



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova
Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-11

Tesi di Laurea

*Letteratura clandestina sovietica
nella forma del tamizdat:
il caso Pasternak in Italia*

Relatrice
Prof.ssa Claudia Criveller

Laureanda
Miriam Puntillo
n° matr.2042582 / LTLLM

Anno Accademico 2025 / 2026

*Ai miei nonni Enzo e Miriam,
al loro amore dal cielo al mare
al loro affetto sempre nel mio cuore.*

INDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUZIONE | 1 |
| Capitolo 1. Le istituzioni culturali nella Russia sovietica | |
| 1.1 Il potere politico e culturale del partito (1917-1953)..... | 5 |
| 1.2.1 Il Glavlit..... | 13 |
| 1.2.2. I servizi segreti..... | 16 |
| 1.2.3 Le Unioni artistiche | 19 |
| 1.3 Il canone ufficiale del realismo socialista..... | 21 |
| Capitolo 2. La letteratura clandestina | |
| 2.1 La nascita del <i>samizdat</i> | 25 |
| 2.2. Il fenomeno del <i>tamizdat</i> | 29 |
| 2.3. Oltre la parola scritta: il <i>magnitizdat</i> e le trasmissioni radiofoniche..... | 33 |
| Capitolo 3. Il caso Pasternak | |
| 3.1 Boris Pasternak e <i>Il dottor Živago</i> : un autore e un libro <i>sui generis</i> | 37 |
| 3.2 Il romanzo nel romanzo..... | 41 |
| 3.3 Gli strascichi della tempesta editoriale | 47 |
| CONCLUSIONE | 53 |
| КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ..... | 55 |
| BIBLIOGRAFIA e SITOGRAFIA | 59 |

INTRODUZIONE

La presente tesi di laurea si propone di analizzare la vicenda editoriale legata alla pubblicazione del romanzo *Il dottor Živago*, comunemente nota come “il caso Pasternak”, attraverso la disamina del contesto storico-letterario dell’Unione sovietica. In questo contesto, la politica culturale del partito rese possibile la nascita di un corpus letterario non ufficiale capace di sottrarsi alle maglie della censura. A questo vasto materiale artistico clandestino appartiene l’opera di Boris Pasternak, concepita e circolata nella forma del cosiddetto *tamizdat*, prima di essere trasferita all’estero e pubblicata in prima mondiale da Giangiacomo Feltrinelli, scatenando un vero e proprio caso internazionale. Il corpus preso in esame comprende fonti dirette e fonti secondarie, quali il romanzo di Boris Pasternak, saggi sulla politica culturale vigente in Unione sovietica, ma anche corrispondenze epistolari, documenti ufficiali del PCUS e del KGB, filmati di approfondimento da parte di studiosi ed infine le testimonianze dei protagonisti del caso Pasternak, o le memorie raccolte dai loro poster.

L’analisi si colloca nell’ambito disciplinare della letteratura russa, con particolare attenzione alla produzione letteraria clandestina emersa in Unione sovietica nel XX secolo. Sebbene tale materiale consistesse in un canale alternativo al canone ufficiale del realismo socialista imposto dal regime, esso ha dato alla luce alcuni tra i più grandi lavori, sul panorama letterario non solo russo ma mondiale del Novecento. Per uno studio approfondito, sono stati presi in esame materiali di studio che afferiscono anche ad altri ambiti disciplinari: dalla filosofia per comprendere a pieno il pensiero dell’autore, alla storia per conoscere le tappe del consolidamento della censura sovietica sulla cultura.

Il primo capitolo prende in esame le istituzioni culturali nella Russia sovietica. A partire dall’insediamento del potere bolscevico, si analizza l’evoluzione della politica culturale del partito in tutte le tappe che condussero al totale assoggettamento delle arti al controllo politico. Nel medesimo capitolo si offre uno sguardo approfondito alle istituzioni censorie politiche in vigore dagli albori dell’Unione sovietica fino al suo collasso, quali il Glavlit, principale organo censorio, i servizi segreti del KGB e le Unioni artistiche, con particolare attenzione all’Unione degli scrittori sovietici. Infine, il capitolo si conclude con l’esposizione delle principali caratteristiche del realismo socialista, il

canone ufficiale imposto dal partito con il fine di creare una letteratura che sottostesse al Verbo del partito.

Nel secondo capitolo viene approfondito il fenomeno della letteratura clandestina, dalla sua nascita nella forma del *samizdat*, alla sua evoluzione nel *tamizdat*, fino all'approdo a nuove forme di diffusione di materiale non ufficiale, quali le registrazioni *magnitizdat* e le trasmissioni radiofoniche. Si dimostra che il fenomeno ha radici lontane, ma è poi esacerbato durante il consolidamento della dittatura sovietica. Illustrando le tecniche di produzione e le modalità di diffusione di questo materiale, si documentano i diversi espedienti adottati dagli autori sovietici per sfuggire alla censura, a costo della propria vita. La pubblicazione del *Dottor Živago* funse da spartiacque nel mondo letterario e nella trasmissione clandestina di materiale letterario, che aprì ad altri analoghi ed importanti casi internazionali. Nella conclusione, si prendono in esame altre forme artistiche che trovarono modo di sottrarsi al controllo culturale tramite espedienti originali e inediti.

Nel terzo e ultimo capitolo si giunge alla documentazione del “caso Pasternak”: l'obiettivo è illustrare le peculiarità distintive del testo che possano spiegare il successo mondiale e lo sfrenato ostracismo da parte delle autorità sovietiche che seguirono la sua pubblicazione in Italia. Partendo da un'analisi approfondita del *Dottor Živago* e del suo autore, Boris Pasternak, si espone una genesi del romanzo che giustifica la collocazione *sui generis* dello scrittore e del suo stesso libro nella storia della letteratura russa. Il capitolo prosegue illustrando quelle che furono le tappe vere e proprie della pubblicazione del romanzo, dall'intercettazione della notizia sull'uscita del romanzo, alla ricezione del manoscritto da parte dell'editore estero, fino alla tempesta editoriale scagliata dalle autorità sovietiche che avvolse tutti i protagonisti della vicenda. La pubblicazione fu seguita dall'assegnazione del premio Nobel all'autore, che tuttavia si vide costretto a rifiutare; ne seguì una feroce campagna denigratoria, che continuò anche dopo la sua morte prendendo di mira le persone a lui care. Il capitolo si conclude narrando le sorti dei testimoni della vicenda tra arresti, processi in tribunale e riabilitazione di regime, fino alla felice pubblicazione del romanzo in Russia.

Capitolo 1. Le istituzioni culturali nella Russia sovietica

1.1 Il potere politico e culturale del partito (1917-1953)

La Rivoluzione d'ottobre del 1917 inaugurò una nuova fase della storia russa, il periodo sovietico. All'indomani della vittoria del potere bolscevico, la struttura del campo letterario mutò radicalmente e la censura divenne Verbo del partito¹. Gran parte dell'*intelligencija* russa mostrò un atteggiamento ostile nei confronti del nuovo potere costituito, motivo per il quale molti scrittori negli anni successivi furono costretti ad emigrare in quella che si ricorda essere la prima grande ondata di migrazione². Dei tanti emigrati, solo alcuni fecero ritorno in Russia. Di coloro che erano rimasti in patria, solo pochi accolsero apertamente la rivoluzione schierandosi a fianco del nuovo ordine. Gli altri l'accettarono passivamente, continuando a scrivere ma nutrendo una latente ostilità verso il regime³. Il futurismo, movimento rivoluzionario e antiborghese, ebbe un ruolo fondamentale nelle prime tappe verso la costruzione dell'identità tra potere politico e culturale. Sin da subito, i bolscevichi resero esplicita la propria intenzione di voler smantellare mentalità e istituzioni borghesi. Come conseguenza naturale, i futuristi si allinearono al nuovo regime; sebbene non tutti fossero interessati alla rivoluzione sociale e politica, tutti vi vedevano l'occasione di realizzare la rivoluzione nel campo dell'arte⁴. Futurismo e arte proletaria iniziano così a diventare sinonimi. Nelle prime fasi della rivoluzione, questa pretesa fu incoraggiata dal primo commissario sovietico per l'istruzione, Anatolij Vasil'evič Lunačarskij, e molti futuristi entrarono a far parte del commissariato per occuparsi della politica letteraria, artistica e teatrale del paese. La maggior parte degli scrittori non futuristi, si teneva in disparte o era emigrata. Il nuovo regime non solo appoggiò i futuristi come unica forza letteraria organizzata disposta a sostenerlo a tutti i costi, ma fin dal principio mirò anche a promuovere una specifica

¹ Zalambani, M. (2009). *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze: Firenze University Press, p. 9.

² La storia della Russia è scandita da almeno quattro forti ondate migratorie: la prima negli anni 1920-21, la seconda durante la Seconda guerra mondiale, la terza durante la stagnazione e la quarta durante gli anni della *perestrojka* (Magarotto, L., 2007, *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, in «Europa Orientalis», vol. 26, pp. 127-144).

³ Struve, G. (1977). *Storia della letteratura sovietica: da Lenin a Stalin*. Milano: Garzanti, p. 15.

⁴ Ivi, p. 29.

letteratura proletaria incoraggiando gli scrittori della nuova classe egemone, il proletariato industriale. Per promuovere la cultura proletaria, nel 1917 venne istituito il Proletkul't (*Proletarskie kul'turno-prosvetitel'nye organizacii* - Organizzazioni proletarie di cultura ed educazione) ispirato al pensiero di Aleksandr Bogdanov, il quale sosteneva che la classe operaia avrebbe potuto approdare al socialismo soltanto accostando l'azione politica ed economica del partito e dei sindacati ad un'azione culturale autonoma, cioè non soggetta al controllo politico. Tra il 1917 e il 1920, il Proletkul't operò un'intensa attività in tutta la Russia, iniziando molti operai e contadini alla vita artistica e culturale. In realtà non tutti i membri erano di origine proletaria, ma tutti erano accomunati dall'adesione all'ideologia comunista, che era ciò che qualificava uno scrittore proletario. Tuttavia, il partito non apprezzava i tentativi dell'organizzazione di sottrarsi al suo controllo, perciò nel 1920 Lenin pose il Proletkul't sotto il controllo diretto del Narkompros (*Narodnyj komissariat prosveščeniija* - Commissariato del popolo per l'istruzione)⁵. L'organizzazione cessò definitivamente di esistere nel 1932⁶. I quasi cinquecentomila membri del Proletkul't, tra cui importanti scrittori, confluirono in altre organizzazioni. Prima che la sua attività cessasse, vennero proposti altri metodi per promuovere una cultura e un'arte proletaria, con violente polemiche su quale dovesse essere il carattere specifico di una cultura di classe e quale il suo ruolo nella nuova società⁷. Nei primi anni dopo la rivoluzione il paese si trovò impegnato nella guerra civile; le condizioni di vita erano molto dure e la letteratura faticò a sopravvivere. La guerra si concluse nel novembre 1920, con la vittoria del governo. Nel febbraio del 1921 Lenin promulgò la NEP (*Novaja èkonomičeskaja politika* - Nuova politica economica), che pose fine al comunismo di guerra inaugurando un nuovo periodo della letteratura sovietica. Si assistette alla riapertura di molte case editrici, non solo in URSS ma anche all'estero, nelle località in cui erano emigrati in quel periodo molti scrittori sovietici; mai come in questo periodo sarebbero stati così facili i rapporti tra scrittori rimasti in patria e quelli oltre confine. Oltre alle case editrici, in Russia uscirono anche tante riviste. Sebbene soggette a censura con l'imprimatur ufficiale, veicolavano una grande varietà di opinioni e di temi, a dimostrazione che la politica letteraria del governo mostrava ancora generale

⁵ Ivi, pp. 38-40.

⁶ Zalambani 2009, p. 106

⁷ Struve 1977, p. 41.

tolleranza⁸. Gli artefici della ripresa alla fine della guerra civile erano stati per lo più gli scrittori non proletari e non comunisti, che a loro modo avevano accettato la rivoluzione ma con distacco. Tutti questi scrittori, che non erano comunisti ma che simpatizzavano per la rivoluzione furono definiti "compagni di strada", in russo "popučiki"; questo termine venne impiegato per la prima volta da Trockij nel saggio *Letteratura e rivoluzione* (1923)⁹:

E' sorta un'arte di transizione, che è più o meno organicamente legata alla rivoluzione, ma che nello stesso tempo non è l'arte della rivoluzione. Il loro contenuto letterario e in generale spirituale è un prodotto della rivoluzione, [...] e tutti l'accettano, ognuno a suo modo. Ma in queste accettazioni individuali essi hanno un carattere che li separa nettamente dal comunismo e minaccia in ogni momento di opporli ad esso. Questi scrittori non riescono ad afferrare la rivoluzione nel suo complesso, e il suo fine comunista è loro estraneo. [...] Non sono gli artisti della rivoluzione proletaria ma i suoi compagni di strada in arte.

Quest'espressione ebbe grande successo e fu ampiamente utilizzata, sebbene non fosse una definizione precisa da attribuire con sicurezza a uno scrittore piuttosto che a un altro. Dal 1921 al 1924 i compagni di strada dominarono la scena letteraria e furono proprio essi a creare quelle opere per cui la letteratura sovietica ebbe il suo posto nella letteratura mondiale, tra i quali si annoverano, ad esempio, Boris Pil'njak, Isaak Babel', Vsevolod Ivanov e i "Fratelli di Serapione"¹⁰. Questi scrittori pubblicavano sulla rivista *Krasnaja Nov*, fondata da Aleksandr Voronskij. Tuttavia, negli anni 1923-1924, i *popučiki* subirono pesanti attacchi, soprattutto dal gruppo "Oktjabr'", sorto alla fine del 1922 sulle ceneri del Proletkul't. I suoi membri erano comunisti ortodossi e si battevano per una letteratura autenticamente proletaria¹¹. Il gruppo iniziò a pubblicare su due riviste, *Na Postu* e *Oktjabr'*, fondate rispettivamente nel 1923 e nel 1924. I cosiddetti *napostovcy* pubblicarono nel primo numero della rivista la propria Piattaforma ideologica e artistica (*Ideologičeskaja i chudožestvennaja platforma*), affermando la necessità della letteratura di essere proletaria per "plasmare la psicologia e la coscienza della classe operaia e di tutte le masse lavoratrici verso gli obiettivi finali del proletariato". Con il fine di creare un fronte unico della letteratura proletaria, si avvalsero della VAPP (*Vserossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej* - Associazione panrusa degli scrittori proletari). Nel

⁸ Ivi, p. 48.

⁹ Ivi, p. 94.

¹⁰ Trockij, L. D. (1968). *Compagni di strada*, trad. it. di A. M. Carpi, Bari: De Donato, p. 45.

¹¹ Struve 1977, p. 95.

gennaio del 1924 ebbe luogo la prima Conferenza panrussa degli scrittori proletari, che tramite una risoluzione chiari che la letteratura in una società di classe come quella sovietica aveva il compito di servirla attivamente senza potersi permettere di essere neutrale¹². Questa risoluzione era un violento attacco verso chi negava la possibilità di una specifica letteratura proletaria e si scagliava apertamente contro i compagni di strada accusandoli di “distorcere la rivoluzione in letteratura”. La risoluzione metteva in luce il fatto che non fosse più sufficiente solo riconoscere la letteratura proletaria, ma che bisognasse accettarne l’egemonia:

La letteratura proletaria in Unione Sovietica ha un solo scopo davanti a sé: servire la causa della vittoria mondiale del proletariato, combattere senza pietà tutti i nemici della rivoluzione¹³.

Negli anni 1923-24 si verificarono altri attacchi dei *napostovcy* ai compagni di strada, accusati di essere detrattori della Rivoluzione. Il 19 maggio 1924 il Comitato centrale del partito comunista approvò una risoluzione che confermava la politica benevola del partito verso i compagni di strada e le loro opere, respingendo al tempo stesso ogni tentativo da parte dei gruppi letterari di parlare a nome del partito; a quel tempo la maggior parte dei dirigenti del partito si opponeva alla pretesa di una supremazia delle organizzazioni letterarie proletarie¹⁴. Nel giugno del 1925 il Comitato centrale emesse un’ulteriore risoluzione in cui riaffermava lo stato di cose esistente, la *Magna charta libertatum* degli scrittori sovietici. Veniva riaffermato il potere di intervento dello stato e del partito in tutte le questioni relative all’arte e alla letteratura; si negava l’egemonia degli scrittori proletari, ma si garantiva loro l’appoggio, nonché la libera competizione dei vari gruppi e correnti; ai compagni di strada fu concesso uno spazio maggiore e poterono così continuare a lavorare in tranquillità. Il partito aveva il dovere di scartare tutti gli elementi e le tendenze controrivoluzionarie, ma al contempo di tollerare tutte le forme ideologiche intermedie. Dunque, nel documento si auspicava la libera competizione dei vari gruppi e correnti, rifiutando nuovamente di concedere il monopolio in letteratura a un solo gruppo o organizzazione e così vincolare il partito a una sola corrente letteraria. Questa risoluzione rappresentava ancora un benevolo incoraggiamento verso gli scrittori non comunisti e i compagni di strada; proprio questi ultimi diedero il maggior contributo alla

¹² Ivi, p. 97.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ivi, p. 101.

letteratura in questi anni. Paradossalmente, il rifiuto della politica ufficiale di appoggiare gli scrittori proletari stimolò da parte loro una più intensa attività letteraria. Intorno al 1925 si verificarono nuovi accesi scontri tra i *napostovcy* e gli elementi più moderati del partito che proteggevano i compagni di strada, che si conclusero con la vittoria di questi ultimi. Negli accesi dibattiti letterari di quegli anni ebbero un ruolo importante anche i futuristi del LEF (*Levyj Front Iskusstv* - Fronte di sinistra delle arti), che si riunirono dal 1923 sotto una rivista omonima. Nel primo numero esposero il programma del gruppo, in cui si sottolineava il carattere rivoluzionario del futurismo, a disprezzo di tutte le altre organizzazioni rivali, e promettendo di seguire la lotta contro i residui del passato. I membri ritenevano che dopo la rivoluzione politica sarebbe stata necessaria anche una rivoluzione artistica che superasse la contrapposizione tra processo creativo e industriale, per superare il divario e unire i due principi. La rivista ebbe solo due anni di vita, cessando le pubblicazioni all'inizio del 1925. Nel 1927 venne fondata una seconda rivista, *Novyj LEF*, in cui i membri teorizzarono la “letteratura del fatto”, secondo la quale era necessario porre fine alla finzione artistica e passare alla cronaca diretta, e attaccarono i compagni di strada. La rivista, tuttavia, smise di uscire nel 1928 e ben presto il gruppo si sciolse. Prese il suo posto il REF (*Revoljucionnyj Front Iskusstv*- Fronte Rivoluzionario), patrocinato da Majakovskij, ma anche questo non durò a lungo e finì per confluire nella RAPP (*Rossijskaja Associacija Proletarskich Pisatelej* - Associazione russa degli scrittori proletari) insieme ad altre associazioni letterarie. Nel maggio dello stesso anno ebbe luogo il Primo congresso di tutte le associazioni degli scrittori proletari, che sancì la nascita della VOAPP (*Vsesojuznoe Ob'edinenie Associacij Proletarskich Pisatelej* - Unione pansovietica delle associazioni degli scrittori proletari)¹⁵. Nel 1929 si verificò una svolta. I compagni di strada e tutti gli scrittori che fino a quel momento non si erano allineati al partito si trovano di nuovo sotto a un fuoco concentrato¹⁶. Il periodo di relativa libertà e tolleranza inizia a volgere al termine, per succedergli la cosiddetta “dittatura della RAPP” capeggiata dal leader Leopold Averbach, critico letterario che incarnò il volto più feroce della politica culturale di quegli anni. In questa fase la RAPP assunse poteri dittatoriali e stabilì la linea che tutti gli scrittori avrebbero dovuto seguire se avessero voluto sopravvivere in letteratura: era il riconoscimento ufficiale della

¹⁵ Ivi, pp. 257- 260.

¹⁶ Zalambani 2009, p. 265.

supremazia della letteratura proletaria. Il risultato nella letteratura sovietica fu un inaridimento della creatività, dei temi e un irrigidimento di controllo sui singoli scrittori. Questo periodo durò circa tre anni e coincise con gli inizi del primo piano quinquennale di industrializzazione e collettivizzazione a cui tutto il paese fu subordinato. Nel 1929 si verificarono due importanti casi letterari a testimonianza dei nuovi limiti imposti agli scrittori: il caso Pil'njak e il caso Zamjatin. Entrambi furono vittime di violente campagne diffamatorie per la pubblicazione di un'opera presso case editrici estere. L'anno successivo gli attacchi si concentrarono invece contro i membri di "Pereval" (Il Valico), gruppo nato nel 1924 dalla secessione di giovani scrittori appartenenti al gruppo "Oktjabr", in disaccordo con la politica avversa ai compagni di strada¹⁷. Ma il vero rovesciamento della politica letteraria arrivò il 23 aprile 1932¹⁸: il Comitato centrale del partito prese la storica decisione di sciogliere tutte le organizzazioni letterarie, proletarie e non, e la creazione al loro posto dell'Unione degli scrittori sovietici. Quando la RAPP finì di portare a termine questo progetto essa stessa venne messa da parte, assieme agli altri gruppi letterari, tramite la risoluzione del 1932. L'intenzione era di porre fine alle lotte tra i vari gruppi creando un ente omogeneo a carattere ufficiale, in quanto comprendeva tutti gli scrittori sovietici che accettavano la politica del governo e aderivano al canone del realismo socialista, e quindi più facilmente controllabile. A loro detta "i risultati dell'edificazione socialista" con l'affermarsi di nuovi scrittori usciti dalle fabbriche, cantieri e fattorie, avevano reso superflua l'esistenza di singole organizzazioni artistiche e letterarie e, avendo stroncato tutte le resistenze antirivoluzionarie in circolo, il mondo culturale aveva raggiunto il giusto livello di omogeneità che poteva garantire anche per il futuro. Il concetto stesso di compagno di strada, dunque, iniziava a non essere più tollerato. Questa risoluzione si pose chiaramente come un passo indietro rispetto alla libertà dei compagni di strada accordata nel 1925 e del periodo precedente di creazione letteraria, in cui lo scrittore godeva ancora del diritto di essere politicamente disimpegnato. Da questo momento in poi sarebbe bastato che ogni opera artistica o letteraria venisse definita incompatibile con lo spirito del realismo socialista o accusata di formalismo per essere esclusa dalla letteratura. Ciò comportava nello scrittore una scrupolosa scelta a priori nei temi da trattare e nelle modalità in cui farlo, una forma di

¹⁷ Ivi, p. 275.

¹⁸ Struve 1977, p. 301.

autocensura conseguenza dell'introiezione del canone del *socrealizm*¹⁹. Dunque, l'Unione non fu una semplice organizzazione professionale, ma piuttosto il tipico prodotto di un regime totalitario con l'obiettivo di subordinare tutto il mondo letterario alle pretese avanzate dal partito, tramite uno specifico programma politico e un preciso metodo letterario. Questa riforma rappresenta un importante passo verso la soppressione di ogni non conformismo in vista di un controllo totalitario da parte dello Stato su tutta la vita culturale, spirituale, sociale e politica del paese. Nell'agosto del 1934 si tenne a Mosca il primo congresso panrusso dell'Unione degli scrittori sovietici²⁰. Il congresso fu aperto da Andrej Ždanov, portavoce del governo che avrebbe acquistato grande notorietà come inquisitore della cultura negli anni successivi. Nel corso degli anni Trenta si verificarono vari cambiamenti, determinati anche da fattori esterni come la crescente minaccia nazi-fascista, che portò i dirigenti sovietici a cercare alleati fra le democrazie occidentali e per questo ad acquisire una mentalità più nazionale. Questi anni coincisero con l'evoluzione dell'Unione sovietica in un vero e proprio Paese totalitario²¹, e con il completamento nel mondo letterario del processo di creazione e consacrazione dello scrittore sovietico; i giornali letterari costituirono un ruolo fondamentale, in quanto canali di reclutamento privilegiati del nuovo autore. Nei confronti del passato lo Stato operò una sorta di falsificazione, intervenendo sui programmi scolastici e stendendo nuovi libri di testo, per enfatizzare la storia imperialista della Russia, di cui il buon cittadino sovietico doveva andare fiero, e per denigrare i nemici. Tratto distintivo della società degli anni Trenta fu anche il culto della personalità di Stalin, che assunse quasi dimensioni mitologiche come guida e salvatore, soprattutto nel dopoguerra. In letteratura, chi si rifiutò scomparve dalla scena letteraria; molti vennero denunciati come nemici del popolo, altri vennero eliminati silenziosamente. Fu in particolare negli anni 1937-1938 che numerosi intellettuali caddero vittime delle cosiddette "grandi purghe", tra cui scrittori famosi, critici e giornalisti²². L'importanza della letteratura come strumento della politica era più chiara che mai. I controlli ideologici non si allentarono né durante la guerra, né quando questa ebbe fine. Boris Pasternak, ad esempio, venne attaccato per essersi tenuto in disparte dalla guerra ed essersi dedicato quasi esclusivamente a nuove

¹⁹ Zalambani 2009, p. 221.

²⁰ Ivi, p. 311.

²¹ Struve 1977, p. 331.

²² Zalambani 2009, p. 337.

traduzioni di Shakespeare. Un ulteriore momento significativo fu l'approvazione di una risoluzione il 14 agosto 1946, che segnò l'avvento dell'era di Ždanov: si trattava di un documento contro le due riviste letterarie sovietiche, *Zvezda* e *Leningrad*, condannate per la pubblicazione delle opere di Anna Achmatova e Michail Zoščenko, giudicate “ideologicamente dannose”²³. Entrambi furono scacciati dall'Unione degli scrittori. Venne richiamata anche la *Literaturnaja Gazeta*, organo ufficiale dell'Unione, incolpata della diffusione della poesia “apolitica” di Pasternak. La risoluzione fu esemplare dell'irrigidimento di linea della politica di Ždanov, insistendo sull'importanza che gli scrittori si occupassero dei temi contemporanei e facendo leva su una forte campagna antioccidentale in tutti i campi della vita sovietica. Gli ultimi sei anni che precedettero la morte di Stalin furono i peggiori in ambito letterario. Stalin morì il 5 marzo 1953; in tutto il Paese si espanse un ampio coro di lodi e di cordoglio per la perdita del “Grande amato Capo e Maestro”. Si iniziò ben presto ad avvertire una mutata temperie culturale: al lungo inverno ždanoviano stava per succedere il disgelo chruščëviano.

1.2 Le istituzioni censorie politiche: il Glavlit, il KGB e le Unioni artistiche

In Urss il campo culturale non godeva di alcuna autonomia rispetto al piano politico. All'indomani della Rivoluzione, la censura diventò lo strumento principale del partito per imporsi sulla vita culturale del Paese. Non si trattava solo di una serie di misure repressive attuate dall'alto, ma di un fenomeno di controllo sui pensieri dei cittadini per forgiarne mentalità e comportamenti che coinvolgeva l'intera società²⁴. Dunque, se da un lato la censura emergeva in maniera evidente tramite una rete di istituzioni statali e culturali, dall'altro si insidiava in maniera più occulta una forma di censura interna, il censore dell'anima; il più grande risultato dello stalinismo fu infatti il passaggio dall'istituzionalizzazione degli organi culturali all'istituzionalizzazione delle menti e dell'anima, come suggerito dalla formula di Stalin secondo la quale gli autori dovevano diventare “ingegneri dell'anima” attraverso il metodo del realismo socialista. Se prima era un censore esterno che decideva cosa espellere dal testo, da questo momento in poi sarebbe stato il censore dell'anima a suggerire all'autore di cosa e come scrivere. Il

²³ Ivi, p. 419.

²⁴ Zalambani 2009, p. 9.

compito degli organi censori era individuare ed eliminare gli elementi “antisovietici” attraverso varie forme di sorveglianza e controllo, dapprima secondo il modello repressivo inquisitorio staliniano, poi ricorrendo a una sorveglianza più celata, che si mimetizzava nella vita sociale del Paese per captarne gli umori. Il motivo dietro alla grande preoccupazione del partito nei confronti della letteratura, risiedeva nel fatto che quest’ultima in Russia aveva tradizionalmente assolto a un ruolo profetico, che non solo era in grado di plasmare l’opinione pubblica, ma che investiva anche il futuro²⁵. La società russa infatti conservava dal Settecento un sistema fortemente letteraturocentrico, che si era consolidato nel secolo successivo affidando alla letteratura una funzione civile tramite la discussione di temi sociali, storici e di identità nazionale. Allo scrittore era dunque affidata la missione sociale di scoprire e divulgare la verità. Il letteraturocentrismo sembrava essersi esaurito all’inizio del XX secolo, con i primi sintomi di modernizzazione, ma la Rivoluzione d’ottobre ripristinò il sistema preesistente. La letteratura russa inoltre è sempre stata sottoposta a una rigida censura, e per questo motivo gli scrittori russi hanno dovuto imparare a creare prodotti letterari ricchi di citazioni implicite, allusioni e allegorie, la cosiddetta lingua di Esopo, e i lettori ad essere attivi, cercando sempre di individuare gli strati più profondi di un testo. In questo quadro culturale, l’Unione sovietica mise a punto un’efficace macchina repressiva che si esprimeva attraverso tre principali istituzioni censorie: il Glavlit, i servizi segreti del KGB e le Unioni artistiche.

1.2.1 Il Glavlit

Il 6 giugno 1922 venne istituito il Glavlit (*Glavnoe upravlenie po delam literatury i izdatel'stv* - Direzione Generale per gli affari di Letteratura e Editoria), un meccanismo universale di censura sia preventiva che repressiva, nonché il principale organo censorio sovietico, che sarebbe durato settant’anni²⁶. Il Glavlit sorse come articolazione del Narkompros, affidando al Ministero della pubblica istruzione la gestione della censura “di tutto ciò che è destinato alla pubblicazione”. Nei primi anni post-rivoluzionari il governo non ripristinò la censura vigente in epoca zarista, la censura previa

²⁵ Ivi, p.50.

²⁶ Bljum, A. V. (2009). *Ot neolita do Glavlita*, Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, p. 13.

(*predvaritel'naja cenzura*) abolita nel 1906, ma si affidò esclusivamente a quella repressiva (*karatel'anaja cenzura*) esercitata dal tribunale rivoluzionario della stampa, rivolto a giornali e redazioni. La distinzione fra censura preventiva e repressiva risale al 1865, quando le *Norme temporanee sulla censura e la stampa del 6 aprile 1865* liberarono la maggioranza della stampa dalla censura preventiva, e delegarono la censura repressiva a fissare “sanzioni amministrative” o “azioni legali” per i casi di infrazione. Negli anni del comunismo di guerra, la scarsità delle condizioni di vita tra cui la penuria di carta, consentì allo stato di tenere sotto stretto controllo la parola stampata anche senza ricorrere alla censura preventiva. Quest'ultima venne, appunto, ristabilita nel 1922, quando la nascita di nuove case editrici e riviste a seguito dell'introduzione della NEP aumentava l'offerta libraria, dunque il circolo di idee ed opinioni potenzialmente pericolose²⁷. In ogni caso, fino alla costituzione del Glavlit era in vigore la censura bellica, una forma di censura preventiva che prevedeva di timbrare con il marchio “R.V.C” (*Revoljucionnyj Voennyj Sovet* - Consiglio Militare Rivoluzionario) tutte le opere pubblicate, nonostante dovesse essere presente solo su materiali a carattere militare. Il 2 dicembre venne emesso un documento che chiariva tutte le funzioni del Glavlit, allo stesso tempo descrivendo la fisionomia che avrebbe contraddistinto tutta la futura censura sovietica, decretando ad esempio il divieto di stampare opere “di carattere apertamente contrario al partito” oppure “veicolo di un'ideologia a noi nemica”. L'azione della censura proseguiva da un lato attraverso azioni giudiziarie, come la soppressione di case editrici, di singole pubblicazioni o il rinvio al tribunale dei responsabili, dall'altro sul piano ideologico, facendo pressione sulle redazioni tramite colloqui, licenziamenti e sostituzione del personale. L'iter di esame dei manoscritti comprendeva varie fasi: a livello di censura preventiva, il redattore, ennesima articolazione del potere censorio, compilava una scheda contenente osservazioni ed eventuali correzioni da apportare al testo. Si procedeva poi consegnando la copia dello scritto in tipografia, dove sarebbe stata sottoposta a un ulteriore controllo da parte del rappresentante del Glavlit, e quindi poi data alle stampe. Una volta espletata la censura preventiva entrava in gioco quella repressiva, esercitata dal Glavlit in collaborazione con i servizi segreti, che prevedeva il diritto di confisca del testo e, soprattutto, di punire il colpevole, spesso attraverso lavori forzati²⁸; dal 1926 sarebbe

²⁷ Bljum 2009, p. 13.

²⁸ Zalambani 2009, pp. 53-56.

stato il Codice penale della Repubblica Russa ad occuparsi della censura repressiva. Negli anni il Glavlit subì varie riorganizzazioni e la sua autorevolezza nel campo della censura venne più o meno subordinata a quella del KGB e del partito. Nel 1933, per ottenere maggior controllo sui segreti statali e militari, il Glavlit venne sottomesso al Soviet dei commissari del popolo, acquisendo un carattere militarizzato che avrebbe mantenuto a lungo. Negli anni del disgelo, invece, il Glavlit venne parzialmente esautorato dei suoi poteri, trasmessi ad altri enti; infatti, nel 1957 fu costretto a cedere il controllo politico-culturale al partito per occuparsi prevalentemente dei segreti bellici e di stato, svolgendo così un ruolo secondario. Tuttavia, la nuova situazione sociopolitica di quegli anni non provocò cambiamenti significativi sul sistema della censura; al contrario, all'indomani del discorso in cui il nuovo capo di governo Chruščëv smascherava i crimini di Stalin, il partito rafforzò il controllo sulla sfera ideologica. In generale, l'andamento della politica censoria avrebbe previsto continue oscillazioni da un estremo all'altro, passando da forme di apertura ad episodi repressivi. Negli anni Sessanta il ruolo di censore supremo venne assunto dal partito, mentre il KGB e il Glavlit assunsero il compito di captare umori e pensieri dell'*intelligencija*. Il partito iniziò gradualmente ad adottare un nuovo *modus operandi* che non si avvaleva più solo delle istituzioni repressive, ma che si immergeva in tutti gli aspetti della società per così costruire una rete di controllo capillare, anche nei confronti degli stessi individui incaricati di controllare. Nello stesso periodo il Glavlit venne inglobato dal Goskompečat' (*Gosudarstvennyj komitet soveta ministrov SSSR po pečati* - Comitato statale del soviet dei ministri dell'URSS per la stampa), che assunse le funzioni censorie. Delegati ad organi periferici, Glavlit e KGB continuarono ad agire in sinergia, al punto che spesso le loro funzioni si sovrapponevano talmente, da rendere difficile la distinzione dei compiti dell'uno e dell'altro. Parallelamente agivano le Unioni artistiche, che si occupavano della realizzazione delle direttive del partito nei vari settori della cultura. Con l'inizio del periodo della stagnazione, il Glavlit riacquistò il suo precedente ruolo di supremo organo censorio alle dipendenze del soviet dei ministri, e accanto al KGB e all'Unione degli scrittori, iniziò la sua battaglia contro ai dissidenti²⁹. Alla fine degli anni Sessanta, il CC del partito emanò una nuova delibera segreta che modificava l'intero sistema censorio, attribuendo maggior potere alle Unioni e alle redazioni; da quel momento in poi, anche le opere che superavano la censura del Glavlit,

²⁹ Ivi, pp. 58-61.

avrebbero rischiato di cadere nelle maglie dell'Unione degli scrittori o delle redazioni che potevano precluderne la pubblicazione. Nella risoluzione si denotava anche una crescente inquietudine verso la circolazione della parola orale attraverso i nuovi mass media della radio, televisione e cinema. Per quanto riguarda la professionalità dei censori, erano tutti laureati e altamente specializzati e spesso venivano direttamente reclutati all'università; ai censori era richiesto non solo di attenersi all'indice dei libri proibiti, ma soprattutto di saper fiutare il pericolo, ovvero letteratura potenzialmente antisovietica. Il Glavlit non si occupava solo di letteratura sovietica ma anche di letteratura straniera. I censori controllavano con rigidità il flusso di entrata e di uscita dei libri dal paese al punto tale da censurare sia le opere in lingua straniera, che quelle in lingua russa pubblicate all'estero. Una volta confiscata l'opera incriminata, il censore poteva decidere di distruggerla, di approvare una ripulitura con correzioni o tagli, oppure di inviarla a un fondo speciale; se un testo non superava il vaglio della censura, ma non veniva nemmeno distrutto, finiva nello *specchran* (*special'noe chranenie*), un fondo speciale, altra importante istituzione della censura sovietica. Gli *spechrany* non erano accessibili a nessuno, ad esclusione di pochi membri del partito; neppure i censori che si occupavano della loro confisca godevano del diritto di accedervi. Si svilupparono durante gli anni Venti sul modello zarista; durante gli anni Cinquanta, a seguito della riabilitazione di molti scrittori, numerosi libri ritornarono nelle sale di lettura, ma dalla fine degli anni Sessanta gli *spechrany* iniziarono a popolarsi delle opere dei dissidenti. Furono riaperti solo durante la *perestrojka*. L'attenzione del Glavlit verso la letteratura straniera era dovuta soprattutto alla comparsa di letteratura clandestina in *sam e tamizdat*³⁰. Nelle competenze del Glavlit rientrava anche il controllo delle mostre e dei musei, così come qualsiasi altro elemento che potesse essere esibito agli occhi del cittadino sovietico.

1.2.2. I servizi segreti

Il lavoro del Glavlit era perennemente affiancato da quello dei servizi segreti, che rappresentavano l'aspetto più esplicitamente repressivo di tutto l'apparato censorio³¹; al giorno d'oggi, non è ancora possibile ricostruire nel dettaglio la sua storia, perché gli

³⁰ Ivi, pp. 63-66.

³¹ Bljum 2009, p. 15.

archivi dell'organizzazione non sono stati aperti. La polizia segreta sovietica nacque nel 1917 con il nome di Čeka (*Vserossijskaja črezvyščajnaja komissija* – Commissione straordinaria panrusa), sulle ceneri della polizia politica zarista, l'Ochrana. Nel 1922 venne riorganizzata in GPU (*Gosudarstvennoe političeskoe upravlenie* - Direzione politica di stato) sotto le dipendenze dell'NKVD (*Narodnyj komissariat vnutrennich del* - Commissariato del popolo per gli affari interni). Nello stesso anno nacque anche il Glavlit, che riconosceva al GPU il potere di esercitare sia la censura preventiva che quella repressiva; i documenti dell'epoca testimoniano l'attiva collaborazione tra i due organismi. Tuttavia, accadeva spesso che i servizi segreti scavalcassero il veto del Glavlit, procedendo direttamente alla confisca di opere, ma nascondendosi dietro al loro nome. Ciò dimostrava una situazione di costante conflitto tra i due organi, da cui il Glavlit usciva quasi sempre sconfitto³². Il GPU controllava tutti gli organi coinvolti nella stampa, quali tipografie, biblioteche, case editrici e redazioni, e aveva il potere di esercitare la censura repressiva anche sulla stampa che aveva già superato l'istanza preventiva ed era quindi autorizzata alla pubblicazione. A partire dal 1923 il GPU diventò un organo autonomo sotto il nome di OGPU (*Ob-edinënoe gosudarstvennoe političeskoe upravlenie* - Direzione politica dello Stato unificata), che esercitava il proprio potere non solo su tutte le opere pubblicate, ma anche sui censori stessi, ed era responsabile della loro nomina e licenziamento. Se negli anni staliniani l'attività dei servizi segreti si concentrò sulla ricerca dei “traditori” all'interno del partito, in epoca post-staliniana la morsa dei servizi segreti si allentò, per riprendere vigore durante la stagnazione scatenando la lotta ai dissidenti³³. Nel 1943 dall'NKVD si staccò l'NKGB (*Narodnyj komissariat gosudarstvennoj bezopasnosti* - Commissariato del popolo per la sicurezza dello Stato). Nel 1954 nacque il KGB (*Komitet gosudarstvennoj bezopasnosti* - Comitato per la sicurezza dello stato). Era dotato di una struttura fortemente centralizzata, e disponeva di efficienti risorse tecniche per il controllo e la sicurezza; dipendeva dai vertici del partito. L'attività dei servizi segreti si basava soprattutto sull'articolo 70 del Codice penale del luglio 1962, che si appellava all'accusa di “agitazione e propaganda antisovietica”, in base al quale si poteva perseguire e condannare un cittadino ai lavori forzati. All'inizio del 1970 il KGB venne insignito di nuovi poteri, e i dissidenti diventarono il principale

³² Zalambani 2009, p. 73.

³³ Ivi, p. 76.

bersaglio. Aumentarono perquisizioni, arresti, azioni legali e persino internamenti psichiatrici per soffocare la voce di personalità sgradite al potere. Il KGB aveva controllo diretto su tutta la popolazione dei libri e ne seguiva tutti i movimenti, sia all'interno del paese che oltre i confini³⁴; soprattutto negli anni della stagnazione, l'attività dei servizi segreti si rivolse particolarmente alla rete della contro-informazione del *samizdat*, che andava espandendosi anche all'estero sottoforma di *tamizdat*. Gradualmente, accanto alle operazioni repressive, il KGB iniziò a adottare una sottile forma di sorveglianza e controllo all'interno della società. Al personale, altamente qualificato, non veniva solo richiesto di leggere i testi, ma di intercettare gli umori della popolazione, per essere in grado di prevederli e quindi dominarli. Questo richiedeva l'infiltrazione dei servizi segreti in tutti i contesti e le organizzazioni che avevano a che fare con la manifestazione del pensiero, sia scritta che orale, come nei circoli privati dell'*intelligencija*, nelle case editrici o nei gruppi artistici. L'obiettivo era non solo cogliere manifestazioni esplicite, ma soprattutto allusioni e messaggi tra le righe che potessero suggerire un sintomo eversivo, reale o potenziale che fosse. Le tecniche di infiltrazione non si basavano solo sul lavoro degli agenti infiltrati, ma anche sull'operato dei delatori. Il delatore (*stukač*) era una figura incaricata di riportare agli organi superiori i comportamenti sospetti dei suoi colleghi o conoscenti, per scelta libera o per contratto. La forma più becera riguardava la delazione all'interno delle organizzazioni della dissidenza, che comportava l'immediato arresto dei membri, nonché l'annientamento del gruppo. Un altro scenario invece è offerto dalla collaborazione degli arrestati, a cui venivano concessi importanti sconti di pena o la liberazione. In generale, negli anni della stagnazione la censura adò rinnovandosi, lasciando alla cosiddetta "profilassi" (*profilaktirovanie*) il posto dei grandi processi staliniani: si tratta di una pratica di leggera pressione sugli oppositori, che consisteva nel convocare la persona sospettata di attività antisovietica per un interrogatorio, camuffato da amichevole conversazione, presso gli organi dei servizi segreti per metterla al corrente delle possibili conseguenze alle sue effrazioni. L'inventore di questa pratica fu Jurij Andropov, capo del KGB a partire dal 1967, che impose alla politica dei servizi segreti una brusca svolta. Una delle motivazioni più ricorrenti per l'arresto in questi casi era la lettura o il possesso di *samizdat* o di altra letteratura

³⁴ Zalambani pp. 73-76.

antistatale. Nei casi in cui queste misure non sortivano gli effetti desiderati, si passava alle campagne diffamatorie, all'esilio, oppure si veniva costretti all'emigrazione forzata³⁵.

1.2.3 Le Unioni artistiche

Le Unioni artistiche nacquero nel 1932, quando a seguito del decreto promulgato dal CC del PCUS vennero sciolti tutti i gruppi letterari per garantire un controllo totale e centralizzato su ogni aspetto della vita culturale del paese³⁶. L'Unione degli scrittori (*Sojuz pisatelej*) è stata tra tutte l'Unione più politicizzata ed influente, in quanto deteneva il compito di realizzare nel campo letterario le decisioni prese nel campo politico. L'ammissione all'Unione prevedeva una prassi molto complessa, nonché il soddisfacimento da parte dello scrittore di una serie di criteri, definiti nel 1933 dalle *Norme per l'accettazione dei membri dell'Unione degli scrittori sovietici*, fra i quali la partecipazione attiva alla vita politica del Paese. Questo manifestava chiaramente la natura prettamente politica dell'organizzazione, che rilegava il proprio carattere artistico a una posizione subordinata e subalterna. La fusione delle qualità artistiche con quelle politico-sociali concorrono alla definizione di questa linea come *partijnaja literatura* (letteratura di partito). L'atto di aderire all'Unione era formalmente libero e volontario e l'ammissione assicurava allo scrittore una serie di privilegi materiali, oltre che la possibilità di pubblicare. Le *Norme* stabilivano anche i parametri per la non ammissione dei membri, escludendo ad esempio scrittori la cui attività letteraria e politica fosse "in conflitto con gli interessi della classe operaia". Questi parametri, fissati in epoca staliniana, rimasero in vigore fino alla fine dell'Unione degli scrittori, decretata nel 1991. L'esclusione veniva spesso utilizzata anche come metodo di punizione ed implicava conseguenze molto gravi per lo scrittore; oltre alla fine di ogni privilegio legato all'appartenenza all'Unione, lo scrittore poteva andare incontro al divieto di continuare a svolgere la propria attività, al ritiro delle proprie opere dalle biblioteche, all'impossibilità di recarsi all'estero, all'isolamento e spesso a ripercussioni sulla vita lavorativa e sociale della propria famiglia³⁷. L'espulsione di Anna Achmatova e Michail Zoščenko nel 1946

³⁵ Ivi, pp. 83-84.

³⁶ Kozickaja, Ju., *Putevoditel' po Sojuzu sovetskich pisatelej*, in «Arzamas Academy», s.d., disponibile all'indirizzo: <https://arzamas.academy/materials/1242> (consultato il 10/03/2026).

³⁷ Zalambani, pp. 87- 89.

rappresentò il caso più esemplare di espulsione dall'Unione, che venne perpetuata soprattutto durante la stagnazione; a seguito di una risoluzione del partito, vennero condannati come autori "estranei alla letteratura sovietica". La prassi di esclusione adottata sarebbe rimasta invariata nel tempo: la prima fase si svolgeva all'interno del partito, che giudicava l'operato degli autori, seguita poi da campagne denigratorie sulla stampa che preparavano l'opinione pubblica all'atto finale, un provvedimento repressivo. Il partito operava un controllo diretto sull'Unione tramite il sistema della nomenklatura, che consentiva di eleggere alla direzione anche persone che non fossero membri dell'organizzazione stessa. La politica dell'Unione si appoggia all'attività del Goskomizdat (*Gosudarstvennyj komitet po delam izdatel'stv* - Comitato statale per l'editoria), che aveva l'assoluto controllo del mercato librario e poteva scegliere chi immettervi, in che misura farlo e chi invece escludere³⁸. La prassi prevedeva che il Goskomizdat dovesse confrontarsi sull'opera con l'Unione degli scrittori sovietici, prima di deciderne la tiratura. Si creò così una gerarchia di scrittori di sistema, che non poteva essere in alcun modo discussa o criticata. Fra tutte le unioni artistiche, l'Unione degli scrittori era l'elemento più rappresentativo del funzionamento del sistema dell'Unione sovietica, perché organizzato a immagine e somiglianza del partito. In particolare, durante la stagnazione Unione e partito raggiunsero la piena identità, e ciò comportò un ulteriore cambiamento: l'abolizione totale dei canoni estetici. Politica e cultura entrarono completamente in simbiosi, perché la forma della letteratura non aveva altra importanza che all'interno del modello del realismo socialista. La politica delle Unioni non si sarebbe ammorbida nemmeno durante il disgelo. Anzi, il suo ruolo si sarebbe rafforzato quando, nel 1969, una delibera del partito conferì alle Unioni artistiche e alle redazioni le principali funzioni censorie³⁹. Così come il Glavlit, anche l'Unione si avvaleva della collaborazione del KGB. D'accordo con i servizi segreti, l'Unione era consapevole del fatto che un controllo e un'infiltrazione capillare erano più efficaci dei clamorosi atti repressivi staliniani. Durante la *perestrojka* si creò una situazione complessa all'interno dell'Unione; Gorbačëv cercava l'alleanza dell'*intelligencija* e il supporto dell'Unione per la sua politica riformista, ma mentre gli intellettuali collaboravano con il nuovo leader, l'Unione si barricò a baluardo dei valori del passato, contrapponendosi alla *glasnost* e

³⁸ Ivi, p. 90.

³⁹ Ivi, p. 62.

alla *perestrojka*. Nel 1991, con il crollo dell'Unione Sovietica, anche l'Unione degli scrittori cessò la sua esistenza e si frantumò in una serie di Unioni indipendenti, dalle quali lo stesso anno sorse una nuova, indipendente, Unione degli scrittori russi (*Sojuz rossijskich pisatelej*).

1.3 Il canone ufficiale del realismo socialista

Lo statuto dell'Unione degli scrittori sovietici prevedeva che tutti i membri dovessero applicare il metodo del realismo socialista; tale formula fu attribuita a Stalin, come la definizione degli scrittori sovietici come “ingegneri dell'anima umana” e tutte le altre direttive ideologiche. Inoltre, lo statuto poneva come oggetto del *socrealizm* “la creazione di opere [...] improntate all'eroica lotta del proletariato di tutto il mondo e alla grandiosità della vittoria del socialismo, e che riflettano la saggezza e l'eroismo del partito comunista”. Con questa formula il partito si scagliava chiaramente contro ogni sorta di esperimenti formalistici intesi come sperimentazione artistica, ma si trattava di una direttiva vaga, poi oggetto di lunghe discussioni⁴⁰. I critici e commentatori sovietici si chiesero cosa contraddistinguesse questo nuovo realismo da quelli precedenti, e perché fosse necessario introdurre un nuovo metodo e stile letterario. Ci si accordò su una formula che definisse l'essenza del realismo socialista. Le precedenti espressioni del realismo non erano più adatte alla nuova situazione politico-culturale; pertanto, divenne necessario trovare un nuovo metodo che riflettesse la realtà e la mentalità socialista muovendo da un atteggiamento positivo e una visione ottimistica verso la nuova realtà di una società collettivizzata. Bisognava dunque creare opere di alto livello letterario che mettessero al centro l'uomo sovietico comune e la sua vita quotidiana, enfatizzando il carattere eroico della nuova era. Al fine di garantire omogeneità alla letteratura sovietica, tra gli obiettivi principali della riforma del 1932, fu di notevole importanza la creazione dell'Istituto letterario “Gor'kij” (1933), complemento dell'Unione, la cui funzione era educare i giovani scrittori sovietici⁴¹. Nell'agosto 1934 ebbe luogo il primo congresso degli scrittori sovietici, aperto dal discorso di Andrej Ždanov, secondo il quale gli autori

⁴⁰ Le accuse di formalismo borghese, con cui si indicava ogni ricerca o esperimento tecnico e formale in cui rientrò gran parte della prima letteratura sovietica, diventarono una vera e propria accusa politica dalle gravi conseguenze, come dimostrò la campagna contro il formalismo del 1936. Se nella prima fase le avanguardie furono alleate del potere, poi venne guardato con sospetto ogni esperimento in arte (Struve 1977).

⁴¹ Struve 1977, p. 304.

sarebbero dovuti diventare “ingegneri dell’anima” e il metodo da adottare per la realizzazione di questo compito sarebbe stato il realismo socialista. Ždanov si esprime sull’essenza della letteratura sovietica, affermando che intendeva “liberare i lavoratori e tutta l’umanità dal giogo della schiavitù capitalistica”. Nel discorso, Ždanov proseguì descrivendo i protagonisti e i temi della nuova letteratura:

Il nostro scrittore attinge il suo materiale all’epopea eroica degli uomini sovietici, all’esperienza dei nostri *kolchozy*, all’attività creativa che ferisce in ogni angolo del nostro paese. Nel nostro paese i protagonisti delle opere letterarie sono costruttori attivi di una nuova vita: operai e operaie, kolchoziani e kolchoziane, funzionari del partito, organizzatori dell’economia, ingegneri, giovani del Komsomol, Pionieri. Ecco i tipi e i personaggi fondamentali della letteratura sovietica. La nostra letteratura ridonda di entusiasmo ed eroismo, è ottimista [...] per sua essenza, in quanto letteratura di una classe in ascesa, il proletariato, unica classe progressiva e all’avanguardia⁴².

Ždanov fornisce poi la definizione di realismo socialista:

Il compagno Stalin ha definito i nostri scrittori ingegneri delle anime. Che cosa significa? Quali obblighi vi impone questa definizione? Significa, anzitutto, conoscere la vita per poterla descrivere veracemente nelle proprie opere, non in maniera scolastica e morta, non semplicemente come una realtà oggettiva, ma come una realtà colta nel suo sviluppo rivoluzionario. Alla veridicità e alla concretezza storica della rappresentazione artistica si devono inoltre accompagnare la trasformazione ideale e l’educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo. Questo metodo da applicarsi alla letteratura e alla critica letteraria è ciò che noi definiamo metodo del realismo socialista [...]. La letteratura sovietica deve saper descrivere i nostri eroi, deve saper guardare al nostro domani⁴³

Al congresso lo scrittore Jurij Oleša, in un memorabile appello, si esprime con una critica velata ma profonda al nuovo canone letterario ufficiale del realismo socialista, che voleva negare il mondo interiore e la specificità dell’esperienza artista in nome di una letteratura uniformante, ottimistica che servisse gli obiettivi del Partito⁴⁴. Per Oleša era inconcepibile leggere di un uomo che non conoscesse vigliaccheria o egoismo, e di una letteratura che si disinteressava degli esseri umani e dei loro problemi personali. Con l’istituzione del nuovo canone, non contava più l’uomo individuale ma il mondo intorno a lui. Il realismo socialista fissò, dunque, delle norme per l’autore da seguire nella creazione letteraria, delle funzioni prescrittive che contribuissero a creare il “censore dell’anima”. Se prima era un censore esterno che decideva cosa espellere dal testo, da quel momento in poi sarebbe stato un “censore interno” a suggerire all’autore di cosa e come scrivere: dall’esaltazione del passato rivoluzionario, all’entusiasmo del lavoro in fabbrica e del

⁴² Ždanov, A. A., *Sovetskaja literatura — samaja idejnaja, samaja peredovaja literatura v mire*, cit. in Struve 1977, p. 312.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Ivi, p. 314.

collettivismo all'ottimismo storico, il tutto in una forma semplice, chiara e didascalica⁴⁵. Costruendo da zero una nuova generazione di autori che avevano interiorizzato la parabola del partito attraverso il realismo socialista, alla fine degli anni Trenta, il processo di produzione del nuovo scrittore sovietico era quasi giunto a compimento. Il risultato più importante del sistema istituzionale stalinista, infatti, non fu solo l'istituzione di apparati censori e repressivi che depurassero il Paese dagli elementi pericolosi, ma soprattutto la costruzione ex-novo di una nuova *intelligencija* che possedeva il dominio del campo letterario⁴⁶. Lo stalinismo, dunque, realizzò il passaggio dall'istituzionalizzazione degli organi culturali all'istituzionalizzazione delle menti e dell'anima, creando degli autori che dovevano diventare "ingegneri dell'anima" attraverso l'impiego del realismo socialista.

⁴⁵ Zalambani 2009, p. 109.

⁴⁶ Ibidem.

Capitolo 2. La letteratura clandestina

2.1 La nascita del *samizdat*

Il rigido controllo operato da parte del potere verso ogni aspetto della vita culturale ha reso la Russia protagonista di un fenomeno senza precedenti, ovvero la coesistenza di due tipi di letteratura, in posizione antagonista e diametralmente opposta tanto nella forma, nei contenuti e nella visione del mondo: una letteratura ufficiale e una letteratura clandestina⁴⁷. La letteratura ufficiale coincideva con la produzione del *Gosizdat* (*Gosudarstvennoe izdatel'stvo Rsfssr* - Edizioni statali), l'editoria statale fondata il 21 maggio 1919 con lo scopo di creare un unico organo di controllo statale volto alla riproduzione e al controllo della parola stampata⁴⁸. Se la letteratura ufficiale poteva godere di notorietà, riconoscimento e di un potente apparato editoriale e propagandistico, la letteratura clandestina, pur annoverando autori dal calibro di Boris Pasternak, Andrej Sinjavskij e Aleksandr Solženicyn, era costretta a lottare solo per riuscire ad esistere⁴⁹. Il poeta moscovita Nikolaj Glazkov, i cui testi manoscritti negli anni '40 circolavano con la nota a fronte *samsebjazdat* (edito da sé stessi), conia il termine *samizdat* in chiara chiave parodica del suddetto sovietismo coniato per l'editoria⁵⁰, ma che diventa rappresentativo di tutto quel fenomeno di autoedizione letteraria non approvata ufficialmente ma riprodotta e diffusa in Unione sovietica a mano, tramite macchina da scrivere, ciclostile e occasionalmente xerografia⁵¹. Il quasi onnipresente impiego della censura nella storia della Russia permette di parlare, seppur attraverso episodi sporadici e marginali, di letteratura clandestina anche prima della rivoluzione, attraverso il termine *proto-samizdat*. Ne è un esempio l'opera di Aleksandr Radiščev *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu* (Il viaggio da Pietroburgo a Mosca, 1790), autopubblicata per aggirare la censura in quanto critica verso il potere e per il quale l'autore fu poi arrestato e deportato in Siberia⁵²; le copie manoscritte di versi inediti di Aleksandr Puškin nell'Ottocento; la commedia di Aleksandr Griboedov *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno, 1823); ed

⁴⁷Mal'cev, J. (1976). L'altra letteratura (1957-1976): la letteratura del samizdat da Pasternak a Solženicyn, a cura di Dal Santo, L. Milano: La casa di Matriona, p.5.

⁴⁸Parisi, V. (2010-2011). Samizdat: problemi di definizione, in "eSamizdat", VIII, p. 19.

⁴⁹Mal'cev 1976, p. 6.

⁵⁰Sabbatini, M. (2020). Leningrado underground. Testi, poetiche, samizdat. Roma: WriteUp, p.10.

⁵¹Pospielovsky, D. (1978). From Gosizdat to Samizdat and Tamizdat, in "Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes", Vol. 20, No. 1 (pp. 44-62), p.44.

⁵²Mal'cev 1976, p. 7.

infine, i libriccini dei cubofuturisti stampati tramite litografia o poligrafia⁵³. Dopo la Rivoluzione d'ottobre, quando la chiesa fu privata delle proprie tipografie, iniziarono a circolare clandestinamente le encicliche del Patriarca Tichon; per tutti gli anni Venti, Trenta e Quaranta i principali pensatori della chiesa continuarono a scrivere, mentre i fedeli digitavano a macchina e facevano circolare le loro opere in circoli clandestini. A partire dal 1921 venne distribuita clandestinamente la miscellanea *De Profundis*, un simposio storico-filosofico e religioso la cui pubblicazione era stata già stroncata dalla censura nel 1918⁵⁴. Negli stessi anni circolarono clandestinamente anche i versi di Nikolaj Gumilëv, Osip Mandel'stam e Maximilian Vološin, per citare solo alcuni dei più famosi autori messi al bando nel primo periodo sovietico⁵⁵. Tanti autori per lunghi anni continuarono a scrivere per il cassetto nella speranza che i propri lavori potessero un giorno vedere la luce, come Anna Achmatova e Michail Bulgakov⁵⁶. Molti scrittori iniziarono a pubblicare le proprie opere presso case editrici estere, come Evgenij Zamjatin, che dopo la pubblicazione del romanzo *My* (Noi, 1922) a Berlino cadde vittima di una feroce campagna d'odio da parte della stampa del regime. Tuttavia, il *samizdat* emerse in maniera vera e propria come fenomeno solo dopo la morte di Stalin, e precisamente dopo il XX Congresso del PCUS del 1956, che segnò in Russia l'avvento di un'epoca nuova all'insegna di una rinnovata società e morale. Inoltre, la pubblicazione non autorizzata del romanzo *Doktor Živago* (Il dottor Živago) di Boris Pasternak l'anno successivo, oltre che un memorabile caso internazionale, fu uno spartiacque nel mondo letterario che aprì in Russia a tutto un mondo di letteratura sotterranea sommersa e diede l'impulso alla nascita di numerose riviste clandestine; alcune ebbero vita molto breve, a causa dell'arresto di autori e redattori, mentre altre continuarono ad uscire per parecchi anni⁵⁷. Tra le tante pubblicazioni si annoverano le riviste *Sintaksis*, fondata da Aleksandr Ginzburg, *Feniks*, edita da Jurij Galanskov, e soprattutto l'almanacco *Metropol'* (1979) curato da Vasilij Aksënov, Andrej Bitov, Viktor Erofeev, Fazil' Iskander ed Evgenij Popov, che ebbe vasta risonanza internazionale per via delle dinamiche editoriali che ne

⁵³ Parisi 2010, p. 21.

⁵⁴ Pospelovsky 1978, p. 46.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Mal'cev 1976, p. 8.

⁵⁷ Ivi, p. 9.

segnarono la diffusione clandestina⁵⁸. La denuncia del “culto della personalità” da parte di Chruščëv al XX Congresso, sembrò aprire alla possibilità da parte degli scrittori di raccontare un po’ di verità sugli anni del terrore di Stalin⁵⁹. Ecco che, accanto alle riviste, emerse un enorme corpus di letteratura memorialistica sull’esperienza dei prigionieri nei campi di concentramento e nei manicomi criminali sovietici, che contribuì a svelare la natura repressiva dello stato sovietico anche al pubblico al di là della cortina di ferro⁶⁰. Davanti al fermento degli scrittori, nel 1958 la dirigenza letteraria di partito, con il sostegno di Chruščëv, istituì la Sezione cittadina di Mosca dell’Unione degli Scrittori, con il fine di sostituire i vecchi membri con una nuova generazione di mediocri funzionari reclutati dalle province di periferia della vasta RSFSR (*Rossijskaja Sovetskaja Federativnaja Socialističeskaja Respublika* - Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa); l’obiettivo era quello di rilegare i veri scrittori ai margini dell’organizzazione⁶¹. Il fenomeno del *samizdat* trova la sua stessa ragion d’essere nelle forme materiali in cui veniva calato, perché il suo significato risiede proprio nella materialità che caratterizza questo tipo di testo⁶². Poiché in URSS era vietato l’uso privato di macchine fotocopiatrici, gli originali dei testi venivano dapprima digitati su macchine da scrivere o fotografati, producendo il maggior numero possibile di copie⁶³; poi gli amici più intimi dell’autore riproducevano il manoscritto e diffondevano a loro volta le copie ottenute⁶⁴. Il testo così si diffondeva capillarmente in ambienti sia culturalmente che geograficamente distanti, e tutto ciò avveniva al di là del controllo dell’autore. Dunque, a determinare la *samizdatkost’* di un testo era la riproduzione secondaria effettuata dai lettori, che “lanciava” il testo nel *samizdat* sottraendolo al controllo dell’autore e affidandolo a un meccanismo che ne sanciva al contempo la rilevanza sociale⁶⁵; la ricopiatura era un lavoro molto oneroso, a cui il lettore si dedicava solo di fronte a un’opera particolarmente significativa. La diffusione di un testo auto-edito non avveniva esclusivamente attraverso la ricopiatura, anzi, accadeva spesso che l’opera iniziasse ad essere integrata di commenti

⁵⁸ Kasack, W. (1988). *Enciklopedičeskij slovar' russkoj literatury s 1917 goda*, p. 494, traduzione di E. Vargaftik e I. Burichin, London: Overseas Publications Interchange Ltd., p. 494.

⁵⁹ Mal'cev 1976, p. 219.

⁶⁰ Ivi, p. 241.

⁶¹ Pospelovskij 1978, p. 49.

⁶² Parisi 2010, p. 20.

⁶³ Kasack 1988, p. 665.

⁶⁴ Mal'cev 1976, p. 10.

⁶⁵ Parisi 2010, p. 24.

e note testuali di volta in volta in cui i lettori esprimevano il proprio giudizio⁶⁶. Tuttavia, la copia dattiloscritta non era l'unica modalità di diffusione di un'opera: la trasmissione dei testi letterari avveniva anche in forma orale attraverso la memorizzazione, come avvenne per il componimento poetico *Rekviem* (Requiem) tra Lidija Čukovskaja e Anna Achmatova negli anni del Grande Terrore, e tramite la recitazione, come si soleva fare nell'ambito delle cosiddette *kvartirnye čtenija* (letture collettive) negli anni Sessanta e Settanta⁶⁷. I testi veicolati dal *samizdat* includevano opere proibite dalla censura di poeti e scrittori repressi fisicamente o perseguitati, di cui venivano rese note anche le biografie e i tormentati rapporti col potere.

Sebbene i cosiddetti *samizdatčiki* non scrivessero opere destinate alla stampa, ognuno di essi, in maggiore o minore misura, aveva interiorizzato una forma di autocensura che li tratteneva dall'esprimere i giudizi più pericolosi in caso di perquisizione, sottoponendo i propri racconti e le proprie emozioni al "censore interno"⁶⁸. Il motivo dietro a questa così diffusa, sebbene pericolosa, tendenza di imbarcarsi nel canale di clandestinità era la ricerca di una scappatoia dal monotono grigiore del realismo socialista all'insegna di nuove forme estetiche e di nuovi mezzi espressivi. Il profondo desiderio di spezzare le catene imposte dalle prescrizioni dell'autorità spingeva anche lo scrittore meno politicamente impegnato a cercare la clandestinità, spesso proponendo stratagemmi formalistici per contrapporsi provocatoriamente al tono piatto, burocratico e standardizzato della letteratura ufficiale⁶⁹. La censura non era di certo un fatto nuovo in Russia, ma le sorti della cultura durante l'Unione sovietica furono molto distanti dalla vita che ebbe precedentemente in epoca zarista. Se nel precedente regime autoritario, la censura imponeva cosa non si potesse scrivere, riuscendo persino a stimolare nello scrittore la ricerca di espedienti letterari metaforici e allusioni, al contrario in Unione sovietica all'autore veniva imposto dall'alto cosa e come dovesse scrivere, in un sistema che vietava radicalmente e per principio il pensiero indipendente⁷⁰. Dunque, non è la censura in sé a decretare ontologicamente la fine della letteratura, ma è piuttosto l'asservimento dello scrittore alla funzione di mero ingranaggio, come avvenuto

⁶⁶ Ivi, p. 25.

⁶⁷ Gullotta 2010, p. 241.

⁶⁸ Mal'cev 1976, p. 211.

⁶⁹ Ivi, p. 107.

⁷⁰ Pospelosvky 1978, p. 45.

all'interno dell'organizzazione burocratica dell'Unione degli scrittori sovietici⁷¹. Le parole rivolte al Presidium dell'Unione degli Scrittori nel 1967 da parte dello scrittore Georgij Vladimov, autore dell'opera in samizdat *Vernyj Ruslan (Fedele Ruslan)*, esemplificano a pieno i cambiamenti in atto al tempo:

“La letteratura sovietica non può esistere senza libertà creativa [...] E devo dire che una tale libertà esiste e si sta realizzando nell'attività del cosiddetto *samizdat*. Opere inedite di M. Bulgakov, M. Cvetaeva, O. Mandel'stam, A. Platonov e di molti scrittori viventi i cui nomi non voglio menzionare per ovvie ragioni, circolano in settime o ottave copie carbone dattiloscritte di mano in mano [...] Anche una delle mie opere non accettate per la pubblicazione ha trovato rifugio nel *samizdat* [...] Oltre alle canzoni e alla letteratura non censurate, esiste anche l'arte e la scultura non censurate, e prevedo persino l'apparizione di film non censurati se le attrezzature cinematografiche amatoriali saliranno al livello necessario. Questo processo di emancipazione dell'arte da tutte le catene delle 'direttive amministrative' si sta sviluppando e ampliando, e i tentativi di impedirne la diffusione sono altrettanto stupidi dei tentativi di proibire il bere e il fumo. Fareste meglio a riflettere su questo: ora ci sono due tipi di arte nel paese. Una è libera e senza inibizioni [...] la cui distribuzione e influenza dipendono solo dalle sue qualità genuinamente artistiche. E l'altra, comandata e pagata [è] gravemente mutilata, soppressa e oppressa. Non è difficile prevedere quale di queste due arti sarà vittoriosa”⁷².

Durante gli anni Sessanta e gli anni Settanta, da riproduzione spontanea e incontrollata di testi “impublicabili”, il *samizdat* si evolse in progetti editoriali veri e propri⁷³. Se generalmente nei sistemi sociali, le pubblicazioni legalmente tollerate coincidono con la cultura ufficiale e di qualità, relegando ai margini le arti clandestine, in Unione sovietica fu proprio la letteratura del *samizdat* a rappresentare la tendenza prevalente. Contrapponendosi a una letteratura che si asservisce alle convenzioni e alle direttive imposte artificialmente dal potere, l'arte del sottosuolo, dunque, riflette perfettamente il sentire del popolo russo⁷⁴ rappresentando all'epoca, per la prima volta nella storia moderna, una vera svolta culturale e spirituale nel regime totalitario dall'interno, senza una preventiva distruzione esterna o un allentamento del sistema stesso⁷⁵.

2.2. Il fenomeno del *tamizdat*

Al *samizdat* si accosta un altro fenomeno di produzione letteraria, che non è che la sua stessa proiezione verso l'Occidente: il *tamizdat*. Con questo termine, nato per analogia con le parole *samizdat* e *gosizdat*, si designa il fenomeno di pubblicazione al di

⁷¹ Mal'cev 1976, p. 79.

⁷² Pospelovsky 1978, p. 59.

⁷³ Parisi 2010, p. 21.

⁷⁴ Mal'cev 1976, p. 14.

⁷⁵ Pospelovsky 1978, p. 62.

fuori dell'Unione sovietica di opere di scrittori russi, con o senza il loro consenso, sia come ripubblicazioni ufficiali di *samizdat*, sia come opere inedite di prima apparizione in Occidente⁷⁶. La nascita del *tamizdat* è generalmente associata alla pubblicazione a Milano del romanzo *Il dottor Živago* (1957) di Boris Pasternak, ma il fenomeno emerse già all'indomani della Rivoluzione, quando negli anni Venti numerosi scrittori russi pubblicarono le proprie opere in Occidente. Accanto al sopracitato caso Zamjatin, destò clamore la pubblicazione a Berlino del racconto *Krasnoe derevo* (Mogano, 1929) da parte di Boris Pil'njak, a seguito del quale evento venne espulso dall'Unione degli scrittori e in Unione sovietica iniziarono ad essere vietate le pubblicazioni estere di scrittori viventi nel Paese⁷⁷. Anni dopo, il rientro clandestino in Russia delle copie del capolavoro di Pasternak che seguì il fallimento della sua pubblicazione in patria, inaugurò una catena di pubblicazioni clandestine che scatenarono diversi casi letterari di ampia risonanza, tra cui il processo agli autori Andrej Sinjavskij e Julij Daniel' nel 1966, tradotti in giudizio dopo aver pubblicato all'estero sotto gli pseudonimi di Abram Terc e Nikolaj Aržak⁷⁸. Successivamente, gli editori Jurij Galanskov e Aleksandr Ginzburg documentarono il procedimento giudiziario nel *Belaja kniga po delu A. Sinjavskogo i Ju. Danielja* (Libro bianco sul caso Sinjavskij-Daniel, 1967) con la speranza di attirare la massima attenzione su di loro e di ottenerne il rilascio o almeno una revisione delle sentenze. L'inasprimento della censura che seguì il caso Sinjavskij-Daniel', produsse un'ondata di proteste di massa e l'inizio del periodo del *samizdat* maturo in Russia, disattendendo le previsioni del regime. Inoltre, il ritiro nel 1970 di Aleksandr Tvardovskij da *Novyj Mir* chiuse l'ultima scappatoia rimasta all'interno del *Gosizdat*, spostando definitivamente il fulcro della letteratura russa sulla letteratura sotterranea del *samizdat* e del *tamizdat*⁷⁹. Durante gli anni Settanta, mentre il regime incombeva sulla cultura con condanne sempre più severe per il *samizdat* e al contempo si sviluppava il movimento della dissidenza, il *tamizdat* diventò sempre più preferibile da parte degli autori, rappresentando una possibilità più pratica. La definizione di *tamizdat* si applica a diversi fenomeni, a volte non nettamente distinguibili dal *samizdat*, altre in una "zona grigia" tra i due mondi. Pubblicare in *tamizdat* non era sicuramente un espediente per aumentare il proprio arsenale di lettori,

⁷⁶ Kasack 1988, p. 750.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Pospelosvly 1978, p. 50.

⁷⁹ Ivi, p. 52.

in quanto il pubblico era lo stesso per entrambi i testi, e spaziava dai lettori in patria alle comunità di scrittori *émigrés*, fino agli intellettuali occidentali⁸⁰. Questa pratica si reggeva su un sistema internazionale sotterraneo di produzione, diffusione e ricezione letteraria, il cui fine era quello di promuovere un libero flusso di informazioni e di cultura indipendentemente da qualsiasi confine politico o culturale⁸¹. Tuttavia, sono estremamente pochi i casi in cui si sa se furono gli scrittori stessi a trasferire le proprie opere in Occidente per la pubblicazione o se furono invece gli editori esteri ad impossessarsi di copie di *samizdat* per pubblicarle poi senza il consenso dell'autore⁸². Accanto alle opere di scrittori ancora in vita, questa pratica si estendeva anche alle opere di scrittori già defunti; in questo caso, si trattava per la maggior parte di scrittori che non emigrarono dall'Unione sovietica, spesso perché uccisi o imprigionati. Tra questi si annoverano le opere di personalità di spicco nella letteratura quali Andrej Platonov, Velimir Chlebnikov e Vasilij Grossman⁸³. Il *tamizdat*, dunque, non solo dava agli scrittori l'opportunità di pubblicare liberamente le loro opere senza censura, ma salvava anche dall'oblio le opere di scrittori non più in vita, sia pubblicate in precedenza che inedite. La circolazione dei testi non avveniva soltanto dall'Unione sovietica verso i circoli letterari stranieri, ma seguiva anche la traiettoria inversa: il libro pubblicato all'estero veniva reintrodotto in Russia per vie segrete, in una concatenazione di passaggi spesso ignota tanto all'autore originale quanto all'editore; il testo veniva poi nuovamente riprodotto e moltiplicato per circolare accanto agli altri dattiloscritti *samizdat*⁸⁴. Alcune pubblicazioni che rientrarono in Unione sovietica vennero persino acquistate per le collezioni riservate di alcune biblioteche centrali, raggiungendo così studiosi e lettori particolarmente interessati. In questo modo, il *tamizdat* esercitava una certa influenza sulla letteratura sovietica, seppur molto limitatamente. Ma soprattutto esercitava influenza sulla politica dell'Unione sovietica in materia di pubblicazione letteraria, in quanto alcuni scrittori viventi, come nel caso di Vasilij Aksënov, le cui opere non furono pubblicate in patria per molto tempo, ottennero tale permesso solo dopo aver ottenuto una

⁸⁰ Kind-Kovács, F., & Labov, J. (2013). *Samizdat, Tamizdat, and beyond: Transnational media during and after socialism*. New York; Oxford: Berghahn Books, p. 3.

⁸¹ Ivi, p. 8.

⁸² Kasack 1988, 750.

⁸³ Ivi, p. 752.

⁸⁴ Mal'cev 1976, p. 11.

qualche forma di pubblicazione in *tamizdat*⁸⁵. Un significativo contributo alla diffusione e alla pubblicazione di queste opere è stato svolto da una piccola casa editrice statunitense a partire dagli anni Settanta. Nel 1971, due studiosi slavisti di nome Carl ed Ellendea Proffer fondarono nel Michigan la casa editrice Ardis con l'interesse di pubblicare opere di letteratura russa. Iniziando da opere minori del modernismo russo, Ardis cominciò a includere sempre più scrittori russi contemporanei, come Vladimir Nabokov, di cui tradusse in russo le opere originariamente pubblicate in inglese, qualificandosi proprio come suo editore in lingua russa negli Stati Uniti⁸⁶. Ardis pubblicava anche giovani scrittori neo-modernisti, ai quali naturalmente era negata la possibilità di pubblicare opere sperimentali nell'Unione Sovietica, tra i quali Saša Sokolov. Ardis perse in carico anche la pubblicazione non censurata dell'opera *Ožog* (L'ustione, 1980) di Aksënov, romanzo provocatorio che fece infuriare le autorità sovietiche. Tuttavia, i Proffer erano loro invisibili già dall'anno precedente, quando presero in carico la pubblicazione dell'almanacco *Metropol'*, a seguito della quale venne negato loro il visto d'ingresso in Unione sovietica⁸⁷. In questo modo, Ardis passò dall'essere una piccola casa editrice a un'impresa vitale a contatto con i più grandi scrittori russi contemporanei. Inoltre, va evidenziato come la peculiarità di questa casa editrice non risiedesse solo nel catalogo di titoli pubblicati, ma anche nell'etica di lavoro degli editori, per i quali le relazioni personali e il sostegno alla cultura e alla comunità russa prevalevano sul proprio profitto economico; pertanto, i libri venivano spesso regalati e distribuiti gratuitamente, in segno di riconoscenza del loro significato spirituale, in quanto simbolo di un'identità culturale condivisa che trascendeva limiti geografici⁸⁸. I Proffer si fecero altresì portatori di una nuova idea di letteratura russa che non separava quella di emigrazione da quella in patria, trattando tutto il mondo letterario come un *continuum*. L'etica di lavoro di Ardis, estranea alle logiche di profitto, produceva edizioni visibilmente, nonché volutamente, economiche; infatti, le loro ristampe russe e le edizioni facsimile furono tutte realizzate tramite litografia offset, compatibilmente con le proprie risorse materiali. Ma era proprio questa tecnica a conferire la natura di palinsesto alle copie *samizdat* e *tamizdat*, la cui vita era il risultato dell'opera di molte mani. Dunque, grazie ad Ardis e ai suoi editori, migliaia

⁸⁵ Kasack 1988, p. 753.

⁸⁶ Kovács, Labov 2013, p. 29.

⁸⁷ Ivi, p. 39.

⁸⁸ Ivi, p. 32.

di pagine della letteratura vennero sottratte alla minaccia dell'agenda politica sovietica, trovando luce e riparo nelle mani di chi ne ha permesso la trasmissione fino ai nostri giorni⁸⁹.

2.3. Oltre la parola scritta: il *magnitizdat* e le trasmissioni radiofoniche

La diffusione di una cultura alternativa a quella ufficiale non si limitava al solo ambito della stampa; infatti, accanto al *samizdat* e al *tamizdat*, si assistette ad un altro fenomeno di divulgazione artistica sotterranea, il cosiddetto *magnitizdat*. Con questo termine, la cui radice viene da *magnitofon* (registratore), si intende la diffusione illegale o semi-ufficiale di incisioni su nastro di brani musicali o esecuzioni di testi letterari.⁹⁰ L'atteggiamento delle autorità verso le varie forme marginali di musica, fu variegato e talvolta di difficile interpretazione. Se negli anni Venti venivano ancora parzialmente tollerate per l'elemento di vicinanza con il proletariato, nelle diverse fasi di consolidamento del potere sovietico, dalla NEP alla stagnazione brežneviana, l'atteggiamento ufficiale verso la canzone fu segnato da sempre più restrizioni, divieti e stati di emarginazione⁹¹. Tuttavia, mentre il *samizdat* e il *tamizdat* si rivolgevano a un pubblico principalmente formato da intellettuali, il *magnitizdat* riuscì a raggiungere anche la gente comune, componente numericamente significativa della popolazione, diffondendo così i temi della dissidenza, della libertà e della repressione in tutti gli strati sociali del paese⁹². Tra i tanti nomi che segnarono l'esordio di questo fenomeno, i grandi protagonisti furono i cosiddetti *bardy*, ed in particolare Vladimir Vysockij, Aleksandr Galič e Bulat Okudžava. I tre afferivano al genere della *bardovskaja pesnja* (la canzone bardica), un genere di canto auto-accompagnato dalla chitarra sorto a Mosca alla fine degli anni Cinquanta e generalmente ricondotto all'interno della più ampia *avtorskaja pesnja* (la canzone d'autore)⁹³. Queste composizioni musicali trovavano spazio in ambienti privati, ad esempio con esibizioni in piccoli appartamenti (*kvartirniki*). La varietà dei *bardy* è molto ampia, ma tutti sono accomunati dalla volontà di trattare gli aspetti più ambigui ed occulti della realtà sovietica, l'impoverimento spirituale del

⁸⁹ Kovács, Labov 2013, p. 46.

⁹⁰ Lamont, R. C., (1979) *Horace's Heirs: Beyond Censorship in the Soviet Songs of the Magnitizdat*, in «World Literature Today», vol. 53, n. 2, p. 220.

⁹¹ Garzonio 2010, p. 135.

⁹² Gullotta 2010, p. 244.

⁹³ Kovács, Labov 2013 p. 177.

cittadino sovietico causato dal controllo assoluto, nonché l'ipocrisia di fondo dell'immagine dell'eroe sovietico stacanovista⁹⁴. All'indomani della Seconda guerra mondiale, la forma più popolare di diffusione clandestina di musica avveniva tramite i cosiddetti dischi *na kost'jach* (sulle ossa), altresì chiamati *pesni na rebrach* (canzoni su costole), con cui si indicava l'incisione di canzoni non su vinile, bensì su pellicole radiografiche. Il *magnitizdat* emerse successivamente con la diffusione in Unione sovietica di registratori a bobina aperta. Se negli anni Cinquanta si trattava ancora di un fenomeno di nicchia, dagli anni Sessanta fino agli anni Settanta le registrazioni clandestine aumentarono esponenzialmente⁹⁵. Il suo successo fu favorito dal fatto che i magnetofoni erano accessibili a qualsiasi cittadino sovietico, che li poteva utilizzare non solo per ascoltare musica, ma anche per registrare e copiare altri nastri; si innescava così un veloce scambio e trasferimento di registrazioni clandestine di casa in casa. Il *magnitizdat* è stato infatti considerato come la forma più attiva di libertà creativa in Russia⁹⁶. Fondamentale fu, inoltre, il contributo delle trasmissioni radiofoniche transfrontaliere che, fin dai primi anni Cinquanta, funsero da vere e proprie camere d'eco per tutta la letteratura clandestina. Si trattava di radio occidentali che trasmettevano non solo alla propria sfera interna, ma anche a quella sovietica, dunque sia al di là che al di qua della cortina di ferro. Le trasmissioni radiofoniche erano di tre tipi: bianche, grigie e nere. Le trasmissioni “bianche” rappresentavano quelle fatte a nome del governo americano, come VOA (*Voice of America*); quelle “grigie” erano prodotte da organizzazioni americane non ufficiali, ma venivano finanziate dal governo americano, quali RL (*Radio Liberty*) e RFE (*Radio Free Europe*)⁹⁷: negli anni Settanta si fusero in un'impresa congiunta, che divenne nota come RFE/RL⁹⁸; infine, le radio “nere”, le emittenti clandestine supportate dalla CIA e rivolte a gruppi specifici all'interno dell'Unione sovietica, attraverso le quali gli Stati Uniti diffusero informazioni censurate dalle autorità. Il compito delle emittenti occidentali era quello di fungere da competitore alle emittenti di regime, attraverso una varietà di programmi che proponevano

⁹⁴ Lamont 1979, p. 223.

⁹⁵ *La canzone d'autore: periodi e luoghi*, in «Voci libere nell'URSS», Firenze University Press, disponibile su: <https://vocilibereurss.fupress.net/la-canzone-dautore-periodi-e-luoghi/> (ultimo accesso: 7 marzo 2025).

⁹⁶ Gullotta 2013, p. 244.

⁹⁷ Miletto, E., Novarino, M. (2024), *Voci dall'Est. Radio e propaganda del blocco sovietico durante la guerra fredda*, Acireale-Roma, Edizioni Bonanno, p. 30.

⁹⁸ Kovács, Labov 2013, p. 71.

informazione, musica e sport⁹⁹. Accanto a questi temi, era ricorrente anche la lettura di testi *tamizdat*, che si dimostrò essere un potente mezzo per superare la divisione letteraria all'epoca della Guerra fredda. Inoltre, il fatto che RFE/RL avesse istituito uno dei più grandi archivi di *samizdat* permise di offrire al pubblico, sia in Occidente che in Oriente, fonti di prima mano dall'interno dell'Unione Sovietica e dei suoi satelliti, provando la loro fiducia nel valore della letteratura clandestina¹⁰⁰.

⁹⁹ Miletto, Novarino 2024, p. 31.

¹⁰⁰ Kovács, Labov 2013, p. 72.

Capitolo 3. Il caso Pasternak

3.1 Boris Pasternak e *Il dottor Živago*: un autore e un libro sui generis

Boris Leonidovič Pasternak nacque a Mosca nel 1890 in una famiglia ebraica di alto livello intellettuale, in quanto figlio di un famoso pittore ritrattista e di un'eccellente pianista. Durante l'infanzia, all'età di quattro anni, ebbe modo di conoscere il grande scrittore Lev Tolstoj, per il quale il padre illustrò l'opera *Voskresenie* (*Risurrezione*, 1899). La sua formazione comprese studi di filosofia e musica, coltivando anche un importante interesse verso il Vangelo. Alla vigilia della Prima guerra mondiale, debuttò come poeta tra i futuristi, in particolare sotto l'egida del gruppo "Centrifuga"¹⁰¹ e dei maggiori esponenti del futurismo russo Velimir Chlebnikov e Vladimir Majakovskij¹⁰². Nelle poesie di Pasternak emerge chiaramente la sua personalità singolare, di non semplice inquadatura, tanto da essere state definite dall'eccelsa poetessa Marina Cvetaeva "un acquazzone di luce"¹⁰³. Pasternak era infatti considerato un poeta difficile, un eretico in lite con il suo secolo, solitario ed isolato. Era un caso unico tra i suoi contemporanei, ed il suo posto nella letteratura russa risulta per questo di ardua collocazione. La sua filosofia mescolava l'esaltazione della vita, l'amore della natura e il concetto cristiano di fratellanza. Si rifiutò sempre di sottoporre la sua arte alle richieste del potere, e per questo motivo fu periodicamente esposto a campagne di denigrazione ed insulti da parte dei suoi oppositori, che lo etichettavano come "un formalista decadente non all'unisono con la nostra epoca e lontano dal popolo"¹⁰⁴. Alla richiesta all'epoca di scrivere degli avvenimenti in corso nel Paese, rispondeva che "in un'epoca di tempi rapidi è necessario che qualcuno scriva adagio e bene"¹⁰⁵. Dunque, la sua era un'arte di contemplazione, che si scontrava con l'esaltazione dell'azione come virtù suprema promossa dalla società, ed era ciò che da essa lo allontanava. Con l'avvento della Rivoluzione, pur rimanendo in disparte, Pasternak si affermò come il maggior poeta russo dell'era post-rivoluzionaria, e a suo modo ne raccontò le trasformazioni; si può dire che

¹⁰¹ Strada, V. (1999). *La Russia di Pasternak: dal futurismo al Dottor Živago*, saggi di Miłosz Cz. et al., Milano: Feltrinelli, p. 28

¹⁰² Lo Gatto, E. (1958). *Storia della letteratura russa contemporanea*. Milano: Nuova Accademia, p. 515.

¹⁰³ Slonim, M. (1969). *Storia della letteratura sovietica*. Milano: Rizzoli Editore, p. 232.

¹⁰⁴ Ivi, p. 227.

¹⁰⁵ Ivi, p. 233.

in termini politici rimase sempre un fedele compagno di strada, ma allo stesso tempo chiedeva libertà per l'artista perché "la poesia è espressione del nuovo"¹⁰⁶. Tra il 1945 e il 1955, al vertice della sua carriera di poeta, Pasternak si rivolse alla prosa, fino a quel momento una serie di brevi parentesi tra una raccolta e l'altra di versi, che diventa un espediente per trasmettere in maniera più accessibile le tematiche delle sue poesie e portarle così a completamento¹⁰⁷. Ed è proprio in questo periodo che scrive il suo capolavoro, *Il dottor Živago*. Vi lavorò per dieci anni in solitudine nella sua dacia a Peredelkino, nella periferia di Mosca, anche se le prime bozze risalgono agli anni Trenta¹⁰⁸. Il protagonista dell'opera è Jurij Andreevič Živago, figlio di un ricco industriale che, dopo la morte della madre, viene allevato a Mosca da intellettuali, diventando il tipico prodotto della vecchia *intelligencija* prerivoluzionaria. Živago, tuttavia, è un individuo tutt'altro che semplice da definire: è un medico che scrive poesie, ventiquattro delle quali sono collocate a conclusione del romanzo e fungono da chiave di interpretazione non solo del testo, ma dell'intera filosofia pasternakiana. Il medico-poeta viene toccato dagli eventi della guerra civile e della Rivoluzione, ma rifiuta di farsi coinvolgere in vista della sua indipendenza spirituale. Živago accoglie in principio la Rivoluzione, ma si ribella con il consolidarsi della dittatura comunista, lontana dagli esiti da lui attesi dal rivolgimento bolscevico. Jura decide dunque di lasciare Mosca, e attraversa tutta la Russia per trasferirsi con la famiglia a Varykino, un piccolo villaggio sperduto oltre gli Urali. La sua vita è segnata dall'amore per Lara e dal suo errare in Siberia in qualità di medico accanto ai guerriglieri rossi. Al termine del conflitto, Živago si ritrova completamente solo: la sua famiglia è stata esiliata, l'amante è fuggita, i suoi compagni deportati; muore così solo per strada in un attacco cardiaco¹⁰⁹. Il romanzo narra la vita di un testimone degli eventi tragici in Russia dal 1903 al 1929, anche se l'epilogo è posto alla fine della Seconda guerra mondiale. Il testo ritrae sia il mondo della vecchia *intelligencija*, a cui l'autore apparteneva e di cui gran parte cadde vittima delle persecuzioni, sia la nuova Russia sovietica, abbracciando in realtà tutti i livelli sociali¹¹⁰. La trama richiama chiaramente l'esperienza biografica di Pasternak, e si evince da elementi come il soggiorno negli Urali, l'amore extraconiugale, ma anche dalle poesie

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Lo Gatto 1958, p. 517.

¹⁰⁸ Mal'cev 1976, p. 15.

¹⁰⁹ Pasternak, B. (1957). *Il dottor Živago*, trad. di Pietro Zveteremich, Milano: Feltrinelli.

¹¹⁰ Lo Gatto 1958, p. 514.

aggiunte in conclusione al romanzo. La struttura segue una successione di dialoghi, descrizioni e riflessioni, che dà vita ad un intreccio complesso e simbolico, frammentario ma al contempo unitario, in cui uno dei temi centrali è l'interdipendenza dei destini individuali¹¹¹. Una critica ricorrente al romanzo da parte dei lettori è la casualità con cui tutti i personaggi hanno modo di incontrarsi continuamente, quasi come se l'autore fosse inconsapevole della vastità del territorio russo. In realtà, questo elemento è il principale espediente strutturale della trama, in cui ogni personaggio è un simbolo: Pasternak ritrae i "tipi" che popolavano la Russia; dunque, l'incontro tra i personaggi rappresenta l'incontro tra i tipi dominanti dell'epoca, in un racconto di storia sociale vista attraverso i destini individuali¹¹². Pasternak, infatti, attraverso il personaggio di Jurij Živago, esplora una propria visione della storia, che deriva dalla relazione tra l'uomo e la natura, e in questo il libro risulta profondamente allegorico¹¹³. Attraverso le lunghe descrizioni di paesaggi e lo scorrere delle stagioni, la natura diventa il centro focale del libro e Živago afferma di concepire concepiva la storia "non nel modo riconosciuto, ma per analogia con il regno vegetale"¹¹⁴. Questa concezione è assolutamente originale per la letteratura russa, in cui emerge che è la storia per l'uomo, e non viceversa, cioè che la storia esiste affinché gli uomini possano esprimere sé stessi al massimo livello¹¹⁵.

Ad ogni modo, il vero senso del romanzo si può intendere solo nel contesto della letteratura e della vita sovietica, perché il libro è da cima a fondo un ripudio dei valori affermati dalla letteratura sovietica e imposti all'uomo. Nelle parole del protagonista riecheggiano immagini vive della cruda verità sulla rivoluzione, nettamente in contrasto con la visione forzatamente ottimistica propugnata dalla letteratura di partito¹¹⁶; e, sebbene non sia corretto attribuire all'autore tutte le dichiarazioni del protagonista, è altresì vero che non si può evitare di rintracciarvi molte delle opinioni dell'autore. Dunque, Pasternak non nega la verità della Rivoluzione, con il suo impeto e le sue aspirazioni, e ammette l'ingiustizia in seno alla vecchia società, riconoscendo la legittimità delle idee socialiste e marxiste nate nell'Ottocento. Allo stesso tempo, tuttavia,

¹¹¹ Slonim 1969, p. 236.

¹¹² Bykov, D. (2015). *Сто лекций (1958) Борис Пастернак - Доктор Живаго.*, disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=tUOnm8Kn6zQ> (ultimo accesso: 13 marzo 2026).

¹¹³ Mal'cev 1976, p. 22.

¹¹⁴ Slonim 1969, p. 238.

¹¹⁵ Bykov, D. (2015). *Сто лекций (1958) Борис Пастернак - Доктор Живаго.*, disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=tUOnm8Kn6zQ> (ultimo accesso: 13 marzo 2026).

¹¹⁶ Mal'cev p. 17.

avverte anche che la logica violenta e intollerante della Rivoluzione purtroppo conduce a mete ben diverse da quelle prefissate; che l'aspirazione a fare la vita secondo gli schemi approntati in anticipo conduce unicamente a una vera e propria violenza, arrivando a risultati raccapriccianti e inaspettati.

“Le rivoluzioni sono prodotte dagli uomini votati all'azione, dai fanatici che peccano di unilateralità nei giudizi, geni dell'autoeliminazione. In pochi giorni o addirittura in poche ore, essi sono capaci di rovesciare il vecchio ordine. I rivolgimenti così prodotti durano intere settimane, per non dire anni, e poi per decenni o per secoli si sottomettono a quello spirito di limitatezza e mediocrità che sfocia in un nuovo rivolgimento. [...] Il mio stato d'animo era fortemente incline alla rivoluzione, ma adesso penso che con la forza bruta e con la costrizione non si approdi a nulla. Bisogna attirare al bene mediante il bene”¹¹⁷.

Pertanto, la disputa con l'epoca di *Živago*-Pasternak non è politica, ma filosofica e morale: non condivide l'illusione dei rivoluzionari di poter veramente trasformare gli esseri umani attraverso decreti ed esecuzioni; respinge con fermezza la violenza; crede nelle virtù umane dell'etica cristiana, e riafferma la supremazia della natura, dell'amore e del bene. Per lungo tempo, alla luce di quest'analisi, il romanzo è stato erroneamente interpretato come un romanzo politico, ma non è mai stato concepito in quanto tale. Il cuore del significato del romanzo, con la sua critica e il rifiuto della realtà sovietica, è celato molto più in profondità. Il cardine su cui si regge il romanzo si contrappone all'individualismo, al mito del *real'nyj čelovek* (l'uomo reale) tanto caro al governo sovietico dove il potere, il successo e i risultati sono gli unici criteri di dignità e valore umano¹¹⁸. Pasternak non insorge in difesa dell'individuo, bensì in difesa della personalità in quanto portatrice delle più grandi ricchezze spirituali e del senso della vita, ed in questo ripudia la società sovietica perché costruita sulla base di un principio impersonale in cui la vita di ciascuno trova significato e giustificazione nella conferma della giusta linea della politica suprema¹¹⁹. Questo personalismo a fondo dell'opera ne determina l'intera struttura, totalmente incompatibile con i dogmi comunisti e con il sistema totalitario. *Il dottor Živago* si configura così come un romanzo di rivelazione del significato profondo del mondo, nonché di presentazione della storia e della vita russa filtrata tramite la percezione della personalità. Tutto ciò assume in Pasternak il valore di un'affermazione totalmente agli antipodi rispetto alla concezione sovietica che si pretende scientifica,

¹¹⁷ Mal'cev 1976, p. 22.

¹¹⁸ Pospelovsky 1978, p. 61.

¹¹⁹ Mal'cev 1976, p. 25.

oggettiva e impersonale. La sorte di Jurij Živago rispecchia quella tipica dell'uomo russo che ha deciso di salvaguardare e preservare la sua personalità senza subordinarsi al nuovo stato rivoluzionario; allo stesso tempo, la sua morte lo sottrae alla deportazione nei lager. Non è un personaggio che manca di carattere, ma è virtuoso per la sua abnegazione: conserva sé stesso e la propria personalità nonostante l'infuriare delle avversità. Questa concezione filosofica trova fondamento nel pensiero di importanti intellettuali come Vladimir Solov'ëv e Nikolaj Berdjaev¹²⁰.

I critici furono colti di sorpresa da questo romanzo, perché cercarono di interpretarlo sotto definizioni canoniche e stereotipate, ma non applicabili ad un romanzo come questo, che ha invece una sua propria forma e che non ha pari nella letteratura mondiale: non assomiglia a nessun altro romanzo e rimane, come il suo autore, un romanzo *sui generis*¹²¹.

3.2 Il romanzo nel romanzo

Il caso Pasternak, espressione con cui convenzionalmente si indica la vasta tempesta editoriale che investì la pubblicazione del romanzo *Il dottor Živago*, ebbe inizio nel 1955, all'indomani della fondazione della casa editrice italiana Giangiacomo Feltrinelli. Quest'ultimo, proprietario della neonata società nonché fervente militante e finanziere del Pci, si mise in contatto con Sergio d'Angelo, direttore della libreria del Pci a Roma in partenza per Mosca come redattore del partito per il programma di trasmissioni radiofoniche italo-sovietiche Radio Mosca; gli assegnò l'incarico di captare le novità sul panorama letterario in Unione sovietica ed eventualmente di entrare in contatto con gli autori¹²². D'Angelo riuscì ad intercettare in un notiziario culturale della radio la notizia della pubblicazione del romanzo: “È imminente la pubblicazione del *Dottor Živago* di Boris Pasternak. Si tratta di un romanzo in forma di diario che abbraccia tre quarti di secolo e termina con la Seconda guerra mondiale¹²³”. Il giornalista allora prese appuntamento con lo scrittore, che lo invitò nella sua dacia a Peredelkino. I due si incontrarono il 20 maggio 1956, e lo scrittore da subito confessa la propria titubanza

¹²⁰ Ivi, p. 34.

¹²¹ Slonim 1969, p. 237.

¹²² Feltrinelli, C. (2007). *Senior Service*. Milano: Feltrinelli, p. 118.

¹²³ D'Angelo, S. (2006). *Il caso Pasternak. Storia della persecuzione di un genio*, Milano: Bietti, p. 15.

riguardo alla pubblicazione del romanzo nel Paese: “In URSS il romanzo non uscirà, non quadra con le regole della cultura ufficiale”. D’Angelo gli propose così un accordo: consegnare una copia del romanzo a Feltrinelli, che avrebbe iniziato la traduzione in italiano per avvantaggiarsi sugli altri Paesi occidentali, ma non prima dell’uscita dell’edizione sovietica. Pasternak consegnò così il manoscritto a D’Angelo, congedandolo con una frase lapidaria ma tristemente previdente: “Fin d’ora, voi siete invitati alla mia fucilazione”¹²⁴. Non è superflua la questione dei diritti delle opere provenienti dall’Unione sovietica: all’epoca, gli autori che pubblicavano in Russia non godevano della protezione del *copyright*; iniziando la traduzione del manoscritto, Feltrinelli avrebbe avuto la possibilità di pubblicare contemporaneamente all’editore sovietico e assicurarsi così la pubblicazione in Occidente. La questione era che, nel caso in cui un editore occidentale pubblicasse un’opera sovietica nei primi trenta giorni dalla sua uscita in Unione sovietica, avrebbe guadagnato non solo l’esclusiva per il mercato occidentale, ma soprattutto, in base alla Convenzione di Berna a cui l’Unione sovietica non aveva aderito, sarebbe stata considerata la prima edizione. Scattati i trenta giorni, si sarebbero persi tutti i diritti e l’opera sarebbe diventata “cosa di tutti”¹²⁵. Prima dell’arrivo di D’Angelo, Pasternak aveva inviato delle copie del manoscritto alla *Goslitizdat* (Casa editrice di stato per la letteratura) e ad alcune riviste letterarie, ma non ricevette mai risposta. Ad ogni modo, una settimana dopo l’incontro, D’Angelo volò fino a Berlino, dove lo attendeva Feltrinelli, e gli consegna il manoscritto che viaggerà poi fino a Milano. Appena rientrato in Italia, l’editore italiano contattò lo slavista Pietro Zveteremich, poi primo traduttore mondiale di *Živago*, il quale affermò che non pubblicare un romanzo come questo, avrebbe costituito “un crimine contro la cultura”¹²⁶. È interessante notare che Zveteremich fu uno strenuo difensore dell’ideologica e dell’estetica sovietica agli inizi della sua carriera, ma maturò una conversione intellettuale a seguito delle vicende legate alla pubblicazione del romanzo¹²⁷. Seguì uno scambio epistolare tra Feltrinelli e Pasternak a proposito dei diritti d’autore, ma le questioni economiche interessavano decisamente poco lo scrittore, che ha a cuore unicamente che il suo romanzo veda la luce.

¹²⁴ Ivi, p. 16.

¹²⁵ Feltrinelli 2007, p. 118.

¹²⁶ Ivi, p. 120.

¹²⁷ Gullotta, A., (2012-2013). *Pietro Antonio Zveteremich e Il caso Pasternak: un documento inedito dagli archivi russi*, in «eSamizdat», 2014, IX, p. 55, disponibile su: www.esamizdat.it (ultimo accesso: 10 marzo 2026).

L'epistolario tra i vari protagonisti di questa vicenda fu sempre reso difficile dai tempi di ricezione e soprattutto dalle interferenze del KGB, che fin da subito vennero a conoscenza del contrabbando del manoscritto¹²⁸. Probabilmente, fu proprio Ol'ga Ivinskaja, la compagna di Pasternak, benché lui fosse ancora sposato alla sua seconda moglie Zinaida, ad avvicinare a fin di bene diversi esponenti della cultura ufficiale, nel tentativo di scongiurare i pericoli che sente addensarsi sul *Dottor Živago* e sul suo autore. Ivinskaja faceva anche da assistente e dattilografa a Pasternak, e non tardò molto a inimicarsi le autorità politico-culturali; nel 1949 verrà arrestata nel tentativo di estrapolarle qualcosa che inchiodasse lo scrittore, e rimase internata in un lager per tre anni, fino alla morte di Stalin. Pasternak era stato nel mirino di Stalin al tempo delle grandi purghe, ricevendo addirittura una chiamata da lui personalmente a seguito dell'arresto del poeta e amico Osip Mandel'stam. Ivinskaja confidò ad un redattore del *Goslitizdat* la trasmissione estera del romanzo di Pasternak. La notizia raggiunse il capo della Sezione cultura del Comitato centrale del Pcus, Dmitri Polikarpov, che le intimò di rivolgersi a D'Angelo per chiedere la restituzione del manoscritto; propose poi al direttore del *Goslizdat*, Anatolij Kotov, di pubblicare il romanzo con opportuni tagli e aggiustamenti¹²⁹. I sovietici, in realtà, erano più che consapevoli che Pasternak non avrebbe mai acconsentito a rimaneggiamenti del romanzo; si trattava solo di una strategia, che adoperarono fino alla fine, per guadagnare tempo nell'attesa che Feltrinelli rinunciassero alla pubblicazione del romanzo. Il 24 agosto, il generale Ivan Serov, presidente del KGB, inviò una nota ai vertici del Pcus per informarli del fatto che Pasternak aveva trasmesso il manoscritto del suo romanzo all'editore italiano Feltrinelli, specificando che era stato il giornalista italiano Sergio d'Angelo di Radio Mosca e membro del Pci a ottenere il manoscritto e a consegnarlo. La Sezione cultura del CC del Pcus a questo punto stilò un'informazione sui movimenti del manoscritto e sulle intenzioni degli editori esteri, cui seguì una lunga stroncatura sul romanzo: "il romanzo di Pasternak è una perfida calunnia contro la nostra rivoluzione e contro tutta la nostra vita, è un'opera antisovietica e indubbiamente non può essere data alle stampe [...] Il Pcus prende le misure idonee a impedire la pubblicazione all'estero di questo libro diffamatorio"¹³⁰.

¹²⁸ Feltrinelli 2007, p. 124.

¹²⁹ D'Angelo 2006, p. 34.

¹³⁰ Ivi, p. 37.

I sovietici iniziarono a contare sulla collaborazione dei compagni italiani. Inizia così la caccia al *Dottor Živago*. Il Pci si rivolse a Feltrinelli, al quale in un colloquio con Palmiro Togliatti venne chiesto di posporre la pubblicazione in Occidente all'edizione quella russa, e al contempo venne invitato dai maggiori dirigenti comunisti italiani, come Pietro Secchia e Paolo Robotti, a restituire la copia del manoscritto¹³¹. Il vicesegretario del Pci, Luigi Longo, si recò a Mosca per consultare i vertici del Pcus. Nel frattempo, D'Angelo si reca a Peredelkino per assicurare l'autore sull'affidabilità di Feltrinelli, che sebbene fosse molto fedele al partito, non avrebbe mai subito una censura così sfacciata e avrebbe rivendicato con orgoglio il diritto a schierarsi a difesa della libertà artistica. Il 16 gennaio 1957 il Pcus asserisce in un documento che Pasternak ha in parte accettato la critica del romanzo e la necessità di rielaborarlo. In realtà, dieci giorni prima, la *Goslitizdat* aveva concluso un contratto sulla pubblicazione del romanzo con Pasternak in cui si riservava genericamente il diritto di apportare al testo le dovute modifiche¹³². Pasternak non obiettò per evitare di inimicarsi i supremi censori, ma continuava a non credere all'uscita in patria del romanzo. La *Goslitizdat* poi preparò una bozza di telegramma da parte di Pasternak indirizzato a Feltrinelli in cui lo invitava a restituire il manoscritto; lo scrittore si rifiutò di firmare. Seguì un altro tentativo da parte della *Goslitizdat* di far firmare a Pasternak una bozza in cui chiedeva a Feltrinelli di posticipare l'uscita in Italia del manoscritto; Pasternak firmò, ma preavvertendo in un'altra lettera Feltrinelli. L'editore milanese avrebbe risposto un paio di mesi più tardi, ma nel frattempo continuarono ad aumentare le pressioni del Pci sulla pubblicazione del testo in Italia, suggerendo all'editore una pausa di riflessione. Molti autorevoli redattori consigliarono all'editore italiano di restituire il manoscritto e di attendere l'edizione sovietica per poi tradurre il romanzo, ma vi si opposero con fermezza il redattore Valerio Riva e il traduttore Pietro Zveteremich. Alla fine, fu deciso di non restituire il romanzo, pubblicarlo nel pieno rispetto dell'originale e a prescindere dall'uscita dell'edizione sovietica, prevista a settembre. I rapporti tra Pasternak e Feltrinelli per un po' si arrestarono anche a causa della malattia di Pasternak. Nel frattempo, Ivinskaja continuava a subire pressioni dal capo dell'Unione degli scrittori, Aleksei Surkov, e dal capo della Sezione cultura del partito, Polikarpov¹³³, che la intimano di mandare personalmente una lettera a Feltrinelli per restituirle il libro. Nel

¹³¹ Feltrinelli 2007, p. 126.

¹³² D'Angelo 2006, p. 79.

¹³³ Ivi, p. 85.

maggio del 1957, D'Angelo tornò in Italia per incontrare Feltrinelli. La traduzione procedeva a gonfie vele, e con i dovuti diritti editoriali le fotocopie del romanzo stavano viaggiando verso gli altri editori occidentali. Il 10 giugno, con quattro mesi di ritardo, Feltrinelli rispose al telegramma firmato da Pasternak e inviato dalla *Goslitizdat* a febbraio; lascia intendere che rifiuta di modificare il testo, e nonostante dia l'approvazione per l'edizione sovietica del libro, pare inverosimile una riuscita visto che il manoscritto si trova ancora in Italia e settembre è alle porte. Pasternak si rifiuta nuovamente di firmare un telegramma per esigere la restituzione del manoscritto da Feltrinelli, ma la questione ora giunge ai vertici del potere politico: lo scrittore è richiamato al cospetto del Presidium del Pcus e viene gravemente minacciato. Pasternak alla fine acconsente a firmare un telegramma evidentemente non scritto di suo pugno, in cui richiede a Feltrinelli la restituzione del suo manoscritto, che ha bisogno di un serio perfezionamento; una tale richiesta non sussiste sia perché Pasternak sicuramente disponeva di altri dattiloscritti, sia perché il manoscritto era stato fotocopiato e diffuso in tutta Europa¹³⁴. A settembre giunse a Mosca il traduttore italiano Pietro Zveteremich, convocato in Unione sovietica su invito dell'Unione degli scrittori, a poche settimane dall'uscita del libro, e viene intimato di bloccare la pubblicazione del romanzo¹³⁵; gli viene anche consegnata una lettera firmata da Pasternak in cui vengono ribadite le stesse richieste: si tratta ancora una volta di un falso, ma questa volta lo è anche la firma. Zveteremich poi fa visita a Pasternak, al quale chiede chiarimenti su una serie di espressioni, l'autore in cambio gli affida un biglietto con delle scuse rivolte a Feltrinelli per l'accaduto e lo prega di scrivere nell'introduzione del libro che renda noto al lettore che *Il dottor Živago* è stato completato più di tre anni prima e che la sua pubblicazione in Unione sovietica è stata annunciata da Radio Mosca. Il 10 ottobre Feltrinelli risponde in una lettera a Pasternak, indirizzata all'Unione, che si rifiuta di acconsentire alla restituzione del manoscritto. A. Surkov si recò allora a Milano, con il fine di ottenere di persona la restituzione del romanzo, ma Feltrinelli rimase irremovibile e l'incontro fu un fiasco¹³⁶. Tutto ormai procedeva al meglio e l'edizione italiana del romanzo era pronta ad uscire, accanto a quelle di altri Paesi importanti. Nell'inverno del 1957 Il romanzo si

¹³⁴ Ivi, p. 98.

¹³⁵ Gullotta 2010, p. 58.

¹³⁶ Feltrinelli, p. 135.

trovava in traduzione presso le case editrici S. Fischer, Collins, Pantheon e Gallimard¹³⁷. Pasternak indirizzò a Feltrinelli una lettera colma di riconoscenza e gratitudine per il lavoro svolto¹³⁸:

“Caro Signore,

non trovo parole sufficienti per esprimervi la mia riconoscenza. L'avvenire ci ricompenserà, Voi e me, per le vili umiliazioni patite. Oh, come sono felice per il fatto che né Voi, né Gallimard, né Collins vi siate lasciati ingannare da quegli appelli idioti e brutali accompagnati dalle mie firme (!), firme pressoché false e contraffatte, tanto mi erano state carpite con una mistura di frode e di violenza. Arrivare all'inaudita arroganza di indignarsi per la "violenza" da Voi esercitata contro la mia "libertà letteraria" usando nei miei confronti proprio la medesima violenza, senza menzionarla. E tutto questo vandalismo, camuffato da sollecitudine per me, per diritti sacri dell'artista! Ma noi avremo presto degli Živago italiani, degli Živago francesi e inglesi, tedeschi - e un giorno forse degli Živago geograficamente lontani, ma russi!

Ed è molto, è tantissimo, facciamo del nostro meglio e succeda quel che deve succedere! Non vi preoccupate per i soldi che mi spettano. Rimandiamo le questioni pecuniarie (per me non ne esiste alcuna) a quando avremo un sistema più sensibile e più umano, quando, nel XX secolo, si potrà di nuovo essere in corrispondenza, viaggiare. Ho una illimitata fiducia in Voi e sono sicuro che saprete custodire ciò che avete destinato a me. Soltanto nel caso sciagurato che mi sopprimano i sussidi e mi taglino i viveri (sarebbe un caso straordinario e niente lo lascia prevedere), bene, cercherei il modo di avvertirvi per approfittare delle offerte che mi fate tramite Sergio, il quale, conformemente al suo nome, è un vero angelo e prodiga tutto il suo tempo e la sua anima in questa vicenda incresciosa. Vogliate accogliere i miei omaggi più sentiti, vostro

B. Pasternak”

Il 23 novembre 1957, uscì in Italia e in prima mondiale il *Il dottor Živago*. Seguirono numerose ristampe, ed entro l'estate vennero pubblicate le edizioni inglese, americana, tedesca, olandese, danese, svedese, finlandese, norvegese, israeliana e messicana. In Unione sovietica nel frattempo regnava il silenzio, i giornali non parlarono mai di Pasternak. Seguirono altri infruttuosi tentativi di screditare l'opera in Occidente, facendo leva sulle recensioni negative di alcune figure “amiche” in Italia, ma di gran lunga sovrastate da quelle positive che lo acclamarono come un romanzo entusiasmante, grande, meraviglioso¹³⁹. Tuttavia, l'entusiasmo della pubblicazione dovette cedere il passo all'ingresso di interessi privati, opportunismi e speculazioni. Ma, dopotutto, si tratta del primo grande *best-seller* dell'editoria contemporanea.

¹³⁷ Ivi, p. 140.

¹³⁸ Ivi, p. 137.

¹³⁹ D'Angelo 2006, p. 142

3.3 Gli strascichi della tempesta editoriale

Il 23 ottobre 1958 Pasternak venne insignito del premio Nobel per la Letteratura, ma si scatenò una guerra. Dall'alto del Pcus, si diceva che la pubblicazione del romanzo e il conseguente premio Nobel fossero degli espedienti occidentali per fare divampare la guerra fredda in chiave antisovietica, e che Pasternak dovesse categoricamente rifiutare il premio e dichiararlo alla stampa¹⁴⁰. Il seguente atteggiamento dell'autore venne interpretato come un rifiuto delle richieste avanzate, e subì un'amara punizione: il 28 ottobre 1958, Pasternak venne espulso dall'Unione degli scrittori. Per le pesanti pressioni subite, in quel periodo cadde in una profonda crisi psicologica, arrivando a meditare il suicidio, e si vide così costretto a scrivere un telegramma ad Anders Österling, segretario permanente dell'Accademia svedese, per comunicare la rinuncia al premio conferitogli. Ma la campagna diffamatoria, purtroppo, continuò fino all'inverosimile. Alla riunione dell'assemblea plenaria degli scrittori moscoviti, per paura o per invidia, ebbe luogo un feroce coro di ingiurie e accuse contro lo scrittore, nella maggior parte dei casi senza aver neppure letto il romanzo. Al termine dell'assemblea, all'unanimità venne indirizzata al governo la richiesta di privare Pasternak della sua cittadinanza sovietica, dunque venne richiesto per lui l'esilio. L'autore a questo punto è talmente disperato da rivolgersi in una lettera direttamente a Chruščëv. L'esilio gli fu risparmiato, ma gli venne vietato di praticare la sua professione di traduttore. Pasternak rimase ancora a lungo nel mirino dei servizi segreti, perennemente spiato e pedinato¹⁴¹. Privato di ogni guadagno e malato di cuore, Pasternak continuò la sua attività scrivendo versi e dedicandosi alla stesura di un dramma. I problemi di salute si aggravarono: Boris Pasternak morì il 10 febbraio 1960 a 70 anni. Al suo funerale si presentarono numerosi corrispondenti esteri di giornali, ma anche studenti, operai e molti scrittori; non mancò la presenza, più o meno celata, di agenti del KGB. L'orazione funebre venne pronunciata dal saggista e filosofo Valentin Asmus, che definì Pasternak "un geniale scrittore, poeta, traduttore, il cui nome vivrà finché esisteranno sulla terra la lingua e la letteratura russa". Sulla stampa sovietica, invece, non comparve neppure un necrologio.

La vicenda, tuttavia, non si chiuse con la morte dell'autore. Per quanto riguarda il destino dei co-protagonisti della tempesta editoriale, sia Sergio D'Angelo che Giangiacomo

¹⁴⁰ Ivi, p. 143.

¹⁴¹ Ivi, p. 147.

Feltrinelli lasciarono il Pci. Per un breve periodo collaborarono all'interno della casa editrice, ma tra i due sorsero dissapori attorno a questioni finanziarie inerenti al caso Pasternak, che culminarono in un processo durato dieci anni. Inoltre, dopo la pubblicazione del libro, Mosca mirò a intervenire sugli equilibri politici dei Paesi fuori dal suo blocco manovrando non solo i partiti comunisti legalitari, ma anche le ali più eversive della sinistra. Feltrinelli, nel frattempo, subì una complessa evoluzione politica, abbracciando istanze rivoluzionarie e terzomondiste. In una fase di precarietà psicologica e ideologica, entrò in contatto con formazioni radicali italiani ed estere; a quanto pare fu proprio il KGB ad affidargli l'incarico di finanziare i gruppi eversivi¹⁴². Non partecipò mai di persona ad atti violenti, e nessuna fazione in realtà lo prese sul serio come coordinatore rivoluzionario, pur approfittando delle sue ingenti disponibilità economiche. Nel 1969 in Italia si verificò una delle peggiori stragi degli anni della "strategia della tensione", l'assalto alla Banca dell'Agricoltura di Milano; Feltrinelli temette di essere utilizzato come capro espiatorio dalla polizia, dunque lasciò l'Italia, ritornandovi molto di rado e con documenti falsi; la gestione della casa editrice ormai non era più nelle sue mani. L'ultimo ritorno in Italia fu anche l'ultimo giorno della sua vita: il 14 marzo 1972, Feltrinelli morì nell'apparente tentativo di far saltare con la dinamite un traliccio dell'alta tensione in un terreno di sua proprietà nella provincia di Milano. Il caso rimarrà irrisolto¹⁴³. Anche le sorti di Ol'ga Ivinskaja e di sua figlia, Irina Emel'janova, sono degne di nota. Il 16 agosto 1960, tre mesi dopo la morte del suo compagno, Ivinskaja venne condannata a otto anni di detenzione in un campo di concentramento. Il cinque settembre presero sua figlia. L'accusa fu di "contrabbando" di valuta che "offende la memoria dello scrittore". Le due donne, chiaramente, ricevevano denaro dall'estero mentre Pasternak era in vita, ma non vennero mai toccate se non dopo la sua morte; non potendo più colpire direttamente il defunto, il potere sovietico trovò così un modo per vendicarsi sulla sua famiglia¹⁴⁴. A. Surkov si impegnò a dipingere Ivinskaja come un' avida sfruttatrice, che aveva istigato Pasternak, un leale cittadino sovietico, a scrivere un romanzo antisovietico per poi mettere le mani sui suoi ricavi, all'insaputa dell'autore. Il vicepresidente del KGB, Vadim Tikunov, pur di screditare Pasternak, durante un interrogatorio arrivò ad accusare Ivinskaja di aver scritto lei stessa il romanzo, sulla base di un breve biglietto dell'autore

¹⁴² Ivi, p. 192

¹⁴³ Ivi, p. 193.

¹⁴⁴ Bykov, D. L. (2008). *Boris Pasternak*, Moskva: Molodaja Gvardija, p. 875.

indirizzato alla sua amata, volutamente scambiando delle parole d'amore per una confessione sulla vera responsabilità dell'opera¹⁴⁵. Fu messo in piedi un processo fasullo e a porte chiuse, ma la vicenda fu resa nota dal quotidiano londinese Daily Telegraph e tramite due trasmissioni di Radio Mosca, diventando un caso dalla risonanza internazionale. Surkov dovette rispondere incessantemente alle domande e alle lettere indignate del PEN Club internazionale e D'Angelo arrivò ad indirizzargli una lettera aperta¹⁴⁶. Scontarono metà della pena e furono liberate dopo le furiose proteste della comunità mondiale; Irina Emel'janova venne liberata nel giugno 1962, Olga Ivinskaja a novembre 1964¹⁴⁷. Il 2 novembre 1988, le due donne vennero completamente riabilite in Russia. Ivinskaja morì l'8 settembre 1995 a Mosca, dopo aver visto uscire in patria il proprio libro *Prigioniera del tempo*, pubblicato in Francia nel 1978 con il titolo *In catene con Pasternak*. La moglie di Pasternak, Zinaida Neuhau, morì il 23 giugno 1966 a Peredelkino in solitudine, povertà e umiliazione, senza ricevere né aiuto né risposte dal potere¹⁴⁸. Il motivo dietro a tutto questo, fu che i maldestri tentativi di impedire la pubblicazione del romanzo e il seguente forsennato linciaggio all'autore dopo il conferimento del premio Nobel, infierirono un duro colpo all'immagine del comunismo sovietico. Chruščëv, inoltre, non rimase del tutto esente dalla campagna contro Pasternak; sebbene fosse intervenuto per impedire l'esilio e lo sfratto da Peredelkino dell'autore, durante l'intera vicenda editoriale Chruščëv non si scomodò mai a leggere il romanzo, affidandosi ciecamente ai controllori della cultura. Solo durante la pensione, si degnò di giudicare di prima persona il libro, e dopo averlo letto affermò che in realtà non c'era nulla di antisovietico e per questo all'epoca non avrebbe dovuto essere bandito. Quindi, alla morte di Pasternak, se da un lato si ritenne opportuno colpire le persone più vicine a lui per procedere alla riabilitazione di regime, allo stesso tempo si intraprese una sorta di riabilitazione *post mortem* dell'autore nel tentativo di riassorbirlo nel canone letterario. Nel 1967 la rivista *Novyj Mir* pubblicò la sua autobiografia, curata dal figlio Evgenij¹⁴⁹; il volere di Pasternak era che fungesse da introduzione alle edizioni estere del *Dottor Živago*. Il romanzo venne finalmente pubblicato in patria nel 1988, all'epoca di Gorbačëv,

¹⁴⁵ D'Angelo 2006, p. 206.

¹⁴⁶ Bykov 2008, p. 876.

¹⁴⁷ D'Angelo 2006, p. 235.

¹⁴⁸ Bykov 2008, p. 877.

¹⁴⁹ D'Angelo 2006, p. 215.

nei primi quattro numeri di *Novyj Mir*¹⁵⁰. Lo stesso anno, il figlio di Pasternak, Evgenij, ricevette a Stoccolma il diploma e la medaglia dell'Accademia di Svezia al posto del padre. Il rifiuto fu ufficialmente riconosciuto come falso e forzato, e Pasternak fu reintegrato nel titolo di premio Nobel. La reazione in Urss fu strana: non fu facile per il lettore sovietico degli anni Ottanta recepire un libro che aveva subito anni e anni di denigrazione. Inoltre, coloro a cui era indirizzato il romanzo di Pasternak non esistevano più. La vecchia *intelligencija*, per la quale quel libro doveva essere un manifesto e una giustificazione, si era estinta, e il cristianesimo di Pasternak era estraneo alla maggioranza dei lettori del tutto sovietizzati: l'opera di Pasternak appariva così come un classico fuori moda¹⁵¹. Inoltre, nella seconda metà degli anni Ottanta, sui cittadini sovietici si abbatté una valanga di letteratura proibita, come la letteratura d'emigrazione dei contemporanei, da Nabokov a Dvlatov. Tuttavia, apparvero presto alcune recensioni di valore, in cui veniva definito come il capolavoro del XX secolo. Fu deciso di inserire il libro nel programma scolastico, cosa che lo allontanò ancor più dagli scolari dell'epoca della *perestrojka*: per loro la caccia era finita e non era più interessante leggere dal punto di vista dell'oppressione. Agli studenti risultava noioso, ed era impossibile spiegare loro perché un tempo questo libro venisse esaltato in Occidente e perché in Russia fosse invece proibito e punibile con anni di prigione. Qualche interesse verso il romanzo si risvegliò solo nel 1994, quando a Mosca arrivò il famoso adattamento cinematografico di David Lean¹⁵². Nel 1990, per il centenario, iniziò a uscire la raccolta di opere di Pasternak in cinque volumi, e a Peredelkino venne aperta al pubblico la Casa-Museo di Pasternak. Dal romanzo sono stati tratti inoltre spettacoli teatrali e serie televisive. Negli anni Novanta, inoltre, è stato pubblicato un enorme corpus di testi pasternakiani, tra volumi di corrispondenza, raccolte di memorie di contemporanei, biografie, riedizioni di lirica e prosa, come ad esempio *Perepiska Pasternaka s Feltrinelli* (Corrispondenze tra Pasternak e Feltrinelli) pubblicate dal figlio Evgenij e sua moglie Elena. Nel maggio del 1992, alla notizia dell'apertura degli archivi sovietici, Zveteremich e Riva tornarono in Russia per fare luce su quanto accaduto in occasione della pubblicazione dello *Živago*. I due riuscirono a trovare nell'archivio del Comitato centrale del Pcus a Mosca un faldone di documenti relativi al caso Pasternak, grazie al quale furono in grado di fornire per la prima

¹⁵⁰ Bykov 2008, p. 878.

¹⁵¹ Ivi, p. 879.

¹⁵² Ivi, p. 880.

volta le basi documentarie per analizzare l'intera vicenda. I dispacci ufficiali del partito avevano infatti documentato tutto: dalle prime informative riguardo alla trasmissione del manoscritto a Feltrinelli, alle iniziative intraprese dalle autorità sovietiche per bloccare l'uscita, per passare poi alle numerose direttive successive alla pubblicazione del romanzo, arrivando fino alla morte di Pasternak. Al ritorno da Mosca, Zveteremich e Riva trovarono un accordo per pubblicare il libro con l'editore fiorentino Ponte delle Grazie. I due lavorarono per mesi sul libro, Zveteremich traducendo i documenti raccolti e Riva curando l'introduzione. In più, gli unici protagonisti viventi, assieme a Sergio D'Angelo, elaborarono una dettagliata cronologia degli eventi sulla base dei propri ricordi personali, del libro su Pasternak pubblicato dal figlio Evgenij, delle memorie di Ol'ga Ivinskaja e dei documenti raccolti a Mosca¹⁵³. Zveteremich morì improvvisamente il 3 ottobre 1992. La quasi totalità dei documenti raccolti da Zveteremich e Riva furono pubblicati nel libro *E mi insegue il rumore della caccia. Boris Pasternak e il potere* (2001), mentre parte di essi sono stati utilizzati da Carlo Feltrinelli nel suo *Senior Service* (2007).

Il caso Pasternak è stato, ed è tuttora, una vicenda dai lunghi strascichi e di monumentale risonanza, che coinvolse una grande quantità di personaggi, negativi e positivi, ripercuotendosi profondamente sul destino di alcuni. Numerosi sono i grandi eroi di questa storia, dall'editore Feltrinelli al giornalista D'Angelo, al traduttore Zveteremich, ma nulla sarebbe stato senza la mente geniale di Pasternak e l'appoggio di Olga Ivinskaja a cui va riconosciuto il merito di aver consegnato all'umanità una delle più grandi opere della storia. Citando Solženicyn, per il regime sovietico “il *Dottor Živago* fu la prima pietra che rotolò via dalla diga”¹⁵⁴.

¹⁵³ Gullotta 2010, p. 62.

¹⁵⁴ D'Angelo 2006, p 265.

CONCLUSIONE

In questa tesi si è proposto un percorso di studio che illustrasse l'importanza culturale della letteratura non ufficiale emersa in Unione sovietica come alternativa al canone ufficiale. L'istituzione di un così gerarchico e burocratico apparato statale e un così rigido controllo sulla diffusione della cultura, rivelano il volto repressivo di quello che fu il comunismo in Unione sovietica, durante tutte le sue tappe. Sebbene si sia assistito a brevi fasi di apertura o di allentamento del controllo, le autorità mantennero sempre una dura linea che non lasciava spazio a manifestazioni artistiche alternative a quelle promosse dal regime. Boris Pasternak si trovò sempre nel mirino del potere, in quanto autore non canonico che non aveva alcuna intenzione di tradire il proprio "Io" e soccombere alle richieste del partito. La vicenda editoriale che avvolse *Il dottor Živago* fu la dimostrazione che il periodo di disgelo fu una fase di apparente apertura e fu, forse, la prima vera occasione per l'Occidente di scoprire cosa accadesse all'interno della cortina di ferro. All'indomani della morte di Stalin e della denuncia del "culto della personalità" di Chruščëv, un accanimento così feroce su un autore la cui unica colpa era di voler pubblicare il proprio libro, sarebbe potuta apparire quasi anacronistica agli occhi esterni. Eppure, i tempi erano cambiati rispetto agli anni terribili delle "grandi purghe", quando lo stesso autore vide sparire tanti dei suoi amici e colleghi e, verso la fine degli anni Trenta, anche la sua stessa amata. Ma l'apparato repressivo aveva solo iniziato a cambiare volto e mutare forma, utilizzando sempre più metodi polizieschi e invasivi, di totale intromissione e controllo in tutti gli aspetti della vita di coloro ritenuti "antisovietici". La corrispondenza epistolare tra i vari protagonisti del caso Pasternak rivela tutte le difficoltà dell'epoca nel comunicare senza interferenze e depistaggi da parte delle autorità sovietiche, che spesso misero in scena vere e proprie farse in maldestri tentativi di pilotare la trasmissione di informazioni tra cittadini. Il linciaggio morale, la persecuzione dell'autore in vita e *post mortem*, l'accanimento sui suoi cari, le accuse infondate raccontano fino a dove si spinse la bassezza morale del potere pur di preservare la propria credibilità e autorevolezza. Inoltre, le ripercussioni sul Partito comunista italiano furono l'ennesima dimostrazione della risonanza che ebbe la pubblicazione del romanzo nel Novecento, portando molti dei protagonisti della vicenda, sul fronte italiano, a non rinnovare la propria tessera d'iscrizione. Ciò dimostra oltremodo la rilevanza

politica che la pubblicazione del romanzo assunse, se non per l'autore, sicuramente per gli altri testimoni.

La pubblicazione del *Dottor Živago* creò una sorta di precedente storico, che all'epoca permise quasi a cascata l'uscita di altre opere letterarie destinate a diventare casi internazionali, nella metafora di Solženicyn, privando la diga di un mattone alla volta. Il romanzo è inoltre emblematico di tutto quel corpus di letteratura sommersa durante gli anni della censura che costituiva comunque la parte più rilevante della letteratura russa dell'epoca. L'audacia di Pasternak nell'affrontare le ripercussioni di un tale avventato gesto, rimarrà per sempre un prezioso insegnamento e un grande esempio di eroismo che nella Russia di oggi è ancora dato osservare da parte di coloro che con il proprio coraggio si trovano a contrastare un pericolo, purtroppo, ancora attuale.

КРАТКОЕ ИЗЛОЖЕНИЕ ДИПЛОМНОЙ РАБОТЫ

Эта дипломная работа анализирует феномен подпольной литературы, возникшей в СССР в рамках культурной политики партии, и в частности рассматривает динамику публикации романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго». Работа состоит из трёх глав. В первой главе описывается система контроля партии над культурой после революции и до смерти Сталина. В этот период литература стала инструментом власти, и свободы искусства больше не было. После революции почти вся интеллигенция уехала на Запад. Те, кто остались, часто были «попутчиками» (так их называл Троцкий). Они написали самые важные книги тех лет. Сначала режим их принимал, но потом начались репрессии. В 1917 году появился Пролеткульт. Когда его закрыли в 1923 году, возникли новые группы, например, «На посту» и «Октябрь». Также были важны футуристы из группы ЛЕФ. Позже все эти группы вошли в РАПП. С этого момента писатели должны были слушать только партию. 23 апреля 1930 года все старые организации закрыли и создали Союз писателей СССР. Все авторы должны были писать в стиле социалистического реализма. Это правило утвердил Жданов в 1934 году. Тогда из Союза писателей начали исключать известных авторов, так как Ахматову и Зощенко. В 1934 году Жданов выступил на первом съезде Союза писателей. В СССР были три главные организации для цензуры: Главлит, спецслужбы и Союз писателей. Главлит появился в 1922 году. Это был самый важный орган цензуры. Каждый текст нужно было проверять перед публикацией. Книги, которые цензура не одобряла, отправляли в секретные фонды. Главлит делал «предварительную цензуру». Также система хотела создать «цензуру в душе» писателя. Это значит, что сам автор должен был бояться писать то, что нельзя было.

КГБ был спецслужбой, которая работала вместе с Главлитом. КГБ появился в 1917 году, но его название часто менялось. КГБ арестовывал писателей и боролся с подпольной литературой. Союз писателей родился в 1932 году. Его задачей было выполнять политические решения в культуре. Союз работал вместе с Госкомиздатом. Эта организация контролировала все книги и решала, какие можно было печатать, а какие - нет. Все члены Союза писателей должны были

использовать метод «социалистического реализма». Главная тема книг была обычная жизнь простого советского человека.

Вторая глава анализирует феномен подпольной литературы. Параллельно с официальной литературой развивается альтернативная система. Термин «самиздат» используется для обозначения машинописных текстов и романов, которые копировались и распространились тайно. В России всегда существовала цензура, поэтому это не новый феномен. Термин «тамиздат» указывает на тот же феномен подпольного распространения, но с перемещением работы за границу. «Доктор Живаго» Бориса Пастернака - отличный пример этого. Книга была опубликована на Западе, а затем распространялась в России по секретным каналам. В 1970-х годах американские издательства опубликовали множество работ на русском языке, включая произведения Набокова и альманах «Метрополь». Распространение альтернативной культуры также происходило в других формах, таких как радиопередачи и «магнитиздат». Последний термин означает распространение магнитофонных записей песен или литературных чтений. Этой форме удалось достичь простых людей, которые не имели доступа к самиздату и тамиздату. Наиболее важными радиостанциями были VOA («Голос Америки»), RL («Радио Свобода») и RFE («Радио Свободная Европа»), которые вещали с Запада на территорию Советского Союза.

Последняя глава посвящена известному делу Пастернака, то есть издательскому делу, которое последовало за публикацией романа «Доктор Живаго» в Италии. Пастернак был особым автором, и он написал не менее особенный роман. Он начал свою карьеру вместе с кубоумистами как поэт, но всегда считался автором *sui generis*. Особенно после начала революции, Пастернак в полной мере развил свою философию: возвышение жизни, природы и определённую концепцию истории. Все эти темы встречаются в романе «Доктор Живаго». В сюжете много биографических элементов писателя. Роман Пастернака был сильно критикован, потому что его плохо понимали. Пастернак, через главного героя Юрия Живаго, выражает своё видение революции: он поддерживал первоначальные идеалы, но осуждал насильственное искажение революции.

Пастернак передал рукопись итальянскому журналисту, работающему в Москве, Серхио д'Анджело, который привёз её в Италию издателю Джанджакомо

Фелтринелли. Как советские власти, так и Итальянская коммунистическая партия предприняли усилия, чтобы предотвратить публикацию романа. 23 ноября 1957 года роман был опубликован в Италии, а вскоре переведён на другие языки и издан в других западных странах. Пастернак был затем удостоен Нобелевской премии в следующем году, но из-за сильного давления он был вынужден отказаться от неё. Затем он пострадал от тяжёлой клеветнической кампании и рисковал быть изгнанным и выселенным. После его смерти его партнёр и его дочь были арестованы по обвинению в контрабанде денег, а через несколько лет освобождены. Это был шаг, чтобы отомстить автору. Со временем Пастернак был реабилитирован, и его роман был опубликован в России в 1988 году. Герои истории написали многочисленные мемуары, основанные на переписке и неофициальных документах, чтобы рассказать историю дела Пастернака.

BIBLIOGRAFIA e SITOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

- Pasternak, B. (1957). *Il dottor Živago*, traduzione di Pietro Zveteremich, Milano: Feltrinelli.
- Pasternak, B. (1962-1987). *Il dottor Živago*, traduzione riveduta da Mario Socrate, Maria Olsoufieva e Pietro Zveteremich, Collana I Narratori 1, Milano: Feltrinelli.
- Trockij, L. D. (1968). *Compagni di strada*, traduzione di A. M. Carpi, Bari: De Donato.

FONTI CRITICHE

- D'Angelo, S. (2006). *Il caso Pasternak*, Milano: Bietti.
- Feltrinelli, C. (1999). *Senior service*, Milano: Feltrinelli.
- Gullotta, A. (2013). *Pietro Antonio Zveteremich e Il caso Pasternak: un documento inedito dagli archivi russi*, in «Italia-URSS (1956-1991): un'amicizia non ufficiale», *eSamizdat*, n. 9, pp. 55-62.
- Kind-Kovács, F., & Labov, J. (2013). *Samizdat, Tamizdat, and beyond: Transnational media during and after socialism*, New York-Oxford: Berghahn Books.
- Lamont, R. C. (1979). *Horace's Heirs: Beyond Censorship in the Soviet Songs of the Magnitizdat*, in «World Literature Today», vol. 53, n. 2.
- Lo Gatto, E. (1958). *Letteratura russa contemporanea*, Milano: Nuova Accademia.
- Magarotto, L. (2007). *Per una tipologia dell'emigrazione russa*, in «Europa Orientalis», vol. 26, pp. 127-144.
- Mal'cev, J. V., Dal Santo, L., & Mal'cev, J. V. (1976). *Altra letteratura (1957-1976): La letteratura del samizdat da Pasternak a Solzenicyn*, Milano: Cooperativa editoriale La casa di Matriona.
- Miletto, E., & Novarino, M. (2024). *Voci dall'Est. Radio e propaganda del blocco sovietico durante la guerra fredda*, Acireale-Roma: Edizioni Bonanno.
- Parisi, V. (2010-2011). *Samizdat: problemi di definizione*, in «eSamizdat», vol. VIII.

- Pospelovsky, D. (1978). *From Gosizdat to Samizdat and Tamizdat*, in «Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes», vol. 20, n. 1, pp. 44-62.
- Sabbatini, M. (2020). *Leningrado underground. Testi, poetiche, samizdat*, Roma: WriteUp Site.
- Slonim, M. (1969). *Storia della letteratura sovietica*, Milano: Rizzoli Editore.
- Strada, V. (1999). *La Russia di Pasternak: dal futurismo al Dottor Živago*, saggi di Cz. Miłosz et al., Milano: Feltrinelli.
- Struve, G. (1977). *Storia della letteratura sovietica: da Lenin a Stalin*, Milano: Garzanti.
- Zalambani, M. (2009). *Censura, istituzioni e politica letteraria in URSS (1964-1985)*, Firenze: Firenze University Press.

SITOGRAFIA

- Bykov, D. L. (2015). «100 лекций (1958). Борис Пастернак — "Доктор Живаго"» [Video-lezione], disponibile su: <https://www.youtube.com/watch?v=tUOnm8Kn6zQ>.
- Gullotta, A. (2013). «Italia-URSS (1956-1991): un'amicizia non ufficiale», *eSamizdat* n. 9, disponibile su: <https://www.esamizdat.it/ojs/index.php/eS/issue/view/4/6>.
- Voci libere nell'URSS (s.d.). «La canzone d'autore: periodi e luoghi», Firenze University Press, disponibile su: <https://vocilibeurss.fupress.net/la-canzone-dautore-periodi-e-luoghi/>.

FONTI IN RUSSO

- Блюм, А. В., (2009). *От неолита до Главлита*, Санкт-Петербург: Искусство-СПб.
- Быков, Д. Л., (2008). *Борис Пастернак*, 9-е изд., Москва: Молодая гвардия.
- Быков, Д. Л., (2015). «100 лекций (1958). Борис Пастернак — "Доктор Живаго"», [Видеолекция]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tUOnm8Kn6zQ>.

- Казак, В., (1988). *Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года*, пер. с нем. Е. Варгафтик и И. Бурихина, Лондон: Overseas Publications Interchange Ltd.
- Козицкая, Ю., Путеводитель по Союзу советских писателей // *Arzamas Academy*. URL: <https://arzamas.academy/materials/1242>.