

Introduzione

Quando nel dicembre del 1991 l'Unione Sovietica collassò, l'intera comunità internazionale iniziò a interrogarsi sulle conseguenze di un simile sconvolgimento degli equilibri geopolitici. A livello ideologico, il crollo del blocco dell'Est venne salutato come la vittoria politica, economica e morale del 'democratico' Occidente sul 'tirannico' Oriente, tanto che i primi anni Novanta furono pervasi da "un'ansia euforica e rabbiosa di chiudere i conti con la costellazione di problemi, visioni e sconfitte legate al nome di Marx [...] facendone il mandante di quel 'secolo delle idee assassine'" (Donaggio, Kammerer 2007: VIII). A titolo di esempio di tale furia iconoclasta verso il marxismo si può citare Francis Fukuyama (1992) e la sua teoria della 'fine della storia', secondo cui, col crollo del comunismo, la democrazia liberale e il liberismo economico sarebbero diventati l'unico orizzonte di sviluppo possibile dell'umanità.

Le grandi aspettative dei primi anni Novanta circa uno spazio post-sovietico capitalistico, liberale e occidentalizzato si rivelarono ben presto illusorie: la maggioranza delle ex Repubbliche Sovietiche si trovò alle prese con conflitti armati, lotte intestine di potere, saccheggio delle risorse pubbliche, mafia e corruzione dilagante. Non a caso, molti cittadini, almeno in Russia, ricominciarono gradualmente a guardare al passato con una certa nostalgia. Alle elezioni del 1996, il candidato comunista Gennadij Zjuganov si piazzò a soli tre punti percentuali da Boris El'cin, mentre nel 2005 – da quel fatidico 26 dicembre 1991 erano passati solamente quattordici anni – Vladimir Putin (2005) definì la dissoluzione dell'URSS "la più grande catastrofe geopolitica del XX secolo". È vero, il presidente russo si riferiva al fatto che, dopo la caduta dell'Unione Sovietica,

molti cittadini russi si erano trovati improvvisamente all'estero, tuttavia non è difficile vedere in queste parole un ammiccamento alla nostalgia per il passato sovietico che montava nella società. Nel 2011, Dmitrij Peskov, addetto stampa presidenziale, dichiarò: “Molti parlano di una ‘brežnevizzazione’ di Putin. [...] Ma, sapete, Brežnev non è una figura negativa nella storia del nostro Paese, anzi è molto positiva” (Stanovaja 2011)¹. È evidente che esiste un divario importante nella percezione dell'epoca del tardo socialismo fra russi e occidentali: la ‘vulgata’ secondo cui sarebbe un'epoca misera, repressiva e poco interessante è ancora piuttosto diffusa.

La sovietologia tradizionale ha sempre studiato l'URSS partendo dal presupposto che l'Occidente fosse intrinsecamente superiore al sistema sovietico (cfr. Klumbytė, Sharafutdinova 2013: 3). Molti autori presentavano i cittadini sovietici come “un insieme di individui atomizzati e repressi, a cui era stato fatto il lavaggio del cervello” da uno Stato onnipotente e onnipotente (*Ivi*: 8). Più recentemente, benché quest'approccio fosse stato in larghissima parte abbandonato, la maggior dei lavori partivano comunque dal presupposto che, in URSS, esistesse un conflitto insanabile fra Stato oppressore e popolo oppresso, tipico della visione liberale dell'Occidente (*Ibid.*). Questo procedere per categorie assolute e inconciliabili mal si adatta all'epoca brežneviana che, verosimilmente, si presenta come una delle più complesse e ambivalenti della storia dell'Unione Sovietica. A torto etichettata come noiosa e insignificante, dimenticata poco dopo la sua conclusione, l'epoca del tardo socialismo si presenta in realtà come

un'era dinamica e affascinante dove coesistevano temi, valori e pratiche differenti: canzoni patriottico-comuniste e i Beatles, versi nazionalisti e propaganda comunista, ateismo e ricerca dei poteri nascosti dell'essere umano, ossessione per un Occidente immaginario e carriere soddisfacenti all'interno delle istituzioni pubbliche sovietiche (*Ivi*: 13).

Uno dei tratti salienti della Stagnazione era che il governo, sebbene con un atteggiamento ambiguo in cui coesistevano repressione, momenti di implicita apertura e persino una certa dose di lassismo, prendeva in qualche modo atto delle contraddizioni interne della società socialista, decidendo di tollerare. Per un sistema che, fin dai tempi della Rivoluzione, aveva cercato di modellare e armonizzare – spesso con la violenza – la società e l'esistenza dei cittadini sovietici sulla base dell'utopia comunista, era una rivoluzione copernicana. Icastica, in tal senso, è la risposta che Brežnev diede sulla questione dei salari troppo bassi ad Aleksandr Bovin, consigliere di Vladimir Andropov, noto giornalista, nonché autore di numerosi discorsi dello stesso Brežnev: “Non conoscete la vita. Nessuno vive del suo salario. Ricordo che quand'ero giovane [...] scaricavamo vagoni. E come facevamo? Tre sacchi o tre casse allo Stato, uno a noi. Così vivono tutti in questo paese” (cfr. Graziosi 2006: 156).

¹ Per un confronto fra Putin e Brežnev cfr. Reddaway 2012.

Accanto alle analisi politologiche e sociologiche, anche altri fattori hanno contribuito a costruire un'immagine negativa *tout court* dell'URSS come, ad esempio, il *cliché* del sovietico 'cattivo' nella cultura di massa anglo-americana del secondo Novecento, i racconti dei rifugiati politici in Occidente (che naturalmente non potevano che raccontare l'URSS in termini parzialmente falsati), la pubblicazione di riviste dai toni fortemente antisovietici come *Kontinent*² e l'attività di mass media come Radio Free Europe³ (detta anche Radio Liberty o Radio Svoboda), caratterizzate da una linea editoriale fortemente antisovietica.

In campo culturale, l'impostazione di molti studi sull'URSS presentava vistose analogie con quella adottata da storici e politologi. Infatti, molti autori hanno studiato lo sviluppo dell'arte sovietica interpretandolo come uno scontro fra lo Stato, dogmatico e tirannico, e l'artista, libero pensatore e detentore della 'verità', impegnato in una lotta impari ed eroica contro il sistema. Lo Stato, in questo confronto, poteva contare sull'"artista di regime", un mestierante grigio e privo di talento che realizzava, spesso a comando, opere del tutto insignificanti. Ad esempio, Marc Slonim (1977: 404), parlando della letteratura tardo-sovietica, affermava:

Il quadro generale della letteratura sovietica fra il 1965 e 1975 si presenta piuttosto desolato. [...] Sarebbe impossibile per un osservatore trovare opere degne di nota nella poesia e nella prosa degli anni Settanta, a parte i lavori di Solženicyn.

Il problema è che protagonisti della prosa di allora come Jurij Trifonov, Vasilij Šukšin o Čingiz Ajtmatov vengono menzionati solo di sfuggita e non approfonditi. Nelle stesse pagine, Slonim dipingeva la maggior parte degli scrittori sovietici come un'accollita di individui servili col potere, incline al compromesso morale e all'ipocrisia, pur di conservare i vantaggi materiali che l'Unione degli Scrittori concedeva ai suoi membri (*Ivi*: 404-406).

L'opposizione binaria Stato/artista si riflette anche nella terminologia utilizzata per descrivere il processo letterario degli anni Settanta. Ad esempio, Andrzej Drawicz (1991: 757) parlava di "letteratura ufficiale" e di "libera letteratura" del *samizdat* e del *tamizdat*, definendo quest'ultima una letteratura che rifiutava "in modo cosciente e libero" quella ufficiale (*Ivi*: 770). È evidente che utilizzare la categoria della libertà per caratterizzare la letteratura del *samizdat* e del *tamizdat*, con tutte le opposizioni inconciliabili fra 'bene' e 'male' che questa può evocare (libertà/oppressione, giustizia/ingiustizia, verità/menzogna), può sviare il lettore, inducendolo ad assumere un atteggiamento preconcepito verso

² La rivista *Kontinent* venne fondata nel 1974 come "organo del pensiero russo libero e del movimento paneuropeo anticomunista di liberazione" dallo storico dissidente Vladimir Maksimov (*Žurnal* 2007).

³ Radio Free Europe era un'emittente radiofonica fondata dal governo degli Stati Uniti del 1950 come organo di controinformazione politica multilingue dedicato ai popoli dell'Europa dell'Est e dell'Unione Sovietica. Fu un importante strumento di propaganda anticomunista sfruttato dal blocco occidentale durante la Guerra Fredda, tanto che le autorità dei Paesi dell'Est ne contrastavano l'attività proibendone l'ascolto, oppure oscurandone le frequenze.

gli autori 'ufficiali', che verranno immediatamente percepiti come poco interessanti, se non addirittura falsi e servili. Eppure, è sufficiente scorrere le migliori opere degli anni Settanta per rendersi conto che anche la cosiddetta 'letteratura ufficiale' non si esimeva dal trattare argomenti scomodi come, ad esempio, la crisi di civiltà che avviluppava il Paese, o la distruzione della natura in nome del progresso, assumendo non di rado posizioni distanti dall'ufficialità. Inoltre, come dimostra l'*affaire* dell'almanacco *Metropol'*, cultura ufficiale e ufficiosa erano ben lungi dall'essere due mondi paralleli e privi di contatti⁴.

Sebbene largamente utilizzato dalla critica, l'aggettivo 'ufficiale' spesso non è stato opportunamente definito, trasformandosi in un'etichetta che accomuna tipi di letteratura piuttosto diversi fra loro. Infatti, la letteratura 'ufficiale', ossia che veniva legalmente pubblicata, della Stagnazione può essere ulteriormente suddivisa in *ideologizirovannaja literatura* (letteratura ideologica) e *razreščennaja literatura* (letteratura consentita) (Kuzin 2004: 94). A tal proposito, Oleg Lejbovič⁵ propone di utilizzare le espressioni *pervaja oficial'naja literatura* (letteratura ufficiale primaria o prima letteratura) e *vtoraja oficial'naja literatura*⁶ (letteratura ufficiale secondaria o seconda letteratura).

La 'letteratura ideologica' è assimilabile alla cosiddetta *sekretarnaja literatura* (letteratura del segretario): creata prevalentemente dai dirigenti dell'Unione degli Scrittori, può essere considerata la traduzione della linea politica del Partito in letteratura. Il suo valore artistico è alquanto trascurabile e, oggi, costituisce soprattutto una testimonianza storica dell'ideologia degli anni Settanta. Facevano parte della 'letteratura ideologica' scrittori quali Georgij Markov, presidente dell'Unione degli Scrittori, Aleksandr Čakovskij, storico direttore della *Literaturnaja gazeta*, e l'usbeco Ramz Babadžan (al secolo Ramz Babadžanov). Le loro opere venivano attivamente promosse e tirate in milioni di copie, mentre gli autori venivano spesso insigniti di premi prestigiosi come il premio di Stato dell'URSS oppure il premio Lenin.

⁴ L'almanacco *Metropol'* nacque nel 1978 da un'idea di Vasilij Aksenov e Viktor Erofeev (allora già profondamente ostracizzati dalle istituzioni letterarie e sostanzialmente ridotti al silenzio) con l'obbiettivo di creare uno spazio per gli autori e le opere "difficilmente collocabili sulla stampa dell'epoca brežneviana" (Zalambani 2009a: 193). Alla realizzazione della miscellanea presero parte non solo protagonisti dell'*underground* come Evgenij Popov, Juz Aležkovskij, Genrich Saggir e Inna Lisnjanskaja, ma anche autori ufficialmente riconosciuti come Andrej Voznesenskij, Bella Achmadulina e Fazil' Iskander.

Il primo numero di *Metropol'* venne lanciato nel 1979, senza il benestare del Glavlit e dell'Unione degli Scrittori, durante un *vernissage* a cui vennero addirittura invitati i corrispondenti stranieri. Questo comportamento è sintomatico del rilassamento della censura che l'Unione Sovietica conobbe nella seconda metà degli anni Settanta (Ivi: 194). Ciononostante, la reazione del sistema non si fece attendere: la diffusione di *Metropol'* venne prontamente bloccata, mentre Popov ed Erofeev vennero espulsi dall'Unione degli Scrittori. Aksenov, recatosi in America nel 1980 per tenere un ciclo di lezioni, fu privato della cittadinanza sovietica. Per una trattazione approfondita del caso *Metropol'* cfr. Zalambani 2009a: 193-210.

⁵ Oleg Leonidovič Lejbovič attualmente dirige il dipartimento di culturologia e filosofia dell'Istituto Statale di Cultura di Perm'. In tempo sovietico, era docente di 'comunismo scientifico'.

⁶ Conversazione privata, Perm', ottobre del 2018

La ‘letteratura consentita’, a cui facevano capo scrittori del calibro di Fedor Abramov, Viktor Astaf’ev, Vladimir Makanin, Valentin Rasputin, i fratelli Arkadij e Boris Strugackij, e i già menzionati, Ajtmatov, Šukšin e Trifonov, sovente presentava un valore artistico indiscutibilmente superiore rispetto a quella ‘ideologica’. Sebbene pubblicata senza eccessivi tagli, non di rado veniva considerata politicamente ambigua e di conseguenza tollerata dalle autorità che, in certi casi, la ostacolavano con basse tirature o con una cattiva distribuzione i titoli più controversi. Ciononostante, nessuno di questi scrittori fu mai apertamente perseguitato, anzi alcuni vennero insigniti di prestigiosi premi letterari e alte onorificenze al fine di inglobarli nel sistema, smorzando la forza delle loro critiche. Come ha affermato Lejbovič, “era letteratura che, seppur non completamente allineata, non ‘passava il segno’, restando ideologicamente e politicamente accettabile”⁷. D’altronde, il sentimento di autocensura era ormai profondamente radicato nella coscienza di molti scrittori. Azer Mustafa-zade, allora rappresentante dell’Unione degli Scrittori dell’Azerbaigian presso l’Unione degli Scrittori Sovietici, ha dichiarato in una conversazione privata: “Si sapeva di cosa non si poteva scrivere e, di conseguenza, certi argomenti venivano evitati”⁸. Le critiche e i temi scomodi erano quasi sempre sviluppati implicitamente e lasciati all’interpretazione del lettore. Questo *modus operandi* adottato dagli autori ‘consentiti’ conferma tutta l’ambiguità della politica culturale della Stagnazione in cui coesistevano, non scevre di contraddizioni, una buona dose di conformismo, repressioni mirate e una certa soglia di sorvegliata tolleranza (cfr. Zalambani 2009a: 43-45).

A proposito del processo letterario dell’epoca brežneviana, Aleksandr Solženicyn (2000: 186) osservava:

A partire dalla fine degli anni Sessanta e negli anni Settanta, nella letteratura sovietica si verificò una rivoluzione silenziosa, pacifica, inizialmente invisibile, al di fuori dell’ombra della sfida lanciata dalla dissidenza. Evitando gesti eclatanti o dichiarazioni solenni, un folto gruppo di scrittori iniziò a scrivere come se il ‘realismo socialista’ non fosse mai stato proclamato e imposto, neutralizzandolo silenziosamente. Scrivevano *con semplicità*, senza compiacere o incensare il regime sovietico, quasi se ne fossero dimenticati.

La rivoluzione silenziosa menzionata da Solženicyn fu, innanzitutto, rappresentata dall’ingresso della letteratura sovietica in una fase post-utopica che, nella produzione ufficiosa, eterno *podpol’* russo colmo di sommovimenti e inquietudini, si sarebbe tradotta in un “avvicinamento accelerato di tante esperienze letterarie diverse, linguaggi e stili apparentemente inconciliabili”, che giungevano “a convivere in una stessa dimensione spaziale e cronologica” (Possamai 2018: 15). Si trattava di un fenomeno che sarebbe esploso definitivamente negli anni Novanta e che sarebbe stato etichettato come “postmodernismo” (*Ibid.*). Tut-

⁷ *Ibid.*

⁸ Conversazione privata, Baku, novembre 2015.

tavia, ed è questo uno degli aspetti più interessanti della letteratura degli anni Settanta, la convivenza di manifestazioni artistiche a prima vista antitetiche non era solamente appannaggio degli artisti dell'*underground*: Ajtmatov, scrittore affermato e verosimilmente fra i più allineati della 'seconda letteratura', già nei primi anni Settanta, aveva dimostrato come la combinazione fra canone del realismo socialista decostruito e cultura tradizionale kirghisa potesse essere sfruttata per ribaltare completamente l'ortodossia. Nemmeno la teoria del tardo realismo socialista sarebbe rimasta insensibile alla convivenza di fenomeni artistici apparentemente inconciliabili: l'accademico Dmitrij Markov, verosimilmente il teorico più autorevole e colto della Stagnazione, avrebbe cercato di far rientrare nel *socrealizm* 'procedimenti' e 'metodi' provenienti da altre correnti, circollocuzione politicamente corretta per affermare che era giunto il momento che la letteratura sovietica si aprisse alle 'influenze moderniste', come si diceva allora, che in teoria restavano il 'nemico giurato' del realismo socialista.

Una cosa era ben chiara a tutti: il radioso avvenire non sarebbe mai giunto, pertanto sorse l'esigenza di iniziare trarre a tratteggiare un bilancio circa l'esperienza sovietica. Ognuno, però, a questa consapevolezza, reagì a modo suo. Se gli scrittori dell'*underground*, come mostrano opere quali *Moskva-Petuški* (*Mosca-Petuški*, 1973) di Venedikt Erofeev, oppure *Puškinskij dom* (*La casa di Puškin*, 1964-71) di Andrej Bitov, decostruivano e ricombinavano gli stilemi della cultura sovietica, la 'seconda letteratura' scelse, invece, di affrontare e problematizzare il passato più recente del Paese (lo stalinismo e la Grande Guerra Patriottica), e di esprimere le proprie inquietudini riguardo al futuro dell'umanità. Queste posizioni portarono al recupero di autori che erano stati spinti alla periferia del sistema letterario. E' il caso di Dostoevskij, la cui capacità di scandagliare la natura umana influenzò autori di primo piano come, ad esempio, Vladimir Makanin e i già menzionati Trifonov e Rasputin. Infatti, nonostante la crescente intolleranza ideologica che l'Unione Sovietica avrebbe conosciuto a partire dalla metà degli anni Sessanta, gli scrittori, malgrado la cautela, gli eufemismi e le circonlocuzioni con cui spesso si esprimevano nel dibattito pubblico, mostrarono di non essere più disposti a farsi assoggettare totalmente alle esigenze della politica e della propaganda. Significativo, in tal senso, è l'intervento di Konstantin Simonov (1968: 160) al IV Congresso degli Scrittori Sovietici (22-27 maggio 1967), tenutosi a distanza di un anno dalla condanna di Julij Daniel' e Andrej Sinjavskij e parallelamente al 'caso Solženicyn':

Fino a quando continueranno a cancellare o a stampare una cosa piuttosto che un'altra a seconda della 'direzione in cui soffia il vento'? Nelle vele della Storia soffia un solo vento, quello della verità, e la Storia non ne conosce e non ne conoscerà mai altri. Tutto il resto non è vento della Storia, ma vento della congiuntura politica.

Quest'esigenza impellente e irrinunciabile di sincerità, di rifiuto delle falsificazioni ideologiche, in favore di una letteratura al servizio del lettore e non esclusivamente della politica, venne ben riflessa nello speciale *Polveka sovetskij literatury* (*Mezzo secolo di letteratura sovietica*) uscito su *Novyj mir* nel novembre del 1967, in occasione del cinquantenario dell'Ottobre. Oltre la soddisfazione di

circostanza e l'orgoglio di maniera, gli autori ponevano questioni fondamentali per la letteratura sovietica, tracciando un bilancio del suo sviluppo e interrogandosi sulle sue prospettive. Uno degli interventi più interessanti e coraggiosi era quello del vecchio Konstantin Paustovskij (1967: 228), il quale non si limitava a denunciare l'atteggiamento notarile di una parte dei suoi colleghi, che sembravano "preferire sedersi ai tavoli dei vari organi dirigenziali piuttosto che alla scrivania", ma sollevava la necessità di una rilettura di parte della storia della letteratura sovietica:

Mi sorge un interrogativo: com'è stato possibile che, in passato, libri assolutamente effimeri, il cui valore artistico è pari a zero e che dimostrano solamente la scaltrezza e la destrezza dei loro autori, siano stati considerati fenomeni di capitale importanza della nostra letteratura, mentre opere meravigliose, nelle quali si rispecchiano un'epoca e i suoi uomini, per molti anni siano state tenute in un cassetto e solamente venticinque anni dopo essere state scritte abbiano finalmente visto la luce, diventando patrimonio della nostra letteratura? Tutto ciò ha arrecato danni irreparabili. Se, ad esempio, le opere di Andrej Platonov e Michail Bulgakov fossero apparse quando erano state scritte, i nostri contemporanei, da un punto di vista spirituale, sarebbero di gran lunga più ricchi (*Ibid.*).

Paustovskij si riferiva alla cosiddetta *zaderžannaja literatura* (letteratura trattenuta) ossia quella che un tempo era proibita e che, fra la metà degli anni Sessanta e lungo gli anni Settanta, sebbene a volte parzialmente mutilata dalla censura, avrebbe iniziato a essere pubblicata. Infatti, a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, vennero recuperate opere un tempo proibite sia di autori e critici russi, come Anna Achmatova, Marina Cvetaeva, Osip Mandel'stam, Michail Bachtin, e i già menzionati Bulgakov e Platonov, sia stranieri, come James Joyce e Charles Baudelaire.

L'esigenza di continuare sulla linea di una nuova 'sincerità' in letteratura era uno dei fili conduttori degli interventi contenuti in *Mezzo secolo di letteratura sovietica*. Sebbene continuassero a indicare una concezione fondamentalmente pedagogica di letteratura, gli autori non si esimevano dall'evidenziare la necessità di una maggiore problematizzazione delle vicende narrate, approccio che accantonava la componente teleologica tipica del realismo socialista più tradizionale. Ad esempio, Vitalij Semin (1967: 222-223), commentando il saggio di Vasilij Grossman *Treblinskij ad (L'inferno di Treblinka, 1944)*, non si limitava a lodare la descrizione del funzionamento del lager o l'abilità con erano stati tratteggiati i prigionieri, ma sottolineava la capacità di Grossman di mostrare i lati più disumani della tecnica. Si trattava di una crepa profonda nella fede cieca e nel giudizio aprioristicamente positivo nei confronti del progresso tecnologico, tratti che avevano sempre rivestito una grande importanza all'interno del discorso propagandistico sovietico. D'altra parte, le barbarie perpetrate dai nazisti in URSS, l'orrore dei campi di sterminio e una situazione ecologica che iniziava a farsi preoccupante, non potevano che spingere gli scrittori sovietici a interrogarsi sui lati più deteriori dell'impiego della tecnologia. Non a caso, poche righe oltre,

Semin esortava i suoi colleghi ad “amare l’uomo, e non le costruzioni logiche, o la potenza produttiva, che dovrebbero essere al servizio dell’uomo” (*Ivi*: 223).

La medesima problematizzazione sulle conseguenze di un utilizzo sconsiderato della tecnologia si ritrova nell’intervento di Grigorij Baklanov (1967: 219), che affermava: “Il XX secolo ha dimostrato in maniera più convincente di qualsiasi altro che le forze che affrancano l’uomo dalla natura sono in grado di asservirlo”. Si trattava di tematiche che, lungo gli anni Settanta, sarebbero state molto sentite.

La consapevolezza dei nuovi problemi che l’umanità avrebbe dovuto affrontare e il desiderio di scrivere secondo coscienza diedero alla letteratura della Stagnazione un carattere particolarmente introspettivo, fatto di toni sommessi, intimistici, profondamente distanti dell’entusiasmo della prosa del Disgelo. Accantonate le magniloquenti vicende tipiche del realismo socialista più ‘classico’, che ben si adattavano al *roman* per lunghezza e complessità, negli anni Settanta si fecero strada trame generalmente scarse, perché di linee narrative e personaggi, a cui la *povest’* si adattava particolarmente bene. Infatti, la prosa di allora spesso presentava storie di ‘piccola gente’ e ‘piccole cose’ che, tuttavia, recavano un significato implicito, più sistemico, universale, evidenziando il profondo stato di crisi in cui versava la civiltà sovietica. Non a caso, il linguaggio allusivo e i nessi associativi erano gli espedienti più ricorrenti della produzione letteraria dell’epoca brežneviana.

Quest’approccio è stato letto come una mera strategia di ‘sopravvivenza’ al peggioramento dell’atmosfera politica (cfr. Drawicz 1991: 759). Si tratta di un’interpretazione che, sebbene parzialmente corretta, non tiene conto di alcuni fattori. Infatti, se da un lato la censura, fino alla metà degli anni Settanta, si era innegabilmente fatta più pressante, dall’altra lo spettro degli argomenti tabù si era sensibilmente ridotto. L’importante, quindi, era evitare di trattare esplicitamente temi ‘sensibili’ come, ad esempio, i crimini del periodo staliniano, il Disgelo e Chruščev, i riferimenti espliciti alla criminalità, ai problemi sociali, al sesso e alla pornografia (cfr. Zalambani 2009a: 145-147). Al contrario, la presenza di elementi idealistici, misticheggianti o religiosi, specie se non eccessivamente palesi, era di norma più tollerata (*Ibid.*).

Eppure, come si è detto, nonostante la varietà di temi, lo stereotipo di una letteratura tardo-sovietica grigia, noiosa e servile è stato per decenni ben radicato in larga parte del pubblico occidentale. Il 28 maggio 1977, Michele Pellegrino, un lettore di *Tuttolibri*, supplemento culturale della *Stampa*, chiedeva alla redazione se esistessero degli scrittori sovietici ‘di regime’ che valesse la pena leggere (cfr. Baselica 2014). La risposta di Serena Vitale, riportata da Giulia Baselica, inquadrava lucidamente il problema: infatti, dopo i casi Pasternak e Solženicyn, che avevano garantito entrate cospicue agli editori, la letteratura ufficiale (utilizzando quest’espressione Vitale si riferiva alla ‘letteratura consentita’) veniva sistematicamente trascurata da critica e case editrici, sempre alla ricerca dell’ennesimo scrittore perseguitato da proporre in maniera sensazionalistica (*Ibid.*). Inoltre, la ‘letteratura consentita’, per il suo carattere ‘serio’, estremamente introverso, a tratti carico di dolore, mal si adattava al gusto di un Occidente in cui

imperavano le provocazioni intellettuali e le decostruzioni irriverenti del canone letterario dei postmodernisti. Un ulteriore problema era costituito dal fatto che un buon numero degli autori sovietici indicati da Vitale, come ad esempio Astaf'ev, Šukšin e Trifonov, erano, e in parte tutt'oggi restano, difficilmente accessibili al lettore italiano perché mai tradotti, oppure perché pubblicati in traduzioni non eccelse.

Questo studio, coerentemente alle osservazioni di Vitale, si pone l'obiettivo di rileggere e analizzare la 'letteratura consentita' del periodo brežneviano che, in molti casi, non aveva nulla da invidiare a quella di gran lunga più nota dell'*underground* o della dissidenza. Tuttavia, non trattandosi di un lavoro propriamente storico-letterario, quanto piuttosto di una riflessione ideologico-culturale sulla letteratura sovietica, si è preferito selezionare alcuni scrittori particolarmente significativi, al fine di illustrare temi, stili e convenzioni che dominavano nella prosa di quel tempo. Infatti, si sono confrontate le posizioni degli autori considerati con quelle della politica culturale di allora, soprattutto coi dettami del realismo socialista, a cui è dedicata la prima parte di questo lavoro. Questa scelta ha posto il problema di stabilire chi fosse un autore 'consentito' e 'significativo'. A tal fine, viene considerato ogni scrittore che fosse riconosciuto dalla critica sovietica e le cui opere fossero legalmente distribuite in URSS. Inoltre, si è deciso di prendere in considerazione prevalentemente opere che non fossero state significativamente alterate dalla censura, al fine di restituire un quadro auspicabilmente preciso di ciò che la 'seconda letteratura' produceva e pubblicava.

Trattandosi di un lavoro dedicato alla 'letteratura consentita', le opere 'ufficose' e le azioni della dissidenza sono menzionate in termini meramente contrastivi, senza la pretesa di illustrarne la poetica o spiegarne approfonditamente le dinamiche. Questo spiega la deliberata assenza di note critiche su Aleksandr Solženicyn, Venedikt Erofeev, Andrej Bitov, sul concettualismo o sulla *sots art*, autori e fenomeni a cui è dedicata un'ampia bibliografia⁹.

⁹ Per un approfondimento cfr. Balina *et al.* 2000, Groys 1992, Komaromi 2015, Lipoveckij 2008, Possamai 2000.