

Self-representation of creative process in samizdat texts

Mario Caramitti

Abstract

Self-representation of creative process is a common strategy for several samizdat authors, mainly those who approach literary creation from an aesthetic point of view that is very close to the modernist one. These texts are characterized by peculiar features, such as an emphasis on the author himself and his more or less distinct hypostases (the author often becomes the addressee of his own text); by their physicality, bodily nature, evidence of a paper-made, typewritten text; by a focus on underground writers' community, their interaction, reciprocal role as readers, advisors, co-authors, as well as on the fundamental role of the underground community of readers, which allows to distribute and multiply samizdat texts.

Keywords

Samizdat; self-representation; modernism; Sokolov; Venedikt Erofeev

Il testo del samizdat nei testi del samizdat

Mario Caramitti

Chiuso in una stanza. A tu per tu soltanto con il foglio. Sempre sul punto di sprofondarci dentro.

Perché quel foglio rappresenta ogni orizzonte, ogni dimensione spazio-temporale, ogni appetito dello scrittore del samizdat.

Questo è il punto di partenza imprescindibile per figurarsi i meccanismi di autorappresentazione che sovrintendono alla nascita del testo clandestino, i tormenti esistenziali che gli conferiscono una così vistosa corporeità, come vi sono rispecchiati i canali di propagazione verso i fruitori-attori di ogni livello del circuito di diffusione e ricezione del samizdat.

Centro gravitazionale dell'indagine è il testo del samizdat nella sua duplice natura di focalizzazione sulla componente estetica dell'opera letteraria e di matrice complessiva che sintetizza le dinamiche estetico-culturali di un ambito dato; o meglio, è il testo manoscritto in tutto il suo peso, magnetismo, grezzo brulicare d'incompiuto che serve a tracciare più ampie coordinate di raccordo e di definizione, e per questo indici e strumenti della ricognizione saranno soltanto testi finzionali o poetici, o di generi ibridi a questi riconducibili.

L'analisi sarà svolta su un corpus testuale molto ampio e diversificato diacronicamente, selezionato tra opere emblematiche per visione degli intenti comuni e sentimento del tempo, nelle quali la componente metatestuale risulti particolarmente evidenziata. Tra i tratti comuni più evidenti c'è un'estrema densità della parola poetica e

la ripresa di stilemi e procedimenti di stampo modernista.¹ Le metanarrazioni, del resto, sono tra le invarianti essenziali del modernismo.²

Il dedalo dell'autore

Modernista per eccellenza è anche l'idea dello scrittore che vive nel testo e per il testo. All'interno del testo proietta e virtualizza ogni dinamica sociale e interpersonale. Il testo diventa una prateria fantastica, di percorrenza illimitata, che in ultima analisi sostituisce la vita. Nel caso di un testo per presupposto non destinato alla stampa questa autoreferenzialità si fa esponenziale. Con il suo connaturato dolente cinismo Evgenij Charitonov sintetizza l'interessenza tra scrittura altamente formalizzata e prigionia nel testo, dentro e fuori l'universo del samizdat:

Il poeta (scrittore, ricamaparole) quello che si è scritto fino a farsi lui stesso un ricamo, non ha un mercato né lo avrà, ormai per lui non c'è differenza, non può far altro che intessere senza posa. I giochi sono chiusi, da questa sua vita non lo levi più. Sempre lì continuerà a vivere e morirà.³

¹ A fini orientativi, ma senza restrizioni di campo, si può notare che sulla base di queste caratteristiche Vajl' e Genis identificano un "ruskij literaturnyj dekadans 70-ch godov" (decadentismo letterario russo degli anni Settanta, 1982, 10).

² cfr. Lipoveckij (2014, 18, 42), che proprio su queste basi traccia un importante discrimine con il postmodernismo. Tipicamente modernista Lipoveckij definisce anche l'idea della scrittura come resistenza umana al caos (44), di rilievo affatto primario nel nostro caso. Non si intende, naturalmente, costruire alcuna relazione assiomatica tra samizdat letterario e modernismo, ma solo sottolineare l'indirizzo complessivo delle opere prese in esame.

³ Поэт (писатель, узоротворец) тот кто дописался до своего узора, рынка на него нет или будет, теперь ему всё равно, он только и может

Facile desumere, con queste premesse, che l'idea dell'autore nel testo clandestino sarà oggetto di disgregazione assoluta. Da un'ontologia pulsante, che tende al buco nero, all'illimitata rifrazione in ipostasi.

La forma forse più estrema è l'assoluta cancellazione di ogni distanza tra la vita e il testo ingenerata dall'*autofiction*. Quando autore, narratore e protagonista coincidono, e il testo non è altro che un farsi del sé, un ininterrotto, ossessivo, straniante e per principio inattendibile luogo d'emergenza del canovaccio di un'esistenza che si consolida solo trasformandosi in testo. Testi autofinzionali canonici sono *Mosca-Petuški* di Venedikt Erofeev, molti lavori di Evgenij Popov e l'opera intera di Sinjavskij, che pure realizza esplicitamente la triplice identità solo in libri ultimati o scritti in emigrazione, *Il piccolo Cores* (Kroška Cores, 1979) e *Buona notte!* (Spokojnoj noči, 1984), la cui rispondenza alle tematiche e alle dinamiche del samizdat è però assoluta.⁴

Altro dedalo ontologico e narratologico è la proliferazione delle entità sovrapponibili e intercambiabili che svolgono nel testo la funzione dell'emittenza, e in modo diretto, pur se non esplicito, possono ricondursi all'autore. L'effetto di destabilizzazione complessiva che percepisce il fruitore è radicale, versioni contraddittorie del sempre labilissimo intreccio sono continuamente evocate, il motivo del doppio, se quadruplicato, non è più inquietante ma ludico.

его ткать как заведенный. Все, его из этой его жизни уже не вытянешь. Так он там и будет жить и погибать (1993, 219).

⁴ Terremo conto, sempre con questi presupposti, anche dell'attività di altri scrittori negli anni immediatamente successivi all'emigrazione. Del resto la propensione autofinzionale in Sinjavskij è così forte che nei *Racconti fantastici* (Fantastičeskie povesti, 1961, trafugati anonimamente in Occidente) ci sono palesi elementi di autodenuncia (lo strabismo, i capelli lunghi, l'età).

Senza alcuna iperbole: se nell'*Ustione* (Ožog) Aksënov ostenta a proprio specchio ben cinque creativi dall'inequivoco patronimico Apollinarievič, oltre al più direttamente autobiografico Tolik, quattro ipostasi autoriali rientrano a ogni effetto nella norma. Tante sono quelle del Cacciatore Ebbro in *Inter canem et lupum* (Meždu sobakoj i volkom, 1980) di Saša Sokolov, quelle di Sinjavskij nel *Piccolo Cores* (incluso lo pseudonimo Terc), quelle di Bitov in *La casa Puškin* (Puškinskij dom, 1964-71), che è di per sé un monumentale castello di metatesti – la sede dell'Accademia delle Scienze e, tramite Puškin, della letteratura russa tutta – con un protagonista che viene ucciso (sembra, pare, ovvero no) in duello con le pistole del duello di Puškin. Questo protagonista, Lëva Odoevcev, pur se intriso di intertesti già dal nome (Tolstoj e Odoevskij), ha una sua dignità di personaggio autonomo, ma è già stato proiezione autobiografica di Bitov nelle opere giovanili, è l'ipostasi del Bitov critico letterario, ma è anche Bitov autore per tutta una serie di dirette corrispondenze (a partire dall'anno di nascita), o meglio ne è la proiezione interamente virtuale, finzionale (meravigliosa la scena in cui l'allusione alle iniziali AB si trasforma in schema strofico).

Altro non sa fare, un autore così, che sgobbare sul suo testo, nel quale compulsa rancori, amori, o come visto, duelli, che lì solo, d'altronde, possono trovare incarnazione, con certissima cura cesella ogni frase, ogni assonanza, si riconosce integralmente nella dimensione pratica, priva di ogni aura, eminentemente artigianale del suo talento, tutto formale, tutto terreno, non è più vate ma *master*, di natura anche infima, degradata, come la congrega di storpi di *Inter canem et lupum*, capitanata dall'arrotino errante Il'ja Petrikeič Zynzyrela, rusticanissimo scaldo dal carnoso e viscerale *skaz*, o come, sempre in Sokolov, nella *Scuola degli sciocchi* (Škola dlja durakov, 1976), il falegname in odore d'*imitatio Christi* che s'inchioda la croce da solo; ogni forma di autodenigrazione è preventivata e perseguita, aperti da ogni lato i confini con la grafomania. Non per nulla si chiama Graffail l'improbabile Raffaello di *Illarion e il Nano*, (Illarion i Karlik, 1976-97) di Vladimir Gubin, un poeta che raccoglie ogni sorta di pattume e

cianfrusaglia e, anche a forza di leccate, «li abbelliva, lucidava, poneva in rispondenza alla lira, conia tropi come icone»⁵.

Nulla, in apparenza, resta dell'antico orgoglio del genio eletto, ma all'ostentato meccanismo di autodenigrazione è sempre sottesa, in maniera più o meno esplicita, la lettura antifrastica. Passibile di esplicitazioni clamorose, come quella con cui chiuderemo il nostro, di testo.

In un racconto giovanile del 1960, *Autobus*, Bitov formula il desiderio di una vita intera immersa nella scrittura, un testo-viaggio che non s'interrompa mai, e finisca assieme all'autore. L'idea di scomparire, svanire con e dentro il testo è tra le più ricorrenti per gli scrittori del samizdat, e assume coloriture contrastanti, ma la più suggestiva è quella che dà Sinjavskij al centro del capitolo centrale di *Buona notte!*, mentre si addentra nella faticosa foresta di Rameno, che rappresenta per lui la definitiva presa di coscienza della vocazione letteraria, l'inizio del contagio:

Quando scrivi ti perdi, vai vagando, ma la cosa più importante è che ti dimentichi di te stesso, e vivi senza pensare a nulla. È meraviglioso! Alla fine non ci sei più, sei morto. C'è solo la foresta. Noi scompariamo nella foresta. Scompariamo nel testo.⁶

Il corpo del testo

I manoscritti non sono surrogati ma una convintamente orgogliosa alternativa ai libri. Da quando Bulgakov le ha conferito dignità ontologica con l'ormai proverbiale «i manoscritti non

⁵ [...] охорашивал их, отмывал, организовал отклики лиры, чеканил образы как образа (2003, 461). La funambolica paronimia *obrazy* (immagini come figura retorica)/*obraza* (immagini sacre) è lavoro di bulino dei più fini. Tutte le traduzioni sono dell'autore.

⁶ Когда пишешь — теряешься, плутаешь, но главное — забываешь себя и живешь, ни о чем не думая. И как это прекрасно! Тебя нет наконец, ты — умер. Один — лес. И мы уходим в лес. Уходим в текст (1984, 262).

bruciano», la pila di fogli gialla e rigonfia ha occupato un posto inconfondibile nella storia della comunicazione letteraria, dotandosi via via di una specifica aura, spavalda e ctonia, il gelido e vivificante soffio dell'eterno sottosuolo russo. I fogli che sfuggono, si scompigliano, impongono costantemente il contatto dei nostri polpastrelli hanno una corporeità e una corposità di gran lunga sovrastante quella del libro, emblema di un eterno divenire, di una natura mutevole, in fieri, del punto finale mai, condanna tra le più severe, ma anche presupposto di profondità, capillarità, inesausto cesello.

Questa materialità e fisicità emergono con grande frequenza alla superficie stessa del testo. Allo stesso modo, a buon conto, in cui la "musica sulle ossa" del parallelo magnitizdat condensa per metonimia la concreta incisione delle tracce musicali su lastre radiografiche usate. Così Genrich Sapgir nel 1975-76 concepisce prima sonetti fisicamente disegnati sulle camicie, sdrucite e tagliuzzate (*Corpo*), linde e smaglianti (*Spirito*), dove il contenuto mima e illustra il contenitore (*Lei*: insudiciata e corrotta come una prostituta, è riportata da un minaccioso rullo di... lavatrice alla sua veste esteriore di candido tessuto), poi scrive e pubblica in tamizdat un'intera raccolta di *Sonetti sulle camicie* (Sonety na rubaškach), che mantengono tutti, per tematiche e palpabilità fonica, la concretezza e la tangibilità di un involucro di parole. Il testo è il supporto, nella più perfetta incarnazione dello spirito del concettualismo, anche quando il bibliotecario Lev Rubinštejn sciorina in ormai epiche recitazioni performative le sue schede di cartoteca, che recano ciascuna un tassello della verbalità quotidiana condivisa, mirabilmente poetizzata per estrazione e rituale inanellamento. Al confine con l'arte concettuale si pongono i carmi figurati di Prigov (neologicisticamente *stichogrammy*, qualcosa come 'grafoversi'), che con un uso virtuosistico della macchina da scrivere ripetono all'estenuazione stilemi e stereotipi del linguaggio sovietico disposti in colonne di lettere smottate, sfalsate e sovrapposte, a evocare la luce nelle tenebre, onde, ventagli, danze, calici, i grafemi A-Ja – rivista di tamizdat in allegato alla quale è uscita la prima raccolta di *stichogrammy* (1985), ma anche l'alfa e omega in

cirillico; oppure i variopinti e suggestivi cubi di Rimma Gerlovina, che con legno, cartone e tessuti realizza superfici geometriche reciprocamente incluse che sottendono e interconnettono spazio e parola (*Nudo*, 1974, cubo esterno: «dentro di me c'è uno nudo», cubo interno: «non sono nudo, sono solo»⁷).

Se tantissimi poeti, ma anche prosatori, confezionano e diffondono libri dattiloscritti (Vladimir Erl', il "Paganini della macchina da scrivere", Boris Tjagin con le sue "edizioni" Be-Ta, Boris Kudrjakov, con disegni autoriali, e i celeberrimi libriccini miniaturizzati di Prigov), proseguendo, pur senza alcun supporto tipografico, una tradizione che risale certamente al libro avanguardista autoprodotta, è soltanto nell'opera di Pavel Ulitin che certissima coerenza e delirante sistematicità trasformano il testo letterario in un dedalo di colori, collage, tasselli dattiloscritti e esercizi calligrafici, lacerti di foto e foto sovrascritte.⁸ Per Ulitin la creazione artistica e letteraria coincidono e hanno, in condizioni di assoluta coercizione socio-letteraria, il ruolo primario di catalogazione dello slancio vitale (e verbale) proprio e altrui. «È letteratura fatta di una materia diversa, una scrittura non per comunicare, ma per essere»⁹ dirà l'amico ed eroico conservatore della sua eredità letteraria Michail Ajzenberg.

Altro luogo di fisica evidenza della corporeità della parola clandestina è il paratesto, spazio quanto mai paradossale nel regno dell'inedito, eppure in nulla privo della sua pulsante densità, anzi, come stimolato a conquistare un'evidenza alternativa a quella della copertina. Dalla duplice, o meglio triplice, se si considera il piano del contenuto, sanzione di una testualità in fieri che fa il *Brogliaccio dei*

⁷ Внутри меня голый. Я не голый я одинокий. cfr. http://www.gerlovin.com/writing_cubes.htm

⁸ Ovviamente, come e più che per Rubištejn, con Ulitin si pone la dirimente questione della pubblicazione di testi di questa tipologia, adeguatamente risolta, per il momento, solo dal magnifico volume di NLO (Ulitin, 2018).

⁹ Это другое вещество литературы, не письмо-сообщение, а письмо-состояние (2019).

sentimenti (Černovik čuvstv, 1943),¹⁰ di Arkadij Belinkov, raro esempio di testo riemerso dalle fauci del KGB (ahimè molti anni dopo la morte dell'autore); al tributo alla macchina da scrivere – leggendaria compagna di lotta – di *Assolo sull'Underwood* (Solo na Undervude, 1967-78), di Dovlatov; a *Norma* (1979-84) di Sorokin, titolo che, concettualizzando gli assurdi rituali del quotidiano sovietico (la “norma” di non troppo equivoca materia marrone da ingerire) crea uno stridente attrito anagrammatico con il futuro *Roman* (Romanzo, 1985-89); al quale si giustappone in versione con ortografia “alla bielorusa” che prelude ai ludi del Runet *Raman* (1975) di Vladimir Lapenkov, virtuosistico concentrato di energia meta- e paratestuale, con capitoli intitolati “Leggende su Lapenkov”, “La storia della mia genialità”, fino a sfoggiare il ruolo dell'autore nelle future antologie scolastiche.

Nella loro fisicità intrinseca, i testi del samizdat trasudano energia. Non solo poetica. È l'energia del sottosuolo, la coazione a resistere e opporsi, pur in assenza di implicazioni politiche. «Freme un tizzone ardente in ogni lettera»¹¹ è la chiara percezione di Elena Švarc in *Poetica – more geometrico*. In relazione ai neoavanguardisti moscoviti di Smog, (il cui motto era, non a caso, uno sprezzante, sferzante e intraducibile: *ču!*), Sokolov sintetizza esplicitamente: «Scoppio e scasso sono il cammino dei poeti»¹². Ipostasi per eccellenza del poeta effratore, bandito della parola con in tasca un coltello dal duplice taglio,¹³ è Terc, pseudonimo e proiezione autofinzionale di Sinjavskij, al quale pure dobbiamo, nel racconto *I grafomani*, una pirotecnica descrizione dell'energia allo stato puro che emana un raduno di

¹⁰ Un'altra stratificazione la aggiunge il fondamentale intertesto della *Congiura dei sentimenti* di Oleša.

¹¹ В каждой букве дрожит по углю. Traduzione di Alessandro Niero (2019, 259).

¹² [...] поэтов путь — взрыв да взлом (2011, 565).

¹³ In russo pero vale, oltre che penna, anche coltello a serramanico (uso gergale).

scrittori clandestini (la censura equipara, in linea teorica e non solo, il genio e il grafomane – un altro dei paradossi enucleati da Sinjavskij):

Ognuno ormai urlava qualche sua citazione. [...] Fronti rosse e sudate. Un caos di capelli. Mani che conficcavano un punto esclamativo o grattavano fuori dal vuoto una virgola. Gesticolazione furibonda di bocche schiumose e bavose, che riempivano l'aria di rozzi suoni.¹⁴

Dal narratario interno alla comunità dei sodali

Tra le funzioni essenziali del samizdat c'è stata quella di assecondare l'eterno istinto di chi scrive a farsi leggere, anche in presenza di forti circostanze ostative. Proprio in virtù di queste, però, ma anche per altre, a volte imponderabili cause, un numero molto elevato di testi non conciliabili con l'ufficialità sovietica sono rimasti nel fatidico cassetto fino a ben oltre l'inizio della perestrojka. Appartengono a questa non marginale categoria, oltre a talenti a tutt'oggi ben poco noti come Valerij Cholodenko e Jurij Šigašov, anche geni assoluti come Eppel' e Gubin, e il rifiuto a diffondere i testi creati nell'anonimato, se formalmente li esclude dal samizdat, non li rende meno partecipi, in totale condivisione dei presupposti estetici e solo parziale di quelli etici (disponibilità al sacrificio esclusa), della più ampia accezione di cultura clandestina.

Non meno comune è una difficoltà quasi ontologica a separarsi dal proprio testo. L'immanenza e la compenetrazione dell'autore nel testo permangono anche quando la funzione di emittenza è evasa. Il primo passaggio, quindi, nella catena della comunicazione letteraria non esula i confini del testo stesso. Il narratario riecheggia come eco e specchio, la parola poetica ha un'attitudine specifica

¹⁴ Каждый теперь выкликал свое. [...] Красные, вспотевшие лбы. Хаотические прически. Руки, втыкающие восклицательный знак и выковыривающие из пустоты запятую. Бешеная жестикуляция ртов, слюнявых, пенистых, наполняющих воздух грубыми звуками (1961, 25).

all'autoreferenzialità che è forse il cuore della nostra riflessione. Perché l'io autoriale, quale che sia la densità espressiva che genera, tende a permanere, appropriandosene, in un testo mai licenziato del tutto e così strettamente irrelato alla sua prassi quotidiana e creativa.

In una prima tipologia di testi il narratore e il narratario non sono in nessun modo differenziati. Si va da un livello totale di equiparazione, come per il protagonista della *Scuola degli sciocchi* di Sokolov, a una labile dissimulazione della sovrapposizione nel poema di Brodskij *Gorbunov e Gorčakov* (1965-68), tanto nel titolo, quanto nella vena di altezzosità e spocchia che sembra di cogliere nel secondo dei codegenti in ospedale psichiatrico. In entrambi i casi la proiezione autobiografica dei protagonisti è marcata e costante, mentre la schizofrenia non è addotta, se non nelle interpretazioni più banalizzanti, come motivazione.¹⁵

Solo apparentemente la soglia dell'io è oltrepassata nell'ininterrotto affresco corale che è *Mosca-Petuški*, ma le voci degli angeli, di Dio, della ragione duellante con il sentimento altro non sono che emanazione diretta dell'istanza autofinzionale "Venička", posta a presidio dell'intero apparato espressivo del testo e di questo stesso oggetto immediato di allocuzione. A un analogo narratario interno si rivolge già nei *Racconti fantastici* il narratore in prima persona sinjavskiano, che si pone in rapporto con sue dirette emanazioni, ora più, ora meno diversificate. Il procedimento è denudato in *Tu e io* (Ty i ja), dove il narratore è Dio e il narratario è l'uomo fatto a sua immagine e somiglianza. Dio, preoccupato per il duello mentale sempre più serrato che si è innescato tra lui e Nikolaj Vasil'evič, constata che la gravità della situazione deriva dal fatto che il suo doppio umano non soffre di una semplice mania di persecuzione: «No, verosimilmente è in preda a un altro morbo, che in medicina è denominato 'mania

¹⁵ Cynthia Simmons, ad esempio, imposta tutta la sua lettura del romanzo di Sokolov sulla categoria di "pathological discourse", cercando in manuali di psichiatria spiegazioni meccanicistiche che in primo luogo tradiscono la straordinaria unitarietà e fluidità dell'intento autoriale (1993, 125-158).

grandiosa'». ¹⁶ Se consideriamo che in Sinjavskij il dono creativo è sempre inteso come contagio, invasione di forze occulte, e che dietro gli inconfondibili nome e patronimico non può che nascondersi Gogol', il circuito dell'autoreferenzialità torna inesorabilmente a chiudersi.

Senza che la densità ontologica del testo gravitante su se stesso e sul suo creatore si affievolisca, ci rendiamo conto che i confini dello spazio a questo interno possono, in alcune circostanze, farsi molto più inclusivi. Già in *Mosca-Petuški* il voi rivolto agli angeli è facilmente frainteso ed esteso a un più ampio e generico ascoltatore e destinatario, pure, con ciò, avvocato dentro il testo. Nel quale pian piano trova spazio un'entità sempre più poliforme, perfettamente descritta da Sokolov nella proesia *L'ansia della crisalide* (Trevožnaja kukolka):

Perché di te ce n'erano molti. Molti di più che non gli abiti nel tuo buffonesco armadio delle trasformazioni [...] hai molti volti e sei della massa. ¹⁷

Nello spazio concettuale del testo sono anche rispecchiati e sono presenti tutti quelli che con la creazione parallela e con la fruizione ravvicinata fanno quel testo un po' meno monade. Nel titolo di un'altra proesia dedicata alla sua esperienza in Smog Sokolov chiarirà ulteriormente come la creazione sia "quaderno comune", ¹⁸ come nel confine sempre più inestricabile tra autore, narratario e destinatario trovi spazio, anche intertestualmente, la voce di quanti condividono l'avventura del testo clandestino. Proprio così risuonano, in un continuum indistinto di rara emblematicità, le voci dei quattro narratori di *Perquisizione* (Šmon) di Krivulin, costretti dall'irruzione del KGB nel vicolo cieco del corridoio di un appartamento in coabitazione,

¹⁶ Нет, скорее был он одержим другим недугом, именующимся в медицине «mania grandiosa» (1961, 57).

¹⁷ Потому что тебя было много. Гораздо больше, нежели платьев в фиглярском твоём шкалу [...] ты многолик и массов (2011, 537).

¹⁸ Si tratta di *Obščaja tetrad', ili že Gruppovoj portret SMOG-a* (Quaderno comune, ovvero Ritratto collettivo di Smog).

che vanno a costituire, secondo Thomas Epstein, una «narrazione iperbolicamente letterarizzata, a sondare il confine tra una voce plurale e collettiva e una erratica, richiusa su se stessa».¹⁹

In altri e più espliciti termini Michail Berg in *Momemurs* (Momemury) individua il vincolo d'interdipendenza tra lo scrittore del samizdat e l'ambiente creativo che lo circonda:

Qualsiasi scrittore, per sterminato e sovrumano che sia il suo ingegno, ha bisogno di un ambiente a lui affine allo stesso modo in cui, mi si permetta il paragone, uno spermatozoo ha bisogno dell'ovulo per poter concepire.²⁰

Alla comunità degli scrittori del samizdat, coesa e parcellizzata, solidale oltre l'abnegazione ma dispersa nella solitudine infinita del testo irrisolto, sono dedicati, ai confini della perestrojka, una serie di libri che giungono in parallelo a un identico approccio di genere, e cioè la disgregazione della testimonianza memorialistica in tasselli e microstorie, ora cifrati, ora obiettivi, ora esplicitamente finzionalizzati, ma tutti tesi a rendere la vivida forza espressiva e affabulatoria del ritratto collettivo che evocava Sokolov. Sono i monumentali *Momemurs*²¹ di Berg, prevalentemente leningradesi, tortuosamente cifrati (ma poi sciolti nell'impagabile sito personale²²) e mistificati, nei

¹⁹ гиперболически литературный нарратив, вымеряющий пограничную территорию между коллективно-множественным и номадическим, замкнутым на самого себя голосом (2018, 254).

²⁰ да, любой писатель, пусть он хоть семи пядей во лбу и один во многих лицах, нуждается в родственной ему среде, как, пардон, сперматозоиды нуждаются в яйцеклетке для зачатия (1994, 8, 18)

²¹ In russo *Momemury*, neologistica concrezione dove c'è mummia, Momo, il dio greco della maldicenza, ma anche rubbish. La ludica funzione autodenigratoria di quest'ultima si riflette, sul sito dell'autore, in un'intera galleria (<http://mberg.net/gallery/arr/>), che certo fa da contraltare alle pareti di ritratti di valentissimi lavoratori, *must* di ogni azienda sovietica (*doski počëta*).

²² <http://mberg.net/>

quali Brodskij è sir Ralph Osborne, l'autore si fa Vico Calvino, ma condivide lo pseudonimo, ibridandosi con Krivulin,²³ e si pone a vetta onomastica della cultura alternativa derubricata K2 (*Berg* in tedesco vale 'montagna', ma la vanagloria è stemperata con la trasparente citazione di Papernyj²⁴); sul côté moscovita ci sono le peristaltiche di anima, memoria e cronotopo di Gandlevskij prosatore: più referenziale e bozzettistico *Trapanazione del cranio* (Trepanacija cerepa, 1995), più narrato e cifrato *Illeggibile* (NRZB, 2002), quasi una storia letteraria di fantasia; e se Evgenij Popov, nella seconda parte di *L'anima del patriota, ovvero Epistole varie a Ferfičkin* (Duša patriota, ili Različnye poslanija k Ferfičkinu, 1980) dà il polso del frizzante ambiente del concettualismo moscovita, per tutti si pone come predecessore ctonio *Salve, inferno!* (Zdravstvuj, ad! 1957-67) di Aleksandr Kondratov, affresco del lato oscuro e astioso del rapporto interpersonale nel sottosuolo letterario, con tutto il peso, ancora in presa diretta, del *bezzvremen'e* sovietico, il tempo annichilito e sospeso in cui Leningrado si fa città-fornace.

I protagonisti di questa galassia letteraria rispettano la norma quotidiana del lavoro obbligatorio con tutta la platealità dell'autodenigrazione antifrastica – si pensi alla meravigliosa parodia del poeta fuochista che fa Kira Muratova nella prima delle sue *Tre storie* – esemplarmente riassunta da Gandlevskij nella propria biografia "esemplare":

Vi sono concentrati tutti gli attributi del paria: frequentazioni le più infime, alcolismo, attriti col potere, eternamente a fare il

²³ Del secondo il nome (Viktor), del primo... i capelli?

²⁴ Si tratta della celebre interpretazione dell'architettura e della cultura dell'epoca staliniana data da Vladimir Papernyj nel libro *Kul'tura dva* (Cultura due, 1985).

custode qua o là e una volta all'anno in viaggio, aggregato a qualche spedizione scientifica.²⁵ (1995, 23)

Gli stessi scrittori, nello stesso spazio e allo stesso tempo si muovono anche secondo i codici del comportamento azionistico e concettuale. Ne è esempio perfetto la sottile mimesi con cui Gandlevskij trasferisce nella sua *Trapanazione del cranio* il Prigov performer che interpreta ogni giorno il progetto di se stesso quale classico vivente. Gli si rivolge ex abrupto con un «Se lo ricorda, è vero, Dmitrij Aleksandrovič?»²⁶, e poi continua a incalzarlo, per nome e patronimico, come sempre si presentava, nel suo *project*, Prigov, a proposito di una partita di biliardo persa disastrosamente da Gandlevskij, con ironica ostilità, con sprezzante cortesia, che nulla hanno della reale memoria, e riproducono invece, in ogni sfumatura, gli stilemi con i quali Dmitrij Aleksandrovič, personaggio della propria tragedia *Catarsi, ovvero il Crack di tutto quanto è sacro* (Katarsis, ili Krušenie vsego svjatogo) convince la reale attrice Elizaveta Nikišichina>>diventa Nikiščichina fatta personaggio a ucciderlo.

Verso il lettore complice

Nell'universo fosco, distopico ma irricognoscibile, eppure così dolentemente intimo di *Illarion e il Nano*, l'autore si riconosce partecipe e consanguineo di una *tolpa gramoteev* (2003, 455) che evoca con ironico arcaismo una folla di dotti piuttosto male in arnese. Difficile, sempre al netto della funzione marcatamente corroborante dell'autodenigrazione, trovare miglior definizione per il lettore del samizdat, colto, appassionato, motivato, altamente dinamico e fattivo, ostile per principio al potere sovietico e quindi passibile di quasi tutte le reprimende che gravavano sugli scrittori. Gubin ne sintetizza le qualità

²⁵ В ней налицо все приметы изгойства: бытовая неприкаянность, пьянство, трения с властями, вечная сторожевая служба, сезонные экспедиции (1995, 25).

²⁶ Так ведь, помните, Дмитрий Александрович? (1995, 34)

in «pedante e cavilloso»²⁷, armi immancabili del lettore complice, del quale non possono fare a meno testi per la gran parte oltremodo densi e impermeabili a una qualsiasi fruizione superficiale. Complice, naturalmente, due volte, perché è lo stesso lettore che innesca il prodigio proibito della moltiplicazione dei manoscritti, sta spalla a spalla con l'autore in un'orgogliosa resistenza, non meno estetica che civile.

Un lettore che viene a trovarsi, giocoforza, in una situazione non distante dalla coautorialità. Non solo perché legittimato, nel trascrivere, a arbitri e glosse da amanuense medievale, ma anche perché è a questo destinatario che apertamente tende la ridda di voci mal concluse nell'epicentro autoreferenziale del testo.

Direttamente, per certo, lo avoca il Popov di *L'anima del patriota*, che attraverso la forma della pseudoepistola fa insieme narratario e destinatario un indefinito Ferfičkin, personaggio secondario delle *Memorie dal sottosuolo* dostoevskiane e esemplificazione medio-statistica del lettore ideale di cui sopra, capace, ogni volta che viene citato, di accentuare l'espressività, la polisemia e la vena ironica del discorso autoriale. E quando, nel succoso autodialogo imposto dal genere, arriva a sospettarne il disinteresse, non può che sancire ulteriormente la sovrapposizione e identificazione di ogni voce:

[...] sei libero di interrompere la lettura delle mie epistole a qualsiasi pagina ti piaccia, ma non ne cambierà niente, giacché queste epistole le porterò comunque a una logica conclusione, anche a dover schiattare (tu, io, noi).²⁸

²⁷ Задира-зануда (2003, 454).

²⁸ Я предупреждал, ты волен прекратить чтение моих посланий на любой удобной тебе странице, от этого ничего не изменится, ибо послания свои я доведу до логического конца, хоть тресни (ты, я, мы) (2010, 356).

Fatichiamo a immaginare questo lettore senza in mano il faldone manoscritto, da leggere tutto in una notte, da trasmettere a chi più fidato, da commentare accaloratamente nella più canonica fumosa cucina. Tutta l'intensità e la magneticità di questo feticcio cartaceo ce la dà l'indimenticabile "Avvertenza dell'autore" che apre *Mosca-Petuški*:

La prima edizione di M.P., forse anche perché consisteva di una sola copia, si è esaurita molto in fretta. Da allora ho ricevuto molte critiche per il capitolo "Serp i Molot/ Karačarovo", tutte assolutamente fuori luogo.²⁹

Solo l'assoluta consapevolezza di stare scrivendo un capolavoro poteva indurre tanta leggerezza e tanta lungimiranza nel cortocircuitare e obliterare (ma anche condensare!) tutti i luoghi comuni della comunicazione letteraria, irridendo al tempo stesso la licenza, concessa al samizdat per la prima volta nella storia, di fissare sulla carta il turpiloquio russo più tabuizzato, e volontariamente rimettendola con la simulata autocensura di un capitolo particolarmente osceno mai scritto.

Non meno a effetto è il contatto con il lettore nell'ambiente festaiolo dell'intelligencija moscovita, immaginato da Erofeev sul filo di un virtuosistico stridore tra il sentimento della celebrità e la denigrazione antifrastica. Così, al loro primo incontro, si rivolge al personaggio autoriale la fulva diavolessa del suo mitico paradiso:

²⁹ Первое издание «Москва—Петушки», благо было в одном экземпляре, быстро разошлось. Я получал с тех пор много нареканий за главу «Сerp и Молот – Карачарово», и совершенно напрасно (2002, 7).

Ho letto una sua cosetta. E sa, non avrei mai pensato che in una cinquantina di pagine si potessero accumulare tante scempiaggini. Ha del sovrumano!³⁰

Del processo di lettura, delle aspettative e delle minacce che lo costellano, delle trasformazioni indotte nell'immaginario del lettore tanto diacronicamente che dall'apparato censorio fa una sintesi esemplare Krivulin nel finale di *Perquisizione*: un ingegnere, *intelligent* estraneo alla cultura del samizdat, vorrebbe comprare per il figlio *L'isola misteriosa* di Jules Verne, che ovviamente è introvabile. Cercando sulle bancarelle, il titolo del romanzo d'avventura si rivela parola in codice di e per un altro universo, e l'ingegnere si ritrova in mano *Arcipelago Gulag* di Solženicyn. L'effetto è strabiliante e esiziale: la lettura è talmente avvincente e talmente scioccante che non può essere conclusa che annegandosi, con il manoscritto in tasca come zavorra.

Vocazione del libro del samizdat era violare confini, squadernare orizzonti, rivolgere il noto asfittico in sterminato ignoto finzionale. Un libro che squarcia il fondale e prende per mano il lettore, celebra assieme a lui il rituale del testo infinito. È quello che si figurano, in attivo e in passivo, molti degli attori del circuito comunicativo del samizdat, ed è quello che fa letteralmente Saša Sokolov all'epilogo della *Scuola degli sciocchi*, quando l'autore, a corto di carta, interrompe l'autodialogo del protagonista scisso e si avvia assieme a lui in cartoleria, trasformandosi, "assieme" al suo personaggio e voce demandata, in due passanti.

Oltre i confini

A volerli seguire, però, la gioia dell'effrazione e della transustanziazione può essere breve. I confini del samizdat sono quanto mai labili, annacquati dai prodromi, dall'improvviso avvento e

³⁰ «— Я одну вашу вещицу — читала. И знаете, я бы никогда не подумала, что на полсотне страниц можно столько нанести окоlesiцы. Это выше человеческих сил!» (2002, 45)

dalla lenta corsa a osare dei primi anni della *perestrojka*, in un'esplosione di gioia collettiva che, per quanto partecipata, non può essere condivisa acriticamente dai protagonisti della cultura clandestina, ai quali è fin troppo chiaro che l'immediato strappo delle catene li denuda anche della dissimulata ma assai gradita protezione dalle leggi del mercato, dal consumismo, dalla nuova ignoranza trionfante.

«Caro Lëva, è l'entropia!/ Entropia, amico mio!»³¹ decreterà presto, con l'ironia di sempre, e la più sapiente obiettività Timur Kibirov nell'*Epistola a L.S. Rubinštejn*; pienamente consapevole di come i ruoli si siano ribaltati e, a ostinarsi a permanere nel testo, non resti che immaginare un futuro su una TV commerciale. In compagnia, stavolta, di Sergej Gandlevskij:

Beh, che so, tu leggi le tue Stanze
in completo di pelle, e in secondo
piano io, assieme alle girls,
con un balletto t'assecondo.³²

Ci sia permesso un controfinale, per quanto questo sia oltremodo eloquente. In ossequio, però, alla polisemia intrinseca che ha accompagnato ogni passo della riflessione sull'autorappresentazione del testo del samizdat, proviamo a insistere sui confini anche spazialmente, pensiamo al rilievo che ha sempre avuto la cortina di ferro nell'immaginario clandestino, alla mirabile metamorfosi che subiva il manoscritto attraversandola, ed entrando nel mondo di nuovo gutenberghiano del tamizdat. Pensiamo al diletto con cui Dovlatov ha usato in *Regime speciale* (Zona, 1965-68) il deterioramento dei microfilm trafugati oltre frontiera come motivazione della natura lacunosa e bozzettistica del suo testo, che è anche giustificazione davanti ai requisiti di un editore commerciale. Oppure consideriamo la

³¹ Лёва милый, энтропия!/ Энтропия, друг ты мой! (1994, 159)

³² Ну, скажем, ты читаешь «Стансы»/ весь в коже, а на заднем плане/ я с группой герлс танцую танец (1994, 301).

metonimia pluristratificata del grafomane che in *Inter canem et lupum* affida con indifferenza alla corrente della Volga i suoi versi chiusi in una bottiglia (primo grado del tropo che ammicca ai microfilm), invitando, anzi, chi li trovasse a bruciarli. Equipara poi, in una seconda proiezione spaziale, il contenuto attuale e quello precedente della bottiglia:

Periscano pure senza gloria
le mie Note, come la bumba
che c'era prima, a chi,
mi chiedo, serve tutto questo.³³

Salvo poi, all'ultimissima riga, quando il lettore si sente ormai congedato, lasciar insorgere improvvisa una voce non più sua, che, coalizzando le sparpagliate ipostasi autoriali, azzerà la distanza narrativa, e richiama molto bruscamente il lettore nel testo:

Provatici solo, zucca d'uovo,
a bruciare i miei versi geniali.³⁴

³³ Так – столь же бесславно – исчезнут пускай/ С чекушкой вместе
Записки./ Кому это нужно все – вот в чем вопрос (2011, 261).

³⁴ Попробуй пожги только, дурья башка,/ Мои гениальные
строчки (2011, 262).

Bibliografia

- Ajzenberg Michail in "Ulitin kak problema", Svoboda v klubach, programma radiofonico di Elena Fanajlova del 7.1.2019, <https://www.svoboda.org/a/29679655.html> (ultimo accesso 02.02.2020).
- Berg Michail, "Momemury", *Vestnik novoj literatury*, 5 (1993): 5-86; 6 (1993): 3-76; 7 (1994): 3-66; 8 (1994): 3-79.
- Charitonov Evgenij, *Slëzy na cvetach. Sočinenija v dvuch knigach*, vol. 1, Pod domašnim arestom, Mosca, Glagol, 1993.
- Epstein Thomas, "Tajm-aut: tupiki i vychody v 'Šmone' Viktora Krivulina", *Novoe literaturnoe obozrenie*, 152 (2018): 250-57.
- Erofeev Venedikt, *Moskva-Petuški* (1970), trad. it. *Tra Mosca e Petuški*, Roma, Fanucci, 2002.
- Gubin Vladimir, "Illarion i Karlik. Povest' o tom, čto", *Kolleckija: Peterburgskaja proza* (Leningradskij period). 1970e. San Pietroburgo: Izd-vo Ivana Limbacha, 2003: 453-542.
- Kibirov Timur, *Santimenty. Vosem' knig*, Belgorod, Risk, 1994.
- Lipoveckij Mark, *Paralogii* (2008), trad. it. *Paralogie*, Roma, Aracne, 2014.
- Niero Alessandro (ed.), *Otto poeti russi*, Lithos, Roma, 2019.
- Papernyj Vladimir, *Kul'tura dva*, Ann Arbor, Ardis, 1985.
- Popov Evgenij, *Restoran "Berëzka"*, *Povesti*, Mosca, Ast, 2010.
- Prigov Dmitrij, *Stichogrammy*, Parigi, A-Ja, 1985.
- Sinjavskij Andrej (Terc Abram), *Spokojnoj noči*, Syntaksis, Parigi, 1984.
- Simmons Cynthia, *Their Fathers' Voice. Vassily Aksyonov, Venedikt Erofeev, Eduard Limonov and Sasha Sokolov*, New York, Peter Lang, 1993.
- Sokolov Saša, *Škola dlja durakov. Meždu sobakoj i volkom. Palisandrija. Èsse*, Azbuka, San Pietroburgo, 2011.
- Vajl' Petr – Genis Aleksandr, *Sovremennaja russkaja literatura*, Ann Arbor, Hermitage, 1982.
- Ulitin Pavel, *"Cetyre kvarka" i drugie teksty*, Mosca, NLO, 2018.

L'autore

Mario Caramitti

Russista, professore associato all'università di Roma – La Sapienza, la sua produzione scientifica si concentra sulla letteratura russa contemporanea, le avanguardie storiche, la scrittura autofinzionale, il teatro russo, la specificità etico-estetica della cultura russa, la lessicologia russa. È autore di una monografia dedicata al processo letterario russo negli ultimi quaranta anni *Letteratura russa contemporanea. La scrittura come resistenza* (Laterza). Scrive regolarmente di letteratura russa su "Alias". Ha tradotto dal russo classici (Puškin, Tolstoj), classici novecenteschi (Šklovskij, Remizov, Zamjatin, Venedikt Erofeev) e scrittori contemporanei (Sokolov, Prigov, Pelevin, Otrošenko, Petruševskaja).

Email: mario.caramitti@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 29/02/2020

Data accettazione: 20/04/2020

Data pubblicazione: 30/05/2020

Come citare questo articolo

Caramitti, Mario, "Il testo del samizdat nei testi del samizdat", *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Eds. C. Pieralli – T. Spignoli, *Between*, X.19 (2020), www.betweenjournal.it