respective countries. In the United States, this meant setting oneself apart from a modernist tradition that had renounced to any pretense to depict society; in the Soviet Union, to set oneself free from the Socialist Realist canon, doubting of its capacity to give a meaningful depiction of the horrors of the Twentieth Century (a tradition which will develop up to Svetlana Aleksievich). In both cases, anyway, a criticism of the conventions of Realism was implied, clearly resounding, at a glance from today, the late avant-garde. In the Soviet debate of the Sixties, however, any reminding of it was significantly missing – the only mention of Sergei Tretyakov and the “literature of fact” are in quotations from an American review of Capote. The disappearing of Tretyakov from the Soviet debate has yet to be explained: was censorship the reading, or was his name totally unknown to the younger writers?

A renewed interest in the avant-garde can, anyway, be observed in the Soviet Union in the Sixties, clearly connected with the atmosphere of destalinization. A resurgence of avant-gard experimentation is characteristic for the Western world in the same era. Both Capote's and Ginzburg's texts are conceived in this atmosphere, and after the Eichmann trial, which is considered a milestone in the development of a new attitude towards the Shoah and its witnesses. On both sides of the divide, it seems – and as several further instances show – it was the attempt to “write poetry after Auschwitz” that caused to question novelistic conventions.

Keywords: Truman Capote, Lev Ginzburg, Sergei Tretyakov, Eichmann Trial, Non-fiction Literature

