

Il samizdat dagli anni Sessanta agli anni Settanta (commento a due manufatti)

Michail Ajzenberg

◇ eSamizdat 2010-2011 (VIII), pp. 85-89 ◇

INTRODUZIONE

L'OBBIETTIVO del presente intervento è quello di tentare di osservare i mutamenti dell'ambiente artistico del samizdat russo nel passaggio dagli anni Sessanta agli anni Settanta, nonché la natura delle singole opere. Più precisamente, questo sarebbe l'obiettivo finale, poiché solo un teorico professionista può mettere in risalto tutti i collegamenti e trarre le più rigorose conclusioni. Io, invece, sono un teorico amatoriale e non sono affatto uno studioso di letteratura. Ho però alcune capacità, probabilmente discutibili, ma, in questo caso, opportune, dato che ho avuto un rapporto personale con il samizdat.

Mi sembra che non sia corretto (e produttivo) studiare il samizdat solo come fenomeno letterario (o paraletterario) estrapolato dal complesso dei cambiamenti socioculturali e dagli umori della società.

Il samizdat al tempo stesso è frutto e fonte di creazione: ha dato origine a un ambiente di fruitori-produttori, delineandolo come comunità (micro)sociale. Tale processo può essere analizzato in quanto esperienza nuova (per l'epoca sovietica) di suddivisione del monolite sociale prima in clan, poi anche in "paesi". Lo spazio stesso del samizdat è mobile e mutevole. I suoi cambiamenti sono correlati ai cambiamenti del clima sociale, ma sono anche testimonianza della rinascita spontanea di una struttura in via di evoluzione.

Al fine di rendere più concrete queste affermazioni generiche, citerò dei casi concreti e li commenterò. Ho scelto due oggetti specifici del samizdat: il libro di Pavel Ulitin *Černyj chleb*

[Pane nero, 1968] e l'opera di Lev Rubiņštejn *Kto tam v palevom tumane* [Chi c'è nella nebbia paglierina, 1987].

I. IL SAMIZDAT E LA "SCRITTURA INTIMA" (PAVEL ULITIN)

Quasi tutta la vita dello scrittore Pavel Pavlovič Ulitin (1918-1986) è coincisa con la lettura e la scrittura. Solo due volte egli fu costretto a una sospensione: nel 1938, studente al secondo anno dell'Istituto di Filosofia, letteratura e storia di Mosca intitolato a Černyševskij, Ulitin fu arrestato e imprigionato nel carcere moscovita della Butyrka. Rilasciato dopo sedici mesi "su commissione", ovvero vivo, ma non completamente, e indubbiamente per poco, riuscì, comunque, a prolungare questo periodo di libertà e, in seguito (1951-1954), a sopravvivere a una nuova carcerazione per reati politici, trascorsa prima alla Taganka, poi all'Ospedale psichiatrico penitenziario di Leningrado.

In questa sede osserveremo le opere di Ulitin come fatto letterario risalente agli anni Sessanta per una ragione molto semplice: nel 1962 durante una perquisizione nel suo appartamento fu sequestrato tutto ciò che egli aveva scritto, compresi i manoscritti e i quaderni di appunti. Per questo, a parte una piccola eccezione, ci sono noti soltanto i lavori relativamente più tardi (successivi al 1962).

È difficile ascrivere le opere di Pavel Ulitin a una precisa definizione di genere. A partire dagli anni Quaranta, egli ha ininterrottamente dato vita a una propria forma di espressione in prosa, senza precedenti riconoscibili. Non si tratta di romanzi, di *povest'*, di racconti e nem-

meno di saggi. Ulitin definiva il proprio metodo “stilistica del soggetto nascosto”. Ed effettivamente, anche nel testo più ermetico e apparentemente spontaneo, il “soggetto nascosto” è sempre presente. Il suo sviluppo definisce anche le variazioni di scenari e citazioni, il rombo incrociato delle voci che riecheggiano nella memoria o i commenti autoriali.

Il testo di Ulitin è per molti versi un “discorso altrui”: un montaggio di citazioni e la registrazione stenografica di conversazioni, un mosaico di parole di altri, trasferite e ricostruite secondo leggi “diverse”. Nelle pagine dei suoi libri non ci sono personaggi, ma una gran quantità di protagonisti. Ciascuno pronuncia il proprio discorso o la propria replica sulle medesime basi dell’autore stesso.

È essenziale il fatto che Ulitin conoscesse alcune lingue straniere e leggesse e scrivesse con buona padronanza della lingua inglese. La sua prosa, oltre a varie altre cose, è un viaggio libero nella letteratura russa, inglese, in parte francese e tedesca. Per la definizione delle fonti di una quantità infinita di citazioni nascoste è necessaria un’erudizione adeguata. Non so chi potrebbe affrontare un tale lavoro.

1. Il libro come oggetto

Ulitin era un fanatico della letteratura, un fanatico del sogno del “Libro”. Parallelamente alle ricerche della sua poetica, però, cambia il rapporto di Ulitin nei confronti della concezione stessa di “libro”. Se il libro non può essere pubblicato, allora può essere prodotto. In questo, probabilmente, una circostanza puramente biografica rivestì un ruolo importante: durante la sua permanenza all’Ospedale psichiatrico penitenziario di Leningrado Ulitin fu impiegato nel laboratorio di rilegatura, dove imparò bene il mestiere cominciando a provare un certo gusto per la cosa.

Esiste in russo l’espressione “popast’ v pe-replet” [che letteralmente significa “finire nella rilegatura”, ma il cui significato idiomatico è “cacciarsi nei guai”]. Nei guai, e quindi nella rilegatura, può finire qualsiasi cosa e quando

ci finisce, questa “cosa qualunque”, diventa, in qualche modo, un libro. Un libro infatti è ciò che sta nella rilegatura. Già negli anni Cinquanta Ulitin cominciò a fare dei libri-oggetti a più strati, che trasformarono l’immagine consueta del processo stesso della lettura. Essi si dovevano “contemporaneamente” leggere come libri e osservare come grafica.

In parte si tratta di un genere di arte visiva. L’unità di misura dei suoi manoscritti è la pagina. E il suo aspetto è molto importante: la disposizione del testo, il montaggio dei sottotitoli, gli inserti, l’inserimento di manoscritti, le note a margine. Ci sono inserti e pagine intere scritti con inchiostri e grafia differenti. Ulitin con grande maestria copiava la calligrafia altrui, per esempio di Dostoevskij. Probabilmente imitava anche le firme autografe di altri nomi celebri, ma per riconoscerle ci sarebbe bisogno di una perizia calligrafica.

Il samizdat di Ulitin non è uno sforzo tecnico di supporto per avvicinare la sua prosa al lettore. È un work-in-progress con un proprio significato artistico: l’avanzamento del testo non può prescindere proprio da “quel” libro (creato in quel modo particolare).

Per penetrare nel tono e nel ritmo della prosa, il lettore deve vedere tutto il mosaico e sentire non solo la melodia, ma anche, e soprattutto, l’orchestrazione. . . Ulitin deve essere incluso non nella “letteratura”, ma nell’“arte”,

scrive il “primo maestro” e confidente di Ulitin, Aleksandr Asarkan (noto critico teatrale e guru moscovita)¹.

A mio modo di vedere, questo suggerimento è verissimo, ma con una certa riserva: su Ulitin lentamente, ma fedelmente, agisce il tempo: sposta uno dei confini della letteratura proprio là dove si colloca l’arte. L’esempio di Ulitin non può essere definito in alcun modo “caratteristico”. È un caso, forse, di transizione, più precisamente, doppio: al tempo stesso scrittura privata e samizdat. Appartenendo a due epoche, esso corrisponde anche a due strategie letterarie.

¹ Si cita una lettera privata inviata dall’autore a chi scrive.

“Morire nel gennaio 1988 a Mosca come scrittore poco noto”, annota Ulitin nel diario del 1955 (!). Si era concesso due anni in più, ma in buona sostanza aveva indovinato. Il suo nome oggi risuona sottovoce anche se ha il valore di una parola d’ordine. E una parola d’ordine va sempre pronunciata sottovoce.

II. LA GENERAZIONE DEGLI ANNI SETTANTA

1. *Le innovazioni*

Il sottosuolo affrancò l’autore da una responsabilità, quella di fronte al redattore e di fronte ai pettegolezzi di una lettura ostile. Questa libertà venne però ampiamente compensata direttamente dalla responsabilità che ricadeva sul lettore-coautore. Questo lettore “al dettaglio” si fidava dell’autore, partecipava volentieri all’esperimento condiviso. In questa situazione anche l’esperienza artistica più ermetica poteva acquisire una certa risonanza sociale. I concetti di “pubblico” e “carattere pubblico” non potevano essere applicati al rapporto con il lettore. Il samizdat di questo periodo è una forma di attività in collaborazione tra autore e lettore-coautore: l’elaborazione condivisa della possibilità di vivere in base a principi differenti o anche, in altre parole, principi del tutto indefiniti.

Negli anni Settanta si concluse ogni “continuazione”, si rese necessario ricominciare tutto dall’inizio e pochi credevano che un tale lavoro fosse alla portata dei contemporanei. Ma, per quanto strano, proprio queste qualità particolarmente negative fecero di quell’epoca, un periodo molto innovativo. Il fatto stesso che ci si trovasse in una fase embrionale di sviluppo, rendeva necessari dei rinnovamenti. Esistere era impossibile o possibile solo in un modo affatto nuovo. I tempi erano così incerti e bui che era evidente che anche senza uno sforzo particolare, un’azione personale, ci si poteva trasformare in una macchia torbida che di sé come persona non avrebbe lasciato più nulla. La possibilità di esistenza e l’arte nacquero insieme, quasi nello stesso involucro, era difficile distinguerle l’una dall’altra.

2. *L’emigrazione e il nuovo sistema di rapporti*

All’inizio degli anni Settanta l’emigrazione assunse il carattere di fenomeno di massa, e in pochi anni furono irrimediabilmente distrutte le relazioni strutturali della cultura underground. Chi era rimasto nel paese si muoveva nel vuoto. L’emigrazione, per molti aspetti, fu catastrofica per l’underground, ma ebbe anche conseguenze inattese, che furono comprese solo molto più tardi. Essa si rivelò, se così si può dire, una catastrofe “produttiva”.

Si comprese che nell’ambito della nuova forma sociale del samizdat, era riuscita a crearsi una certa, benché limitata, forza, una capacità di vivere autonomamente, che era in grado non solo di opporsi a catastrofi come l’emigrazione di massa, ma anche di rinnovarsi dal punto di vista strutturale, e di essere aperta a nuove possibilità. Ora spiego che cosa intendo.

Le relazioni che erano state distrutte, iniziarono ad essere ristabilite su basi nuove: gli anelli spezzati furono ricomposti in lunghe catene, non tanto grazie a legami di amicizia sincera, quanto a rapporti professionali. I gruppi degli anni Sessanta conducevano una vita di trincea e “ciascuno di questi gruppi aveva, come di consueto, il proprio centro, una personalità forte e carismatica”². Verso la metà del decennio successivo, però, questo modello si fece più complesso e si ricostituì con la partecipazione di membri aventi tutti gli stessi diritti, riuniti non intorno alla personalità di un leader, ma grazie a un obiettivo comune e a una collaborazione reciproca. Tali gruppi erano spesso assai numerosi. Cambiò anche la loro natura: fondamentale non era più il carattere di confuse comunità-sciami, ma l’affinità professionale (e sociale).

III. LEV RUBINŠTEJN: LA SCHEDA COME OGGETTO DI CONVERSAZIONE

I primi esperimenti di Rubinštejn (della metà

² V. Pivovarov, “70-e: smena jazykovych kodov”, *Eti strannye semidesjatyje, ili Poterja nevinnosti*, a cura di G. Kizeval’ter, Moskva 2010, p. 227.

degli anni Settanta) sono radicali. Il testo diventa oggetto di manipolazioni sperimentali, trasformandosi ora in oggetto, ora in processo. Per esempio, singole righe dell'opera vengono disposte su margini differenti di un ottaedro di carta. Oppure frammenti del testo vengono distribuiti agli ascoltatori che devono darne lettura, secondo il principio del gioco del lotto. La lettura di testi letterari si trasforma in una specie di performance, e questa, a sua volta, in un gioco vivace.

La presentazione estetica dei lavori di Rubinštejn fa appello alla coscienza sociale di un genere diverso dal solito: si tratta di una società intesa come comunione con la propria cerchia, nella quale tutto viene compreso senza spiegazioni.

Nell'attività di tutti e tre i padri fondatori del "concettualismo moscovita" (Nekrasov, Prigov, Rubinštejn), è presente una sfumatura di performance, di azione, di avvenimento sociale. Pongo l'accento in maniera particolare su questa funzione non molto evidente del "concettualismo moscovita", poiché in essa mi sembra riflettersi una nuova concezione del "sociale".

Nella percezione dei lavori concettualisti è molto importante, talvolta necessario, che la reazione trovi un supporto, senza di esso, infatti, tale reazione non potrebbe essere del tutto reale. Si tratta delle azioni collettive (si ricordi la denominazione del gruppo).

1. Uno strumento dell'esistenza: i "seminari"

La comparsa del samizdat "sistematico" e la socializzazione dell'underground corrispondono cronologicamente alla percezione della propria natura di intellettuali non ufficiali non come una sventura, ma come una norma in cui si era costretti a vivere. Ciò fece sì che questi intellettuali smettessero di sentirsi nature solitarie al di fuori del proprio tempo. Evidentemente, la comprensione intuitiva della propria appartenenza al futuro, e non al passato, li induceva a cercare degli alleati: un lavoro di ricerca richiedeva un piano comune e alternative

comparabili.

Questo era, in definitiva, un progetto unico, costruito sulla base di uno "scambio culturale" attivo e continuo. Esso non distingueva gli autori in base alla professione, piuttosto riuniva quelli in cui si percepivano queste nuove idee e abilità. Spesso venivano riuniti diversi tipi di attività artistica in gruppi misti (pittori, poeti, musicisti). I quadri venivano completati dalla raffigurazione della parola letteraria; i versi venivano visualizzati oppure si trasformavano in rapsodie.

Così l'alternativa della *soc-art* di Prigov nacque contemporaneamente e parallelamente in due tipi diversi di arte. Per rilevare il medesimo "sincretismo ripetuto" in altri autori, è necessario far luce sulla loro attività.

Ricordo che impressione fecero i primi lavori degli inventori della *soc-art* (1972) Aleksandr Melamid e Vitalij Komarov: prima l'autoritratto doppio, poi Lajka, infine un maiale in forma di diagramma di crescita della carne... La prima sensazione fu di divertito stupore. "Che cosa faranno ora?", ci chiedevamo l'un l'altro.

– Cuciranno dei pantaloni rossi per il popolo più povero del pianeta.

– Metteranno da parte la merda per la concimazione dei campi nei paesi sottosviluppati

– Faranno una polpetta con la carta triturrata della Pravda.

Essere presenti e vedere non era obbligatorio, più interessante ancora era farselo raccontare. Ed era molto caratteristico: il racconto, la discussione, la risonanza sociale erano l'ambiente naturale della *soc-art*. Era come un aneddoto, ma un aneddoto proveniente da un'altra dimensione: dalla vita in comune di lingue e ideologie incompatibili. Ma l'aneddoto è un genere paraletterario, e si possono evitare molti fraintendimenti se si recepisce la *soc-art* di Komarov e Melamid come un evento appartenente contemporaneamente all'arte figurativa e alla letteratura. Forse, in misura maggiore alla letteratura.

Se si considera con ulteriore attenzione l'attività del più noto autore del gruppo, Il'ja Ka-

bakov, si può notare il medesimo spostamento. Forse, lui è in misura maggiore un letterato che un artista: la parte letteraria, filosofica, dei suoi lavori è più plastica e fantasiosa di quella propriamente figurativa. La parte di commento rappresenta il valore artistico principale. Per le repliche di spettatori immaginari, Kabakov riuscì a trovare l'intonazione, divenuta rivelazione stilistica specifica. Nei nostri letterati-concettualisti, e principalmente proprio in Rubiņštejn, possono essere colti echi di questa indimenticabile tonalità.

Sul lavoro del poeta Nekrasov e degli artisti Bulatov e Vasil'ev molto è stato detto, anche da loro stessi: non mi ripeterò. Ma il tema della loro pratica comune di continua verbalizzazione delle impressioni (e sensazioni) artistiche non è stato quasi toccato. Parlavano così tanto l'uno con l'altro che, verso gli anni Settanta, disponevano ormai di una lingua comune per dialogare sull'arte contemporanea, e anche sulla sua prosecuzione, sulla contemporaneità in generale. Colpiva l'elaborazione di questa "critica dall'interno".

Noi lo abbiamo potuto osservare quando, alla fine degli anni Settanta, ebbero inizio i cosiddetti "seminari", nei quali protagonista era proprio il terzetto Nekrasov-Bulatov-Vasil'ev, insieme a Kabakov, Prigov e Rubiņštejn, il filosofo Boris Grojs e il filologo Michail Šejnker.

Si trattava di un'innovazione particolare: non incontri di un circolo di amici, ma riunioni regolari e affollate (spesso con più di cinquanta persone) con letture programmate di testi letterari oppure dimostrazioni di "oggetti" artistici. Ancora più innovativa era la seconda (e obbligatoria) parte di queste riunioni: le discussioni durante le quali si cominciarono a elaborare una lingua comune a tutto il gruppo e una serie di criteri di valutazione. L'esigenza di uno

scambio di opinioni fra gli autori, attivo e terminologicamente corretto, nacque forse per la prima volta.

La necessità di un ambiente e di una critica non rappresentava un problema culturale, quanto propriamente artistico. La società, che si trovava allora in una fase embrionale di sviluppo, induceva l'autore ad avere uno sguardo più straniato e oggettivo rispetto al lavoro proprio e a quello altrui, addirittura ostile. Gli artisti si occupavano della propria arte e dovevano, inoltre, definire una critica e un ambiente culturale. Nekrasov, Prigov e Rubiņštejn trasferirono tali capacità di dialogo nell'ambito della letteratura.

IV. IL SAMIZDAT COME RIFUGIO

A suo modo è significativo il fatto che gli autori dell'underground, senza particolari obiezioni, abbiano accettato il termine "seconda cultura". Probabilmente si tratta addirittura di un'autodefinizione. Sono sicuro che loro non si rapportassero alla propria attività come a un ambito secondario, complementare e artistico, anzi è vero il contrario. E il fatto che con tanta facilità essi si trovassero d'accordo su un tale ordine, testimonia un rapporto particolare nei confronti della marginalità. L'underground non percepiva se stesso come fenomeno marginale, l'essere marginale era una maschera o una sorta di mimetismo; più precisamente un procedimento artistico, che attribuisce all'autore e alla sua arte delle regole "altre".

L'architettura nasce dalla costruzione di un rifugio, di un riparo. L'architettura sociale (nel nostro caso microsociale) inizia nello stesso modo. Con la comparsa del rifugio, la tua città – il "luogo" dove si vive – inizia a diventare abitato.