

Le preferenze estetiche del samizdat

Andrej Ar'ev

◇ eSamizdat 2010-2011 (VIII), pp. 49-53 ◇

POCHE frasi riferite al samizdat sono diventate famose e controverse come quella, ampiamente utilizzata fino a diventare una specie di aforisma, pronunciata da Andrej Sinjavskij: “Tra me e il potere sovietico sussistono divergenze stilistiche”. Non “estetiche”, notate bene. Sembra quasi che non si stia parlando di opposizione politica ma solo di modalità espressive. Ci si è però da tempo dimenticati che questa frase era stata inizialmente formulata non senza una certa ironia:

per scherzare si può dire che tra me e il potere sovietico sussistono divergenze stilistiche. In fin dei conti Abram Terc è un dissidente proprio a causa del suo carattere stilistico¹.

Il senso recondito di questa frase, per quanto sia stata usata a discapito del samizdat durante tutto il periodo della sua esistenza nel sottosuolo sovietico, non può in alcun modo essere considerato una prova della volontà conformistica del suo autore, come invece era sembrato agli oppositori di Sinjavskij, in primo luogo al più autorevole di loro, Aleksandr Solženicyn.

Si tratta invece dell'annoso e controverso problema del rapporto tra “rivoluzione e cultura”, dell'inevitabile contrapposizione, che si rivelerà determinante per il destino del paese, tra la cultura che aveva preparato e gestito la rivoluzione e il nuovo ordine politico. Le tendenze avanguardistiche e le innovazioni artistiche della Russia post-rivoluzionaria del XX secolo furono, senza troppi giri di parole, spazzate via dalla “controrivoluzione culturale”, che tuttavia, secondo i dettami della demagogia politica, assunse il nome di “rivoluzione culturale”.

La rivoluzione politica portò a un rinnovamento del potere, ma non a un rinnovamento della vita culturale, poiché scudiscio della rivoluzione divenne proprio “il vero rivoluzionario”, individuo dalle esigenze spirituali straordinariamente mediocri; sua caratteristica psicologica di base è infatti il pretendere dagli altri qualcosa che è sempre incomparabilmente maggiore di quanto pretenda da se stesso. Egli è in grado di pensare solo alla lotta senza quartiere contro il “passato”, alla “propaganda monumentale” e a nient'altro. Ma per “propaganda monumentale” si può intendere di tutto, qualsiasi cosa, fuorché “l'estetica rivoluzionaria”. Coloro che tra le file degli artisti innovatori si aspettavano dalla rivoluzione l'affermazione del nuovo e sovversivo “spirito della musica”, come Aleksandr Blok, furono condannati a diventare traditori della rivoluzione o a morire. In epoca rivoluzionaria il destino dell'artista ribelle è sempre quello di essere ucciso dal nuovo potere che individua in lui un “traditore”. L'artista “tradisce” la rivoluzione perché resta se stesso, rimane cioè fedele alla propria natura sovversiva. Gli intellettuali non capirono subito che coloro che avevano preso il potere erano degli usurpatori e non degli innovatori: in Russia Lenin e i suoi accoliti si preoccuparono in primo luogo di consolidare il potere dei quarantamila membri del partito che avrebbero dovuto subentrare a quei quarantamila proprietari terrieri che, a loro parere, avevano governato la Russia prima della rivoluzione.

Nel 1918 Nikolaj Berdjaev aveva pronosticato che i membri del partito si sarebbero trasformati nei 35.000 ambasciatori di Chlestakov [il protagonista del *Revisore* di N. Gogol'] e a livello metafisico la sua supposizione si rivelò

¹ A. Sinjavskij, “Dissidentstvo kak ličnyj opyt”, A. Terc [A. Sinjavskij], *Putešestvie na černuju rečku*, Moskva 2002, p. 336.

esatta. Come psicologo sociale invece sbagliò di grosso. Allora era difficile immaginare che tutto fosse stato organizzato in funzione di questi personaggi e che l'obiettivo del nuovo potere fosse il potere stesso. I tribuni del potere si avvicendano, ma in Russia quei 40.000 dirigenti non soltanto non scomparvero ma addirittura si moltiplicarono, indipendentemente da quanto potessero sembrare buffoni e ignoranti al pubblico intellettuale. L'essenza di questo potere era il "vice", il doppio, il burocrate, il "volgo", come lo avrebbe definito Aleksandr Blok, mentre il suo principio era quello della sostituzione ("nessuno è indispensabile").

La "tensione artistica" rivolta alla distruzione propria dei bolscevichi si rivelò una stupida e banale tensione politica. In questo senso essi si fecero volgarmente beffa di tutti i nostri romantici – da Michail Bakunin ad Aleksandr Blok – e oltre a loro anche degli eurasiatici, che sporadicamente si facevano vivi nella speranza che il nuovo potere denudasse l'antico archetipo culturale e che negli spazi russi risuonasse una melodia senza precedenti, rimasta fino a quel momento celata al resto del mondo. Ma non erano giumente delle steppe quello di cui i bolscevichi avevano bisogno, bensì spalline di colonnelli zaristi per tutti i tempi a venire. Anche "i Gogol' e gli Ščedrin sovietici" si sarebbero rivelati utili. Vladimir Majakovskij aveva ironizzato con troppa leggerezza sulla necessità di trovare dei "Byron rossi" e degli "Heine più rossi possibile". Si trattava di un programma per "parvenu" che infondeva speranza e che lusingava l'autostima, un programma comprensibile ma che soffriva di un evidente complesso di inferiorità culturale. Tutti i "programmi culturali" dei bolscevichi erano predefiniti e noti ancor prima di essere stilati. Come sosteneva ancora una volta Berdjaev nella sua *Filosofia dell'ineguaglianza*:

Per voi la cultura è solo un mezzo politico ed economico, solo un'arma per giungere alla prosperità [...] E per quanto proviate a farvi belli con la cultura è fin troppo chiaro ed evidente che per voi non esiste alcun valore culturale. A voi serve la civilizzazione come strumento al servizio del vostro regno terreno, ma della cultura in quanto tale non

avete bisogno².

Ma quello che non si possiede è sempre oggetto di desiderio e non dà pace: proprio in quest'ambito si può intravedere il miraggio di una nuova terra promessa. Quest'ultima affermazione può essere senza dubbio utilizzata in riferimento ai bolscevichi: spietati in tutto ciò che riguardava la vita, o meglio in tutto ciò che riguardava la sua distruzione, e allo stesso tempo dediti alla "politica culturale", alla feticizzazione paradossale dell'arte e alla sua riduzione a baionette, bombe e vessilli. Secondo Lev Šestov, il fatto che i nuovi padroni della Russia avessero riposto le proprie speranze in una forza pericolosamente sconosciuta, nascosta nella parola, non può in alcun modo essere spiegato razionalmente. Nella sua brochure del 1920 *Che cos'è il bolscevismo* il filosofo descrive in questi termini la psicologia bolscevica:

La Russia salverà l'Europa – di questo sono profondamente convinti tutti i difensori "ideologici" del bolscevismo. E la salverà proprio perché a differenza dell'Europa essa crede nel magico potere d'azione della parola. Per quanto possa sembrare strano, i bolscevichi che sostengono fanaticamente il materialismo sono in realtà degli ingenui idealisti. Per loro le condizioni reali della vita umana non esistono. Essi sono convinti che "la parola" abbia un potere sovranaturale: la parola è in grado di fare qualsiasi cosa, basta soltanto avere il coraggio di crederci. E loro ci credono. Hanno emesso migliaia di decreti: mai prima d'ora in Russia e in qualsiasi altro stato si è parlato tanto quanto si parla oggi. E mai come ai nostri giorni proprio le parole sono state così miseramente uniformi e così poco conformi alla realtà³.

Come ha acutamente sottolineato Andrej Belyj, ai tempi del trionfo del materialismo è venuta a mancare proprio la materia come fondamento per la costruzione della società. Sono rimaste soltanto delle sostanze impercettibili, dei segni magici, le parole. Veniva rivolta a esse una grandissima attenzione, e proprio per questo motivo ogni cittadino veniva punito più in misura di quello che diceva che di quello che faceva. Le perfide direttive del potere non differivano poi di molto dalle urla di Calibano ne *La tempesta* di Shakespeare:

² N. Berdjaev, *Sobranie sočinenij*, Paris 1990, IV, p. 557.

³ Si veda l'edizione d'autore, L. Šestov, *Čto takoe bolševizm?*, Berlin 1920, pp. 7-8.

potrai strappargli le cervella,
oppure con un bastone potrai spezzargli il cranio,
o sventrarlo con una pertica,
o tagliargli un'arteria col tuo coltello.
Però ricordati d'impadronirti prima dei suoi libri;
senza di essi egli è solo uno sciocco come me...⁴

È questo il principale punto dolente: più o meno consapevolmente i leader sovietici, che col passare del tempo furono sempre meno istruiti (pare che Chruščev non sapesse nemmeno scrivere), considerarono sempre la parola una potente arma segreta che gli si poteva ritorcere contro e che poteva causar loro ogni tipo di disgrazia. Proprio questa paura spiega l'attenzione quasi patologica a essa riservata, come anche il movimento di opposizione sorto in risposta a questa pazzia che portò alla nascita del samizdat; il samizdat infatti non si pose come obiettivo lo scontro diretto col regime ma lottò contro di esso per così dire senza uno scopo preciso. Come esempio estremo, ma molto significativo, si potrebbe citare la barzelletta sui genitori che avevano battuto a macchina *Guerra e Pace* per il proprio figlio, poiché egli non avrebbe accettato di leggere altre versioni oltre a quelle in samizdat.

Ne deriva che il samizdat in Urss fu più un fenomeno culturale che politico, anche se il potere lo giudicò da posizioni diametralmente opposte⁵.

All'epoca del processo a Sinjavskij e Daniel', cioè all'epoca dell'esplosiva nascita del samizdat, ciò fu capito nientemeno che da Solženicyn, strenuo oppositore del regime allora vigente in Russia, e anche da Varlam Šalamov, che infatti subito dopo il processo scrisse:

Sinjavskij e Daniel' sono riusciti a mantenere il processo all'interno dei confini letterari, nei boschi del grottesco e

⁴ Si tratta di un passo della seconda scena del terzo atto della *Tempesta* di Shakespeare, in originale "There thou mayst brain him, / Having first seiz'd his books; or with a log / Batter his skull, or punch him with a stake, / Or cut his wezand with thy knife. Remember / First to possess his books; for without them / He's but a sot, as I am...", W. Shakespeare, *Tutto il teatro*, Roma 1990, p. 54.

⁵ Distinguiamo qui dal samizdat la letteratura politica illegale, cioè quella letteratura a priori "anonima" e "sotterranea" che si era posta come obiettivo primario il rovesciamento del regime.

della fantascienza, senza mai ammettere e senza lasciarsi accusare di attività antisovietica ma esigendo invece rispetto per la propria libertà artistica e di coscienza. In questo sta il grande valore del processo. [...] Non ci sarebbe stato nulla di più facile che preparare e pronunciare un discorso politico, contenente frasi come "vi ho odiato fin dall'infanzia", "ora esprimo il mio dissenso", "muoio dopo essere stato smascherato" (variante di: "chiedo perdono alla patria!"). Non ci sarebbe stato niente di più semplice e di più pericoloso. Una tale posizione avrebbe sancito la vittoria del procuratore e della corte, e avrebbe riportato il paese a quell'insopportabile condizione in cui all'autore di opere troppo audaci sarebbe spettata una condanna alla reclusione in campi di lavoro come pericoloso parassita della società. In questo modo sarebbero fioccate altre condanne, giustificate dal vedere in queste opere oltremodo ardite una critica all'ordine statale... [...] Sinjavskij e Daniel' sono stati condannati esclusivamente per la loro attività di scrittori, e per nessun altro motivo⁶.

L'ondata del samizdat che si diffuse per il paese negli anni Sessanta e Settanta si dispiegò non tanto a partire da un'opposizione vera e propria al regime quanto dal tentativo di riappropriarsi della memoria della perduta cultura, in primo luogo della cultura del "secolo d'argento" e delle successive correnti avanguardiste degli anni Venti, relegate nei fondi speciali delle biblioteche in seguito alla sepoltura dei propri creatori, sepoltura il più delle volte non metaforica ma letterale.

Oltre alle eliminazioni dirette, anche la fuga degli artisti oltre i confini dell'Urss può essere intesa come un segno della loro "sepoltura". La cosa più stupefacente è che coloro che avevano accesso a qualsiasi tipo di fondo speciale o, in quanto dipendenti del Comitato centrale, a pubblicazioni che non venivano distribuite all'interno delle biblioteche senza una speciale autorizzazione e a edizioni non in commercio col timbro "per biblioteche scientifiche", queste persone, nonostante tutti questi privilegi, erano incredibilmente molto meno istruite di qualunque esponente del samizdat. In questo senso è esemplare il caso di Iosif Brodskij che, pur non avendo terminato non solo l'università ma nemmeno una semplice scuola sovietica, aveva una conoscenza della poesia e della filosofia ampiamente superiore a quella di qualsiasi suo

⁶ V. Šalamov, "Pis'mo staromu drugu", *Cena metafori ili Prestuplenie i nakazanie Sinjavskogo i Danielja*, Moskva 1989, p. 518.

potenziale redattore o critico ufficiale. Per non parlare poi di chi ricopriva le massime cariche nelle varie commissioni ideologiche.

Farò ora riferimento alla mia esperienza personale. Nel 1980 la rivista samizdat di Pietroburgo Dialog propose un questionario in occasione del centenario della nascita di Aleksandr Blok, unico tra i corifei del “secolo d’argento” che a quel tempo godeva di una certa canonizzazione. La ricorrenza era celebrata non soltanto nel circuito samizdat ma anche sulle pagine dei giornali ufficiali. In particolare la rivista di Leningrado Zvezda aveva pubblicato un numero monografico su Blok che conteneva anche un mio articolo. Al suo interno mi era riuscito di citare, seppur di sfuggita, un frammento di una lezione di Pavel Florenskij su Blok mai comparsa prima nella stampa ufficiale, cosa che ritenevo il maggior punto di forza dell’articolo. Ovviamente rimandavo non certo a “padre Pavel Florenskij”, fucilato dai bolscevichi nel 1937, ma a un certo P.A. Florenskij, confidando (a ragione, come risultò a posteriori) nell’ignoranza della direzione della rivista, capeggiata da ateisti militanti. Nello stesso tempo però risposi anche al questionario proposto da Dialog, che ora è possibile visionare senza dover aprire le pagine della rivista dattiloscritta che allora usciva con una tiratura di dieci miseri esemplari⁷. Il questionario proseguiva l’esperimento di Kornej Čukovskij, che nel 1921 aveva proposto agli scrittori suoi contemporanei domande simili in occasione del centenario della nascita di Nekrasov. Mentre leggevo notai che una risposta su due sulle pagine di Dialog conteneva un rimando a Florenskij e alla sua lezione che, senza ombra di dubbio, conteneva la più esaustiva analisi critica della visione del mondo del poeta di tutte le altre pubblicazioni sovietiche note. La lezione di Florenskij è effettivamente uno degli studi più interessanti su Blok dopo quello di Andrej Belyj. Inutile dire che non era mai stata pubblicata in Urss, e

ora non ricordo di preciso come ne fossi venuto a conoscenza, se tramite una pubblicazione sulla rivista parigina Vestnik Rschd, allora proibita, o tramite una sua copia dattiloscritta diffusa in samizdat... Se volessi confrontare il valore delle mie risposte al questionario e il valore del mio articolo pubblicato su Zvezda potrei dire solo questo: la paginetta di Dialog era più esauriente e convincente delle otto fitte pagine stampate di Zvezda.

Qui emerge un altro problema fondamentale che riguarda la partecipazione al circuito del samizdat di autori che contemporaneamente venivano pubblicati nella stampa ufficiale.

Il samizdat poteva essere di due tipi: quello “imposto”, se conteneva opere che in un primo momento erano passate attraverso i corridoi dell’editoria ufficiale ed erano state respinte dai rappresentanti della cultura di regime, e, per così dire, quello “aprioristico”, riguardante cioè autori che miravano in primo luogo alla creazione di una cultura indipendente e non soggetta a censura.

Il caso più caratteristico e noto di samizdat del primo tipo è rappresentato dalle raccolte Gorožane dell’omonimo gruppo letterario degli scrittori leningradesi Boris Bachtin, Vladimir Gubin, Igor’ Efimov e Vladimir Maramzin. Nel 1965 essi presentarono la loro prima raccolta alla sezione leningradese della casa editrice Sovetskij pisatel’, allegandovi le recensioni positive di due membri dell’Unione degli scrittori sovietici, D. Dar e A. Rozen. Ciò nonostante la pubblicazione venne ugualmente vietata, per motivi, come si disse, non strettamente ideologici. Decisiva per la sorte dell’edizione fu la recensione negativa di V. Ketlinskaja, incentrata sulla metafora “Con che occhiali grigio-marroni gli autori hanno coperto i propri giovani occhi!”, con la quale l’autrice esprimeva le proprie perplessità⁸. Nella sua recensione V. Ketlinskaja cercò di distruggere Gorožane “sul piano artistico”, ricorrendo cioè alla stessa lingua che, come le era sembrato, veniva utilizzata

⁷ Il questionario è stato ristampato di recente all’interno del tomo: *Aleksandr Blok. Issledovanija i materialy*, Sankt-Peterburg 2011.

⁸ *Samizdat Leningrada 1950-1980. Literaturnaja enciklopedija*, Moskva 2003, p. 400.

dai giovani prosatori, ma non essendo in grado di utilizzarla con la stessa maestria finì per perdere le staffe. E non senza motivo: il manifesto di Gorožane proclamava infatti la rinascita dell'appiattito “stile” del realismo socialista: “Ci accomuna l’odio per la lingua insipida. Non bisogna avere pietà per il lettore, non bisogna permettergli di prendere fiato, non bisogna concedergli di indovinare in anticipo quale sarà la parola successiva...”⁹. È chiaro che se proprio si vuole risalire ai loro “occhiali culturali” non erano certo gli scritti di Vera Ketlinskaja a ispirare gli autori di Gorožane, ma in primo luogo i libri inediti e allora inaccessibili di Andrej Platonov, come *Kotlovan* [Lo sterro] o *Čevengur*. Cos’altro avrebbero potuto fare, se non raccogliere le pagine restituite loro dalla casa editrice, rilegarle e diffonderle nel circuito del samizdat?

Gli autori del secondo tipo di samizdat erano mossi soprattutto dal desiderio di un’“esistenza indipendente”. Si trattava di artisti che si erano semplicemente stufati di rivolgersi alle istanze ufficiali e di aspettarsi qualcosa da loro, e che ignoravano per principio la letteratura sovietica. Questo era l’atteggiamento, per esempio, di autori affascinati dall’avanguardia russa, in primo luogo da Chlebnikov e dagli oberiuty, come Michail Krasil’nikov, Michail Eremin, Leonid Vinogradov, Lev Losev, Vladimir Ufljand, Sergej Kulle, Aleksandr Kondratov... C’è un fatto straordinario riguardante questo gruppo ora noto come *Filologičeskaja škola* [Scuola filologica]: i suoi rappresentanti si rapportavano alla letteratura sovietica a loro contemporanea in maniera talmente cinica da non ritenere vergognoso di vivere a sue spese: essi infatti per arrotondare il proprio stipendio scrivevano sceneggiature cinematografiche, brochure scientifiche di massa, piece e libretti per teatri di marionette o d’altro genere. Contemporaneamente pubblicavano “per sé” libretti di versi dattiloscritti, almanacchi e così via, il cui conte-

nuto è ciò che di più significativo ci è rimasto della cultura del samizdat sovietico. La stessa cosa si può dire delle innumerevoli riviste samizdat che a partire dall’inizio degli anni Settanta riunirono non soltanto sparuti gruppi di amici ma misero le proprie pagine a disposizione di tutti gli autori che avvertivano la propria estraneità a una letteratura che professava i valori di una coscienza collettiva. Fra queste riviste senza dubbio il primo posto spetta alla rivista leningradese *Časy*, tanto per la mole della sua produzione quanto per la sua lunga esistenza (smise di essere pubblicata solo quando nel paese fu abolita la censura).

Sembra che Sergej Dovlatov, avvicinatosi nei suoi anni leningradesi agli autori di Gorožane, avesse detto che in letteratura “non esiste nulla di personale se non lo stile”. E proprio questo tipo di letteratura dominava il circuito del samizdat e si opponeva apertamente all’arte sovietica, sfuggendo ai termini giuridici di tipo coercitivo con cui quest’ultima era solita avvicinarsi alla letteratura. L’unica posizione teorica che era stata avanzata dalla censura contro la letteratura samizdat era la seguente: arte “dall’incontrollabile senso recondito”. Difficile fare i conti con un’arte di questo tipo, e infatti non ci riuscirono; non poteva esserci niente di più terribile e pericoloso per il potere totalitario.

Coloro che scrivevano in samizdat dovevano odiare o per lo meno non amare (a seconda del temperamento) il potere sovietico proprio a causa della differenza di posizioni estetiche: esso reprimeva quella che è la caratteristica fondamentale di un artista, l’indipendenza estetica, e, di conseguenza, annientava l’essenza della sua stessa vita. Le “divergenze stilistiche” erano per l’artista indice della propria incompatibilità ontologica con il potere, a differenza delle convinzioni politiche che cambiano con l’età e che in ogni caso per un artista sono sì oggetto di una scelta consapevole ma non espressione della propria essenza umana.

⁹ Ibidem.