

Il samizdat come *medium*

Tomáš Glanc

◇ eSamizdat 2010-2011 (VIII), pp. 31-40 ◇

LA gran quantità di testi che sono stati diffusi attraverso il samizdat non è certo infinita; ciononostante, non sono riconducibili a nessun denominatore comune a livello contenutistico, autoriale, estetico, politico e, in ultima analisi, neanche per quanto riguarda le tecniche di riproduzione. Cos'è che li unisce, allora?

Se osserviamo un testo non solo in quanto oggetto portatore di senso, ma anche e soprattutto come un *medium* caratterizzato dal materiale specifico di cui è fatto¹, allora nella categoria dei testi così intesi il samizdat appartiene a un sottoinsieme e rappresenta un *medium* a sé stante, anche se, nel suo caso, le pratiche e i supporti sono stati i più disparati e le modalità di produzione letteraria in samizdat hanno fatto ricorso a un ampio spettro di tecniche, dalla scrittura manuale alla vera e propria editoria clandestina, passando per la classica macchina da scrivere e i più svariati sistemi di duplicazione e fotoriproduzione.

Tentando di definire il samizdat arriviamo così a formulare ipotesi che non valgono in senso assoluto, ma permettono di comprenderlo come un determinato tipo di produzione letteraria indipendentemente dalle idee e dallo status dei suoi promotori, oppure dalla semantica delle concrete opere che venivano così sviluppate, diffuse e lette. Quali tra le sue caratteristiche dobbiamo quindi tenere presenti?

Le pubblicazioni in samizdat non erano registrate negli spogli bibliografici della produzione libraria nazionale e in Cecoslovacchia, prin-

cipalmente a partire dalla metà degli anni '80², questo provoca alcuni problemi: basti pensare alle pubblicazioni in ciclostile del bollettino interno dell'Archivio del Teatro nazionale, che certo scaturivano da un'istituzione di stato, ma il cui contenuto, pensato ufficialmente "per uso interno", non era sottoposto alle usuali procedure di ratificazione, né era registrato come pubblicazione periodica. Il campo delle stampe a ciclostile e dei bollettini istituzionali di questo tipo, il cui numero e la cui ampiezza conobbero in Cecoslovacchia un notevole incremento nella seconda metà degli anni '80, non è stato finora sufficientemente indagato. Fenomeni analoghi, che includono tutti quei casi in cui le istituzioni statali si resero iniziatrici del proprio tipo di samizdat, facendo allo stesso tempo concorrenza al samizdat "autentico", sono riscontrabili anche in altri paesi. Così vennero pubblicati clandestinamente testi rivolti ai membri del *politbjuro* sovietico, accompagnati dalla sigla Dsp (*dlja služebnogo pol'zovanija* [per uso di servizio])³, o ai

¹ Si veda P. Duchastel, "Textual Display Techniques", *The Technology of Text: Principles for Structuring, Designing, and Displaying Text*, Englewood Cliffs 1982, p. 170.

² Nell'Unione sovietica di quel periodo il samizdat, da un lato, amplia le sue potenzialità, va oltre le due capitali e si fa ancora più variegato di quanto già non fosse in precedenza; dall'altro, allo stesso tempo, inizia il suo declino, in quanto diventa sempre più possibile pubblicare testi legalmente, si tratti di riviste, raccolte (*al'manachy*) o libri. Diversa è la situazione in Polonia, dove il cosiddetto *drugi obieg* [secondo circuito] della stampa clandestina rappresentava un mercato editoriale alternativo sotterraneo, la cui produzione, da un punto di vista tecnico, non si distingueva troppo da quella di stato; la differenza consisteva solo nell'assenza del permesso da parte delle istanze statali e nel fatto che vi prendeva parte un'enorme percentuale della popolazione (calcolata approssimativamente tra le centomila e i quattro milioni di persone). Si veda a questo proposito S. Siekierski, "Drugi obieg. Uwagi o przyczynach powstania i społecznych funkcjach", *Kostecki, Janusz, Brodzka, Alina: Pismiennictwo, systemy kontroli, obiegi alternatywne (Z dziejow kultury czytelniczej w Polsce)*, Warszawa 1992, pp. 285-286.

³ Si veda A. Bljum, *Zakat Glavlita. Kak razrušalas' sistema sov.*

rappresentanti ufficiali della chiesa ortodossa.

I prodotti dell'editoria clandestina, nei paesi dove il samizdat assunse i parametri di un sistema (e tra questi sicuramente rientrano l'Unione sovietica e la Cecoslovacchia), venivano stampati o copiati, dal punto di vista "materiale" e tipografico, in un'ottica differente dalle pubblicazioni che uscivano sotto il controllo dello stato. Nelle ricerche sul samizdat si ripete, alla maniera di un *cliché*, una constatazione, senza la cui interpretazione critica, però, è ben difficile identificare il fenomeno: tramite un simile tipo di produzione ha potuto irrompere nel campo comunicativo una cultura pregutenberghiana fondata su nuove basi⁴.

Questa arcaicizzazione del momento comunicativo rievocava alcuni tratti della cultura del libro precedente l'introduzione e la diffusione della stampa: la produzione era allora infatti rivolta a una comunità chiusa di utenti, e il libro non era pensato per la sola lettura, ma piuttosto per un suo uso ripetuto, circolare. E a questo punto ci scontriamo, allo stesso tempo, con uno stridente contrasto: mentre nell'era pregutenberghiana la fruizione comunitaria dei volumi conservati presso le biblioteche dei monasteri era legata al loro valore e alla loro bellezza estetica, all'alto livello di elaborazione materiale volta a garantirne la solidità nel tempo (il cui simbolo era costituito dalla pergamena), per quanto riguarda il samizdat, nella maggior parte dei casi, avvenne proprio il contrario. Qui il ritorno a tecniche di vecchia data non portava con sé una rinata attenzione, pagata a caro prezzo, alla durata nel tempo del supporto: se il papiro, nel tardo medioevo, era sei volte meno costoso della pergamena di origine animale (nel caso del "pergamenum abortivum", fatto addirittura con pelle di agnelli nati morti), ora

la sostituzione dell'apparato della stampa socialista con macchine da scrivere, carta copiata o carta velina e matrici da ciclostile, se pensiamo alla comodità di fruizione dei lettori, alla semplicità delle modalità di lavorazione del prodotto e alla stabilità del supporto, non implicava certo un ritorno alla bellezza di manoscritti che, a ragione, si presupponeva, sarebbero sopravvissuti migliaia di anni. Tutto ciò, piuttosto, identificava un cambiamento di rotta in senso opposto, verso la caduca provvisorietà di un prodotto ancora più economico e di qualità peggiore di quanto non fosse la produzione libraria statale su larga scala. Il ritorno a un'ottica pregutenberghiana a cinquecento anni di distanza radicalizzò così, allo stesso tempo, la rivoluzione di Gutenberg nel senso del passaggio a supporti economicamente accessibili.

In due punti importanti il sistema di valori degli *scriptoria* medievali si fece comunque nuovamente attuale: ogni esemplare del samizdat, in virtù sia dei rischi legati alla sua fabbricazione e diffusione, sia della ridotta quantità di esemplari disponibili, era connotato da un prezzo quanto mai simbolico, e il fatto che ogni esemplare fosse difficilmente accessibile ne accresceva il valore. Un'ulteriore analogia scaturisce dal fatto che il libro, a differenza dalla produzione di massa di volumi "usa e getta", era destinato a un "uso" ripetuto, benché la qualità della sua lavorazione non corrispondesse a quest'esigenza: a livello funzionale riprendeva così vigore l'idea di una circolazione del libro a più riprese. Entrambe le prospettive menzionate accentuano la dimensione tattile del libro samizdat o del testo samizdat, l'unicità di un prodotto che porta le tracce materiali di una lavorazione esclusiva e irripetibile, così come quelle delle sue precedenti letture e dei suoi precedenti lettori. Parte integrante del senso di ogni testo diventano così le tracce lasciate su di esso dall'"officina" dove è stato elaborato e dalla serie dei suoi lettori, che s'inscrivono anch'essi nell'orizzonte di senso dell'opera come sua

century: dokument. chronika 1985-1991 gg., Moskva 1995, p. 179.

⁴ Si vedano G.H. Skilling, "Samizdat: A return to the Pre-Gutenberg Era?", *Cross Currents. A Yearbook of Central European Culture*, Ann Arbor 1982, pp. 64-80; e P. Wilson, "Living Intellects: An Introduction", *Good-bye, Samizdat: twenty years of Czechoslovak underground writing*, Evanston 1992, p. 138.

componente accessoria. In questo modo l'opera in samizdat partecipa alla costituzione di una comunità formatasi in stretta interdipendenza con la creazione e con la circolazione del samizdat stesso.

Proprio il punto di vista della funzionalità fa sorgere un'ulteriore domanda, che in parte mette in discussione, o perlomeno relativizza, le caratteristiche finora formulate, se ne riconosciamo la validità: esiste qualcosa di assimilabile a un "samizdat secondario"? Un libro, dunque, o un altro tipo di pubblicazione che, pur uscito da sotto i torchi delle case editrici statali in epoca precomunista o durante il regime comunista, nella fase in cui ne era permessa la stampa, in seguito, nondimeno, è stato escluso dai canali di distribuzione ufficiale, dalle librerie e, infine, anche dai cataloghi delle biblioteche, cosicché, nonostante l'esistenza di un'edizione originaria, si è ritrovato a un certo punto a circolare "come" un samizdat. Chi si oppone all'introduzione di un concetto come quello di "samizdat secondario" baserà le proprie argomentazioni sul processo che ha condotto alla stampa del libro e anche sulla corrispondenza delle sue caratteristiche dal momento della stampa fino alla sua estromissione dai ranghi di tutti gli altri titoli "ufficialmente" editi. Sarebbe solo la successiva esclusione dell'opera dai normali circuiti a mutarne il destino, differentemente da quanto avviene con il samizdat primario, che nasce già come un prodotto letterario *sui generis*. Siamo così di fronte a un contenzioso tra un approccio funzionale e realistico e uno puramente nominale.

La pubblicazione del "samizdat secondario" si correla a quella del samizdat sul piano temporale (un'opera esce e successivamente viene esclusa dalla circolazione), e similmente si intreccia, su un piano geopolitico, al tamizdat, pubblicazione edita legalmente nella propria lingua, ma in un altro paese, in uno stato dove può essere prodotta alla luce del sole e di solito, perlomeno per quanto concerne una parte della tiratura, viene successivamente espor-

tata (contrabbandata) nel paese dove non aveva potuto esserne realizzata la stampa. Si tratta di una prassi diffusa da secoli in diversi contesti, solitamente dettata da conflitti religiosi o da restrizioni morali e politiche. A livello tecnologico stiamo parlando di una produzione libraria che non presenta caratteristiche particolari, ma, nondimeno, ricopre una funzione analoga a quella del samizdat. Un sottoinsieme delle pubblicazioni del "samizdat secondario" è costituito dalle fotocopie o da altri tipi di copie di libri precedentemente editi che, a causa della loro inaccessibilità e delle proibizioni che gravano su di essi, svolgono lo stesso ruolo delle pubblicazioni samizdat. Proprio sulla questione della proibizione e dell'inaccessibilità, realizzate in un modo o nell'altro, si muove la sottile linea di demarcazione che differenzia una copia qualsiasi di un testo qualsiasi dal "samizdat secondario".

La legittimità di un concetto come quello di "samizdat secondario" è confermata dalla gran quantità di libri che, pur essendo stati pubblicati presso case editrici di stato e stampati fisicamente in tipografie di stato, non sono mai arrivati al mercato librario, o meglio sono, per così dire, "andati al macero", il che significa che la loro distribuzione è stata bloccata, proibita e le copie sono state infine distrutte, fatte a pezzi nel modo in cui un tempo, sotto i rulli dei mulini, venivano macinati i cereali in piccoli grani, eventualmente i semi di papavero. Allo stesso tempo si può anche dire che in tutti i casi in cui tali processi sono stati interrotti in questo modo si è comunque riusciti a salvare una parte della tiratura, tramite un'azione diversiva o per puro caso. A titolo d'esempio per la vasta categoria in questione si possono citare alcuni titoli cechi: *Strůjci neklidu* [Gli iniziatori del disordine, 1968] di Vladimir Chrastina, *Domáci úkoly* [Compiti per casa, 1969] di Bohumil Hrabal, *Štěstí* [Per la gioia, 1969] di Jiří Stránský, *O smysl dneška* [Sul senso del presente, 1971] di Jan Patočka, *Karel IV. Jeho duchovní tvář* [Carlo IV. Il suo volto spirituale, 1971] di Zdeněk Kali-

sta. Anche molti libri stranieri ovviamente andarono “al macero”, il che poteva essere dovuto alla prefazione firmata da un autore sospetto, a un traduttore “non grato” o anche solo a qualche accenno o piccolo dettaglio nel testo che potesse irritare i censori. I libri mandati al macero si ritrovavano poi a circolare in samizdat, anche se si distinguevano da quest’ultimo per ragioni “genealogiche”; si trattava infatti di libri che, secondo la prospettiva ufficiale, non esistevano ma, di fatto, erano tornati dalle discariche e dai cumuli di scarti a ricoprire la loro funzione originaria, traslata in direzione della sfera comunicativa del samizdat.

Se consideriamo il samizdat innanzitutto come un *medium*, sorge spontanea la domanda di quali aspetti della sua medialità debbano essere principalmente tenuti presenti. Nel caso in cui si concepisca il *medium* nella sua fisicità diventa di primaria importanza il ruolo di intermediario svolto dal supporto. Così come il suono si espande attraverso l’aria, il samizdat rappresenta un materiale attraverso cui si espandono determinate opere. Per comodità si pensa anzitutto a un testo scritto a macchina, ma è evidente che un caso tipologicamente uguale o simile è costituito anche da forme come i diffusi album samizdat di disegni e schizzi, le fotografie, le registrazioni di musica o di film e così via.

Più invalsa di tutte è la concezione di *medium* che, pur tenendo conto in modo latente della sua natura materiale, parte in prima analisi dal fatto che si tratti di un meccanismo atto alla trasmissione di un messaggio, un mezzo comunicativo tra mittente e destinatario, un qualcosa che si trova “in mezzo” (*medius*); allo stesso tempo, però, la sua funzione “mediale” non è solo un vuoto connettore, ma, piuttosto, un aspetto che prende parte al senso complessivo del messaggio veicolato. Il samizdat rappresenta, quindi, una determinata piattaforma, una modalità sicura di comunicazione. La tangibilità del testo è accentuata dalla sua genesi unica, connotata individualmente. Differentemente da quanto avviene con i libri comuni, ci

troviamo ad avere a che fare con tratti singolari che conferiscono a questo *medium* il suo valore eccezionale: la forza della battitura della dattilografa o del dattilografo, il colore e la qualità del nastro delle loro macchine da scrivere, il tipo di macchina da scrivere e le singole lettere, i margini, il modo di correggere gli errori di battitura, l’impaginazione, le note e la rilegatura, il titolo, le note di redazione, le eventuali illustrazioni, le interlinee, le correzioni talvolta aggiunte a mano, gli errata corrige... Tutte queste caratteristiche sono uniche. E tutte riducono la distanza tra il prodotto e chi l’ha creato. Non si intendono, in questo senso, soltanto i casi in cui l’artefice del testo edito in samizdat coincide con il suo stesso autore: nel qual caso possiamo parlare del testo come di un’estensione fisica del corpo dell’autore, della sua mano e dell’azione che la scrittura rappresenta⁵. Anche quando chi scrive è una persona diversa dall’autore, la sua vicinanza e la sua presenza restano comunque quasi palpabili. Nella maggior parte dei casi l’autore del samizdat conosce personalmente chi riproduce la sua opera, chi la realizza in una forma fisicamente tangibile. E, ipoteticamente, può anche seguire le traiettorie lungo le quali la sua opera si muove e si incontra fisicamente con i suoi lettori. Nel contesto del normale mercato librario tutto ciò non può nemmeno essere preso in considerazione. Il libro, in quanto merce distribuita sul mercato editoriale di stato o venduta su larga scala, esce dai confini di una rete di comunicazione che possa essere identificata. Il samizdat conserva invece una dimensione privata, l’intimità di una circolazione di esemplari unici che, potenzialmente, può essere sempre tenuta sott’occhio. È chiaro che ciò può anche essere ostacolato o bloccato da confische, smarrimenti, disguidi nella distribuzione, dai tranelli degli organi di polizia di stato e simili, ma tutto ciò non rappresenta che deviazioni

⁵ Si veda a questo proposito la miscellanea *Der unfeste Text: Perspektiven auf einen literatur- und kulturwissenschaftlichen Leitbegriff*, a cura di B. Sabel, A. Bucher, Würzburg 2001.

indesiderate dalle norme di un sistema basato sulla distribuzione ad ampio raggio tra persone fidate, appartenenti alla stessa cerchia.

L'unicità del samizdat risiede nelle sue qualità, intese di solito dal punto di vista politico, come forma di scrittura contrapposta all'oppressione, ai divieti e simili. Questo dato di fatto va però inteso anche in una prospettiva diversa, che porta con sé il concetto di “*media tattici*” (David Garcia e Geert Lovnik sono ritenuti i padri di questo concetto, ideato alla fine degli anni Novanta del XX secolo), il quale designa mezzi di informazione alternativi, atti ad esprimere le posizioni di una minoranza che non si considera rappresentata a sufficienza nei *media*, sulla stampa, nei programmi televisivi e in seno alla società. Gli studiosi di comunicazione definiscono i *media tattici* come mezzi di comunicazione dei tempi di crisi; mezzi di critica, di opposizione, il cui detonatore è l'attivismo, la partecipazione, la solidarietà.

Il samizdat crea una comunità che non è però identificabile con un gruppo di “oppositori del regime”, perchè i suoi interessi e le sue posizioni non sono riconducibili a un unico denominatore comune. I partecipanti al samizdat proiettano in questo *medium* un'ampia rosa di contenuti e il collante che lega le loro posizioni è indefinibile; in ultima analisi, quanto detto resta valido persino se ci fermiamo al livello generale dei *media tattici*, dal momento che i diversi modi, le diverse motivazioni e intenzioni dei singoli casi di partecipazione e solidarietà, attivismo e opposizione, non possono essere assimilati l'uno all'altro, e il samizdat resta solo un supporto, un veicolo del messaggio che passa tra il mittente e il destinatario.

Il samizdat tuttavia, nelle sue singole manifestazioni, forgia senza dubbio una comunità, una costellazione unitaria basata sulla fiducia, sull'affiatamento e su valori condivisi (benché fossero espressi solo in forma embrionale o immaginari); nel contempo è ovvio che una simile comunità esisteva solo in quanto aura generica, come una disposizione d'animo che non por-

tò mai a nulla di concreto, perchè i membri di questa comunità e le loro priorità erano troppo dissimili; eventualmente davano vita a diverse reti di comunità, non sempre davvero connesse tra di loro. Il samizdat anticipa il fenomeno per cui persone che non devono necessariamente conoscersi né incontrarsi fisicamente (tanto più visto che il samizdat si intrecciava a un'atmosfera cospirativa e clandestina) appartengono comunque allo stesso circuito mediale, all'interno del quale collaborano a piattaforme condivise. Nell'era della rivoluzione digitale, che è seguita subito dopo il naturale declino dell'era “classica” del samizdat, si è dato a questo fenomeno la denominazione di comunità virtuale (*virtual community*, come recita il titolo di un libro pubblicato nel 1993 da Howard Rheingold).

Il samizdat costituiva invece una “comunità impossibile”. Alla divulgazione di questo concetto contribuirono Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot, Giorgio Agamben e Alain Badiou, e tra gli autori russi, innanzitutto, Oleg Aronson con il suo *Bogema: opyt soobščestva* [Bohème: una comunità sperimentale, 2002] che certo tratta del XIX secolo, ma per i suoi presupposti teorici e la sua portata si può riferire anche a tempi più recenti. Quando si parla di comunità “non rappresentabile” o “impossibile”, in sintesi, si parte dall'idea che le comunità possono esistere senza poggiare su una base solida, su un nucleo unico o un orizzonte di senso aggregante, e questo vale sicuramente, a maggior ragione, per la comunità del samizdat, che a livello biografico, storico e, in alcuni rari casi anche estetico, riprende le istanze dei gruppi avanguardisti e anche la radicalità dei progetti tipografici dell'epoca, trasformandone però le basi fino a renderle irriconoscibili.

Il legame del samizdat con l'avanguardia non è inquadrabile ragionando in un'ottica né storica né estetica, in quanto solo un'esigua fetta dei partecipanti al fenomeno del samizdat si iscriveva tra i sostenitori e gli eredi dell'arte di avanguardia (in Cecoslovacchia pensiamo, so-

prattutto, alla *Surrealistická skupina* [Gruppo surrealista]), ma, piuttosto, tipologica, mediale. Come in alcune manifestazioni dell'estetica avanguardista, secondo la quale si stampavano libri su carta da parati o li si fabbricavano a mano, dal momento che la produzione libraria così come si era consolidata sembrava essere inadeguata ai bisogni del "nuovo libro", così anche nel samizdat assistiamo alla ricerca di un *medium* consono agli scopi di chi pubblicava, che tenesse conto delle circostanze del momento. A prima vista il confronto tra l'avanguardia e il samizdat risulta inappropriato per un motivo semplice: mentre nell'avanguardia gli impulsi innovativi si andavano formando nel contesto, addirittura, di un sovrappiù di possibilità, il samizdat rappresenta una reazione a necessità dettate da una mancanza; nondimeno, in entrambi i casi si tratta di una conseguenza della ricerca di un *medium* adeguato. Il legame tra queste due modalità eccezionali di pubblicazione è incarnato dal pioniere del samizdat del dopoguerra, nonché inventore della stessa parola "samizdat", Nikolaj Glazkov, che nella sua poesia fu un prosecutore dell'estetica dell'avanguardia russa.

Nel 1939 Glazkov fonda insieme a Julian Dolgin, in seguito promotore della filosofia pitagorica e della matematica esoterica, il gruppo neofuturista *Nebyvalizm* [Nonessercismo], con una chiara allusione alla poetica avanguardista del vuoto e del nulla⁶. In particolare il gruppo *Ničevoki* [I nullisti], fondato all'inizio degli anni '20 dal leggendario poeta Rjurik Rok (il cui vero cognome era, a quanto pare, Gering), era conosciuto per aver messo in rilievo il nulla di marca dadaista; un nulla che, nondimeno, doveva essere in qualche modo articolato. Come spesso avveniva in casi simili, l'intenzione era quella di formulare un proprio unico punto di vista, un proprio credo:

От их учебы и возни

⁶ Per maggiori dettagli si veda *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, a cura di A. Hansen-Löve, B. Groys, Frankfurt am Main 2005.

Уйти,
Найти свое ученье...
Вот так небывализм возник –
Литературное течение⁷.

Dopo la Seconda guerra mondiale Glazkov passa dall'affermazione di una modalità individuale di fare poesia e dalla negazione dei valori correnti alla creazione di una rete sociale autogestita chiamata samizdat. Detto questo, Glazkov non percepiva però il suo compito in chiave enfatica: a quanto sembra, arrivò a elaborare l'idea della rivista samizdat mentre era nel bagno di un amico, dove, in un momento in cui scarseggiava la carta igienica, si impiegavano al suo posto vecchi fogli con i testi in versi scritti da alcuni inquilini dell'appartamento. A Glazkov venne in mente che queste "cartacce" si sarebbero potute raccogliere e "pubblicare" autonomamente. Il samizdat univa dunque armonicamente tratti tecnologici "marginali" con un contenuto che ricopriva anch'esso il ruolo di periferia culturale, anche se in esso, in senso opposto, si scoprì anche un archivio di classici letterari che un giorno sarebbero stati, come poi di fatto avvenne, canonizzati.

Se si guarda al samizdat come a uno specifico supporto materiale sorge spontanea anche una domanda alla quale finora è stata prestata poca attenzione, sebbene essa sia direttamente connessa con il tratto distintivo basilare di questa prassi editoriale, cioè con la singola, concreta realizzazione del progetto editoriale, quando questa rifugga dai normali processi e dalle tecnologie in auge. La domanda è questa: in che misura è il caso di intendere il samizdat come un processo di lavorazione e che cosa possiamo scoprire sui meccanismi economici su cui poggiava l'intero edificio del samizdat?

Si presuppone tacitamente che il samizdat rappresentasse una forma totalmente alternativa rispetto alla sfera commerciale del mercato librario, e per molti aspetti fu proprio co-

⁷ "Dai loro insegnamenti, dalle loro occupazioni / Fuggire, / Trovare il proprio credo... / Ecco, così sorse il nonessercismo – / una corrente letteraria", I. Vinokurova, "Vsego liš' genij...": *sud'ba Nikolaja Glazkova*, Moskva 2006, p. 91.

sì. Si pensava che tutto prendesse il via dall'entusiasmo di chi lavorava alla stampa samizdat per convinzione personale e assolutamente non per ricavarne un qualche tornaconto. Queste due prospettive non si escludono però a vicenda, e se anche così fosse, il samizdat non può comunque essere estrapolato dal contesto economico.

Nei versi del poeta Aleksandr Eremenko che portano il nome di *Samizdat 80-go goda* [Il samizdat dell'anno 1980] è senz'altro implicita l'origine meravigliosa, quasi fiabesca, dei testi samizdat, che nascono allo stesso modo in cui, per l'appunto nelle fiabe, durante un viaggio appaiono talvolta delle vecchine dotate di poteri soprannaturali; il samizdat, allo stesso tempo, è però anche una merce specifica, dunque un prodotto dotato di un valore esprimibile in denaro (benché difficilmente determinabile), atto a farsi oggetto di diversi tipi di transazioni, ivi comprese quelle commerciali:

За окошком свету мало,
белый снег валит-валит.
Возле Курского вокзала
домик маленький стоит.

За окошком свету нету.
Из-за шторок не идет.
Там печатают поэта –
Шесть копеек разворот⁸.

Questi sei copechi rappresentano un'avvisaglia della capitalizzazione del samizdat e, dunque, ci spingono ad analizzare quest'ultimo come una merce, come un prodotto a disposizione di una determinata comunità di consumatori. Per quanto in quest'ambito si lavorasse per larga parte gratuitamente o in maniera disinteressata e i flussi di denaro venissero spesso impiegati solo per coprire le spese di pubblicazione, senza cioè che ne scaturisse un qualche guadagno in denaro, la sua circolazione ma-

teriale doveva infatti, in qualche modo, essere comunque garantita.

E proprio l'ambiguità di questi meccanismi economici è, da un lato, il motivo per cui questo aspetto della prassi culturale del samizdat è rimasto pressoché inesplorato; dall'altro, rappresenta un notevole stimolo per lo studio del carattere mediale del samizdat. Perché il samizdat potesse prendere forma erano necessari come minimo carta, carta carbone, nastri per la macchina da scrivere, spesso anche luoghi per la rilegatura, eventualmente illustrazioni; era inoltre assolutamente necessario che il lavoro venisse svolto in tempo. Come se non bastasse, la copiatura dei testi veniva abitualmente retribuita e almeno una parte della produzione realizzata non solo veniva data in prestito o distribuita, ma anche venduta; inoltre, va detto che anche le attività avulse da questi "stipendi" venivano svolte, in molti casi, durante il cosiddetto "orario di lavoro" e dunque avevano valore non solo da un punto di vista simbolico, ma anche fattuale. In Russia sono comparse delle analisi dell'arte non ufficiale dove questa risulta un'attività indirettamente incentivata proprio dallo stato, che consentiva alla gente di guadagnarsi da vivere senza dover necessariamente passare tutto il giorno sul luogo di lavoro⁹.

Inevitabilmente, la questione su come sia nato e si sia diffuso il samizdat è, tra le altre, una questione di carattere materiale, e una ricerca orientata secondo questi criteri è capace di cogliere l'incredibile ampiezza della produzione in samizdat in un modo che offre una possibilità interpretativa comune. Si tratta di un metodo messo in rilievo nelle discipline umanistiche, alla fine degli anni '80, da Robert Darnton, che si è occupato della situazione che precedette la rivoluzione francese, ma da un punto di vista metodologico ha rivolto la sua attenzione

⁸ "Al di là del vetro la luce è poca / neve bianca cade, cade a fiotti. / Di fianco alla stazione Kurskaja / sta una piccola casuccia. // Al di qua del vetro la luce manca. / Non può accedere dai battenti. / Vanno stampando lì un poeta – / Sei copechi per due pagine", A. Eremenko, "Samizdat 80-go goda", Idem, *Stichi*, Moskva 1991, p. 127.

⁹ Si veda ad esempio E. Degot, "Zwischen Massenproduktion und Einzigartigkeit: offizielle und inoffizielle Kunst in der UdSSR", *Berlin-Moskau. Moskau-Berlin 1950-2000*, a cura di P. Choroschilow, J. Harten, J. Sartorius, P.-K. Schuster, II: *Chronik*, Berlin 2003, pp. 133-137.

proprio sui mezzi tramite cui una serie di idee si diffusero nella società e sui tipi di canali di comunicazione impiegati a questo scopo. Nella sua monografia del 1995 *The Forbidden Best-Sellers of Prerevolutionary France*, risultato di molti anni di ricerche e pubblicazioni, Darn-ton, rifacendosi alle semplici formule che regolano la circolazione sul mercato di una merce come il libro, tenta di descriverne i processi comunicativi anche nei casi in cui i lettori “usu-fruiscano” di volumi diffusi segretamente (ad esempio i cosiddetti *livres philosophiques*)¹⁰.

Cercando un mezzo per tematizzare il samizdat tenendo sempre presenti la sua ampiezza e la sua varietà, al di là del momento materiale, ci si imbatte anche in una forma unica di autorità, ben distinta da una produzione libraria in un certo senso “neutra”. Non solo: nel samizdat il testo è legato fisicamente al suo autore da vincoli più stretti, specie se, come già accennato in precedenza, si tiene conto della possibilità di seguire la traiettoria percorsa dai singoli esemplari della propria opera, che circolano nella comunità dei fruitori del samizdat. L’autorità, cioè il rapporto dell’autore con la sua opera, va considerato nel samizdat come una “condizione eccezionale”. L’autore entra volontariamente in questa “zona” isolata dalla situazione del mercato librario *in toto*, oppure vi è introdotto da altri (ad esempio dopo la sua morte o senza averlo nemmeno voluto). È una “zona” rischiosa (se la lettura o creazione “ad uso personale” non era perseguibile a norma di legge, la diffusione del samizdat lo era, e in Cecoslovacchia, il più delle volte, era ritenuta “atto sovversivo nei confronti della repubblica”, “teppismo” o “lesione dell’immagine della repubblica all’estero”, ed era un reato passibile di arresto, cosa che accadde a una lunga serie di attivisti del samizdat in molti paesi del blocco sovietico). Si tratta di una “zona” in cui essere autore non rappresenta soltanto un gesto creativo (la nascita di un’opera) ma, di conseguenza, anche

un gesto commerciale e comunicativo (l’opera viene resa pubblica) e infine un atto performativo. Per mezzo della diffusione della propria opera in samizdat, l’autore entra, o vi è attirato, in un campo in cui ogni esemplare dell’opera d’arte vive una sua vita propria, parte integrante della quale sono il numero e la successione dei lettori della singola “copia”, ma anche le modalità della sua realizzazione concreta, le circostanze clandestine della sua esistenza, e tutti gli “atti” legati a questi processi.

L’immediatezza fisica, *in medias res*, dell’opera in samizdat, unita alla presenza del suo autore, impongono poi di prestare ulteriore attenzione alla forma concreta, alla forma materiale di ogni pubblicazione, alla quale, nella normale produzione libraria, si è soliti assegnare invece un significato secondario. La fattura delle lettere, della carta, il tipo di copertina e le sue più svariate caratteristiche, e altre qualità del libro non vengono il più delle volte ritenute parte integrante del suo “contenuto”. Nel caso del samizdat si arriva quindi a due fenomeni apparentemente contrapposti: in un caso il testo si emancipa dal suo supporto, temporaneo e transitorio già a priori; nell’altro, proprio la provvisorietà del supporto diventa parte del senso del testo e numerosi lettori, anche a distanza di decine di anni, collegano l’esperienza della lettura alle peculiarità materiali dell’esemplare che hanno avuto a disposizione, il che è una cosa che può sicuramente succedere a ogni testo, ma nel samizdat si rivela essere un fenomeno più frequente, di maggiore impatto e con motivazioni più profonde.

Dal momento che in quasi tutte le ricerche più recenti manca un approccio comparatistico alla materia, a oggi sappiamo poco delle differenze locali per quanto riguarda le modalità di pubblicazione, che rendano per l’appunto conto delle specificità medialità e materiali delle singole cerchie in cui era diffuso il samizdat. A titolo d’esempio mi limito a sondare il terreno illustrando alcune differenze tra il samizdat ceco e quello russo, visto che il fenomeno rap-

¹⁰ R. Darnton, *The Literary Underground of the Old Regime*, Harvard 1982, p. 207.

presentato dal *drugi obieg* polacco rappresenta una categoria a sé stante, solo parzialmente assimilabile al samizdat, come già accennato in precedenza.

La differenza tra la situazione cecoslovacca e quella sovietica sta nella concezione complessiva del samizdat. In Cecoslovacchia prendono forma strutture che imitano le case editrici: *Texty přátel* (Peter Mikeš ed Eduard Zacha), *Expedice*, *Půlnoc*, *Petlice*, *Popelnice*, *Prostor*, *Hermetická edice* e altre. In condizioni “casalinghe” si dà quindi nuova linfa vitale a una cultura del libro come meccanismo istituzionale, dove anche le circostanze di pubblicazione dei singoli testi prendono parte al loro significato: la personalità dell’editore, il contesto concreto della pubblicazione nell’ambito di un piano editoriale o, ancora, il formato grafico. In Russia il samizdat si diffonde prevalentemente in una quantità esorbitante di singoli testi, raccolte oppure periodici, quasi non esistono serie editoriali né tantomeno edizioni leggendarie come le ceche *Český orloj* [L’orologio ceco] di Karel Šiktanc, *Poblíž katedrál* [Vicino alle cattedrali] di Ivan Blatný e altre decine di casi simili.

È ben difficile inquadrare in modo univoco i motivi di tale diversità. In Cecoslovacchia, nonostante le nazionalizzazioni realizzate dopo il 1948, la tradizione consolidata nella produzione dei libri, così come le professioni di illustratori, tipografi o rilegatori, non subirono uno scarto brutale come in Unione sovietica, dove a partire dagli anni ’30 le tradizioni della cultura prerivoluzionaria del libro possono dirsi scomparse¹¹, dopo che, in seguito alla proletarianizzazione della società nel suo complesso, alla guerra civile e alla “rivoluzione culturale” staliniana, i canoni abituali di produzione tipografica si assestarono mediamente su livelli completamente diversi rispetto a prima della rivoluzione. In Cecoslovacchia, invece, il livello raggiun-

to prima della Seconda guerra mondiale si conservò – per quanto, va da sé, solo parzialmente – in misura decisamente maggiore rispetto alla Russia, anche nelle case editrici di stato (Odeon, Klub čtenářů, Albatros e anche Artia, i cui volumi erano destinati all’esportazione).

Il *medium* del samizdat, che nella seconda metà del XX secolo acquisì nei paesi del blocco sovietico un significato davvero profondo per la prosecuzione della comunicazione culturale, nonostante le condizioni estremamente ardue in cui prese forma, non rappresentò solo una mera soluzione “di riserva” per rimediare all’inaccessibilità di alcuni testi, ma ricoprì anche in seguito un ruolo di supporto, per quanto diverso a seconda dei diversi contesti. In Cecoslovacchia, tramite il samizdat, si rinnovò l’attività creativa di un microcosmo istituzionale, similmente a quanto era successo alla fine del XVIII secolo o nel 1918, dopo la nascita della prima repubblica cecoslovacca. In alcuni casi queste attività portarono anche i segni dell’esplicita espressione di istanze di rinascita popolare – una delle maggiori case editrici samizdat si chiamava, ad esempio, *Krameriova Expedice*, in onore di Václav Matěj Kramerius, iniziatore dei primi giornali cechi e promotore di una cultura ceca “alternativa” all’interno dell’impero austro-ungarico sul crinale tra XVIII e XIX secolo.

L’editore del samizdat fonda una sua impresa particolare, con la quale si identifica, ma che allo stesso tempo rappresenta un atto di fede nei confronti della società civile, della compresenza di più soggetti in un determinato campo (in questo caso quello editoriale). La coesistenza di entità diverse, con il loro profilo ben distinto, dà ragione di una molteplicità e di una varietà che implicano anche la dimensione della concorrenza. Spesso passa peraltro in secondo piano il fatto che i libri sono “proibiti” o “segreti”, o meglio, si preferisce accentuarne proprio le qualità care ai bibliofili: nonostante le terribili condizioni in cui si versava, le pubblicazioni a tiratura limitata diventarono, in senso

¹¹ Si vedano a questo proposito I.I. Frolova, *Kniga v Rossii, 1861-1881*, Moskva 1988-1991; Idem, *Kniga v Rossii, 1881-1895*, Moskva 1997; Idem, *Kniga v Rossii, 1895-1917*, Moskva 2008.

materiale-mediale, un'autentica rarità, che disponeva non solo delle qualità di un testo ad alta diffusione, ma anche del valore estetico di un pezzo da collezione.

Diversamente stanno le cose in Russia, dove la paralisi della fiducia sociale¹² condusse a un modello "partigiano" di circolazione dei testi, la cui fattura materiale contava solo nei casi in cui la forma diventasse parte integrante del concetto alla base della pubblicazione. Così, ad esempio, la rivista *Transponans*, edita dalla seconda metà degli anni '70 da Sergej Sigej e Ry Nikonova nella città di Ejsk, si distingueva per il suo formato grafico di alto livello, che però non era affatto un normale prodotto della cultura editoriale ma, piuttosto, un segnale dell'interesse per la poesia visuale e per altre modalità di sperimentazione con la carta, per la lettera stampata e per il legame tra quest'ultima e il momento artistico-figurativo. Altrimenti, venne coltivato essenzialmente un tipo "partigiano" di circolazione del testo, estrapolato dal contesto istituzionale, anche nel caso in cui questo, per così dire, consistesse in un'istituzione "ombra". Si formarono cerchie di lettori e creatori del samizdat, che però si riconoscevano in virtù sia del tratto distintivo di un'estetica condivisa (come ad esempio all'interno della comunità dei cosiddetti concettualisti, nel gruppo di Čertkov e così via), sia di una partico-

lare amicizia, dunque di vincoli di carattere privato. L'assenza della fiducia sociale accrebbe la pressione sull'immaterialità di un *medium* come il samizdat. Il testo si diffondeva, di norma, senza rilegature solide o illustrazioni e indipendentemente dal legame con altri testi (ad esempio dello stesso editore), che nel contesto di un'esistenza "partigiana" sarebbe stato di eccessivo peso.

La conseguenza e la naturale prosecuzione di questo fenomeno è rappresentata dall'istituzionalizzazione dell'eredità del samizdat nell'era postcomunista. Mentre in Cecoslovacchia, già all'inizio degli anni Novanta, comparve la ricca biblioteca del samizdat Libri proibiti, che già da vent'anni va ampliando i suoi fondi e la sfera delle sue iniziative, tra le quali rientrano anche mostre o altre attività di divulgazione, in Russia una simile istituzione tuttora non esiste, per quanto alcuni enti si occupino sistematicamente del samizdat, e con ottimi risultati: innanzitutto la fondazione Memorial e la *Kollekcija netradicionnoj pečati* [Collezione di stampa non tradizionale] della Biblioteca storica di Mosca, ma anche centri stranieri come l'Open Society Archive di Budapest o la Forschungsstelle Osteuropa di Brema. Per quanto riguarda la Russia, si può dire che la sua risorsa primaria in questo campo sia il samizdat dei nostri giorni: internet.

¹² Si veda *Creating social trust in post-socialist transition*, a cura di J. Kornai, B. Rothstein, S. Rose-Ackerman, London 2004.