

# Samizdat: problemi di definizione

Valentina Parisi

◇ eSamizdat 2010-2011 (VIII), pp. 19-29 ◇

Samizdat: si scrive da sé, ci si redige da sé, ci si censura da sé, ci si pubblica da sé e ci si distribuisce da sé e alla fine ci si ritrova in carcere, soli con se stessi.

(Vladimir Bukovskij)<sup>1</sup>

Il punto non sta nella stampa, nei caratteri, non morirò, dunque posso viver anche senza; la distinzione tra creatori e imitatori questa del mondo è l'essenza.

(Nikolaj Glazkov)<sup>2</sup>

**E**SILI quaderni dalla copertina azzurra, pagine dattiloscritte leggermente ingiallite: così si presenta la raccolta delle opere complete di Nikolaj Glazkov conservata presso l'archivio di Brema – e così appariva anche all'inizio degli anni Cinquanta, agli occhi degli amici e dei semplici conoscenti cui il poeta moscovita, celebre per le sue stravaganze, era solito regalare i libriccini che pubblicava da sé. *Samsebjajzdat*, ossia “edizioni di me stesso medesimo”: questo il marchio da lui ideato già negli anni Quaranta durante la guerra, in un'ironica parodia di Gosizdat, abbreviazione di Gosudarstvennoe izdatel'stvo Rsfsr, le Edizioni statali fondate il 21 maggio 1919 al fine di creare un unico apparato statale di produzione e supervisione della parola stampata. Apponendo sul frontespizio dei suoi volumetti il proprio “marchio di fabbrica”, Glazkov dimostrava da una parte come lo scrittore respinto dalla censura potesse far circolare comunque i suoi testi; dall'altra, con la tenacia visionaria che gli era propria, contendeva allo stato l'esclusività dell'iniziativa editoriale. Una sfida che, all'epoca, poteva ricordare le battaglie di Don Chisciotte contro i mulini a vento

e che tuttavia, ripresa nel tempo da migliaia di anonimi o celebri adepti sarà in grado di generare – soprattutto a Mosca e a Leningrado – una reale alternativa culturale. “L'ostinazione di chi si rifiutava di pubblicarlo era direttamente proporzionale alla caparbia con cui lui ribadiva se stesso”<sup>3</sup>, dichiarerà lo scrittore Nikolaj Šachbazov a proposito di Glazkov e, in effetti, il movente psicologico dell'autoaffermazione, della salvaguardia della propria opera misconosciuta, è centrale per comprendere la diffusione di una prassi tenacemente avversata dalle autorità e per la quale di certo si pagava in prima persona, come rammenta Vladimir Bukovskij nella sua fulminante definizione.

Eppure il samizdat non è soltanto il *samsebjajzdat* egocentrico di Glazkov: in Urss l'autoedizione diventa da subito strumento condiviso di elaborazione culturale, teso alla ricostruzione di un “noi” estraneo alla retorica collettivistica imposta dall'alto. Emblematica a tale proposito è la formula “Casa editrice Noi” (*Izdatel'stvo My*) che già nel 1955 cinque studenti dell'Università di Leningrado apposero sul frontespizio di Goluboj buton, rivista dattiloscritta destinata a diventare oggetto di violenti attacchi sulla stampa legata al Komsomol<sup>4</sup>. Fin dalle origini il samizdat oscillerà tra *ja* [io] e *my* [noi], tra ripiegamento egotico e socialità, tra il solipsismo di progetti individuali non di rado votati al fallimento e la prospettiva collettiva di una prima persona plurale, la cui identità nell'arco di quattro decenni sarà sempre in corso di accertamento e riformulazione. Scrivere la storia del samizdat significa innanzitut-

<sup>1</sup> V. Bukovskij, ... *i vozvrščaetsja veter*, New York 1978, p. 246. Dove non altrimenti indicato, le traduzioni italiane sono mie.

<sup>2</sup> *Vospominanija o Nikolae Glazkove*, a cura di R. Glazkova, Moskva 1989, p. 509.

<sup>3</sup> Ivi, p. 113.

<sup>4</sup> L. Obrascova – I. Smirnova, “Počemu raspustilsja ‘Goluboj buton’”, *Smena*, 3 gennaio 1956, p. 2.

to evidenziare l'ambiguità di uno strumento di per sé neutrale che negli anni del "tardo socialismo" ha veicolato letteralmente di tutto: analisi politico-economiche di stampo marxista, ricette di cucina, bollettini informativi sulle violazioni delle libertà civili, racconti pornografici, saggi sullo yoga e sulle filosofie orientali, opere che in seguito sarebbero entrate a far parte del canone della letteratura russa e pagine di grafomani sconosciuti, destinati per sempre a rimanere tali.

Proprio la labilità dei confini di un simile fenomeno impone uno sforzo interpretativo che, prescindendo da letture ideologiche ormai datate, sappia individuare l'approccio metodologico più adatto per interpretare la specificità di una prassi – quella dell'autoedizione – che, da una parte, si colloca certamente in un rapporto di tensione dialettica con la letterarietà non tipografica (pre-gutenbergiana) del passato; dall'altra, a dispetto della sua arcaicità mediale, anticipa paradossalmente temi che sono al centro del dibattito nella società dell'informazione digitale contemporanea, quali ad esempio il ripensamento del concetto di *copyright* a fronte degli esperimenti di *open access* veicolati dalla rete<sup>5</sup>. Nelle pagine che seguono si metterà a fuoco l'impasse concettuale determinata – allo stato attuale delle ricerche – dalla sterile contrapposizione tra una lettura estensiva, sostanzialmente astorica, e un'interpretazione riduttiva che lo circoscrive esclusivamente ad alcune esperienze di produzione testuale del dissenso. Di contro all'opinione invalsa, secondo cui il testo samizdat rappresenterebbe una variante equivalente alla sua versione a stampa e quindi priva di implicazioni semantiche a se stante, si tenterà un primo inquadramento della prassi del samizdat all'interno della cornice interpretativa offerta da quell'indirizzo di studi per eccellenza interdisciplinare noto come "storia del libro"<sup>6</sup> che, confutando la visione idealistica per cui "il testo esiste di per sé, svin-

colato da ogni materialità"<sup>7</sup>, parte dall'indagine del libro in quanto oggetto fisico per analizzare "il modo in cui un testo viene incorporato nella carta sotto forma di segni tipografici e quindi trasmesso al lettore sotto forma di pagine legate in un volume"<sup>8</sup>. Riallacciandosi inoltre alle teorie contemporanee della lettura, che situano l'attualizzazione dei significati impliciti in una produzione verbale in stretto e ineliminabile legame con le forme concrete in cui si offre alla ricezione, si accennerà – stante l'impossibilità di procedere a un'analisi più circostanziata per limiti di spazio – ad alcune peculiarità della letteratura samizdat, intesa non come corpus definito di testi – o come anti-canone contrapposto a quello ufficiale<sup>9</sup> – bensì piuttosto come attività che portò alla "de-statalizzazione" di una determinata fascia di lettori (per recuperare l'espressione *Verstaatlichung des Lesers* coniata a suo tempo da Hans Günther).

Ma per far ciò è indispensabile chiarire innanzitutto che cosa intendiamo, quando parliamo di samizdat. Già Nadežda Mandel'stam verso la fine degli anni Sessanta, aveva rilevato in *Vtoraja kniga* [Secondo libro] come l'esistenza di un simile fenomeno fosse indubbia e, insieme, alquanto inafferrabile:

Se è impossibile fare un calcolo preciso delle tirature del *Samizdat* per quanto riguarda i versi e molti altri scritti di Mandel'stam, si può tuttavia affermare con certezza che superano di gran lunga quelle di qualsiasi libro "ufficiale" di poesia dei nostri giovani autori. [...] Evidentemente, sotto i nostri occhi si è compiuto il processo di autorigenerazione del lettore, anche se è impossibile comprenderne

<sup>7</sup> *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Bari 2009, p. IX.

<sup>8</sup> R. Darnton, "L'importanza di essere bibliografici", Idem, *Il futuro*, op. cit., p. 164. Si vedano anche le parole di Georg Witte: "Es geht uns darum, den Samizdat nicht als eine medienhistorische 'neutrale' Ansammlungen von Texten (von Texten verbotenen Inhalts oder verbotener Form) zu begreifen, sondern als eine mediale Auseinandersetzung mit der ihn ausgrenzenden Kultur des Buchs", G. Witte, "Archiv der verschwundenen Texte. Neue Perspektiven auf den russischen Samizdat", *Humboldt-Spektrum*, 1996, 1, p. 38.

<sup>9</sup> Interpretazione questa avanzata da W.S. Kissel nel suo saggio "Die Erosion des Sozialistischen Realismus. Der Samizdat als Gegenkanon", *Blick zurück nach vorn. Samizdat, Internet und die Freiheit des Wortes, Osteuropa*, 2010, 11, pp. 163-172, e da Malte Rolf in "Kanon und Gegenkultur. Offizielle Kultur und ihre Inversion in der UdSSR", Ivi, pp. 173-190.

<sup>5</sup> Si veda R. Darnton, *Il futuro del libro*, Milano 2011.

<sup>6</sup> Si veda Idem, "Che cos'è la storia del libro?", Ivi, pp. 207-239.

i modi. Il lettore è nato a dispetto di tutte le “poesie” che gli venivano offerte. Tutto il sistema educativo mirava alla sua morte. Intorno a certi nomi si stringeva la congiura del silenzio [...] e sembrava ormai che nessuno sarebbe più riuscito a sollevare la fitta cortina del più totale oblio, quando, improvvisamente, nacque il *Samizdat*. Nessuno sa come sia cominciato, nessuno sa come funzioni, eppure c'è, esiste, e risponde alle reali esigenze del lettore<sup>10</sup>.

Se dunque innegabile era la presenza del samizdat nello spazio della lettura sovietico, nonché la funzione compensativa che svolgeva rispetto alla produzione asfittica e prevedibile sfornata dal sistema editoriale di stato, meno tangibile era l'essenza della realtà che circoscriveva. Verso la fine degli anni Ottanta, in parallelo all'esaurirsi di un simile fenomeno, si andranno delineando in Urss due opposti paradigmi interpretativi: il primo elaborato dagli ex-esponenti della dissidenza, i quali evidenziarono i risvolti politici e sociali del samizdat e, innanzitutto, il ruolo che svolse nell'assicurare spazi, per quanto ristretti, di libertà e pluralismo. Il secondo invece tende a sottrarre il samizdat alle contingenze legate alla crisi dell'Urss e a porre l'accento su un suo presunto radicamento nella storia culturale russa del passato. Tra i primi a elaborare quest'ultima chiave di lettura vi fu Evgenij Gollerbach – nipote di Erich Gollerbach, insigne storico dell'arte e bibliofilo leningradese. Nell'articolo *Preodolenie Gutenberga* [Il superamento di Gutenberg, 1989] egli riconduce il samizdat alla “imponente produzione libraria non-tipografica” di inizio secolo, individuando nella predilezione per l'opera manoscritta una manifestazione peculiare dello spirito nazionale russo<sup>11</sup>. Così facendo, si riallaccia all'opinione di Dmitrij Lichačev che, l'anno precedente, sulle pagine della rivista *Merkurij*, aveva rilevato come, a causa della censura, in realtà il samizdat in Russia esistesse da sempre<sup>12</sup>. Ne erano un esempio le copie manoscritte della commedia di Aleksandr Griboedov *Gore ot uma* [Che disgrazia l'ingegno] che,

prima della pubblicazione a stampa, godevano di un'ampia circolazione nelle capitali, tanto da far esclamare nel 1833 al critico Ksenofont Polevoj:

Perché, conoscete molte opere lunghe una dozzina di fogli di stampa che siano state ricopiate a mano migliaia e migliaia di volte? Chi in Russia non possiede un esemplare manoscritto di *Che disgrazia l'ingegno!*? Siete a conoscenza forse di casi altrettanto eclatanti in cui un'opera manoscritta sia entrata a pieno titolo nella nostra letteratura, sia stata discussa come se fosse nota a tutti, appresa a memoria, portata a esempio, citata, e tutto proprio come se non ci fosse alcun bisogno dell'invenzione di Gutenberg?<sup>13</sup>

Riprendendo una serie di suggestioni affiorate in *Kniga i rukopis'* [Libro e manoscritto, 1986] di Marietta Čudakova, Gollerbach traccia una breve storia dell'“editoria non tipografica” russa partendo dalle 300 copie realizzate con un torchio litografico che nel 1889 invasero Pietroburgo all'indomani della prima lettura pubblica della *Sonata a Kreutzer*<sup>14</sup> per approdare ai libriccini realizzati dai cubofuturisti ricorrendo alla litografia o alla poligrafia<sup>15</sup>. All'attenzione dell'autore non sfuggono neppure l'almanacco *Unovis* (1920), prodotto da El' Lisickij a Vitebsk in cinque copie dattiloscritte, o *Novyj Giperborej* (1921)<sup>16</sup>, rivista ciclostilata della Corporazione dei poeti di Pietrogrado che comprendeva versi, tra gli altri, di Nikolaj Gumilev, Osip Mandel'stam, Georgij Ivanov e Vladislav Chodasevič<sup>17</sup>. Con un approccio alquanto eclettico, l'autore finisce così per riunire sotto la dizione “samizdat” strategie testuali assai diverse ben-

<sup>13</sup> K. Polevoj, “Gore ot uma”. *Komedija v četyrech dejstvijach, v stichach. Sočinenie Aleksandra Sergeeviča Griboedova*, Moskva 1833, versione elettronica consultata: <[http://az.lib.ru/p/polevoj\\_k\\_a/text\\_0130.shtml](http://az.lib.ru/p/polevoj_k_a/text_0130.shtml)>.

<sup>14</sup> L. Opul'skaja, *L.N. Tolstoj. Materialy k biografii s 1886 po 1892*, Moskva 1979, pp. 174-175, citato in M. Čudakova, *Rukopis' i kniga*, Moskva 1986, pp. 23-24.

<sup>15</sup> Si veda L. Magarotto, “Pietroburgo, Mosca e Tiflis, capitali del libro futurista”, *Pietroburgo, capitale della cultura europea*, a cura di A. D'Amelia, Salerno 2004, p. 325.

<sup>16</sup> Si veda El' Lisitskij, “Naša kniga” [1927], *Knigopečatanie kak iskusstvo. Tipografy i izdateli XVII-XX vekov o sekretach svoego remeslo*, Moskva 1987, pp. 229-238 (edizione russa di R. von Sichowsky, H. Tiemann, *Typographie und Vorträge über die Kunst des Buchdrucks aus zwei Jahrhunderten*, Hamburg 1971).

<sup>17</sup> Si veda P. Nerler, “Novyj Giperborej”, *Literaturnaja učeba*, 1988, 2, pp. 125-131.

<sup>10</sup> N. Mandel'stam, *Le mie memorie*, Milano 1972, pp. 22-23.

<sup>11</sup> E. Gollerbach, “Preodolenie Gutenberga”, *Iskusstvo Leningrada*, 1989, 5, p. 32.

<sup>12</sup> *Po stranicam samizdata*, a cura di K.G. Mjalo – S.V. Sokolov – V.I. Sverdlov, Moskva 1990, p. 24.

ché caratterizzate da una comune *faktura* non tipografica.

Ulteriormente estremizzata, quest'interpretazione estensiva del samizdat si riaffaccerà in *Samizdat veka* [Samizdat del secolo], ambizioso volume edito nel 1997 dalla casa editrice Polifakt nella collana *Itogi veka. Vzgljad iz Rossii* [Bilancio del secolo. Uno sguardo dalla Russia] come contrappeso all'antologia poetica *Strofy veka* [Strofe del secolo], che era stata curata per lo stesso editore da Evgenij Evtušenko. A ridosso dell'esaurirsi del cosiddetto "secolo breve", umori millenaristi spinsero il curatore Anatolij Streljanyj a elevare il samizdat a emblema del Novecento russo, includendo in questa categoria qualsiasi manifestazione di dissenso, qualsiasi espressione creativa riconducibile agli ambienti dell'avanguardia storica, dell'underground o della controcultura giovanile. Sulle pagine patinate di quest'edizione trovano così spazio fenomeni alquanto eterogenei: dai già menzionati libri cubofuturisti alle edizioni manoscritte autografe della *Kněžnaja lavka pisatelej* [La libreria degli scrittori] di Michail Osorgin (1918-1922), dal folklore orale delle barzellette ai graffiti e ai tatuaggi – tutto ciò rientra caoticamente nel samizdat, inteso come "forma tipicamente russa di resistenza al potere statale ufficiale [...], genere fecondo di opposizione creativa [...], espediente per adattarsi e sopravvivere alla spaventosa vacuità dei principi raffigurativi e enunciativi imposti dal potere totalitario"<sup>18</sup>. Il volume curato da Streljanyj dà pertanto per scontata l'impossibilità di circoscrivere i confini del samizdat e, rinunciando a qualsiasi sforzo interpretativo, si accontenta di constatare l'innegabile esistenza del fenomeno: "caso bizzarro: i confini sono labili e gli indizi effimeri, eppure il fatto che il samizdat esista è indubbio, incontestabile, percettibile anche da un punto di vista fisico"<sup>19</sup>. Rispetto alla situazione evidenziata trent'anni prima dalla Man-

del'stam, non sembra dunque emergere alcuna novità di rilievo.

Tale approccio impressionistico fu aspramente criticato da Mark Barbakadze, economista e "semplice antisovietico" (come si definisce nella sua autobiografia)<sup>20</sup>, il quale, sulla base della propria esperienza di lettore, criticò *Samizdat veka*, e in particolar modo la sezione *Nepochožie stichi* [Poesie dissimili], ampia antologia curata da Genrich Sapgir dedicata alla poesia non ufficiale. Tacciandola di scarsa rappresentatività, Barbakadze la accusò di ignorare quei testi che, a suo dire, circolavano realmente e godevano di grande popolarità tra i lettori. Da qui l'idea di contrapporre all'opera di Streljanyj un'antologia che mostrasse il "vero" volto del samizdat, fondata su solidi criteri di "storicità, obiettività, rappresentatività"<sup>21</sup>. Grazie alla collaborazione con Vjačeslav Igrunov (dissidente, nonché organizzatore a partire dal 1967 di una vasta biblioteca clandestina a Odessa)<sup>22</sup>, Barbakadze riuscì a dare alle stampe nel 2005 i tre tomi di *Antologija samizdata* [Antologia del samizdat], che a tutt'oggi costituiscono il più ampio progetto editoriale dedicato a questo tema mai realizzato in Russia. Centrale nella lettura di Barbakadze-Igrunov è l'elemento extraletterario della "risonanza sociale" (*obščestvennoe zvučanie*), ossia la capacità di un testo samizdat di riflettere gli umori e le istanze di un'epoca. Quest'accento posto sulla funzione sociale fa sì che i curatori finiscano per passare sotto silenzio la specifica qualità mediale dei testi samizdat. Barbakadze-

<sup>20</sup> M. Barbakadze, *Žizn' i obyknovennye priključenija prostogo antisovetskogo čeloveka*, Moskva 2002, versione elettronica consultata <<http://www.igrunov.ru/cat/vchk-cat-bibl/articles/vchk-cat-bibl-articles-barbakadze-7.html>>.

<sup>21</sup> "... istoričnost', ob'ektivnost' i predstavitel'nost'", *Antologija samizdata. Nepodcenzurnaja literatura v SSSR, 1950-e - 1980-e. V 3-ch tomach (4-ch knigach)*, a cura di V.V. Igrunova, M.Š. Barbakadze, Moskva 2005. Versione elettronica consultata <<http://antology.igrunov.ru/>>.

<sup>22</sup> Sulla "biblioteca di Odessa" (ora parzialmente conservata presso la Gosudarstvennaja publičnaja istoričeskaja biblioteka [Biblioteca pubblica statale di storia]) si veda E. Strukova, *Biblioteka samizdata 1960-pervaja polovina 1980-ch gg.*, <<http://www.shpl.ru/shpage.php?menu=999>>.

<sup>18</sup> *Samizdat veka*, a cura di A. Streljanyj, Moskva-Minsk 1997, p. 6.

<sup>19</sup> Ibidem.

Igrunov ripubblicano infatti opere già note al lettore (come le liriche della Cvetaeva o di Mandel'stam) prescindendo dal fatto che una poesia copiata a mano o con la macchina per scrivere presenta un corredo semantico di significati addizionali differenti rispetto alla stessa poesia pubblicata in volume o su rivista.

Nell'antologia di Igrunov permane l'antica visione idealista secondo cui il testo "esiste di per sé, svincolato da ogni materialità". Una concezione criticata dallo storico francese della cultura scritta Roger Chartier, che nei suoi studi sulla storia del libro ha ricordato come le forme materiali in cui viene calato un testo siano da interpretarsi come dispositivi che governano l'inconscio della ricezione<sup>23</sup>. L'impostazione dell'antologia di Igrunov pare situarsi all'estremo opposto, dacché non fornisce alcuna informazione sulla specificità mediale dei testi pubblicati, ovvero non fa accenno alle modalità concrete della loro riproduzione e circolazione, non ne segnala l'eventuale inclusione in edizioni periodiche e nemmeno possibili legami di filiazione con le edizioni tamizdat. Inoltre, la scelta di limitarsi alle opere più diffuse, induce Igrunov a tralasciare quelle che per motivi contingenti, o per il loro carattere apolitico, sperimentale o esoterico, non godettero di ampia circolazione. Il successo decretato dai lettori: ecco in sostanza il criterio cui si attiene, un po' come se una storia della letteratura potesse comporsi di soli bestseller.

D'altro canto è significativo come Igrunov – rispetto alla prospettiva atemporale di Streljanyj – abbia contribuito a circoscrivere cronologicamente il fenomeno del samizdat, fissandone l'apparizione in parallelo agli eventi che negli anni Cinquanta-Sessanta contribuirono alla nascita del dissenso. Nella narrazione dissidente il samizdat acquista finalmente una sua storicità, diventando un fenomeno delimitato, parte integrante della biografia intellettuale degli *inakomysljaščie* [dissidenti].

L'elemento della "risonanza sociale" viene ripreso anche da Aleksandr Daniel'. Figlio di Julij Daniel' e di Larisa Bogoraz, negli anni Settanta contribuì attivamente alla diffusione della *Chronika tekuschich sobytij* [Cronaca degli avvenimenti correnti] e all'indomani del crollo dell'Urss fu tra i primi a dedicarsi alla concettualizzazione del samizdat, sottraendolo alla approssimazione caratteristica dell'interpretazione estensiva. Fondamentale ai suoi occhi è infatti la ricerca di una definizione che permetta di isolare l'autoedizione sovietica da quell'imponente produzione non tipografica che, nella lettura di Gollerbach, aveva finito per inglobarla, oscurandone la specificità. Al contrario, "non confondere il samizdat tra fatti culturali affini"<sup>24</sup> diventerà l'obiettivo principale di Daniel', spingendolo a elaborare un modello teorico incentrato esclusivamente sull'iniziativa dal basso dei lettori. Come scriverà nel suo contributo all'antologia di Igrunov-Barbakadze:

Il samizdat è una specifica modalità di esistenza che caratterizza alcuni testi non soggetti a censura, rilevanti da un punto di vista sociale. Essa consiste nel fatto che la loro riproduzione avviene al di là del controllo dell'autore e in parallelo alla loro diffusione nell'ambiente dei lettori<sup>25</sup>.

E più in là aggiunge:

Mi pare che, per samizdat, non si debba intendere il testo in quanto tale, bensì le sue modalità di esistenza<sup>26</sup>.

Con Daniel' emergono in primo piano le forme materiali del testo, ossia le modalità di riproduzione che determinano la "veste" in cui esso si offre concretamente alla ricezione. La *samizdatkost'* [ciò che rende un samizdat tale] non è una qualità intrinseca, inerente a determinati testi che possono essere definiti tali per il loro contenuto eversivo o incompatibile con i dettami ufficiali, bensì una caratteristica riferita alla loro esistenza tangibile in un dato segmento storico. Essenziale perché un te-

<sup>24</sup> A. Daniel', "Istoki i smysl sovetskogo samizdata", *Nepriksnovennyj zapas*, 2002, 1, versione elettronica consultata <[http://antology.igrunov.ru/a\\_daniel.html](http://antology.igrunov.ru/a_daniel.html)>.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> *Storia della lettura*, op. cit., p. IX.

sto possa essere ricondotto al samizdat è l'elemento della sua *vtoričnoe razmnoženie* [riproduzione secondaria]<sup>27</sup> effettuata dai lettori. Secondo questo modello interpretativo il testo *zapuščěn v samizdat* [lanciato nel samizdat] viene sottratto al controllo dell'autore e affidato a un meccanismo che ne sancisce automaticamente la rilevanza sociale; se un testo non fosse significativo, i lettori non si sarebbero presi l'incomodo di ricopiarlo e quindi il testo non esisterebbe in quella particolare "ristampa"<sup>28</sup> costituita da ogni singola copia samizdat. Daniel' assegna un ruolo talmente centrale al momento della ricopiatura da ritenere estranee al samizdat le cosiddette *nulevyje zakladki*, ossia le "matrici" di un testo, dal momento che a originarle non è stato il lettore, bensì l'autore stesso<sup>29</sup>. Nel saggio *Samizdatskaja biografija teksta* [Biografia samizdat del testo] lo studioso giungerà pertanto alla seguente definizione:

per samizdat si intendono quei testi non soggetti a censura, riprodotti con tecniche manuali (macchina per scrivere, fotografia – più tardi macchine fotocopiatrici del tipo Era, stampe da supporti informatici e così via) da parte degli stessi lettori, senza l'intervento dell'autore, parallelamente al processo di diffusione<sup>30</sup>.

Tuttavia tale schema interpretativo appare insufficiente nella misura in cui passa sotto silenzio l'evoluzione sperimentata dal samizdat nel corso del tempo. Tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta infatti alla riproduzione episodica, spontanea e incontrollata di testi "impubblicabili" si vanno affiancando progetti editoriali veri e propri, la cui continuità è incarnata dalla crescente diffusione, soprattutto a Leningrado, di edizioni periodiche. Un punto sottolineato anche da Igrunov:

da un certo momento in avanti, la ricopiatura estemporanea resta confinata ai margini di quest'istituzione. A di-

spetto delle repressioni, il samizdat inizia a trovare i suoi editori, una rete di mediatori, una forma embrionale di mercato – con tutti gli effetti positivi e negativi che ne conseguono<sup>31</sup>.

In primo piano torna dunque l'autore, quantomeno alla fine degli anni Sessanta, dopo che l'esperienza delle "trascrizioni spontanee" aveva dimostrato la presenza di un pubblico potenziale a cui fare appello, ossia l'esistenza di un destinatario diverso rispetto al lettore di massa. Da strumento estemporaneo di riproduzione dei testi, il samizdat si va trasformando in medium privilegiato della cosiddetta "cultura non ufficiale", dotato di una sua progettualità e continuità nel tempo. Daniel' non ignora quest'evoluzione, tuttavia preferisce ascrivere quelle opere ricopiate non direttamente dai lettori a quella che definisce *domašnjaja o kružkovaja literatura* [letteratura domestica o di nicchia], ossia quella produzione letteraria i cui frutti circolavano esclusivamente all'interno di una cerchia ristretta – un fenomeno sempre esistito in Russia e per il quale, a suo dire, non sarebbe stato necessario coniare l'etichetta di samizdat<sup>32</sup>.

Benché abbia l'indubbio merito di ricondurre la *samizdatkost'* non a una qualità immanente dei testi, bensì alle modalità specifiche della loro produzione e diffusione, la definizione proposta da Daniel' finisce per escludere dalla cornice concettuale del samizdat tutta una serie di testi creati per circolare in forma non tipografica, ma non per questo necessariamente oggetto di riproduzione secondaria. È il caso delle edizioni periodiche letterarie che – a differenza della *Chronika tekuščich sobytij*, punto di riferimento delle riflessioni di Daniel' – spesso venivano semplicemente lette e non ricopiate dai lettori, anche perché la loro ragion d'essere era estranea alla funzione testimoniale tipica dei bollettini informativi sulle repressioni politiche e le violazioni dei diritti umani. Ciò non toglie che tali edizioni passassero di mano

<sup>27</sup> Ibidem.

<sup>28</sup> Citato da A. Daniel', "Samizdatskaja biografija teksta", *Pravo na imja. Biografija vne šablona. Tret'i čtenija pamjati Veniamina Iofe, 22-24 aprēlja 2005*, a cura di T. Morgačeva, Sankt-Peterburg 2006, p. 49.

<sup>29</sup> Si veda A. Daniel', A. Roginskij, "Über das Publikationsprojekt 'Die Chronik der laufenden Ereignisse'", *Eine andere Welt? Kultur und Politik in Osteuropa, 1945 bis heute*, a cura di H. Hamersky, H. Pleines, H.-H. Schröder, Stuttgart 2007, p. 49.

<sup>30</sup> A. Daniel', "Samizdatskaja biografija", op. cit., p. 45.

<sup>31</sup> *Antologija samizdata*, op. cit., I, 1, p. 13.

<sup>32</sup> A. Daniel', "Istoki i smysl", op. cit., p. 17.

in mano, potessero essere riprodotte (almeno in parte) e, diventando oggetto di letture collettive e discussioni, generassero reazioni e interpretazioni che si ponevano in un rapporto di filiazione diretta rispetto ai testi che li avevano originati. A dimostrazione di come la diffusione del testo autoedito non implicasse per forza la sua ricopiatura, ma potesse dar luogo a strategie inedite di integrazione e commento testuale, si può citare il caso della rivista manoscritta *Nomer*, che dal 1965 al 1973 sarà l'organo ufficiale della Uktusskaja škola di Sverdlovsk, cenacolo artistico-poetico che comprendeva, oltre ai futuri redattori della celebre rivista dattiloscritta *Transponans* Anna Taršis (Ry Nikonova) e Sergej Sigov (Sergej Sigej), anche Evgenij Arbenev, Valerij D'jačenko, Feliks Volosenkov, Michail Taršis e Aleksandr Galamaga. Realizzata in una tiratura di "0,99 esemplari" (secondo la definizione di Ry Nikonova)<sup>33</sup>, *Nomer* era una "rivista aperta", il cui contenuto dipendeva dalle integrazioni apportate di volta in volta dai lettori. A partire dal numero 8 le sue pagine iniziarono a ospitare apposite colonne intitolate *Critica* o *Critica della critica*, dove i lettori potevano esprimere liberamente i loro giudizi sulle opere pubblicate. A queste sezioni si aggiungereanno in seguito spazi vuoti, isolati dal resto della pagina con un semplice tratto di penna e "introdotti" da imperativi quali *Vpiši svoe, Vklej svoe, Ispiši stranicu* [Scrivi quel che vuoi, Incolla quel che vuoi, Ricopri di scritte la pagina]. La struttura solitamente "chiusa" e compiuta dell'edizione periodica si apriva così agli apporti estemporanei dei suoi fruitori, trasformandosi in una piattaforma interattiva mirante a promuovere esperimenti di scrittura collettiva paralleli rispetto al processo della lettura. Nel contempo il compito dei lettori diventa non tanto quello di *perepisyvat'* [copiare, trascrivere] come avveniva nel samizdat tradizionale, bensì quello di *dopisyvat'* [comple-

tare] i contenuti proposti dagli autori, integrare, modificare o stravolgere quanto già fissato su carta, operando una stratificazione del senso che, nel caso di *Nomer*, diviene percettibile anche visivamente.

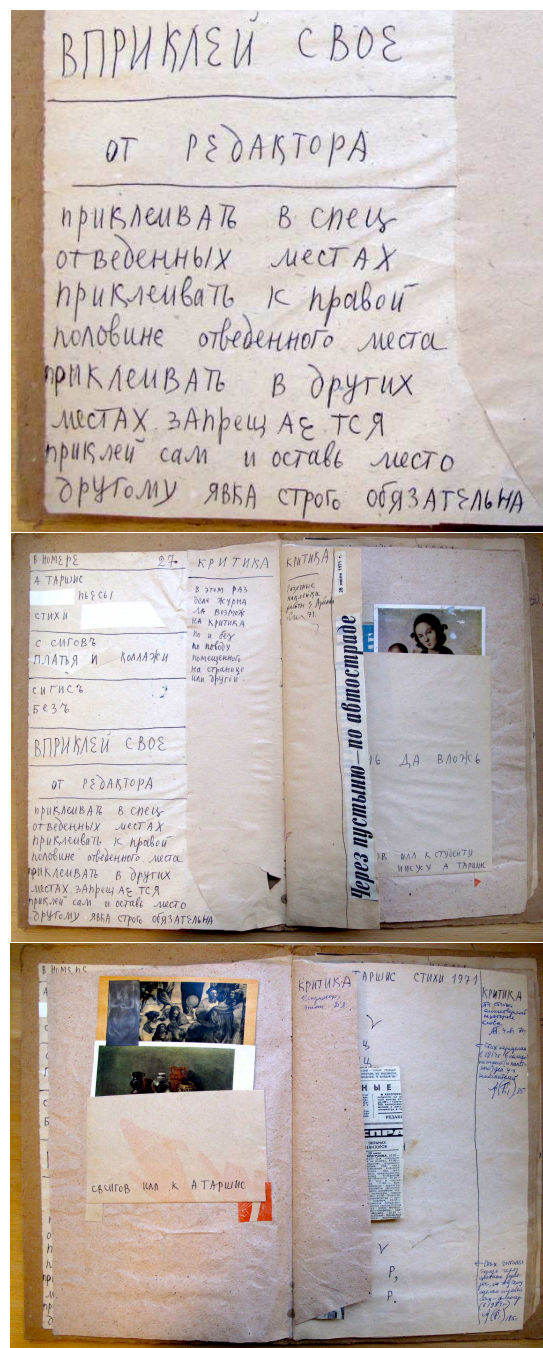


Fig. 1. *Nomer*, 1971, 27: collage estraibile (*vyn' da vloz'* [estrai e inserisci]) di riproduzioni di quadri

Convenendo dunque con Chartier che "la lettura non è soltanto un'operazione intellettuale astratta: essa è messa in gioco del corpo,

<sup>33</sup> A. Taršis, "Ob otkrytom i zakrytom žurnale *Nomer*", *Transponans*, 1980, 2, p. 55, Bremen, Historisches Archiv Osteuropa an der Universität Bremen, f. 37 (V. Erl').

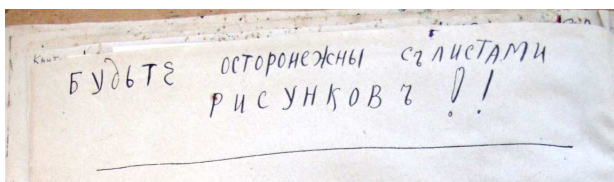


Fig. 2. (“Fate attenzione con i fogli dei disegni!!”)

iscrizione in uno spazio, rapporto con se stessi o con gli altri”<sup>34</sup>, occorrerà precisare come alla diffusione della letteratura autoedita si accompagnassero pratiche di lettura plurali e variabili, non esclusivamente limitate alla lettura silenziosa di chi ricopia un testo con la macchina per scrivere<sup>35</sup>. Inversamente, la copia dattiloscritta non era l’unico medium di diffusione di un’opera. Negli anni Sessanta-Settanta acquista sempre maggiore centralità la performatività orale del testo, letto, recitato e commentato nell’ambito delle cosiddette *kvartirnye čtenija* [letture collettive che si tenevano negli appartamenti privati]. Natalija Osipova, animatrice di uno dei ritrovi letterari più in voga a Mosca tra il 1983 e il 1986, rileva come l’occasione di confronto offerta dalle *kvartirnye čtenija* potesse in qualche modo compensare la scarsa tiratura dei testi autoediti:

Ma c’era qualcosa di ben più importante, che distingueva molti autori, ossia il fatto che la loro poesia e la loro prosa non fossero scritte per essere pubblicate. La loro ricezione presupponeva una distanza più ridotta tra autore e lettore rispetto a quella di una pubblicazione “ufficiale”, su rivista o in volume. Questi testi richiedevano che l’autore e il lettore entrassero consapevolmente in un contesto comune [...]. Le letture negli appartamenti hanno dato vita a una dimensione di scambio diretto tra autore e lettore fondamentale per l’esistenza della letteratura underground<sup>36</sup>.

Occorre inoltre sottolineare come la riproduzione materiale del testo (ovvero la sua “ristampa”, per citare Jurij Gerčuk) venisse sovente accantonata dai lettori, in quanto considerata eccessivamente onerosa. Spesso a essere ricopiate erano solo le opere che godevano già di una certa popolarità e il cui valore non lasciava adito a dubbi. Sarebbe infondato immaginarsi il pubblico del samizdat come un uditorio straordinariamente ricettivo, aperto a ogni genere di messaggio o di sperimentazione formale. Come spiega Ljudmila Alekseeva, “fare la fatica di ricopiare un testo, e per di più rischiare di essere licenziati o addirittura condannati al lager – in genere ci si risolveva a questo passo solo nel caso di opere già note, che piacevano molto”<sup>37</sup>. Difficilmente il meccanismo della ricopiatura spontanea riusciva ad abbracciare le opere inedite di esordienti sconosciuti. Non a caso, negli anni Settanta le pagine delle riviste letterarie saranno costellate da lamentazioni circa l’impossibilità di ampliare la base numerica dei propri lettori. Riprendendo la figura di quel “lettore tra i posteri” (*čitatel’ v potomstve*) che Osip Mandel’štam aveva teorizzato nel saggio *O sobesednike* [L’interlocutore] come destinatario della sua poesia, Aleksandr Baraš, poeta e redattore dell’almanacco *Epsilon-salon*, chiosava ironicamente nel 1986:

è curioso che la nostra spaventosa impossibilità di pubblicare – la cui irrimediabilità procura quasi una certa sonnolenza – ci consenta un rapporto più puro con il lettore. Mandel’štam scriveva dell’interlocutore “provvidenziale”, l’unico a cui valga la pena rivolgersi; ecco, noi adesso ce l’abbiamo (peccato però che l’effetto sia guastato dalla mancanza di alternative)<sup>38</sup>.

È interessante come neppure il tamizdat – escamotage sempre più diffuso soprattutto a Mosca – fosse percepito come uno strumento efficace per ampliare il proprio pubblico: “pubblicare là”, osserva Baraš, “in questo senso non

<sup>34</sup> *Storia della lettura*, op. cit., p. VIII.

<sup>35</sup> Nondimeno, la trascrizione del testo viene indicata da più parti come presupposto irrinunciabile per una comprensione più profonda del testo. Questa peculiare modalità di assimilazione torna, ad esempio, nei ricordi del poeta Vladimir Alejnikov: “Quando negli anni Sessanta feci amicizia con Nataša Gorbanevskaja, lei prendeva i miei versi e non solo li leggeva, ma li ricopiava. Diceva di essere ormai abituata così, se ricopiava i testi li riceveva meglio”, V. Alejnikov, “Zvezda samizdata”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1998, 34, p. 257.

<sup>36</sup> N. Osipova, “O ‘salone’ na Puškinskoj”, *Novoe literaturnoe obozrenie*, 1998, 32, p. 266.

<sup>37</sup> L. Alekseeva, *Istorija inakomyslija v SS-SR*, Moskva 2001, versione elettronica: <<http://www.memo.ru/history/diss/books/ALEXEEVA/index.htm>>.

<sup>38</sup> Moskva, Gosudarstvennaja Publičnaja Istoričeskaja Biblioteka, Kollekcija netradicionnoj pečati, A. Baraš, “Ešče raz: Poet i proza”, *Epsilon-salon*, 1986, 5.



si distingue dal pubblicarsi da sé qua: l'uditorio sia numericamente che spiritualmente è più o meno lo stesso"<sup>39</sup>. Forse Baraš doveva quest'idea al critico leningradese Michail Berg, che già l'anno precedente aveva dedicato al problema del lettore un articolo apparso sull'allegato letterario di A-Ja, rivista d'arte che usciva a Parigi per iniziativa dello scultore Igor Šelkovskij. Paradossalmente proprio una delle più ambiziose edizioni periodiche dell'emigrazione era diventata la tribuna da cui smorzare le speranze di chi credeva nelle progressive sorti del tamizdat:

Lasciarsi allettare dall'eco tipografica del tamizdat non è che l'ennesima illusione: il tuo libro avrà sempre quello stesso lettore e mezzo che ha qua: le case editrici russe all'estero sono una specie di samizdat tipografico<sup>40</sup>.

Al di là delle distinzioni operate da Daniel', risulta dunque chiaro come quello dell'autoe-dizione in Urss fosse essenzialmente un fenomeno di nicchia, dotato di un carattere per l'appunto "domestico" (*domašnij*) e "circoscritto a determinate cerchie" (*kružkovoj*). Boris Dubin calcola che la diffusione della letteratura samizdat – peraltro estremamente differenziata al suo interno<sup>41</sup> – fosse limitata al "potenziale creativo del paese – la sfera del pensiero libero e indipendente, senza il quale, com'è noto, non è possibile parlare di innovazione"<sup>42</sup>. Tradotto in termini percentuali, si trattava del 2-5% della popolazione – una fascia assai esigua, in genere identificata da quel binomio inscindibile che torna sovente nelle informative del Kgb sul "diligare" del samizdat, ossia "l'intelligencija e la gioventù dedita allo studio" ("intelligencija

i učaščaja molodež'")<sup>43</sup>. Nemmeno le edizioni dattiloscritte più vicine al movimento dissidente godevano di ampia circolazione: lo stesso Daniel' calcola che la *Chronika tekučich sobytij* abbia raggiunto non più di alcune migliaia di persone nell'intero paese e che il numero dei lettori affezionati si aggirasse intorno a qualche centinaia<sup>44</sup>.

A conferma di come la funzione editoriale non sia mai stata appaltata esclusivamente al pubblico depone anche il ricorso – già a partire dagli anni Sessanta – da parte dei redattori delle edizioni periodiche ai servizi di dattilografi (più spesso dattilografe) semiprofessionisti, talora retribuiti per i loro sforzi<sup>45</sup>. Quella che Igrunov definisce l'apparizione di un mercato della letteratura autoedita resta tuttora un aspetto poco indagato, anche per le resistenze dei testimoni oculari ad ammettere l'esistenza di una simile compravendita. Alcuni tra gli esponenti del dissenso intervistati da Aleksej Pjatkovskij negano o minimizzano tali risvolti commerciali<sup>46</sup>, nel timore di incrinare la visione "eroica" del samizdat cui altrove accenna Daniel'<sup>47</sup>. Non così l'Alekseeva, la quale riferisce di aver ricopiato varie opere letterarie su commissione degli amici matematici di suo marito<sup>48</sup>. Tuttavia non avrebbe mai accettato soldi per dattilografare la *Chronika tekučich sobytij*, persuasa del valore morale di una simile impresa ("La Cronaca è per l'anima")<sup>49</sup>. Ma già all'ini-

<sup>39</sup> Si veda V. Bukovskij, "Soviet Archives at INFO-RUSS", versione elettronica <<http://psi.ece.jhu.edu/kaplan/IRUSS/BUK/GBARC/pdfs/dis70/ct119-71.pdf>>.

<sup>40</sup> A. Daniel', A. Roginskij, "Über das Publikationsprojekt", op. cit., p. 47.

<sup>41</sup> Si veda ad esempio A. Gadasina, "Majakovka' dalla nam vnutrennjuju svobodu", L. Polikovskaja, "My – predčustvie, predteča...". *Ploščad' Majakovskogo: 1958-1965*, Moskva 1997, versione elettronica: <<http://memo.ru/history/diss/books/mayak/index.htm>>.

<sup>42</sup> Per la precisione Natal'ja Sadomskaja, Leonard Ternovskij, Aleksandr Daniel', si veda <<http://antology.igrunov.ru>>.

<sup>43</sup> A. Daniel', "Istorija samizdata", *Gosbezopasnost' i literatura: na opyte Rossii i Germanii (SSSR i GDR)*, Moskva 1994, p. 93.

<sup>44</sup> *Vospominanija o Samizdate predsedatelja Moskovskoj chel'sinskoj gruppy Ljudmily Alekseevoj*, <[http://antology.igrunov.ru/l\\_alexeeva.html](http://antology.igrunov.ru/l_alexeeva.html)>.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> M. Berg, "Novyj žanr: pisatel' i čitatel'", *Literaturnoe A-Ja*, 1985, versione elettronica consultata <<http://www.mberg.net/nvz/>>.

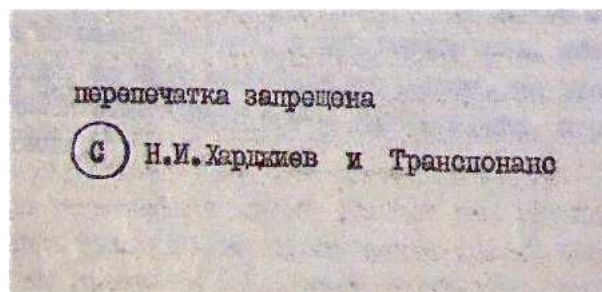
<sup>41</sup> "Ma la circolazione del samizdat, è chiaro, aveva un carattere estremamente differenziato. Solo alcune tra le sue orbite si intersecavano parzialmente. Nella maggior parte dei casi, ciascun gruppo determinato di testi circolava, veniva letto e diffuso all'interno del proprio ambiente", L. Gudkov, B. Dubin, "Parallel'nye literatury: popytka sociologičeskogo opisanija", L. Gudkov – B. Dubin, *Intelligencija. Zametki o literaturno-političeskie illuzijach*, Sankt-Peterburg 2009, p. 78.

<sup>42</sup> Ivi, p. 79.

zio degli anni Settanta il meccanismo della trascrizione “dal basso” era stato attaccato da più parti, in quanto profondamente inadeguato per i compiti che il samizdat si prefiggeva. Tra coloro che criticarono più aspramente l'estemporaneità delle trascrizioni da parte dei lettori ricordiamo Valerij Balakirev (alias S. Topolev), redattore insieme ad Aleksandr Bolonkin della rivista ciclostilata *Svobodnaja mysl'* (1971). In un articolo diffuso in Occidente dal bollettino tamizdat *Vol'noe slovo*, Balakirev teorizzava addirittura il passaggio al cosiddetto *kolizdat* (abbreviazione di *kollektivnoe izdatel'stvo*, “editoria collettiva”)<sup>50</sup>. Ai testi ricopiati dai lettori-scribi dovevano subentrare edizioni periodiche rigorosamente a pagamento che pubblicassero solo testi “inediti”, ossia non ancora apparsi su altre riviste. Inoltre, occorreva rimpiazzare la macchina per scrivere con mezzi di riproduzione più avanzati, quali “apparecchi rotaprint, macchine vetrografiche, poligrafiche, elettrografiche, mimeografiche, termocopiatrici”<sup>51</sup>, per venire incontro all'incremento della domanda dei lettori, calcolata ormai nell'ordine di migliaia di copie.

Altrove, le edizioni periodiche dattiloscritte cercheranno invece di limitare la ricopiatura dei propri testi, in una sorta di primitiva tutela del diritto d'autore. Nel contesto domestico e artigianale del samizdat l'indicazione del *copyright* assume una valenza particolare, dacché allude al tentativo di ribadire – almeno a livello formale – il concetto di proprietà intellettuale anche là dove la riproduzione dell'opera aveva cessato di essere prerogativa esclusiva della figura dell'editore. Già nel 1976 sul numero 3 della rivista leningradese 37 era comparsa la scritta “È vietata la riproduzione di taluni materiali senza il permesso della redazione di 37”<sup>52</sup>. Ma

sarà nel luglio del 1983 che sul numero 16 della rivista *Transponans* (dedicato a Nikolaj Chardžiev in occasione del suo ottantesimo compleanno) comparirà per la prima volta la scritta vagamente paradossale “Vietata la riproduzione” accompagnata dal simbolo ©, a indicare i diritti detenuti da N. Chardžiev e *Transponans*.



I materiali formalmente coperti da *copyright* erano quelli riportati nella rubrica *Pubblicazioni*, ossia alcune poesie inedite del periodo post-futurista di Aleksej Kručnych attinte dall'archivio di Chardžiev, collezionista e studioso dell'eredità artistica e letteraria dell'avanguardia di inizio secolo. Con tutta probabilità la redazione – consapevole del valore storico delle opere – intendeva scoraggiare il diffondersi di “copie pirata”, magari gravate da corruzioni testuali.

L'alienazione di parte dei diritti editoriali ai lettori pone dunque all'attenzione degli autori la questione di ciò che Adrian Johns chiama “textual stability”<sup>53</sup>. A esprimere dubbi sull'auspicabilità di una riproduzione indiscriminata delle proprie opere furono spesso proprio quegli scrittori che dovevano gran parte della loro fama al samizdat e ai suoi canali. È il caso, ad esempio, dei sopravvissuti ai lager della Kolyma Varlam Šalamov e Evgenija Ginzburg, entrambi protagonisti del samizdat degli anni Sessanta, dopo fallimentari tentativi di pubblicare i propri testi sulla rivista *Novyj mir*, diretta da Aleksandr Tvardovskij. Pur felice del fatto che il manoscritto della prima parte del suo *Krutoj maršrut* [Viaggio nella vertigine] avesse trovato una

<sup>50</sup> S. Topolev (V. Balakirev), “Ot Samizdata k Kolizdatu”, *Svobodnaja mysl'*. *Obščestvenno-političeskij žurnal*, 1971, 1, ripubblicato in *Vol'noe slovo. Samizdat. Izbrannoe. Dokumental'naja serija*, 7, München 1973, pp. 10-27.

<sup>51</sup> Ivi, p. 21.

<sup>52</sup> Bremen, Historisches Archiv Osteuropa an der Universität Bremen, 37, 1976, 3, f. 75 (B. Groys).

<sup>53</sup> A. Johns, *The nature of the book: print and knowledge in the making*, Chicago 1998, p. 5.

veste tipografica in una lontana città “che rispondeva al melodioso nome di Milano”<sup>54</sup>, la Ginzburg si doleva di non aver potuto intervenire direttamente nelle fasi della pubblicazione tamizdat<sup>55</sup>. Ancora più tette a tale proposito erano le considerazioni dell’autore dei *Racconti della Kolyma*. Šalamov lamenterà più volte la tendenza dei lettori del samizdat a “correggere” i suoi testi, a levigare quelle imperfezioni che, lungi dall’essere frutto di sciattezza, costituivano in realtà una peculiarità del suo stile. Ad esempio, trascrivendo il racconto *Come incominciò*, gli anonimi scribi erano soliti completare nell’incipit la parola “lavoravamo” che, invece, nelle intenzioni dell’autore doveva restare troncata a metà. (“Come incominciò? In quale giorno di quell’inverno girò il vento e tutto diventò troppo orribile? In autunno noi ancora lavo...”)<sup>56</sup>. Secondo Šalamov, il processo della trascrizione da parte dei lettori si accompagnava a una sorta di *editing* occulto, una propensione inconscia alla normalizzazione che finiva per stravolgere gli effetti calcolati.

Lo scenario che emerge è dunque decisamente complesso ed evidenzia una serie di fattori che vanno a integrare lo schema teorico fondato sull’iniziativa spontanea del lettore-scriba: l’apparizione di figure professionali legate alla riproduzione e alla diffusione dei testi, l’auspicata evoluzione del samizdat verso for-

me più strutturate di editoria collettiva clandestina, l’emergere di un certo scetticismo circa l’auspicabilità di una riproduzione incontrollata dei testi, la marginalizzazione del meccanismo della ricopiatura a favore di altre forme di tradizione del testo (scambio, lettura collettiva). Attribuire l’etichetta di samizdat alle sole copie realizzate dai lettori significherebbe frammentare ulteriormente un quadro già di per sé atomizzato, adottando un criterio che, se può risultare utile per la descrizione bibliografica dei singoli documenti (ammesso che si riesca a ricostruirne l’esatta origine e la “biografia”, e Daniel’ è il primo a riconoscere che questo non sempre è possibile)<sup>57</sup>, non riflette appieno le modalità della produzione e della fruizione dei testi letterari non sottoposti a censura. Occorre dunque sottolineare le peculiarità del samizdat letterario rispetto a quello socio-politico, restituendo spazio al ruolo svolto da autori, redattori e altri organizzatori culturali nella disseminazione dei testi e indagando il significato mediale di questa consapevole rinuncia alle certezze acquisite della *print culture*<sup>58</sup>. Solo così sarà possibile ricollocare il senso di quest’esperienza non solo nel quadro storico-culturale dell’Urss del tardo socialismo, ma anche in quello plurisecolare della storia del libro.

<sup>54</sup> E. Ginzburg, *Viaggio nella vertigine*, Milano 2011, p. 691. L’edizione cui si riferisce l’autrice è la traduzione a opera di Maria Olsufieva (pubblicata con lo pseudonimo di Aldino Betti) della prima parte di *Krutoj maršrut* (e di frammenti dalla seconda), uscita nel 1967 per i tipi di Arnoldo Mondadori.

<sup>55</sup> Ibidem.

<sup>56</sup> Si veda L. Toker, “Samizdat i problema avtorskogo kontrolja v sud’be Varlama Šalamova”, *Poetics Today*, 2008, 4, pp. 735-758.

<sup>57</sup> A. Daniel’, “Samizdatskaja biografija”, op. cit., p. 52.

<sup>58</sup> Termine coniato da Elizabeth L. Eisenstein, *The printing press as an agent of change communications and cultural transformations in early-modern Europe*, Cambridge 1980.