

Università degli Studi di Trieste

Scuola superiore di lingue moderne
per interpreti e traduttori

Corso di laurea di primo livello

Interpretazione e traduzione

SEZIONE LINGUA RUSSA

LETTERATURA RUSSA

DISPENSE

Prof. Ivan Verč

a.a. 2004-2005

INDICE

<i>Soggetto e storia. (Note introduttive)</i>	pag. 5
<i>San Pietroburgo. La città e la memoria</i>	pag. 17
<i>Osservazioni sul realismo</i>	pag. 35
<i>L'incrinarsi dell'assoluto</i>	pag. 59

SOGGETTO E STORIA (Note introduttive)

I. *Il soggetto e il predicato.* Il soggetto (*hypokéimenon*) era per Aristotele la materia, il presupposto necessario per il costituirsi della forma. La sua natura ontologica consisteva nel suo essere *sub-stantia* e il soggetto, *sub-iectum* (*pod-ležašče*), poteva essere solo ciò che, immutabile, rimane alla base di ogni possibile predicazione: il soggetto era passibile di qualunque predicazione, ma mai predicato di qualcos'altro. In quanto *a-priori* esistente (base, materia) il soggetto si manifesta solo nella misura in cui è sottoposto a predicazioni, attributi ovvero mutamenti. Da Aristotele sono passati quasi due millenni e mezzo e il circolo si è rinchiuso nuovamente: per Foucault il soggetto può manifestarsi solo come “funzione discorsiva mutevole” e quindi come “effetto di superficie”, dominato da leggi e strutture ignote alla coscienza. Il soggetto, fulcro e discriminante del pensiero e della cultura europea, è tornato in parte alle sue origini: esso si manifesta nuovamente come soggiacente a una “forma” complessa che, intesa essa stessa come prodotto dell'attività predicativa del soggetto e quindi potenzialmente riconoscibile e definibile, oggi non è più controllabile. Se all'inizio il soggetto non era del tutto definibile in quanto *a-priori* dato, alla fine l'*a-priori* non definibile risulta essere il predicato che lo determina.

Tra questi due estremi cronologici si situa la storia del soggetto nella cultura europea: le molte differenze che ne hanno segnato il processo costitutivo riguardano, da un lato, le “predicazioni” (= ciò che il soggetto *non è*) alle quali il soggetto è stato sottoposto e, dall'altro, in primo luogo a partire da Kant, i tentativi di superare le opposizioni tra soggetto e predicato, essenza (*suščnost*) ed esistenza (*suščestvovanie*) con un orientamento sempre più marcato verso il secondo dei termini dell'alternativa, ovvero verso l'essere. Questi tentativi sono stati molteplici e hanno fatto confluire di volta in volta il soggetto nei

mutamenti del predicato che la cultura, compreso il soggetto stesso, produceva (Kant: coscienza pensante; Marx: sovrastruttura ideologica; Freud: inconscio; Saussure e oltre: linguaggio). Eppure, da qualunque parte lo si osservi, il soggetto, alla fine, è rimasto sostanzialmente fedele alla propria definizione prima: soggiacente, confluyente o equivalente rispetto al predicato che gli viene attribuito e/o che egli stesso ha prodotto, esso si manifesta comunque come altro da sé.

Il concetto di soggetto così come esso è andato storicamente costituendosi nella cultura europea ha influito non poco sulla riflessione storico e critico-letteraria. Quando la storia della letteratura si presenta sulla scena culturale europea a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo come innovativo genere specifico e scientifico, il soggetto era oramai definitivamente confluito nel suo predicato: l'unitarietà tra soggetto, coscienza pensante o atto creativo era, dopo Kant, un dato acquisito. La "coscienza pensante", come pure l'attività creativa, era però pur sempre l'antica aristotelica "forma" (il predicato) che Kant (e altri prima di lui, come altri dopo di lui) aveva individuato per permettere alla "base" (il soggetto) di manifestarsi. Nella riflessione storico e critico-letteraria il soggetto creativo che è stato sottoposto a osservazione è, ovviamente, l'autore. Nasce probabilmente da questi presupposti ("predicati") di fondo la divisione che ha segnato quasi un secolo e mezzo di discussioni sui modi di affrontare scientificamente la letteratura: da un lato, il soggetto (l'autore) non solo non può essere disgiunto dal predicato primo che lo determina (il testo), egli è ciò che ha prodotto ed è quindi la manifestazione stessa del soggetto (autore) in quanto tale, dall'altro, tutto ciò che empiricamente abbiamo a disposizione è ciò che egli ha prodotto – il predicato (testo) del soggetto (autore) – e risulta quindi illusorio e inutile il tentativo di ricostruirne il "fondatore originale" (Foucault). Tutto il resto è conseguenza della premessa: se il testo è il "documento" fedele della presenza del soggetto, allora esso va visto in un taglio diacronico, se invece è "monumento", l'unica possibilità che rimane è l'approccio

sincronico. La diacronia tende a ricostruire l'intenzionalità (cosa ha voluto dire?) del soggetto (autore), la sincronia quella del testo (cosa ci dice?), la “spiegazione” è la possibile ricostruzione di una presenza creativa nel cronotopo di un'esistenza che irrimediabilmente non c'è più, la “comprensione” è l'ermeneutica che si dispiega alla lettura. Tra l'assolutizzazione del tentativo di “spiegare” la volontà dell'autore e l'assolutizzazione della “comprensione” del testo aldilà dell'intenzionalità di chi il testo ha prodotto c'è un conflitto difficile se non impossibile da sanare: laddove la spiegazione del costituirsi del soggetto creativo non si dà fuori dal contesto dalla storia, la presunta “morte” del soggetto ci permette di annullare in tutta tranquillità la storia nel processo della comprensione. Al soggetto, inteso come oggetto di osservazione e descrizione in quanto esso stesso predicato (per esempio, dell'uomo biologicamente inteso) prodotto dalla e nella nostra cultura, può essere dunque attribuita una doppia valenza: da un lato, è il racconto (la descrizione) di una presenza attiva e partecipe nel passato (nella storia) dove unitariamente confluiscono sia i predicati che ne permettono il manifestarsi (il testo) sia i predicati (altri testi) che determinano lo stesso soggetto dell'osservazione e della descrizione, dall'altro è il racconto di una presenza attiva, partecipe e artefice del suo stesso predicato in un “proprio” presente (l'atto della scrittura) mai pienamente definibile. Per quasi due secoli la descrizione del passato (la storia) è stata il luogo dei predicati “forti” (Weinrich: *erzälte Welt*), quella del presente ha dovuto fare i conti con il loro divenire costituzionalmente “debole” (*besprochene Welt*). In ogni modo e nonostante la pretesa ontologica della sua definizione il soggetto è la risultante di uno o più predicati storicamente definiti. Il problema della sua definizione e quindi della sua esistenza riguarda solo l'epistemologia della narrazione storica.

II. *La lingua come predicato del soggetto.* Il tentativo di individuare il soggetto creativo in virtù del suo costituirsi nella parola (Kovacs), sebbene proposto a livello sincronico

(ontologico), potrebbe aprire la strada per una nuova conciliazione tra soggetto e storia. Il terzo degli elementi che costituiscono la parola come segno tripolare (radice/etimo), la forma della parola motivata diacronicamente (nella “storia” della parola), il concetto di strutturazione in base alla somiglianza, nonché l'atto del soggetto che modifica e rigenera segmentazioni verbali già storicamente esistenti (a partire, appunto, dall'etimo) e contestualizzati (ovvero visti in un taglio diacronico) aprono, di fatto, una riflessione che, ancora una volta, deve fare i conti con un predicato storicamente dato (la lingua) e la materia (il suo fruitore e artefice) sulla quale essi si depositano. Accettando il postulato, secondo il quale il soggetto, consapevole (storia) o meno (testo) della forza creativa della lingua, si costituisce nella parola in virtù di un atto che riqualifica l'origine della parola, come pure in virtù di altri processi di ripetizione e di ritorno del linguaggio, non ultimo quello della semantizzazione fonica, si pone il problema della definizione del predicato che determina il costituirsi del soggetto. In altre parole: la lingua, saussurianamente sistema fisso, si autogenera e si trasforma grazie alla rottura che ogni discorso produce. I due postulati non si contraddicono: la differenza consiste soltanto nelle modalità della sua osservazione (sincronia/diacronia) e il problema è in quale misura i due predicati risultano costitutivi del soggetto. Se infatti il processo di semantizzazione fonica (ma non il risultato di questo processo, ovvero il significato prodotto) dei morfemi e dei pseudo-morfemi si innesta su un sistema potenzialmente immutabile nel tempo, la riqualificazione dell'etimo attiva significati che “nel tempo” si sono depositati nella parola (Potebnja), oltre, ovviamente, i significati che successivamente, ovvero “nel tempo”, la parola ha acquisito dal momento che ha subito un processo di “personalizzazione” del discorso. Insomma, se il soggetto, com'è sempre avvenuto nella sua storia costitutiva, è il predicato che lo qualifica, allora il soggetto è: 1) la sua lingua; 2) la lingua con le sue mutazioni; 3) la mutazione che si realizza nel “tempo”; 4) un tempo che può essere definito come tempo della storia. Ancora una

volta il soggetto è la modalità del suo costituirsi nella storia e la modalità è rappresentata non solo dai cambiamenti che la lingua ha subito nel corso dei secoli anche grazie all'irruzione continua dei discorsi che ne rompono la staticità, quanto piuttosto dal rapporto che storicamente il soggetto ha instaurato nei confronti del predicato che lo determina, ovvero nel suo rapporto con la lingua. Questo rapporto non si colloca “sub specie aeternitatis” e dal mito ai giorni nostri esso è mutato in maniera sostanziale. Le mutazioni di questo rapporto sono la storia del soggetto creativo e possono essere, di conseguenza, la materia per una storia letteraria.

III. *Il soggetto e il rapporto nei confronti del suo predicato.*
Nell'affrontare una possibile storia letteraria il primo tra i problemi da risolvere è infatti la definizione dell'oggetto dell'osservazione: oggi esso ha ristretto, fino a considerarlo secondario, il materiale primario d'indagine - la parola. Lo stato di crisi in cui versa il concetto stesso di storia letteraria sembra essere la risultante naturale di un processo di osservazione che nel testo ha sostanzialmente privilegiato la sua funzione comunicativa per arrivare infine alla conclusione - tipicamente postmoderna - dell'impossibilità di recuperare appieno il senso di un enunciato posto in forma scritta. Considerato che la storia letteraria, intesa come attribuzione di significato a un materiale verbale cronologicamente ordinato, ha non più di due secoli di vita e che essa si configura come “figlia minore” del concetto di Storia (Hegel) propriamente detto, risulta evidente il tributo metodologico che la storia letteraria ha dovuto pagare alle varie storiografie che in questi due secoli si sono succedute.

Un problema ulteriore deriva dalla necessità di attribuire alla parola una doppia datità: 1. un presupposto di datità nella parola che si osserva; 2. un presupposto di datità nella stessa lingua che tale datità presunta si appresta a descrivere. Acquisita la consapevolezza di una “naturale” instabilità semantica della parola, consapevolezza che, dal punto di vista ermeneutico (Ricoeur), colloca il significato di un testo perennemente “davanti”

(nel futuro) e mai “dietro” (nel passato) il testo stesso, l'insistenza su una storia letteraria dai significati definiti sembra destinata a esaurirsi in un circolo vizioso senza uscita.

E' possibile allora scrivere una storia letteraria rinunciando ad attribuire a essa un qualsivoglia significato e, ancora, è possibile scrivere una storia sacrificando la denotatività del linguaggio che descrive, presupposto imprescindibile del linguaggio scientifico? Da un lato ci si può consolare con la teoria sull'implicita “falsificazione” della scienza (Popper) che a ogni descrizione di una realtà, nel nostro caso di una realtà testuale, attribuisce unicamente il valore di non verità di una descrizione precedentemente data (e allora il problema di un'ulteriore storia letteraria, di fatto, non sussiste, perché, com'è sempre avvenuto, si propone un'altra descrizione di testi già descritti), mentre dall'altro la stessa consapevolezza che una qualsivoglia descrizione di un testo del passato con conseguente e inevitabile attribuzione a esso di un significato verrà comunque superata da una descrizione successiva, non può che portare alla rinuncia di ogni tentativo di descrizione di un passato (e non si scrivono più storie letterarie).

E' un problema di difficile soluzione e impostazione metodologica. Nei momenti di crisi di un approccio scientifico consolidato in due secoli di pratica, la proposta più feconda potrebbe essere quella di cambiare completamente l'oggetto dell'osservazione. Se fino a ieri la parola letteraria si definiva come evento al quale era assolutamente necessario attribuire un determinato significato (raccontare un evento verbale fissato nel testo), oggi essa potrebbe essere osservata come segno della presenza di un effettivo essere dell'uomo nella realtà (testuale) che lo circonda. In altre parole sembra giungere il momento in cui l'insistenza sul significato dell'enunciato potrebbe essere sostituito dall'osservazione dell'enunciazione (*vyskazyvanie*). Invece di occuparci di ciò di cui il soggetto parla, è possibile occuparsi del soggetto che parla in quanto tale. Di conseguenza la storia letteraria che si presume di poter offrire è la storia di un percorso del soggetto in quanto soggetto dell'enunciazione. E proprio a

quest'ultima categoria che si vuole attribuire la qualifica di “storicità”.

Da questo punto di vista una storia della letteratura russa (ma non solo) ci obbliga a definire il soggetto che parla (scrive) con un predicato che “nel tempo” va da una presunta assenza del soggetto (ma è un'assenza “storicamente” motivata e quindi consapevole) fino alla sua assolutizzazione (soggetto autoritario) e quindi a una sua ovvia riduzione e annullamento (morte del soggetto). In un percorso storicamente dato che dal mito porta al postmoderno il predicato del soggetto cambia radicalmente: se all'inizio l'atto dell'enunciazione, di norma, si identifica completamente con la realtà che vuole nominare, alla fine si arriva invece alla consapevolezza che ogni nominazione è la trasformazione (o la ripetizione) di una nominazione già data.

Si propone di conseguenza (seguendo e ampliando un vecchio suggerimento di Lotman) una diversa sistemazione cronologica convenzionalmente definita come: a) *lingua di Dio*; b) *lingua degli dei*; c) *lingua della vita*; d) *lingua della lingua*. In ogni periodo storico il soggetto dell'enunciazione, collocabile solo all'interno dei testi esistenti nel momento dell'enunciazione, può infatti costituirsi con le seguenti modalità:

a) con la propria enunciazione il soggetto si costituisce come attiva e partecipe presenza in una realtà completamente accettata, per la quale non presume o prevede cambiamenti; è una realtà che deve trovare piena identità nella parola che la descrive (*lingua di Dio*);

b) con la propria enunciazione il soggetto si costituisce come attiva e partecipe presenza in una realtà certamente accettata, ma che il soggetto, conscio dei propri limiti, sa di non essere in grado di descrivere pienamente (armonicamente). E' perciò necessario studiare per appropriarsi di un modello di rappresentazione che a suo tempo è già stato capace di dare un senso compiuto di perfezione e bellezza al mondo, ma che è andato perduto e va quindi recuperato (*lingua degli dei*);

c) con la propria enunciazione il soggetto si costituisce come attiva e partecipe presenza in una realtà non più definibile da un unico linguaggio; a differenza delle due fasi precedenti l'enunciazione non si costituisce come atto tendente a un'informazione suppletiva per la rappresentazione di una realtà eterna e immutabile (mito, testi religiosi) oppure incompleta in quanto perduta (classicismo). L'enunciazione si costituisce come atto del soggetto non più orientato verso una passiva o meccanica ripetizione, ricerca e acquisizione di una lingua già data, bensì volto a fondare la diversità della realtà con la propria parola, con il più delle volte la pretesa di attribuire alla propria fondazione di realtà lo status di unica verità del reale (*lingua della vita*);

d) quest'ultimo processo porta alla relativizzazione del soggetto in quanto “fondante” la realtà, per approdare infine alla “morte del soggetto”; la realtà non è più un'entità da definire una volta per tutte, essa stessa è rappresentazione, è solo un mondo che si è costituito sull'attribuzione di significato ai molti eventi dell'enunciazione che nel passato hanno fondato la realtà. Per questo motivo l'atto dell'enunciazione (specialmente nella pratica del postmoderno) si configura come potenzialmente intercambiabile per ogni possibile attribuzione di significato alla realtà (*lingua della lingua*).

Se alla “storia” continuiamo ad attribuire anche alcuni limiti cronologici, le quattro fasi potrebbero “storicamente” corrispondere ai seguenti (ampi) periodi:

a) in virtù di una concezione della parola come diretta emanazione di Dio o altro valore assoluto, *la lingua di Dio*, intesa come identità assoluta tra il mondo da descrivere e la parola che lo descrive, coincide con il costituirsi del mito, con la tradizione religiosa medioevale e con alcuni momenti successivi della produzione letteraria russa;

b) in virtù di una concezione della parola che a posteriori scopre una lingua preesistente perfetta e alta (classica) per la descrizione del mondo e che è pertanto necessario studiare, assimilare, imitare o perlomeno tendere a essa, *la lingua degli dei*

coincide con il periodo del classicismo e, più in generale, con la pretesa di definire i limiti entro i quali collocare l'ambito stesso della "letteratura";

c) in virtù di una concezione della parola che non fa più riferimento a una presunta lingua già data (eterna e immutabile oppure solo preesistente), *la lingua della vita* coincide con il passaggio dal romanticismo al realismo (dove viene pienamente realizzata);

d) in virtù di una concezione della parola che non pretende più lo status di rappresentazione del reale, ma solo di rappresentazione di una rappresentazione precedentemente data, *la lingua della lingua* coincide con quel tipo di letteratura che nel XX secolo porta al postmoderno.

Le fasi indicate sono ovviamente estremamente schematiche, perché in realtà tutte possono essere individuate nei diversi periodi storici con prevalenza dell'una o dell'altra tipologia dell'enunciazione. Le differenze non riguardano tanto le modalità del costituirsi del soggetto nella parola, quanto piuttosto la diversa consapevolezza "storica" del ruolo che la parola poteva svolgere nel processo di nominazione del reale.

Una storia letteraria come un racconto con tre personaggi principali, dunque: soggetto, atto dell'enunciazione e mondo. Sono storie diverse: alcune di esse ci raccontano la storia di tre personaggi che non si contraddicono tra loro (lingua di Dio), altre di un soggetto che tende a un mondo già dato, ma è alla ricerca di un'adeguata lingua di descrizione (lingua degli dei), altre ancora di una non coincidenza e spesso conflittualità tra i tre personaggi (lingua della vita), mentre l'ultima storia è il racconto di un ulteriore, nuovo e paradossale equilibrio tra i personaggi che reciprocamente si accettano e di conseguenza si annullano vicendevolmente (lingua della lingua).

In questo tipo di racconto (*after/post-postmoderno?*) l'accento non viene posto sulla verità dell'oggetto di cui il soggetto parla, ma sull'autenticità del soggetto che parla e la sua storicità si

declina nei parametri di un discorso storicamente definibile nel tempo (cronologia) e nello spazio (Russia).

Da questo punto di vista il soggetto storicamente inteso è sempre posto di fronte alla possibilità di una scelta definibile perlomeno a tre livelli:

a) scelta di una rappresentazione verbale e di un'attribuzione di significato alla realtà da mettere in parola che si presenta come scelta già realizzata da qualcuno in qualche tempo e luogo e in qualche modo. Essa va ricercata in un testo “altro”, ovvero in una pratica discorsiva altrui;

b) scelta di una rappresentazione verbale e di un'attribuzione di significato alla realtà da mettere in parola che si presenta come scelta già realizzata dallo stesso soggetto in qualche tempo e luogo e in qualche modo. Essa va ricercata in un testo “proprio”, ovvero in una pratica discorsiva propria;

c) scelta da parte del soggetto stesso di una rappresentazione verbale e di un'attribuzione di significato alla realtà da mettere in parola nel momento stesso del proprio processo di scrittura, quanto la parola fissata nel testo si configura come datità linguistica e quindi come base feconda, proprio in quanto potenzialmente disgiunta dal suo valore semantico “storico” (contestualizzato), per ogni ulteriore processo di generazione del testo (acquisizione di un proprio discorso) sia a partire dal livello formale della parola, sia in virtù dei significati che in essa si sono “nel tempo” depositati.

IV. *Il predicato della lingua come categoria storica.* Consiste in questa triplice possibilità di “scelta” la storia del costituirsi il soggetto nell'atto creativo: ognuna di queste scelte può essere motivata da precise condizioni storico-culturali e in nessun caso si può parlare di assenza di scelta (anche a fronte di una scelta meccanicamente ripetitiva). Proprio in virtù dell'ineluttabilità della scelta la categoria del soggetto è la costante di ogni processo di scrittura. Nessuna di queste scelte ha valore assoluto nella definizione del soggetto creativo e l'estetica della ripetizione ha, storicamente, la stessa valenza dell'estetica dell'innovazione. Dal

punto di vista del rapporto che il soggetto instaura con la parola la storia letteraria si è occupata, sostanzialmente, soltanto delle prime due possibilità di scelta, individuando nell'intertestualità e nella genesi di un testo le categorie che determinano il succedersi della scrittura letteraria. Rimane aperta la possibilità di accedere al terzo livello di scelta che, pur in fase sperimentale (Kovacs), ha già ampiamente dimostrato la validità di un approccio che tende a individuare il processo di generazione del testo in virtù di un'attivazione di elementi, anche secondari, che partono dalla natura creativa della parola in sé. Se risulta relativamente semplice individuare tale processo autoreferenziale nella letteratura contemporanea (orientativamente nella letteratura degli ultimi due secoli), dove attraverso l'analisi degli elementi morfemici e pseudo-morfemici della parola e sua conseguente attivazione a livello semantico l'accento si sposta dalla semantica "storica" alle valenze interne della parola, ciò è probabilmente dovuto al costituirsi nel soggetto di una consapevolezza della lingua che va di pari passo con la consapevolezza di fondazione della realtà nella parola. Compito di una storia letteraria è perciò scoprire se tale consapevolezza è trasversale alla scrittura: è pur vero che, per esempio, il mito è la parola che lo descrive e che i testi medioevali sono il risultato di una parola già data (entrambe le parole fondano una realtà), ma è altrettanto vero che essi, proprio per questo motivo, non hanno la possibilità di spostare ulteriormente i limiti della discorsività. Credo insomma che la forza creativa della lingua possa essere presa in considerazione nella misura in cui essa acquisisce consapevolezza di sé. E questo è un problema di storia e cultura. E' probabile che tutte le modalità con le quali il soggetto è presente nell'atto della scrittura con le proprie scelte siano individuabile in una storia letteraria, la differenza è nella maggiore o minore "autosufficienza" dei processi di verbalizzazione (della lingua) nei diversi contesti storicamente dati.

SAN PIETROBURGO: LA CITTÀ E LA MEMORIA

Memoria e racconto

Forse perché la definizione di luogo “senza storia” è, di norma, riconducibile a un punto di vista esterno, in ognuno di questi luoghi è implicita l’aspirazione a costituirsi come identità capace di colmare un’assenza da altri attribuita. E quanto più bianca appare allo sguardo la pagina sulla quale la memoria avrebbe dovuto aver già scritto il proprio racconto, tanto maggiore risulta la tendenza verso un percorso narrativo in grado di assicurare al soggetto “senza storia” la consapevolezza di un’identità che possa confrontarsi con altre identità, costituitesi anch’esse nel racconto della memoria. E’ questa, oppure, più opportunamente, “anche” questa, la storia di San Pietroburgo che, come si conviene a ogni storia, più che con l’evento, si misura con il racconto che su quell’evento si è prodotto, compreso l’evento del racconto stesso.

Il presente della memoria

La storia di San Pietroburgo può infatti essere vista “anche” come storia di uno o più tentativi di dare un senso alle modalità della sua nascita, del suo costituirsi come centro, della sua quotidianità, del suo ruolo politico, sociale, artistico, letterario e, più in generale, culturale. Ognuno di tali tentativi non può che risolversi nello strumento della narrazione, della sua lettura e di una nuova narrazione: la storia di San Pietroburgo può essere dunque la storia dei molti tentativi di fissare nella naturale non-omogeneità delle diverse narrazioni, letterarie e non, un significato compiuto in grado di traghettare l’evento irripetibile di un’esistenza verso i lidi più certi e duraturi di un’identità e, quindi, di una scrittura della memoria. E per quanto diversificate possano essere state narrazioni e letture di quell’unico oggetto, la memoria,

alla fine, non può che adagiarsi nell'alveo sicuro di un evento narrato che, per sua natura, confina ogni esistenza in un inevitabile letto di Procuste¹.

Tra le categorie culturali più note che la scrittura della memoria di San Pietroburgo ha affidato alla nostra lettura, si possono ricordare, per esempio, l'opposizione "vita-morte" tra una Roma eterna e una Costantinopoli segnata dall'ineluttabile fine, tra l'atto creativo della sua fondazione e la violenza insita in quello stesso atto creativo (opposizione "creazione-distruzione"), tra una San Pietroburgo affascinante nella sua teatralità ostentata e la miseria che si cela "dietro le quinte" della scena trionfante (opposizione "illusione-realtà effettiva"). La ricerca, la lettura e,

1 La consapevolezza dell'implicita inadeguatezza di ogni "scrittura della memoria" rispetto alla memoria "viva", propria di ogni esistenza, risale al mondo classico. Nel *Fedro* di Platone si racconta infatti di come il re Thamous sollevi una serie di dubbi e perplessità in merito all'offerta del dio Theuth di offrire agli uomini l'insegnamento della scrittura quale "rimedio" (*pharmakon*) per la "memoria". L'obiezione di Thamous è lineare: "LIX. (...) Socrate - (...) tu [*Theuth*, I.V.] ora, come padre della scrittura, per benevolenza hai detto il contrario del tuo potere. Essa infatti procurerà l'oblio nelle anime di coloro che l'apprendono per mancanza di esercizio della memoria, in quanto, *confidando nella scrittura*, arriveranno a ricordarsi *a partire dall'esterno, da segni estranei*, non dall'interno di se stessi da se stessi (...) Allora chi crede di tramandare una tecnica per iscritto e chi a sua volta la riceve convinto che dallo scritto verrà *qualcosa di chiaro e di stabile* sarebbero pieni di grande ingenuità (...)"; cfr. Platone, *Dialoghi filosofici*. Vol. II: *Cratilo, Simposio, Fedro, Teeteto, Parmenide, Sofista, Filebo*. A cura di G. Cambiano. Torino, Utet, 1981, p. 216 [*Fedro*, 274e, 275, 275d] (il *corsivo* è mio, I.V.). A partire dalla doppia valenza del "rimedio" della scrittura, sia "farmaco" che "veleno" (*pharmakon*), presente nel mito del *Fedro*, Paul Ricoeur elabora la sua riflessione sull'epistemologia della storia: "Questione: dalla scrittura stessa della storia, non ci dovremmo, forse, domandare se si tratti di un farmaco o di un veleno? Tale questione (...) non ci lascerà più"; cfr. Ricoeur, P., *La memoria, la storia, l'oblio*. Traduzione e cura di Daniella Iannotta. Milano, Raffaello Cortina Editore, 2003, p. 199. Al mito del *Fedro* Ricoeur dedica il "preludio" (*La storia: farmaco o veleno?*) alla parte seconda (*Storia. Epistemologia*) della sua monumentale opera (*idem*, pp. 199-204).

successivamente, la narrazione di tali opposizioni binarie hanno definito una serie di significati, non prive di implicazioni valutative, che hanno fondato il nostro stesso modo di spiegare, comprendere e recepire la città di San Pietroburgo come segno culturale. Così, per esempio, Vladimir Nikolaevič Toporov, maestro illustre e inimitabile nella fondamentale definizione del paradigma del “testo pietroburghese nella letteratura russa”, si è posto l’alto compito (*sverchzadača* – ipercompito²) di individuare un significato più profondo nei testi che in qualche modo risultino collegati alla città di San Pietroburgo, significato che non a caso, secondo il parere di Toporov, solo la letteratura è stata in grado di far emergere. Dalla lettura e dalla successiva narrazione delle molte opposizioni “pietroburghesi”, comprese quelle appena ricordate, Toporov ha proposto un’attribuzione di senso all’esistenza stessa di San Pietroburgo: da raffinato filologo egli ha offerto alla nostra riflessione la figura etimologica racchiusa nel binomio di tradizione bizantina *opasnost’-spasenie*, ovvero l’inscindibilità tra la consapevolezza e il timore del “pericolo” e la conseguente e necessaria tensione verso la “salvezza”³. Diverso,

2 Toporov V.N., *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovanija v oblasti mifopoétičeskogo. Izbrannoe*. Moskva, Progress – Kul’tura, 1995, p. 295; [cfr. l’articolo *Peterburg i “Peterburgskij tekst russkoj literatury”*. (*Vvedenie v temu*), pp. 259-367]. Ci sembra significativo il fatto che nell’articolo citato V.N. Toporov individui una serie di categorie che non possono essere ridotte a un puro valore referenziale dei testi presi in esame per il costituirsi del “testo pietroburghese”, esse sono portatrici di un *significato più complesso* proprio in virtù della loro collocazione tra le “realità ipersature” (*sverchnasyščennye real’nosti*, p. 259) di “ipersemanticità” (*sverchsemantičnost’*, p. 281).

3 Vladimir N. Toporov riprende qui (*idem*, p. 266, 300) una categoria della condizione umana di tradizione bizantina che vede nel “pericolo” la fonte del “timore” (di Dio); esso però apre la strada verso la “speranza” (il valore assoluto di Dio). Nel suo famoso libro sulla poetica bizantina Sergej Averincev ricorda infatti che “i concetti di «timore» e «speranza» sono uniti al concetto di «salvezza»”; cfr. Averincev, S., *L’anima e lo specchio. L’universo della poetica bizantina*. Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 115-116. La “figura etimologica” deriva dal fatto che in russo le due

mi sembra di poter dire “più laico”, l’approccio di Jurij Michajlovič Lotman: a quelle stesse e ad altre opposizioni egli attribuisce il merito di aver dispiegato le possibilità feconde di uno spazio intellettuale, razionale e illuministico. Nei numerosi “contrastisti” presenti nella cultura pietroburghese, osservata sia da una prospettiva letteraria, sia dal punto di vista del meta-linguaggio che un soggetto sottoposto a osservazione elabora su se stesso, quello spazio aveva trovato lo stimolo necessario per superare le certezze di un mondo fino ad allora solo racchiuso su se stesso⁴. Non è del resto un caso che i termini che con maggiore frequenza si riscontrano negli studi fondamentali più recenti sulla cultura e sulla letteratura di San Pietroburgo siano “contraddizione” e “contrasto”; si tratta infatti di termini che in ogni fondazione di identità “forte” classicamente intesa (ma forse sarebbe più corretto dire “storicamente intesa” in quanto inserita in una scala di valori “forti” che solo la fine “debole” del XX° secolo sembrava aver messo in discussione) racchiudono in sé l’implicita aspirazione a un loro superamento o, perlomeno, all’affermazione del polo positivo dell’opposizione. E anche quando il “testo pietroburghese”, co-fondante la stessa cultura pietroburghese, si presenta come testo complesso “di tipo accumulativo”⁵, esso, forse

parole *o-pas-nost'* (pericolo) e *s-pas-enie* (salvezza) hanno la stessa radice non slava *-pa[s]* che contempla anche i significati di “nutrire”, “accudire” e “vigile attenzione”, ai quali, tra l’altro, è riconducibile non solo l’area semantica di *pastuch* (pastore di animali), ma anche di *pastyr'* (pastore di anime) con l’ambito metaforico a esso connesso (per esempio, la comunità cristiana come “gregge”); cfr. la voce *pasu, pasti* in: Vasmer, M. (Fasmer), *Étimologičeskij slovar' russkogo jazyka*. Tom III. Moskva, Progress, 1987, p. 215-216; cfr. anche la voce *pasti* in: Dal', V.I., *Tolkovyj slovar' živogo velikoruskogo jazyka*. Tom III. Moskva, Russkij jazyk, 1980, p. 23.

4 Cfr. Lotman, Ju.M., *Izbrannye stat'i v trëch tomach*. Tom II: *Stat'i po istorii russkoj literatury XVIII – pervoj poloviny XIX veka*. Tallin, Aleksandra, 1992; [cfr. l’articolo: *Simvolika Peterburga i problema semiotiki goroda*, pp. 9-21].

5 Toporov, V.N., *op. cit.*, p. 295.

proprio in virtù della sua contraddittoria, ma compatta stratificazione, dispiega nuove possibilità ai processi di significazione; siamo quindi nuovamente in presenza di un percorso volto al superamento di quei significati che la memoria scritta, a volte in modo unilaterale, semplificato oppure solo contingente alle necessità del tempo individuale e collettivo, avrebbe accolto e consolidato. Mi sembra che l'indubbio spessore umanistico e il forte impegno civile (Bachtin userebbe la dizione di "čuvstvo teorii"⁶ – il "sentire" la teoria, ma anche il "sentimento" della teoria – per definire questo tipo di valore etico nella ricerca scientifica), qualità che emergono dalle pagine dei due grandi studiosi appena citati, possano essere condensati nelle parole che chiudono due studi importanti da essi dedicati, rispettivamente nel 1971-1993 e nel 1984, alla città di San Pietroburgo: per Vladimir Nikolaevič Toporov la città di San Pietroburgo, "profondamente malata"⁷, racchiude nella sua relativamente breve memoria la cura per una più che mai necessaria rinascita spirituale russa; Jurij Michajlovič Lotman afferma invece che la "cultura pietroburchese", proprio in virtù dei "contrastisti" che essa ci offre, è "una delle conquiste nazionali della vita spirituale della Russia"⁸, quasi a voler ribadire con determinazione l'evidenza di un valore che solo una contingenza storica avversa poteva osteggiare, negare o semplicemente ignorare. Per dirla in breve, la valenza etica che sta alla base dei loro rigorosissimi studi scientifici va ricercata, com'è naturale, nella ferma e individuale consapevolezza del tempo presente da essi vissuto.

La letteratura come memoria

Una constatazione di questo genere, all'apparenza banale e scontata, può invece dimostrarsi feconda, se solo la si confronta

6 Bachtin, M.M., *Sobranie sočinenij v semi tomach*. Tom V: *Raboty 1940-ch – načala 1960-ch godov*. Moskva, Russkie slovari, 1997, p. 352.

7 Toporov, V.N., *op. cit.*, p. 320.

8 Lotman. Ju.M., *op. cit.*, p. 21.

con una constatazione che Paul Ricoeur riprende da Aristotele (in *Peri mnemes kai anamneseos*; a noi giunto con il titolo latino *De memoria et reminiscentia*) e che non a caso sta alla base di tutto il suo discorso ermeneutico sulla memoria: “la memoria è del passato”⁹, anche se può esistere soltanto nel tempo presente di un’esistenza. E affinché il tempo che *irreversibilmente non c’è più* possa aspirare allo statuto della *memoria*, esso deve aver prima trovato un soggetto *narrante* o, se vogliamo, un’identità *narrativa*. Da questo punto di vista il soggetto “pietroburghese” non poteva che costituirsi nell’ascolto di tutta una serie di “ricordi” (*mneme*), voci, conversazioni da salotto, serissime discussioni di circoli ristretti, nella lettura di testi, di letteratura e non, e in quant’altro di scritto e orale potesse definirsi come presenza linguistica in uno spazio e tempo determinati; si potrà quindi parlare di soggetto narrativo solo nel momento in cui egli, attraverso un’elaborazione personale, sarà stato in grado di collocare, in tutto o in parte, tale presenza linguistica dentro un percorso che ha come punto d’arrivo una consapevole attribuzione di senso (*anamnesis*). Se i fatti, come diceva Roland Barthes, sono “un’esistenza linguistica”, allora la memoria è la loro trasformazione in un testo semanticamente definibile, ma pur sempre lasciato alle possibilità di lettura di ogni tempo presente, unico tempo, del resto, dal quale è possibile porre domande sul passato per riformularne il significato in una nuova scrittura¹⁰. Non meraviglia quindi che una parte importante che

9 “La prima questione posta [da Aristotele, I.V.] è quella dell’«oggetto» ricordato; in questa occasione viene pronunciata la frase-chiave, che accompagna tutta la mia ricerca: «La memoria è del passato»»; [*“La mémoire s’applique au passé”*]; cfr. Ricoeur, P., *op. cit.*, p. 30 e nota 21. Seguendo ancora Aristotele, egli si sofferma sulla distinzione tra i termini *mneme* e *anamnesis*, individuando nel primo ciò che “ci ricordiamo di questo o di quello in tale e talaltra occasione; proviamo allora un ricordo”, mentre attribuisce al secondo “la dimensione cognitiva della memoria, il suo carattere di sapere” (*idem*, pp. 44-45).

10 Non entro qui nel merito della parziale critica di Ricoeur (*op. cit.*, p. 402) nei confronti di Hyden White che nel suo libro *The Content of the Form*. Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1987, aveva

emerge dall'enorme mole di testi che, studiati ed elaborati a più riprese fino a fissare l'immagine di Pietroburgo nelle modalità culturali che oggi conosciamo, sia riconducibile a diverse identità narrative: esse, specialmente nella scrittura letteraria della prima metà del secolo XIX°, hanno offerto alle possibilità di ogni successiva lettura uno o più elementi "capaci"¹¹ di dare alla città di San Pietroburgo una compiuta memoria di sé. Sorge allora spontanea una domanda: in questo nostro anno 2003 non sarebbe forse il caso di aggiungere alle celebrazioni per i trecento anni di un evento (la fondazione di San Pietroburgo) anche le celebrazioni per i 170 anni dalla pubblicazione del *Cavaliere di bronzo* (*Mednyj vsadnik*, 1833) di Aleksandr Sergeevič Puškin? Stiamo infatti parlando, com'è noto, del testo fondante il "testo pietroburghese della letteratura russa", al quale va ascritta l'indubbia "capacità" di aver orientato non poco l'attribuzione di senso alla città stessa. A questo punto, però, un'altra domanda mi sembra d'obbligo: alla letteratura del "testo pietroburghese" spetta solo la funzione chiave della memoria che è la "rappresentanza" *dell'altro da sé*¹², oppure

utilizzato in epigrafe l'asserzione di Roland Barthes. Hyden White in effetti tende a negare ogni valenza di verità al discorso storico in quanto semplicemente "narrazione", mentre Ricoeur affida alla "memoria" che si esercita con la "testimonianza" un ruolo insostituibile nel costituirsi della scrittura storica. Qui si vuole solo sottolineare la sostanziale confluenza tra i due studiosi nell'affermare il *principio narrativo* della memoria e della scrittura storica (cfr. a questo proposito Verč, I., *O historičnem diskurzu*. In: AA.VV., *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture*. Obdobja 18. Ljubljana 2002, pp. 675-685).

11 Qui e altrove uso appositamente il termine "capace" che è il "filo conduttore" della "fenomenologia dell'uomo capace" di Paul Ricoeur. Per il filosofo francese "l'identità narrativa" è, di fatto, la "poetica" dell'*uomo capace* che nella scrittura della storia (delle storie) evita sia la "ripetitività ossessiva", sia il "rifiuto cieco" del passato e di esso se ne fa piuttosto "rappresentanza" (*vedi oltre*). Cfr. Iannotta, D., *Prefazione all'edizione italiana. Memoria del tempo. Tempo della memoria*. In: Ricoeur, P., *op. cit.*, pp. XI-XXIV.

12 Sul concetto di "rappresentanza" (*vicariato, luogotenenza*) della memoria cfr. Ricoeur, *op. cit.*, pp. 396-407. Secondo Ricoeur, se "dobbiamo

è stato anche il suo meta-linguaggio, la “rappresentanza” *di sé* che ha contribuito a fondare la realtà di quella stessa memoria? Se la letteratura è *rappresentanza dell'altro da sé*, allora si potrebbe dire che la letteratura ha fatto scoprire ai pietroburchesi e, più in generale, ai russi, ciò che in realtà già esisteva, ma ancora non era stato descritto¹³; se la letteratura è invece anche *rappresentanza di sé*, allora si potrebbe dire che una parte imponente della letteratura – il “testo pietroburchese” in sé –, fondamentale per lo sviluppo complessivo della letteratura in Russia, acquisisce consapevolezza di sé e delle modalità interne che la differenziano rispetto alla letteratura precedente, nonché, com'è ovvio, a tutti gli altri modi di rappresentazione della realtà¹⁴. Si può insomma tentare il percorso

rinunciare all'idea, a tutta prima seducente, di una restituzione del pensiero originale a opera dell'esegesi” (*idem*, p. 406) e se, “ricollocando le opere nel loro contesto storico, si instaura con esse *un rapporto non di vita ma di semplice rappresentazione (...)*”, allora l'idea di “rappresentanza (...) è la maniera forse meno cattiva di rendere omaggio a un cammino ricostruttivo, il solo disponibile al servizio della verità in storia” (*idem*, p. 407; il corsivo è mio, I.V.).

- 13 Dice giustamente V.N. Toporov che grazie al “testo pietroburchese”, specialmente a partire da Dostoevskij, “noi abbiamo imparato a guardare in modo diverso la città di Pietroburgo e abbiamo imparato a notare ciò che prima non vedevamo (alla stregua dei londinesi che, come diceva Oscar Wilde, hanno notato la nebbia di Londra solo dopo aver visto i quadri di Turner)”; cfr. Toporov, V.N., *op. cit.*, p. 313.
- 14 Sarebbe come chiederci, se, per esempio, il “principio delle contraddizioni” che Ju.M. Lotman interpreta come principio fondante della struttura dell'*Eugenio Onegin* di A.S. Puškin (cfr. Lotman, Ju.M., *Il testo e la storia. L'“Evgenij Onegin” di Puškin*. Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 51 e sgg.) sia la risultante di un'analisi condotta a partire da una memoria del “contrasto” e della “contraddizione” già codificata dal “testo pietroburchese”, o se invece è il testo di Puškin in quanto testo artistico ad avere innescato il processo di codificazione di quella stessa memoria, ovvero se una struttura *in eventu* sia stata colta nella sua significazione soltanto *post eventum*. Il discorso che Ricoeur svolge nei confronti della scrittura storica dell'*avvenimento* (dell'*evento*) [“possiamo parlare qui di strutture *in eventu* colte nella significazione soltanto *post eventum*”; cfr. Ricoeur, *op. cit.*, p. 352] può essere fecondo

inverso e chiederci perché proprio il “testo pietroburghese” che ci ha descritto la città e le sue atmosfere sia risultato fondante non solo per la memoria della città, ma anche per la letteratura russa in sé.

Realtà descritta e realtà fondata

Forse si potrebbe partire da una nota distinzione di Lotman¹⁵ per constatare che ogni memoria si configura per sua natura come un compatto “testo di cultura”, laddove la letteratura, in ambito russo specialmente a partire dal XIX° secolo, è invece una non-omogenea “cultura dei testi”; come dire che le stesse tipologie culturali che hanno scritto e compattato la memoria di San Pietroburgo si sono risolte nella letteratura russa anche in un’affermazione di *divergenza* (cultura dei testi) e non necessariamente di *identità* (testo di cultura). Se, per esempio, prendiamo in esame una categoria importante della memoria di San Pietroburgo, ovvero quella sua “fondazione dal nulla” che nei geni della città iscriverebbe, tra l’altro, anche una sua predestinazione negativa (*gibel’* – distruzione, rovina, morte), ci rendiamo conto che quella stessa categoria racchiude in sé il potenziale positivo del dispiegarsi di una consapevolezza, che mi sembra si possa *storicamente* definire “moderna”, ovvero che *la realtà non è preesistente*, ma può essere creata ovvero *fondata*.

solo a patto che il testo sia considerato non come *descrizione* di uno o più avvenimenti (eventi), ma come *avvenimento (evento) in sé* (Bachtin direbbe *slovo kak sobytie* – la parola come evento). Solo in questo caso infatti “[l]a struttura (...) attraverso il racconto diventa condizione di possibilità dell’avvenimento” (*ibidem*). Il “racconto”, in questo caso, non si riferisce al testo di Puškin, bensì alla descrizione che ne fa Lotman e l’“avvenimento” non è la realtà narrata attraverso la storia di Onegin, Tat’jana e Lenskij, bensì il manifestarsi stesso (l’evento) del testo puškiniano.

15 Cfr. Lotman, Ju.M., *Problema “obučeniija kul’ture” kak ee tipologičeskaja charakteristika*, “Trudy po znakovym sistemam”, Tartu 1971, n. 5, p. 167.

Quando Puškin nell'*Eugenio Onegin* decide di abbandonare la "lingua degli dei" per altri "strani" linguaggi più consoni alle sue necessità di rappresentazione del reale¹⁶, egli in realtà chiude un percorso già da tempo intrapreso dalla letteratura russa; indicativo, a questo proposito, mi sembra il fatto che, per esempio, ancora negli anni 1814-15 Batjuškov considerasse la natura, ovvero ciò che è esterno all'uomo, come un'entità che ci parla con parole "misteriose" (*tajnymi slovam*)¹⁷; altrettanto indicativo mi sembra il fatto che all'incirca vent'anni più tardi, nel 1836, Tjutčev insista nel negare alla "natura" la semplice funzione di "copia" (*slepok*, con presumibile riferimento a *slepok Božij* – copia di Dio) di una realtà che non ci è dato conoscere solo perché non in grado di leggerne la "lingua"¹⁸. E' un problema, questo, che a cavallo tra il XVIII° e il XIX° secolo dispiega un passaggio fondamentale tra due diverse tipologie dei soggetti narrativi storicamente intesi: da un lato un soggetto narrativo, per molti versi tipico del classicismo accademico, impegnato nella ricerca, nello studio, nell'apprendimento, nella "tecnica" di un linguaggio in grado di proporre un modello di rappresentazione della realtà alla quale è comunque necessario aspirare, perché in altri tempi e luoghi quel linguaggio si sarebbe già dimostrato "capace" di attribuire al mondo un compiuto significato di totalità e armonia che è andato oramai perduto, dall'altro un soggetto narrativo nuovo, moderno, che si costituisce nella consapevolezza che ogni proposizione di linguaggio, vecchio o nuovo che sia, è, di fatto, una fondazione di realtà. Toporov stesso, del resto, sottolinea che non è possibile

16 Cfr.: [Muza] "(...) pozabyła reč' bogov / Dlja skudnych, strannyh jazykov", *Evgenij Onegin*, VIII, V: 7-8, (il corsivo è mio, I.V.).

17 In Batjuškov la natura "vsě serdcu govorit / Krasnorečivymi, no tajnymi slovam"; cfr. Batjuškov, K.N., *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Moskva – Leningrad, Sovetskij pisatel', 1964, p. 186, (il corsivo è mio, I.V.).

18 Cfr.: "Ne to, čto mnite vy, priroda: / Ne slepok, ne bezdušnyj lik – / V nej est' duša, v nej est' svoboda, / V nej est' ljubov', v nej est' jazyk... / [...] pojmi, kol' možet, / Organa žizn', gluchonemoj!"; cfr. Tjutčev, F., *Stichotvorenija*. Moskva, Sovetskaja Rossija, 1976, p. 81-82, (il corsivo è mio, I.V.).

accostarsi al “testo pietroburghese”, fondante la stessa realtà di San Pietroburgo, come a una “copia di Pietroburgo” (*slepok s Peterburga*)¹⁹, noi possiamo solo aggiungere che l’informazione che il “testo pietroburghese” restituisce non è *sostitutiva* di una realtà che solo i nostri limiti non ci permettono di conoscere e acquisire, ma che di certo in qualche tempo e luogo, terreno e non, deve o doveva esistere (nella parola inaccessibile di Dio o in una parola da tempo perduta, ma potenzialmente recuperabile), l’informazione è *additiva* e quindi costitutiva della realtà stessa del tempo presente²⁰. Per questa nuova autocoscienza letteraria russa della prima metà del XIX° secolo la realtà *in quanto* fatto linguistico non è un’entità già data: essa non si trova nell’impossibile lettura e narrazione né di un disegno sconosciuto, né di un passato da recuperare e quindi nemmeno di un consequenziale futuro da proporre²¹.

La letteratura come rappresentanza di sé

A partire da questa consapevolezza anche altre categorie “pietroburghesi” che la storia narrata ci ha restituito acquisiscono dimensioni “additive”. Così, per esempio, la realtà di una Pietroburgo *virtuale* nel suo apparire come un “grande teatro” e una Pietroburgo *reale* “dietro le quinte” ci è stata restituita dalla memoria come realtà di un’opposizione e, nel contempo, come un’implicita attribuzione di realtà “più vera” al secondo degli

19 Toporov, V.N., *op. cit.*, p. 295.

20 Utilizziamo qui il concetto di differenziazione tra informazione “sostitutiva” e “additiva” applicato alla metafora da Eco, U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino, Einaudi, 1984, p. 143.

21 Ha perfettamente ragione Ju.M. Lotman, quando afferma che a San Pietroburgo “un modello ideale combatteva per la propria effettiva realizzazione” (“ideal’naja model’ borolas’ za real’noe voploščenie”), ma che questa lotta “incontrava forti resistenze” proprio perché la vita che complessivamente si svolgeva nella città si riempiva a sua volta di una vita culturale “autonoma” e “privata” (cfr. Lotman, Ju.M., *Izbrannye stat’i v trëch tomach*, *op. cit.*, p. 20).

elementi oppositivi. La letteratura, che peraltro mai ha negato questa “seconda” realtà, anzi, l’ha descritta a più riprese, ci ha restituito invece un processo di autoriflessione sulle modalità della scrittura letteraria. Credo infatti non sia azzardato affermare che essa stessa, alla fine di un percorso non semplice, evolve fino a considerare anche la *virtualità di una realtà* (la propria scrittura) declinabile esattamente negli stessi parametri di verità di qualunque altra realtà cosiddetta effettiva: in difetto di narrazione entrambe le realtà risulterebbero infatti “sospese nel vuoto”, come direbbe Ricoeur, e non ci sarebbe di conseguenza nulla su cui discutere, tanto meno discutere in merito alla loro maggiore o minore “verità”²². Forse anche questa nuova acquisizione di consapevolezza può aiutarci a comprendere l’enorme impatto che dalla fine del XVIII° secolo la letteratura ha avuto nella società russa. Senza questa consapevolezza di fondo, che è consapevolezza di una *realtà fondata sulla rappresentazione*, sia il “testo pietroburghese” sia la stessa memoria di San Pietroburgo non avrebbero avuto modo di costituirsi in ciò che comunemente definiamo “contraddizione” e “contrasto”: sono categorie, queste, che non necessariamente si costituiscono in proiezione di una loro neutralizzazione, ma si configurano piuttosto come consapevole realizzazione di una quanto mai ovvia (ma solo ai giorni nostri) differenziazione tra lingua e oggetto della descrizione; e la differenza non sta nell’oggetto che si vuole descrivere – nel nostro caso potenzialmente eguale a se stesso (San Pietroburgo, appunto) – bensì nelle modalità del linguaggio che il soggetto narrativo attiva per la sua propria scrittura. E forse non è un caso che nel

22 Sarebbe infatti del tutto improprio considerare la letteratura accademica (“classicismo”) del XVIII° secolo che “abitava” quella realtà “virtuale” come *meno vera* o addirittura *non-vera* rispetto alla realtà “dietro le quinte”. La differenza sostanziale consiste nel fatto che, a differenza della “realtà virtuale”, la realtà “dietro le quinte” per quasi tutto il XVIII° secolo non ha avuto *un proprio linguaggio* di rappresentazione (letteraria) ed essa, in quanto fatto linguistico, risultava di conseguenza inesistente.

“testo pietroburghese”, come ricorda lo stesso Toporov, ci siano tanti momenti, non necessariamente collegabili alla semplice “tecnica” della poetica classicistica, di scrittura anagrammatica e palindromica (specialmente con i lemmi *Neva* e *voda* – acqua)²³: sono essi, mi sembra, un segno abbastanza indicativo di un percorso letterario che da Puškin alla letteratura del XX° secolo (e oltre) diverrà via via sempre più autoreferenziale fino a costituirsi coscientemente come *scrittura di una scrittura* e non più come *scrittura di una realtà*, ovvero come *realtà di una scrittura che parla delle realtà di altre scritture*²⁴. In fin dei conti, e Puškin ce

23 Cfr. Toporov, V.N., *op. cit.*, p. 366.

24 In effetti l'identificazione tra scrittura e realtà inizia qualche decennio prima, non a Pietroburgo, ma a Mosca, quando nel giugno del 1792 Nikolaj M. Karamzin pubblica sulle pagine del “Moskovskij žurnal” il racconto *La povera Liza (Bednaja Liza)*, considerato unanimamente come primo “passo verso la «verità della vita», entro le convenzioni della «verità del romanzo»” (cfr. Dodero Costa, M.L., *Profilo biografico-critico*. In: Karamzin, N.M., *Racconti sentimentali*. MG Print of Demand, Bergamo 2000, p. 88-89). E' infatti con questo racconto che la “virtualità” della scrittura inizia a configurarsi come “realtà effettiva”, verificabile addirittura in modo empirico. Prima di allora a nessuno sarebbe venuto in mente di andare a controllare con i propri occhi la corrispondenza tra la scrittura letteraria e il suo presunto referente reale, nemmeno laddove, come per esempio nella poesia di Deržavin *Videnie murzy* del 1783-1784, la descrizione [della propria “reale” abitazione] poteva definirsi quasi “denotativa” (“[...] luna;/ [...]/ Svoz' okna dom moj osveščala/ I palevym svoim lučom/ [...] stëkla risovala/ Na lakovom polu moëm.” Cfr. Deržavin, G.R., *Almazna sypletsja gora*. Moskva, Sovetskaja Rossija, 1972, p. 43). Con la propria scrittura N.M. Karamzin invece *fonda* la realtà a tal punto che il monastero di San Simone e il famoso “stagno” dove Liza si suicida diventano luoghi “reali” e quindi meta, raggiungibile e verificabile *de visu*, dell'incessante pellegrinaggio delle giovanissime signorine moscovite di buona famiglia. Tra le molte risposte possibili sui motivi di tale avvenimento, epocale dal punto di vista storico-letterario e della consapevolezza della “realtà” della parola letteraria, non va scartata l'ipotesi, proposta da Viktor Živov, secondo la quale non alla letteratura del classicismo accademico va attribuita la fondazione della lingua letteraria moderna russa, ma, al contrario, fu la nuova lingua “letteraria” di Nikolaj M. Karamzin a presentarsi al

lo fa capire chiaramente, Tat'jana non si innamora di una persona con presunte pretese di realtà, ma di una scrittura letteraria, anche se non per questo meno reale, mentre Makar Devuškin polemizza

pubblico mediamente istruito come già pienamente “standardizzata” (generalmente accettata come norma, polifunzionale, differenziata) anche in virtù, tra l’altro, della riforma scolastica voluta da Caterina II a partire dagli anni ‘80 del XVIII° secolo: in essa, di fatto, la lingua (e la grafia) *graždanskaja* (civile, non slavo ecclesiastica) diventava prioritaria nei programmi d’insegnamento di base. Secondo Viktor Živov questa lingua fu voluta e imposta sin dall’inizio del secolo XVIII° da Pietro I° ancora una volta come “creazione dal nulla” (la lingua dei trattati tecnico-scientifici, degli atti amministrativi, dei glossari a uso pratico) e non come “sviluppo del preesistente”, anzi, come netta avversione allo slavo-ecclesiastico. Le signorine (presumibilmente tra i 14 e i 18 anni d’età) di buona famiglia e mediamente istruite che a partire dalla metà degli anni ‘90 del XVIII° secolo andavano a versare lacrime allo “stagno” di Liza erano figlie di questa riforma. Fu probabilmente questo processo educativo e linguistico ad annullare mano a mano la distanza tra la “virtualità” e la “realtà” della parola scritta. Liza, sebbene moscovita, “abitava” di certo quella “realtà effettiva” (ragazza povera, contadina) che per buona parte del XVIII° secolo non esisteva nella “lingua della letteratura” e nemmeno nella “lingua letteraria”: non poteva infatti esistere né nel linguaggio della poesia accademica, né in una lingua parlata priva di scrittura letteraria e nemmeno nella lingua che veniva insegnata, in minima parte anche alla popolazione che abitava la “realtà effettiva”, nelle parrocchie della Chiesa ortodossa (dove, tra l’altro, si insegnava ad *ascoltare* la parola slavo-ecclesiastica, ma non a *scriverla*). La saldatura tra la lingua “imposta” all’inizio del XVIII° secolo da Pietro I° e la lingua di Karamzin avviene, di fatto, non in virtù di uno sviluppo della lingua letteraria formatasi nella scrittura della letteratura classicista, bensì come costante adeguamento della scrittura letteraria ai canoni di una lingua ad uso civile e quindi per molti decenni considerata estranea alla scrittura letteraria. Cfr. Živov, V.M, *Literaturnyj jazyk i jazyk literatury v Rossii XVIII stoletija*, “Russian Literature”, vol. LII-II/III, Special Issue: *18th Century Russian Literature*, 2002, pp. 1-53; *idem*, *Istoričeskaja morfoložija russkogo literaturnogo jazyka XVIII veka: uzus, normalizacija i norma*. In: AA.VV., *A Window on Russia. Papers from the V International Conference of the Study Group on Eighteenth-Century Russia, Gargano 1994*. Edited by Maria Di Salvo and Lindsey Hughes. Roma, La Fenice Edizioni, 1996, pp. 285-292.

con Gogol' perché, descrivendo un impiegato, ne ha fondato a modo suo la realtà; ed è una realtà che all'impiegato di Dostoevskij non piace e con la quale egli, proprio in quanto "impiegato", non si identifica.

La memoria di San Pietroburgo e, in parte, l'evento stesso della sua fondazione, hanno a mio avviso favorito il sorgere di una consapevolezza dell'atto creativo che in ambito letterario *scopre* le implicite potenzialità racchiuse in ogni processo di rappresentazione verbale, *sostituisce* al concetto di realtà il concetto di decrivibilità della stessa, *fonda* la differenza della realtà a misura della sua descrizione e *afferma* la possibilità del costituirsi di una realtà effettiva grazie alle possibilità infinite che la parola, categoria virtuale per definizione, offre alla rappresentazione. Per ciò che riguarda la letteratura russa risulta difficile pensare che tutto questo non si sia innescato anche sulla riflessione in merito a un evento – la fondazione di San Pietroburgo – scaturito per molti versi dalla volontà di "farsi vedere" e di "essere visto" e, quindi, del suo costituirsi come realtà "effettiva", ovvero come "essere"²⁵. Una volta però innescato questo processo, anche al di là delle intenzioni dei fondatori, si è capito che insistere sulla presunzione di equivalenza tra ciò che si rappresenta o si vuole rappresentare e ciò che risulta in quanto rappresentato è illusorio, se non impossibile. Nei geni di San Pietroburgo c'è, quindi, anche la consapevolezza delle infinite potenzialità della rappresentazione ed è questa, mi sembra, la *modernità* di San Pietroburgo che a trecento anni dalla sua

25 Prendendo a guida i lavori dello storico francese Luis Marin, secondo il quale "[l]'effetto-potere della rappresentazione è la rappresentazione stessa" (cfr. Marin, L., *Le portrait du roi*. Paris, Éd. de Minuit, 1981, p. 11 [cito da Ricoeur, P., *op. cit.*, p. 380]), Ricoeur afferma che "l'effetto-potere trova il suo campo privilegiato di esercizio nella sfera politica, nella misura in cui il potere vi è animato dal desiderio di assoluto. (...) Il re è veramente re, vale a dire monarca, soltanto nelle immagini che gli conferiscono una presenza reputata reale". La rappresentazione è in questo caso "immaginaria", "fantastica" e nel contempo "effettiva" (cfr. *idem*, p. 380-381).

fondazione vale la pena ricordare. Anche in virtù dello strumento della rappresentazione – la parola – la letteratura, prima di altri, ha compreso queste potenzialità e ha fondato quella *realtà della differenza* che proprio per questo si è trovata nella condizione di dover fare storicamente i conti con pretese di fondazione della realtà diametralmente opposte, costituitesi nella convinzione totalizzante del primato delle identità forti e compatte.

La città di San Pietroburgo con le sue storie, la sua memoria, la sua letteratura ha lasciato alla nostra riflessione contemporanea una categoria della modernità, comune a tutta la cultura europea, che ha scardinato la presunzione di verità implicitamente presente in tutte le modalità di rappresentazione del reale. E' una presunzione, questa, che ha dato al nostro mondo ineguagliabili contributi a tutti i livelli della conoscenza, del sapere, della riflessione su noi stessi, ma anche, dall'altra parte, le tragedie della conoscenza assoluta. Se oggi si vuole nuovamente attribuire un senso all'esistenza della città di San Pietroburgo, esso non va necessariamente ricercato nel tentativo di recuperare la verità di una realtà in un testo piuttosto che in un altro, oppure in un'interpretazione dello stesso "più vera" rispetto a un'altra, ma nel semplice riconoscere quello che i *testi di per sé* e le loro *letture di per sé*, anche aldilà della loro comune presunzione di verità, ci hanno restituito: un dispiegarsi delle potenzialità del reale, una "crescita dell'essere"²⁶ con la quale, giorno per giorno, siamo

26 Nel rapporto tra "rappresentazione" (immagine) e "originale" la descrizione (raffigurazione, modellizzazione) "non è affatto una diminuzione della sua autonomia", ma, al contrario, è "giustificato parlare (...) di un aumento d'essere" rispetto all'originale stesso (cfr. Gadamer, H.G., *Verità e metodo*. Traduzione e cura di G. Vattimo. Milano, Bompiani, 1983, p. 189). Non a caso Paul Ricoeur riprende le tesi di Hans Gadamer per affermare che è "possibile estendere al ricordo-immagine la problematica della rappresentazione-supplenza [*rappresentenza*, I.V.] e di portare a suo credito l'idea di «crescita d'essere», innanzitutto accordata all'opera d'arte" (cfr. Ricoeur, *op. cit.*, p. 406). Si tratta, com'è ovvio nell'ambito della filosofia contemporanea, di un ribaltamento radicale della "rappresentazione-immagine" rispetto al

Fedro di Platone, dal quale, come già ricordato (cfr. *nota 1*), Ricoeur inizia la sua riflessione epistemologica sulla scrittura [della storia]. Nel *Fedro*, infatti, si legge: “LX. - *Socrate* - Questo, infatti, Fedro, ha di terribile la scrittura, e davvero simile alla pittura. Effettivamente i prodotti della pittura stanno davanti come esseri viventi, ma se fai loro qualche domanda, *tacciono solennemente*. Lo stesso fanno anche i discorsi scritti: potresti credere che essi parlino come se pensassero qualcosa, ma se tu (...) domandi loro qualcosa di quanto dicono, ti *dicono una cosa sola, sempre la stessa*. Una volta che sia stato scritto, *ogni discorso circola dappertutto* tanto in mano di quelli che se n’intendono quanto di quelli per i quali non è affatto adatto e [*il discorso scritto, I.V.*] non sa a chi deve parlare e a chi no”; cfr. Platone, *op. cit.*, p. 217-218 [*Fedro*, 275d-275e]; (il *corsivo* è mio, I.V.). Se nel *Fedro* il rapporto tra verità e parola è paritetico, laddove (nella parola orale) non ci sia differenza tra *l’ascoltare* e *il dire* (“Agli uomini (...) bastava nella

responsabilmente chiamati a confrontarci. Se questo, oppure solamente “anche” questo, può essere oggi il senso di San Pietroburgo, è giusto e bene che se ne celebri l’esistenza.

loro semplicità *ascoltare* una quercia o una pietra, a condizione solo che *dicesse* la verità”; *ibidem* [*Fedro*, 275c]; il *corsivo* è mio, I.V.), ma è invece in difetto di verità, laddove all’ascoltare e al dire si sovrappone la *scrittura*, nell’ermeneutica di Hans Gadamer e Paul Ricoeur i testi scritti evidentemente *non* “tacciono solennemente” e *non* “dicono una cosa sola, sempre la stessa”, ma si arricchiscono di significato a ogni nuova lettura (“ogni discorso circola dappertutto”) e aumentano, di conseguenza, i “parametri di verità” entro i quali si declina ogni possibile realtà. Con la sua implicita infinitezza la “crescita d’essere” contempla, di fatto, anche la nostra aspirazione alla verità.

OSSERVAZIONI SUL REALISMO

Che cos'è il realismo (...)? E' una corrente che si è posta il fine di riprodurre la realtà (...) Già ora è possibile constatare l'ambiguità (...) (Jakobson 1968: 98).

1. Se leggiamo un testo del tipo: “Vedo un nuovo Nettuno sopra l'onde”, anche senza sapere che l'ha scritto un poeta del '700, Sumarokov (cito nella traduzione di Lo Gatto 1960: 33), diciamo che è un testo classicista o perlomeno classicheggiante; se leggiamo un testo del tipo: “Un morbo è nel mio cuore, né per me è guarigione./ Io mi consumo in pieno fiore” (Lermontov 1963: 88), possiamo anche non conoscere Lermontov, ma la prima reazione sarà quella di dire che è un testo romantico o romanticheggiante; se leggiamo un testo del tipo: “Nell'ora di un caldo tramonto primaverile apparvero presso gli stagni Patriaršie due cittadini” (Bulgakov 1967: 5), oppure del tipo: “Levinson uscì nel cortile, strascicando giù per gli scalini la sciabola giapponese ricurva” (Fadeev 1967: 11), le nostre certezze definitorie si incrinano. La scrittura non metaforica, addirittura denotativa, ci induce a pensare che si tratti di un testo cosiddetto “realistico” nell'accezione primaria del termine, ovvero corrispondente a una qualche realtà oggettiva, empiricamente verificabile (“tramonto”, “stagni Patriaršie”; “scalini”, “sciabola giapponese”). Eppure questi due testi, testi che aprono due romanzi famosi, approderanno nel prosieguo della narrazione a esiti assolutamente diversi: nel primo una strega si metterà a volare sopra i tetti di Mosca (ma “è un'immagine”, diremo, forse “una metafora”, o quant'altro saremo in grado di attingere dal nostro bagaglio di competenze retoriche), nel secondo la narrazione finirà con una sentenza: “... bisognava vivere e fare il proprio dovere” (*ibidem*, 215) e noi diremo che è “letteratura didattica”. Lettori ottimali e informati, tenderemo inoltre di salvaguardare le nostre certezze

definitorie, aggiungendo al termine “realismo” l’aggettivo “fantastico” per il testo di Bulgakov e l’aggettivo “rivoluzionario” oppure “socialista”, seppure *a posteriori*, per quello di Fadeev. L’esempio potrebbe espandersi a dismisura: solo il realismo ha avuto bisogno di correttivi definitivi per inquadrare tutto ciò che la scrittura ha voluto di volta in volta mettere in parola (oltre ai già citati, si possono elencare a memoria e per difetto i seguenti realismi: critico, sociale, psicologico, fisiologico, antropologico, borghese, romantico, eroico, epico, magico, nuovo e neo-, minimo o minimalista, ultra-, bozzettistico, con l’aggiunta di qualche variante più corposa, del tipo “naturalismo” o “verismo”, senza considerare poi le autodefinizioni correttive, come quella, per esempio, di Dostoevskij che si definiva realista “nel senso più alto”). Se pensiamo che nella nostra cultura il periodo che va grossomodo dal Cinquecento alla fine del Settecento si risolve, di fatto, in due o tre definizioni (classicismo, barocco, manierismo) e che per i pochi decenni del romanticismo, aldilà degli innumerevoli tentativi di catalogazione tematica e di genere, prevale decisamente il riferimento alla collocazione nazionale oppure, più in generale, a quella temporale pre- o post-romantica, allora non possiamo non constatare che all’incirca un secolo e mezzo di realismo ha prodotto, per così dire, non meno definizioni di quanti siano stati i testi letterari presumibilmente oppure esemplarmente appartenenti a tale corrente. C’è, per esempio, nella letteratura russa la descrizione di un impiegato (*Il cappotto*) che muore a causa di un cappotto e poi vaga come un fantasma per le vie di Pietroburgo (e noi diremo che è realismo fantastico o, forse, romantico), c’è un altro impiegato (*Povera gente*) che scrive tenere lettere alla dirimpettaia (e sarà “un nuovo Gogol’”, come fu osservato, anche se per il realismo di Dostoevskij la dizione di “sentimentale” risulterà in seguito più appropriata), un altro ancora (*Il sosia*) che si sdoppia (e la presenza di Gogol’ si attenua, quasi a giustificare la comparsa di un realismo dostoevskianamente definito “psicologico”) e uno che muore (*Morte di un impiegato*) convinto di aver offeso una persona importante con un improvviso

e maldestro starnuto (e noi, già a corto di definizioni, diremo semplicemente che si tratta di realismo čechoviano). Qual'è a questo punto il comune denominatore realistico che dovrebbe unire questi vari testi letterari: il fatto di aver portato alla parola scritta la realtà di un impiegato, descrivibile in quanto “impiegato” (ma potrei dire: in quanto borghese, contadino, rivoluzionario, sognatore, assassino, santo o altro ancora), o l'evidente diversificazione nella narrazione di quella stessa realtà, proprio in quanto portata alla parola scritta? La prima risposta, in parte già suggerita dalla convinzione di aver trovato un “nuovo Gogol”, si declina di norma nei paradigmi compatti del “realismo”, la seconda nei suoi molti aggettivi di correzione o, meglio, nei limiti riduttivi di un qualsiasi aggettivo.

Per una riflessione sul termine realismo sarà opportuno partire dalla natura stessa del modello definitorio. Se paragoniamo la definizione di “realismo” con quelle di “classicismo” e “romanticismo”, ci rendiamo conto che i rispettivi processi di modellizzazione risultano alquanto diversi per ciò che riguarda il loro ancoraggio referenziale. Nella definizione di “classicismo” il referente è, ovviamente, la cultura classica, assunta sì a modello universale e trasversale, ma conosciuta e apprezzata non come referente reale, oggettivamente verificabile, bensì come *testo* o, meglio ancora, come sua *ermeneutica*: il mondo classico greco e romano è, ovviamente, empiricamente non-conoscibile, conoscibile è soltanto la descrizione che di tale mondo ci è stata tramandata nei testi (o nell'interpretazione archeologica). E' quindi a una descrizione, più volte letta e interpretata, che il classicismo, nella sua forma primaria, fa riferimento per eleggere l'armonia classica a modello culturale propositivo. Lo stesso discorso di referenzialità “testuale” vale, anche se in misura minore, per il romanticismo, dove esplicito è il riferimento a “romantic”, “romance”, generi letterari specifici, circoscritti nel tempo e nello spazio, estranei alla cultura ufficiale antecedente il romanticismo e coscientemente recuperati a partire dalla seconda metà del XVIII° secolo in direzione di una voluta affermazione della tradizione

autoctona in opposizione alla canonica universalità classicistica. Per affermare che era inutile e fuori tempo cantare ninfe e dèi, mi sembra esemplare, dal punto di vista dell'ancoraggio referenziale, il parziale inganno messo in opera da James Macpherson: quando risultava evidente che il sentire comune stava trovando una sua collocazione cronotopica nelle "verdi e cupe distese di mare, laghi e brughiere solitarie", nelle "tombe senza nome", nelle "reliquie del passato" (Praz 1967: 7), di un passato situato non nell'antica Grecia, ma in Scozia, Macpherson va alla ricerca di un *testo* al quale ancorare il cambiamento di rotta che era nell'aria, anche se, non trovandone uno del tutto adeguato, in buona parte lo inventa. In entrambi i casi un testo culturale, autoctono o meno, interpretato o anche inventato si dimostra fondamentale dal punto di vista di una nuova autocoscienza letteraria. Non è del resto un caso che il racconto cosiddetto tardo romantico, che pure è considerato precursore del realismo, senta il bisogno di ancorare a un testo la presumibile veridicità, se non necessariamente la verità, della narrazione: esemplari sono, da questo punto di vista, i narratori fittizi come, per esempio, Rudij Pankò, Belkin e Maksim Maksimyč, come pure, ma è la stessa cosa, i manoscritti ritrovati (per esempio, il diario di Pečorin); ancora nel 1846 Dostoevskij affida a un testo presumibilmente "vero", una raccolta di lettere, il ruolo di garante della verità narrata (com'era nella tradizione del romanzo sentimentale inglese e come già aveva fatto Puškin con la lettera di Tat'jana e con gli altri "documenti" inseriti nell'*Onegin*; cfr. Lotman 1983). La non omogeneità modellizzante del termine "realismo" rispetto alle due culture letterarie che lo precedono consiste nel fatto che la definizione è disancorata da una referenzialità testuale preesistente, paragonabile, in tutto o in parte, alle referenzialità testuali, vere o presunte, del classicismo e del romanticismo¹. Non è perciò un caso che il termine inizi a

1 Affinché il realismo trovi nuovamente un'effettiva e dichiarata referenzialità nel testo considerato come costitutivo di un nuovo testo di cultura bisognerà attendere quasi cento anni, quando la *letteratura del*

circolare in Francia, dove la verifica e il superamento di una realtà descritta e divulgata per secoli sia in forma scritta che in quella orale e di conseguenza considerata come fonte autorevole di conoscenza e verità già stava alla base dell'enciclopedismo francese: è non è nemmeno un caso che esso, nel 1759, fosse condannato dalla Chiesa, cultura del Testo autorevole per definizione.

Se dunque la referenzialità primaria del realismo in letteratura è una realtà effettiva che ancora deve essere narrata (descritta) e se il referente di tale narrazione non è individuabile in un Testo di cultura, referente primario del classicismo e, in misura minore, del romanticismo, ma è, al momento, ancora extra-testuale (la parola orale, quotidiana, denotativa, logica, non retorica, non metaforica, in breve, non ancora codificata come testo), risulta abbastanza comprensibile il fatto che tutta o quasi tutta la ricezione del realismo si sia mossa lungo un percorso finalizzato all'individuazione di quella realtà che il realismo aveva portato al testo scritto, partendo ovviamente dal presupposto che tra il linguaggio oggettivo, denotativo del testo scritto e realtà descritta la differenza fosse di fatto inesistente o perlomeno trascurabile (il che corrisponde esattamente al presupposto teorico "razionalista" degli enciclopedisti francesi, ma anche di Hegel, che nelle sue *Lezioni di estetica* collocava il romanzo, genere allora secondario, nella realtà "già organizzata in prosa"). Auerbach, sicuramente tra i maggiori studiosi del realismo, che pure aveva recuperato la presenza di elementi realistici di descrizione sin dall'antichità omerica e che alle commistioni linguistiche (alto-basso) attribuiva il merito di una più "autentica" descrizione della realtà, faceva derivare storicamente tali commistioni da una realtà sociale per molti versi preesistente alla propria testualizzazione, ovvero alla cultura prima popolare e successivamente borghese (anche se alcuni elementi già testualizzati di queste culture sono dallo stesso

fatto tenterà di inserire brani di testo "reale" nella propria produzione letteraria (cfr. Čužak 1929).

Auerbach fedelmente documentati). Non credo si possa negare la correttezza di tale tesi, storicamente essa è, credo, condivisibile, ciò che mi preme sottolineare e che a fondamento del suo pensiero, confermato del resto dal titolo stesso del suo famoso saggio (Auerbach 1956), si colloca il processo di mimesi che dalla “natura” passerebbe alla scrittura. Anche se Auerbach non nega l’incidenza che questa diversa scrittura (e quindi lettura) ebbe sui modi di “pensare il mondo” nella cultura occidentale, preponderante rimane, a mio avviso, l’insistenza sulla realtà non ancora del tutto testualizzata che precederebbe il processo di mimesi; un’insistenza che troveremo fondante in ogni analisi classica del realismo, a partire da Belinskij fino a Lukács. Anche chi, come la Scuola di Francoforte (Adorno, Benjamin), aveva sottoposto a critica le teorie di Lukács sul “rispecchiamento” di una data realtà, non poteva poi non considerare il processo di mimesi anche come rispecchiamento in negativo della realtà: quanto più infatti la scrittura si differenziava dalla realtà che descriveva, tanto più essa si poneva come specchio dell’alienazione del mondo, nello specifico, del mondo capitalistico. Nelle molte trattazioni del realismo la realtà risulterebbe dunque preponderante rispetto al testo prodotto e il linguaggio si costituirebbe come funzionale, subordinato e pertinente all’interno di un determinato modo, a volte assunto a sistema, di pensare la realtà del mondo: da questo punto di vista il linguaggio, realtà solo virtuale, sarebbe il semplice prodotto di una realtà “altra”, presumibilmente “effettiva”.

Negli stessi anni in cui Lukács elaborava le sue teorie, Bachtin prendeva decisamente un’altra strada, considerando del tutto “vera” la realtà, presunta solo virtuale, del linguaggio: ragionare sulla verità del linguaggio partendo dalla realtà che esso dovrebbe rispecchiare, sarebbe, secondo Bachtin, operazione limitativa, perché il fenomeno del linguaggio in nessun modo può essere “non vero”: in quanto fenomeno esso infatti si manifesta come unica espressione possibile di un modo sicuramente reale di abitare il mondo, anche quando il linguaggio “mente” rispetto alla

sua referenzialità empiricamente verificabile, anche quando pedissequamente ripete parole altrui. Il saper cogliere (o solo presumere) il referente reale è un problema che riguarda colui che ascolta o legge, non certo il linguaggio in sé che è sempre radicato nella realtà e quindi nella verità dell'esistenza di chi parla o di chi scrive. E' solo nel XX° secolo che la realtà effettiva della realtà rappresentata (il linguaggio come "essere", parafrasando Heidegger) assurge a sistematica riflessione filosofica, approdando infine, verso la fine del secolo, all'ermeneutica e all'esaurimento di ogni discussione sulla mimesi: tra reale ed "effetto di reale" (come direbbe Roland Barthes a proposito dei sistemi di rappresentazione, compresa la letteratura) non c'è differenza e il reale è conoscibile solo in quanto effetto del reale, anzi, una realtà non descritta risulta "sospesa nel vuoto" (Ricoeur 1981) ed è di fatto culturalmente inesistente. Bachtin non discute mai con ciò che potrebbe stare "dietro" al linguaggio, non va alla ricerca di quanto potrebbe essere pertinente il linguaggio rispetto a una referenzialità mai del tutto definita, egli discute solo ed esclusivamente con la realtà della persona che parla. Bachtin non è interessato alle discussioni in merito a quel tipo di verità che si manifesta come maggiore o minore corrispondenza della realtà descritta alla realtà "effettiva": la ricerca di tale verità è un'operazione comprensibile e anche fattibile, a patto che alla certezza del reale "effettivo" si possa aggiungere la possibilità di una verifica immediata, quasi sincronica alla realtà descritta (prerogativa, quest'ultima, della parola orale con il "feed-back" a essa inerente). E nemmeno questo, credo, sarebbe sembrato sufficiente a Bachtin: a fronte di un bambino che, rimproverato dalla madre per aver rubato la marmellata, si ostinasse a negare la sua più che certa colpa, Bachtin si sarebbe piuttosto soffermato su quel testardo e piagnucoloso "non sono stato io" come espressione assolutamente vera di un vivere comunque effettivo, per quanto angosciato, impaurito e preoccupato potesse essere, non ponendosi nemmeno il problema della verificabilità referenziale della parola "che mente". E Bachtin, infatti, si ferma sul testo di Dostoevskij

(Bachtin 1997), su una parola solo parzialmente da valutare e verificare in un rapporto sincronico tra parola e mondo, ma nonostante ciò parola pienamente vissuta in quanto espressa e ascoltata (letta), per scoprire infine in questa parola empiricamente non completamente o per nulla verificabile (il “fantastico” dostoevskiano nell’introduzione alla *Mite*) la verità del linguaggio in quanto linguaggio. Bachtin in Dostoevskij non recupera quasi nulla di tutto ciò che agiterà per quasi un secolo la critica letteraria del “realismo”, ma individua nell’opera dello scrittore russo, nella sua “poetica” il fondamento stesso della parola, il suo valore “ontico” di segno linguistico quale realtà effettiva, empirica e fattuale, del nostro abitare il mondo. Egli, a mio parere, si sarebbe potuto fermare anche solo su Omero (come di fatto succede, pur senza quasi nominarlo, nella trattazione di epos e romanzo; cfr. Bachtin 1979: 445-482), e sicuramente avrebbe trovato anche lì la verità del segno linguistico (come nello specifico del mito avrebbe del resto fatto la Frejdenberg, trattando la metafora non come tropo, ma come concetto; cfr. Frejdenberg 1978: 180-205), solo che l’avrebbe trovato poco stimolante dal punto di vista delle verità che i diversi segni linguistici in quanto empiricamente e fattualmente veri possono esprimere (è questo il motivo per il quale Bachtin, come molti altri studiosi, si è fermato sulle commistioni linguistiche del romanzo e non perché il romanzo sia *di per sé* portatore di una maggiore verità rispetto agli altri generi letterari). Se dunque il linguaggio è realtà e non suo riflesso (ma lo diceva in parte già Tjutčev nel 1836, negando alla “natura” il valore di “copia” di Dio e individuando in essa un proprio “linguaggio” che solo un “sordomuto” non recepisce; cfr. Tjutčev 1976: 81-82), allora esso, come siamo abituati a fare pragmaticamente con ogni realtà che responsabilmente si vuole affrontare, va preso sempre molto “sul serio”, per usare un’espressione cara a Bachtin, compreso il “non sono stato io” del bambino che ha rubato la marmellata, non perché la parola ci debba necessariamente dire *la verità su ciò di cui parla (non è vero che si possa vedere “un nuovo Nettuno sulle onde”)*, bensì *la verità*

sulla realtà di chi parla e sul suo modo discorsivamente attivo (non da “sordomuto”, come diceva Tjutčev) di percepire e vivere la realtà che lo circonda (è *vero* che in una determinata realtà identificare Pietro il Grande con il dio Nettuno significava assegnare alla sua vittoria sul mare un alto e consolidato valore culturale ed è *vero* che questo valore era condiviso dallo scrivente).

Bene hanno quindi fatto coloro che hanno preferito puntare sul fenomeno del linguaggio per ripensare i grandi periodi letterari. Quando Lotman unifica sotto un comune denominatore tre grandi epoche, attribuendo al classicismo la dizione di “lingua degli dèi”, al romanticismo di “lingua del cuore” e al realismo di “lingua della vita” (cfr. Lotman 1971: 11), egli, come già Bachtin, non discute né con gli dèi, né con il cuore, né, tanto meno, con la vita. Come già aveva intuito Bachtin, non occupandosi né di Omero né della Bibbia, ma di Dostoevskij, anche per Lotman la differenza tra i linguaggi non può essere identificata nella maggiore o minore verità di ciò che essi descrivono, bensì nei limiti che essi pongono nel processo di verbalizzazione della realtà: questi limiti sono *maggiori* nella lingua degli dèi, *minori* nella lingua del cuore e, per propria natura, potenzialmente *assenti* nella lingua della vita. Consiste proprio in questo il fecondo paradosso del realismo storicamente inteso: quanto più privo di limiti, almeno nel suo primario aspetto referenziale, risultava il suo linguaggio, quanto più dal linguaggio stesso nasceva la consapevolezza della parzialità di ogni descrizione del reale, tanto più si assisteva all'affannosa corsa verso una definizione che potesse di volta in volta confermare le molte certezze di cui si sono nutriti i nostri ultimi due secoli. E quanto più queste certezze risultavano inamovibili e codificate fuori dal testo letterario, tanto più la letteratura, questa letteratura del realismo, usciva dai nostri orizzonti d'attesa: allora noi, in costante ritardo rispetto alle possibilità di conoscenza che ogni parola della e sulla vita ci offre, decidevamo di volta in volta ciò che era e ciò che non era vera letteratura, come se nel nostro abitare il mondo, sempre più differenziato nella e dalla parola, l'antico e consolante pensiero di

una poetica normativa, tipica del classicismo, non fosse stata mai del tutto superata.

La scrittura definita realistica aggiungeva voci all'enciclopedia del mondo, la lettura tendeva a inserire tali voci sotto le voci di un'enciclopedia già scritta. Esemplare, per tornare nuovamente agli inizi del realismo russo, la definizione che Belinskij diede dell'*Onegin* di Puškin: enciclopedia della vita russa, in piena sintonia con la lezione illuminista che considerava la realtà conoscibile e quindi descrivibile. Ma Puškin non si limita a conoscere e, quindi, a descrivere una vita, per quanto storicamente e oggettivamente verificabile essa possa essere, egli ci racconta un'altra storia, non meno importante della prima: ogni realtà si manifesta con un linguaggio per sua natura restio a ogni tentativo di traduzione nei parametri unici di un linguaggio altro, sia esso personale o presunto collettivo. Forse anche perché pienamente cosciente dei limiti della "lingua degli dèi", Puškin chiude una stagione non, o non solo, in virtù di un'ennesima operazione mimetica adeguata alla nuova realtà del tempo (come non poteva non pensare Belinskij), bensì in virtù di un linguaggio poetico che non riproduce, ma fonda la realtà e si costituisce esso stesso come realtà (basti pensare ai molti "chi è" di *Onegin* per Tat'jana). Perché Belinskij aveva sì tradotto con successo Akakij Akakievič e Makar Devuškin (il "nuovo Gogol'", appunto) in un proprio linguaggio storicamente fondato (la "scuola naturale"), ma non poteva tradurre con altrettanto successo, prevedendone anche le feconde conseguenze, le parole che Makar Devuškin polemicamente dedica alla descrizione che Gogol' aveva dato dell'impiegato Akakij Akakievič: "(...) giacché si è presa la briga di mettersi a descrivere, avrebbe dovuto conoscere tutto" (Dostoevskij 1972: I: 62). E' pur vero che la realtà dell'impiegato sarebbe rimasta "sospesa nel vuoto", se non fosse stata narrata, ma è altrettanto vero che, una volta narrata, a essa era stato attribuito un significato, fissato nella realtà del testo: Makar Devuškin non polemizza con Gogol' perché aveva elevato un impiegato a protagonista del proprio racconto, ma perché dal significato che di

quella realtà il testo restituiva (perlomeno agli occhi dell'impiegato dostoevskiano), risultava che “un nostro fratello viene ora riconosciuto alla sola andatura”, perché tutto era oramai “stampato, letto, deriso, criticato” (*ibidem*, 63), fenomeno non a caso di natura eminentemente linguistica, unico fenomeno al quale rapportarsi ogniqualvolta si dice realtà. Ed è del tutto comprensibile che di fronte all'impiegato di turno, il signor Goljadkin I e II, Belinskij facesse notare al giovane Dostoevskij la sua incapacità di distribuire “con economia” l'“eccedenza” (*izbytok*) delle proprie forze e di non trovare una “misura” e un “limite” (*meru i granicu*) ragionevoli allo “sviluppo artistico” della narrazione (Belinskij 1967: 403). Si trattava, nonostante tutto, di un discorso ancora tipologicamente agganciato al pensiero classicistico che nei limiti del linguaggio aveva fissato anche i limiti della realtà da portare alla parola. Per Belinskij “tradurre” Goljadkin a partire dalla realtà del linguaggio e non dalla realtà a esso presumibilmente soggiacente (realtà “fantastica”, secondo la sua stessa definizione e quindi “di competenza dei medici, e non dei poeti”; *ibidem*) risultava però impresa che andava oggettivamente e culturalmente aldilà delle possibilità storiche di pensare il rapporto tra mondo e parola in termini perlomeno paritetici.

Il destino del realismo può essere sinteticamente ricondotto alla storia di questi molti impiegati russi, racchiusi di volta in volta in piccole o grandi, ma sempre già note voci di enciclopedia, senza rendersi conto che ad ogni impiegato quella stessa enciclopedia diventava sempre più voluminosa, perché non erano loro, gli impiegati, che uscivano dalla realtà per posarsi sulle pagine di un libro, era la loro descrizione, la pagina del libro, che li faceva entrare nella realtà. E ogni pagina era diversa, anche se parlava sempre della vita, anzi, era la vita stessa. Il realismo non ha attinto dalle singole voci di un'ipotetica enciclopedia della vita già-conosciuta-in-quanto-descritta (il realismo voleva descrivere la vita “così com'essa è” e la vita non aveva o non poteva avere un unico Testo di riferimento), il realismo in tutte le sue forme e diramazioni ha *scritto e redatto* l'enciclopedia della nostra vita,

enciclopedia che, a sua volta, è diventata sinonimo di certezza denotativa (= vera, empiricamente verificabile, “oggettiva”) della rappresentazione del reale. Non avendo o non potendo avere un preciso Testo al quale attingere, il realismo l’ha dovuto di volta in volta fondare e, fondandolo, l’ha offerto in lettura. Ma gli ultimi due secoli, il tempo di lettura del realismo, sono stati quasi costantemente segnati dall’ostinata e a volte tragica ricerca di quell’unico Testo e il risultato è stato che a ogni pagina che la letteratura affidava alla lettura, quell’unico Testo si dimostrava immancabilmente un letto di Procuste. Quando il realismo ha rischiato di trasformarsi esso stesso in Testo, a volte affidabile e consolatorio per i nostri certi orizzonti d’attesa, a volte sorprendente e minaccioso rispetto alle nostre certezze, dalle pagine della letteratura un orso si è messo all’improvviso a battere il ferro in un *kolchoz* (Platonov, *Lo sterro*) e una strega si è messa a volare sopra i tetti di Mosca (Bulgakov, *Il Maestro e Margherita*). La letteratura non ha mai rinunciato a descrivere la vita “così com’essa è”: con la lezione del realismo non era più in grado di farlo, ma per farlo, per ampliare e se necessario riscrivere quell’enciclopedia che a stento sopportava qualche ristampa aggiornata e corretta secondo i più disparati Testi unici di riferimento, ha dovuto scommettere sulla natura stessa del linguaggio, sempre diverso e sempre in grado di costituirsi come realtà. Un’operazione a tutt’oggi non ancora esaurita.

Quando, ai giorni nostri, anche la metafora, operazione linguistica per eccellenza, viene considerata declinabile nei parametri di verità in quanto espressione “reale” di un modo “reale” di abitare il mondo e quando a essa si attribuisce valore conoscitivo alla pari di qualsiasi altro ordine argomentativo del discorso (come già aveva dimostrato la Frejdenberg), ci si rende conto del lungo e tortuoso percorso che la parola ha compiuto in questi ultimi due secoli e della sua centralità rispetto a ogni discussione sul reale. Nonostante il termine che lo definisce, il realismo non è riuscito a “conoscere tutto”, come pretendeva l’impiegato di Dostoevskij, non è riuscito a descrivere la realtà

della vita “così com’essa è”, in compenso però ci ha fatto vedere con l’evidenza di una logica quasi ferrea le differenze che emergono ogniqualvolta si tenta di mettere in parola il mondo. Perché mettere in parola un mondo non è operazione neutrale, non lo è stata nemmeno per il realismo, che pure tendeva a individuare nella “neutralità” del denotato lo strumento linguistico primario di rappresentazione. E’ stata una delle scelte possibili, storicamente motivata, che ha aperto la strada alla consapevolezza del rapporto mutevole, ma inscindibile e inesauribile, tra parola e mondo. Nonostante la sua pretesa “illuminista” di dire la verità sul mondo che ci circonda e su chi lo abita, il realismo è andato gradualmente configurandosi come *letteratura della differenza* proprio in virtù degli strumenti linguistici che aveva deciso di darsi. L’ha fatto, come quasi sempre succede con la letteratura, un secolo prima che altri si accorgessero delle potenzialità di verità che ogni linguaggio racchiude. E’ stato questo, a mio parere, il grande merito della letteratura del realismo, comprese le molte e inevitabili conseguenze che ha prodotto nelle riflessioni, letterarie e non, sul fenomeno del linguaggio. Forse è questa la lezione che del realismo vale la pena proporre: la consapevolezza che ogni rappresentazione del reale, proprio in quanto rappresentazione, è una scelta *possibile* e, in quanto scelta, non può non confrontarsi con una responsabilità di tipo etico (cfr. Epštejn 2001). In un mondo sempre più orientato verso una realtà vissuta solo in quanto rappresentata, ma allo stesso tempo, contrariamente al realismo, sempre meno differenziata e quasi incombente come ennesimo testo unico, non mi sembra né poco né superfluo.

2. Ancora venti o trent’anni addietro parlare di “realismo” in Russia significava suscitare nell’interlocutore, un interlocutore che possedesse, ovviamente, un minimo di autonomia di giudizio, un senso di insofferenza, di fastidio, come se in quella parola si celasse tutto il male che il regime sovietico aveva fatto alla

letteratura russa. L'obiezione più frequente era che si trattava di una menzogna legalizzata e che il "realismo" in Unione Sovietica altro non era che una scusa per perseguire gli scrittori non allineati alla verità insita nella realtà rappresentata dalla parola "ufficiale". Era difficile contraddire una simile impostazione del discorso, troppi erano i casi tristemente e troppo spesso tragicamente noti che giustificavano l'insofferenza dell'interlocutore, se poi però si aveva l'ardire di insistere, ricordando, per esempio, che anche *Una giornata di Ivan Denisovič* di Solženicyn era un racconto di tipo realistico, alla pari, per esempio, della *Disfatta* di Fadeev, si finiva immancabilmente per discutere sul rapporto tra verità e letteratura. Era rischioso azzardare l'ipotesi che, forse, anche Fadeev nel 1927 potesse avere *non* mentito e la difficoltà dell'ipotesi derivava in massima parte dalla difficoltà di smuovere la convinzione di una dipendenza della parola poetica dalla realtà effettiva. A essere messa in discussione era comunque, sempre, la verità del reale: se la verità della o sulla realtà era falsa, falsa era anche la parola che la descriveva. Se poi si continuava a discutere di realismo, ricordando magari che in un romanzo definito "fantastico" anche un diavolo poteva abitare a Mosca e una strega volare sopra i tetti della città, il discorso si faceva più complicato dal punto di vista letterario, ma alla fine si conveniva che anche una scrittura del genere, meno condizionata dalla "verità del reale" rispetto a ogni altra scrittura definita *mimetica*, non per questo motivo risultava meno vera o, addirittura, meno "realistica". Quello che alla fine di quelle faticose discussioni (notturne) si ricavava era che la letteratura si configurava comunque come specchio della realtà, ora specchio fedele, ora menzognero, ora distorto.

Forse, in quelle difficili e spesso infruttuose discussioni, si dimenticava che dopo la grande stagione storica del realismo il romanzo russo aveva acquistato nuovo vigore negli anni '20 del XX° secolo non solo perché in presenza di una nuova realtà (sovietica), ma forse anche grazie al fatto che all'incirca un decennio prima, Andrej Belyj aveva già posto le basi per

un'ulteriore tappa nell'evoluzione del romanzo russo: si trattava infatti di una scrittura che coscientemente dialogava non tanto o non solo con la realtà del presente storico contemporaneo (la narrazione di *Pietroburgo* si situa cronologicamente nel periodo della rivoluzione del 1905), quanto piuttosto con la realtà sempre presente della letteratura e, in particolare, del romanzo russo (non a caso Belyj aveva a lungo “dialogato” con Gogol’ nei suoi scritti teorici). Con Andrej Belyj il romanzo russo diventava cosciente delle proprie potenzialità di verità in quanto testo, anche se questo non significava rinunciare alla verbalizzazione anche della realtà circostante: quel romanzo simbolista, metaforico, scritto con un’insistente prosa ritmica, poteva infatti essere letto anche come “rispecchiamento” di una percezione diffusa della realtà del tempo che metteva sullo stesso piano la paura di un’oriente distruttivo (la disfatta russa di Port Arthur e di Tsushima nella guerra con il Giappone) e di un occidente meccanico, privo di valori spirituali (di cui, appunto, la città di Pietroburgo ne era il simbolo). Era, insomma, un romanzo non mimetico che, ciò nonostante, raccontava la realtà del presente. Da allora in poi tutto il romanzo russo si sarebbe dipanato lungo due percorsi, segnati entrambi da una forte impronta referenziale: cambiava solo il referente e c’era chi scriveva nella convinzione che esso andava individuato nella realtà effettiva (partendo dall’assunto che il linguaggio “nasca” dalla realtà) e chi invece, conscio della letteratura della differenza che il realismo storico aveva prodotto, si muoveva nella convinzione che la realtà effettiva era solo una realtà già descritta (partendo dall’assunto che la realtà si “fonda” nel linguaggio). La mimesi, già allora, si trasformava in ermeneutica.

Oltre che dal punto di vista sociologico (il più delle volte politicamente connotato) tutto il cosiddetto problema del realismo russo del periodo sovietico può essere osservato anche da questa particolare prospettiva: c’è un realismo mimetico della verità del reale e un realismo non mimetico della verità del linguaggio in quanto linguaggio. Chi avrebbe puntato sulla descrivibilità della realtà effettiva, si sarebbe poi trovato nella condizione di vedere la

propria narrazione messa continuamente a confronto con le molte verità del reale che il mondo avrebbe continuato a produrre come narrazione. Di conseguenza ogni descrizione della realtà non poteva che moltiplicarsi a dismisura, alla ricerca di una continua corrispondenza tra realtà e parola che la descrive. In Unione Sovietica questo inevitabile processo raggiunse dimensioni parossistiche. Quando nel 1957 Dudincev pubblica il romanzo *Non si vive di solo pane* e quando, nel 1961, sulla rivista “Novyj mir” appare il racconto di Solženicyn *Una giornata di Ivan Denisovič*, la verità del reale era radicalmente mutata rispetto alla narrazione di qualche anno prima. Erano, questi, due testi assolutamente realistici, essi certamente raccontavano un'altra verità, sicuramente più “autentica” (come direbbe Auerbach) rispetto alle (presunte) verità precedenti, ma non si discostavano tipologicamente dall'assunto che la letteratura dovesse raccontare la realtà “com'essa è”. Tutto il realismo russo del periodo sovietico è in qualche modo segnato dall'ossessione del denotato che non può mentire e questa ossessione si trasferisce anche nella ricezione di quella letteratura che aveva da tempo compreso i limiti impliciti della descrivibilità del mondo. Il romanzo *Il Maestro e Margherita* che Bulgakov termina di scrivere nel 1940 non poteva essere compreso e accettato da chi si attendeva e pretendeva dalla letteratura una descrizione “oggettiva” della realtà, ma quando esso, anche se con qualche mutilazione, fu finalmente pubblicato negli anni '60 sull'onda lunga del cosiddetto “disgelo”, periodo di una nuova, diversa e più “autentica” lettura della realtà, in Russia quella lettura individuò nel romanzo innanzitutto la controverità del reale che, dopo decenni di grigio e inerte conformismo, finalmente emergeva. Non molto diversa fu la ricezione occidentale che in tutto il periodo sovietico aveva cercato nella letteratura russa, realistica e non, verità da contrapporre alla verità ufficiale sovietica. Ciò che rimase in ombra fu la proprietà intrinseca di una parte (la migliore) della letteratura russa che, alla pari di altre letterature europee, aveva definitivamente compreso, forse proprio a causa della situazione contingente sovietica, che

rincorrere la realtà per poterla descrivere era diventata un'operazione inutile, anzi impossibile. La letteratura russa usciva dalla mimesi, il lettore, russo e non, la faceva rientrare a forza².

Questa proprietà intrinseca della letteratura russa del XX° secolo era chiaramente visibile fin dagli anni '20. Essi possono sommariamente essere definiti come anni di discussione tra un lettore che presume di sapere cos'è la realtà del mondo e si aspetta di ritrovarla nel testo e un autore che preferisce pensare che quella stessa realtà continuamente si costituisce nella parola. Se lasciamo da parte l'avanguardia, letteratura non mimetica per definizione e dimostrazione che già da tempo si era entrati in un periodo di predominio della “parola che rappresenta” sulla “realtà da rappresentare”, ci rendiamo conto che nel primo decennio del potere sovietico le opzioni erano ancora tutte sul tappeto. In quegli anni, tra gli altri, escono sul mercato editoriale russo, ancora relativamente libero, *L'anno nudo* di Pil'njak, *La guardia bianca* di Bulgakov, *L'armata a cavallo* di Babel', *La disfatta* di Fadeev, *Il torrente di ferro* di Serafimovič, *Cemento* di Gladkov, *Il ladro* e *I tassi* di Leonov, *Invidia* di Oleša; Platonov scrive i suoi capolavori *Čevengur*, unica grande epopea della rivoluzione, e *Lo sterro*, cronaca della prima collettivizzazione; all'estero vede la luce il romanzo anti-utopico *Noi* di Zamjatin e ancora all'estero, nei circoli della prima emigrazione a Berlino, esce il romanzo “anti-sovietico” del generale “bianco” Pëtr Krasnov *Dall'aquila imperiale alla bandiera rossa* (*Ot dvuglavogo orla k krasnomu znamenju*, Berlino 1922), di enorme popolarità (qualcuno lo paragonò addirittura a *Guerra e pace*), pubblicato anche in

2 Quando il romanzo individua nella propria scrittura l'oggetto della rappresentazione, esso si stacca definitivamente dalla letteratura mimetica classicamente intesa: il meta-romanzo, presente sia in Bulgakov, sia in Leonov (*Il ladro*) sposta la propria dominante verso i limiti e le possibilità di ogni rappresentazione del reale. Si trattava della logica evoluzione di una poetica che interrogava se stessa e che fin dall'*Onegin* di A.S. Puškin (ma anche dal *Ritratto* di Gogol') aveva posto le basi che avrebbero portato a considerare l'arte come luogo autonomo di fondazione della realtà.

traduzione italiana in ben due edizioni nel 1928 e non a caso riproposto in una nuova “ristampa modificata” nel 1941 in concomitanza con l’aggressione italiana alla Russia (Krassnoff 1928). Sono tutti romanzi diversissimi, ma in qualche modo tutti egualmente “realistici”, la loro scrittura è di tipo denotativo, eppure alcuni di essi diventeranno in seguito campioni di realismo socialista (Fadeev, Gladkov e Serafimovič), altri saranno completamente dimenticati (Krasnov), altri ancora aspetteranno decenni per vedere in Russia una seconda edizione (Bulgakov, Oleša, Babel’), mentre altri saranno pubblicati per la prima volta solo all’esaurirsi dell’esperienza sovietica, nella seconda metà degli anni ’80 (Platonov) e ci sarà anche chi, nel periodo del primo disgelo (fine anni ’50 – inizio anni ’60), riscriverà, stravolgendolo, il proprio romanzo per una nuova edizione (Leonov). Nel frattempo qualcuno di loro avrà vinto uno o più premi di stato, qualcuno sarà morto di fame, qualcuno si sarà suicidato e qualcuno avrà finito i suoi giorni in un lager staliniano. Il problema, com’è ovvio, non sta nella denotatività della scrittura (realistica), bensì nella realtà che tale scrittura dovrebbe trasferire sul testo. Esempio a questo proposito il destino di Platonov che nel romanzo *Lo sterro* di fatto realizza in maniera strabiliante la presunzione di denotatività del reale, attingendo dalla cronaca e dalla propaganda politica di quegli anni il proprio linguaggio: la realtà che il testo restituisce è diametralmente opposta rispetto all’orizzonte d’attesa di chi quello stesso linguaggio aveva fissato come denotativo della realtà. La letteratura, come si vede, aveva oramai preso decisamente un’altra strada, quella stessa strada che altrove era già stata intrapresa da Kafka, Joyce e Proust, ma che in Russia si era arenata nella convinzione che la letteratura dovesse continuare a narrare la realtà “com’essa è”, senza chiedersi nemmeno se l’assunto in quanto tale potesse avere ancora un unico senso. L’insistenza su questo assunto ha trasformato una naturale evoluzione letteraria in un’ossessionante pretesa di verità del reale che la letteratura, come ogni altro sistema di rappresentazione, per sua natura non è in grado di dare. Cercava nel testo letterario la

verità del reale il realismo socialista, partendo dal presupposto che chi rispecchia “onestamente” la verità della vita non può non arrivare al marxismo e se non ci arriva, significa che è “disonesto”, perché deforma l’evidente realtà della vita; cercava nel testo letterario la verità del reale chi negava al marxismo sovietico ogni capacità di analisi della realtà ed è perciò “disonesto” chi deforma la realtà secondo quella stessa analisi; cercava nel testo letterario la verità del reale chi, avendo semplicemente vissuto una realtà tragicamente diversa, quotidiana, di fame, di stenti, di persecuzioni e assassini, era poco interessato alla domanda se tale realtà fosse o meno compatibile con il marxismo o con il suo contrario, come se la sua esperienza di vita, effettiva verità del reale in quanto esperienza unica e irripetibile, fosse in vendita in un mondo che dai torti e dalle colpe altrui attingeva la conferma della certa verità delle proprie ragioni; cercava infine nel testo letterario la verità del reale chi (in Occidente) anche in Bulgakov e Platonov leggeva l’alienazione di un mondo solo “altro” che, ovviamente, nulla poteva avere a che fare con le tranquille e assolute certezze del mondo proprio. Tutto questo è letteratura del realismo in Unione Sovietica, dove l’orizzonte d’attesa del lettore, un’attesa comunque di verità, si è dimostrato decisivo, da qualunque parte lo si osservi, nella definizione e nella valutazione stessa dei testi di letteratura. Credo di poter affermare che, indipendentemente dal testo, la letteratura nella Russia sovietica sia stata recepita come “realistica” di fatto, come se la pagina del libro dovesse per forza restituire una verità quasi denotativa sulla realtà del mondo. La differenza, ed è una differenza fondamentale, è che il lettore in Unione Sovietica non era solo un lettore comune, ma anche un lettore ufficiale, di stato, con il potere di definire di volta in volta i parametri entro i quali declinare la verità sulla realtà del mondo.

Definire la letteratura del realismo in Unione Sovietica come un problema di lettura a conferma delle proprie attese di verità significa accomunare in un unico assunto *due letterature mimetiche*, certamente conflittuali, ma speculari rispetto alla presunzione di verità del reale chiamate a descrivere, e *una*

letteratura non mimetica che fonda invece sulla parola stessa la propria presunzione di verità. In entrambi i casi la realtà è *nella narrazione* e parlare di verità del reale fuori dalla sua testualizzazione è operazione inutile e inutili sono le discussioni sulla falsità della letteratura del realismo socialista. Essa, in quanto anche fenomeno di linguaggio, è semplicemente vera, com'è vera la sua referenzialità, anche se quest'ultima non va necessariamente individuata nella realtà descritta, ma piuttosto nella realtà di chi descrive. In questo modo il problema della descrivibilità del mondo si sposterebbe dal campo della conoscenza a quello dell'etica. Ma questo è già un altro problema, da trattare separatamente.

E allora il problema dell'ossessione di verità che il testo dovrebbe restituire può apparire meno strano e incomprensibile se affrontato, anche storicamente, da una posizione che non consideri il 1917 come anno zero, ma lo collochi in uno spazio culturale dove le attese di lettura e le possibilità di scrittura si sono diversificate non perché siano mutate le attese di lettura, ma perché tali attese, dopo la ricchissima esperienza del realismo storico, la scrittura, per propria intrinseca natura, non poteva più soddisfare. Da questo punto di vista l'esperienza letteraria russa del XX° secolo non è stata molto diversa dall'esperienza letteraria degli altri paesi europei, diversa è stata la tragica insistenza su un Testo unico di verità, nei confronti del quale si poteva essere solo santi o peccatori. Ma la letteratura russa del XX° secolo non è fatta solo di santi o peccatori, è fatta di uomini che nel testo hanno lasciato il segno indelebile di una realtà non meno effettiva di quella che volevano descrivere: sono segni di speranza e di delusione, di buona e di malafede, di paure, compromessi e di coraggio, di totale o parziale sudditanza e di rivolta, come succede nei confronti di ogni mondo con pretese di verità assoluta. In letteratura queste differenti realtà, non meno vere di altre, si sono manifestate portando alle estreme conseguenze, da un lato, l'illusione tutta "realistica" della descrivibilità del reale, del denotato linguistico, della referenzialità assoluta, ma anche, dall'altro, rinunciando a

rincorrere necessariamente la verità o la controverità di quell'illusione, interrogandosi piuttosto sui limiti e le infinite possibilità che ogni scelta responsabile di rappresentazione della realtà comporta. Anche questo è realismo, buono, mi sembra, anche per i giorni nostri.

BIBLIOGRAFIA

- Auerbach, E.
1956 *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, con un saggio introduttivo di A. Roncaglia, Torino, Einaudi.
- Bachtin, M.M.
1979 *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
1997 *Problemi dell'opera di Dostoevskij (1929)*, a cura di M. De Michiel e A. Ponzio, Edizioni del Sud, Bari.
- Belinskij, V.G.
1967 *Vzgljad na russkiju literaturu 1846 goda*, in: *Russkaja literatura XIX veka. Chrestomatija kritičeskich materialov*, Vyššaja škola, Moskva.
- Bulgakov, M.
1967 *Il Maestro e Margherita*, trad. di V. Driso, Torino, Einaudi.
- Čužak, N. (a cura di)
1929 *Literatura fakta. Pervyj sbornik materialov rabotnikov Lefa*, Moskva.
- Dostoevskij, F.M.
1972 *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*, Nauka, Leningrad 1972: I.

- Epštejn, M.
2001 *Filosofija vozmožnogo*, Aletejja, Sankt-Peterburg.
- Fadeev, A.
1967 *La disfatta*, trad. di G. Langella, Torino, Einaudi.
- Frejdenberg, O.M.
1978 *Mif i literatura drevnosti*, Nauka, Moskva.
- Jakobson, R.
1968 *Il realismo nell'arte*, in: *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tz. Todorov, Torino, Einaudi.
- Krassnoff (Krasnov), P.N.
1928 *Dall'aquila imperiale alla bandiera rossa*, due edizioni, Firenze, Casa editrice Adriano Salani [ristampa 1941].
- Lermontov, M.
1963 *Liriche e poemi*, trad. di T. Landolfi, Torino, Einaudi.
- Lo Gatto, E.
1960 *Il mito di Pietroburgo*, Milano, Feltrinelli.
- Lotman, Ju.M.
1971 *Struktura chudožestvennogo teksta*, Brown University Press, Providence.
1983 *Roman A.S. Puškina "Evgenij Onegin"*. *Kommentarij*, Prosveščenie, Leningrad.
- Praz, M.
1967 *La letteratura inglese dai romantici al Novecento*, Sansoni - Accademia, Firenze - Milano.

Ricoeur, P.
1981

La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione, Jaca Book, Milano.

Tjutčev, F.
1976

Stichotvorenija, Sovetskaja Rossija, Moskva.

L'INCRINARSI DELL'ASSOLUTO

L'arte degli anni venti e trenta del XX secolo, in tutte le sue forme (pittura, musica, letteratura), non è stato un modo nuovo, provocatorio o perfino rivoluzionario di pensare e quindi di rappresentare il mondo. In buona parte sono stati i manuali scolastici di letteratura a tramandarci la sbrigativa formula sull'assoluta "novità" e "rottura" dell'arte d'avanguardia che invece si configura come continuazione e conclusione di un percorso lungo e coerente, protrattosi per tutto il XIX secolo: quando, verso la fine di esso, il realismo esaurisce le sue potenzialità descrittive, il pensiero creativo non può fare altro che trarre dalla situazione di crisi e dal percorso compiuto le proprie conclusioni, del tutto logiche e consequenziali.

Tale percorso si dipana tra le molte ramificazioni di un problema che il pensare artistico (ma non solo, ovviamente) ha a più riprese posto nella riflessione in merito a modalità e senso della propria esistenza. E' un problema antico, presente sin dalle origini della nostra comune cultura europea, dalla cultura classica propriamente detta (vedi per esempio il *Fedro* di Platone, quasi trattato di semiotica *ante-litteram*, dove viene posto il problema della differenza tra "scrittura" e "memoria", ovvero tra segno e l'irripetibile realtà di un'esistenza quale unico luogo possibile della memoria), ma che solo verso la fine del XIX secolo riesce a cristallizzarsi in una formulazione non ambigua. Il problema può essere sinteticamente esposto in due assunti contrapposti: 1) la realtà che l'arte dovrebbe imitare, descrivere, esprimere, sublimare, celebrare o comunque rappresentare è datità (pre)definita; essa di certo esiste, ma ci è perennemente inaccessibile o temporaneamente nascosta; 2) la realtà si presenta come datità (pre)definita solo perché lo strumento della sua rappresentazione (la lingua, intesa nella sua accezione più ampia) ne determina senso e finalità ogniqualvolta mette in parola, in musica, in immagine grafica o pittorica una realtà altrimenti non

solo non riconoscibile, ma nemmeno percepibile (quindi, di fatto, non esistente). Chi dunque definisce l'altro? E' la realtà nella quale viviamo e in essa ci riconosciamo a determinarne la lingua di descrizione, oppure è invece, al contrario, la lingua della sua descrizione ciò che determina percezione e riconoscimento della realtà e del nostro vivere in essa? Tra i due poli della questione la differenza non è riducibile. Non è perciò un caso che a partire dalla seconda metà del XIX secolo (ma in letteratura anche prima) la riflessione sulla valenza creativa dell'arte introduca con sempre maggiore insistenza una domanda all'apparenza semplice: non è forse la lingua, elaborata dalla pratica artistica con il fine di definire in tale o talaltro modo il mondo attorno a sé, *realtà di per sé* e non semplice riflesso o imitazione (o quant'altro abbia prodotto la nostra ansia definitoria) di una qualche realtà perennemente "altra", più o meno assoluta, più o meno inaccessibile o più o meno solo temporaneamente, ma costantemente, nascosta (categorie, queste, dure a morire e che continuano a dominare nelle discussioni mediatico-salottiere sulla letteratura e l'arte in genere). In quel particolare e sostanzialmente breve periodo della creatività artistica che oggi definiamo con il termine "avanguardia" è infatti possibile notare, nei suoi momenti costitutivi, uno spostamento significativo nella riflessione sulla presunta, più o meno esplicita, più o meno assoluta, referenzialità del linguaggio: la riflessione subisce uno spostamento da ciò che dovrebbe collocarsi "esternamente" rispetto alla rappresentazione artistica verso ciò che invece si trova al suo "interno", ovvero da una realtà solo *presumibilmente* esistente verso la realtà del linguaggio invece *effettivamente* esistente. Ciò che "in realtà non esiste" non è infatti la "virtualità" del linguaggio "soggiacente" (riflesso, imitazione) a una realtà presunta effettiva, ciò che "in realtà non esiste" è proprio la stessa realtà definita effettiva, ma di fatto inesistente se priva di una lingua che la descriva: una realtà non descritta non può in alcun modo configurarsi come presenza culturale (nel significato primario della parola), l'arte è invece esclusivamente un prodotto di cultura, ovvero il prodotto delle

molte e diverse informazioni non-genetiche che l'uomo, nella storia della propria esistenza, ha elaborato e trasmesso con gli strumenti della rappresentazione, verbali e non, al fine di dare, da un lato, un significato al mondo che gli sta intorno e, dall'altro, un senso al proprio vivere in esso. La convinzione che sia possibile, necessaria o solo auspicata una perfetta equivalenza tra un mondo presumibilmente (già) dato e la descrizione che ne facciamo (convinzione risalente al pensiero mitico, compatto e immutabile nel rapporto tra parola e realtà, convinzione questa, mi sembra, non del tutto abbandonata, ma che, al contrario, sta trovando adepti mediatici sempre più totalizzanti e invadenti, pronti a giurare sulla "verità" del rappresentato), inizia a incrinarsi verso la fine del XIX secolo. Inizia, di conseguenza, a incrinarsi anche la convinzione che ogni segno della rappresentazione (verbale, grafico, sonoro) debba per forza confluire nella totalità (già) data di un modo di pensare il mondo, come se l'arte fosse chiamata a dare significato e senso a questa totalità e a confermarne nel contempo la finalità, temporanea, storica o assoluta che sia.

In questo ripensamento liberatorio del rapporto nei confronti della realtà, nella *pittura*, per esempio, il tratto sulla tela si configura come realtà equivalente a quella che presumibilmente dovrebbe rappresentare ed è questa realtà "effettiva" a determinare il tratto successivo sulla tela, il tratto "dialoga" con il tratto, il colore con il colore ed in questa dinamica interna, comunque codificata e quindi non casuale, ma ordinata, il quadro si costituisce come significato e senso (il *Quadrato bianco su sfondo bianco* di Malevič potrebbe rappresentare la sintesi più evidente di tale rapporto con la realtà); in *letteratura*, grazie alle relazioni possibili tra le infinite valenze semantiche, sintattiche, foniche, morfologiche, etimologiche e perfino grafiche, la parola scritta si configura (similmente al tratto pittorico) come realtà parimenti "effettiva" e in questo processo dinamico, anch'esso codificato e dunque ordinato, il testo si costituisce come significato e senso (penso qui in primo luogo alla poesia del movimento futurista, specialmente in Russia); in *musica* è il singolo rapporto tra suono e

suono (similmente al rapporto tratto/tratto, parola/parola) che in modo dinamico e non casuale (quindi ordinato) muove la composizione verso il costituirsi di un possibile significato e senso e non invece la dipendenza dalla realtà di un suono fondamentale, caratteristica questa della musica tonale (e qui penso, ovviamente, a Schönberg). Tale spostamento nella coscienza creativa verso la fine del XIX – inizio XX secolo ci racconta di un rapportarsi sempre più instabile nei confronti del mondo circostante e non più autosufficiente nelle proprie certezze descrittive, ma non per questo meno produttivo rispetto ai limiti e agli ostacoli che, per sua natura, ogni rappresentazione verbale, grafica o musicale pone al mondo stesso, racchiudendolo inevitabilmente nel letto di Procuste di un qualunque significato correlato di senso e finalità.

Per ritornare brevemente all'inizio di questa mia rapida riflessione, si può affermare che l'avanguardia artistica continua e porta alle sue logiche conseguenze (a volte anche estreme) quel tipo di riflessione sull'arte che non si pone più il problema di una possibile convergenza con la presunta e mai definibile realtà del nostro mondo, ma coscientemente *fonda* la realtà a partire dagli elementi costitutivi della propria creazione artistica, costituendosi essa stessa, nella diversificazione e nell'ampliamento del proprio linguaggio (dei limiti del discorso, si dirà più tardi), come realtà equivalente alla realtà che dovrebbe rappresentare. Per dirla in breve, l'arte, prima di altri (e anche prima dell'avanguardia), intuisce che la realtà del linguaggio fonda la realtà del mondo. Va comunque sottolineato il fatto che l'avanguardia non apre consapevolmente la strada alla diversificazione del mondo, ma chiude un percorso che pur sempre affonda le sue radici nell'illusoria pretesa di identificazione tra il mondo "messo in parola" (in segno grafico, pittorico o musicale) e la "verità" del mondo stesso. Da questo punto di vista l'avanguardia continua a pagare il suo debito storico nei confronti di un modo di pensare il mondo che essa stessa, riflettendo su di sé, tenta di superare: è questo il motivo per il quale molti movimenti dell'avanguardia artistica si presentano al pubblico con un "manifesto" che alla

propria espressione artistica riconosce un'unica e assolutamente valida corrispondenza con la realtà ancora una volta considerata effettiva (l'esito fascista del futurismo italiano ne è la dimostrazione più convincente). La naturale differenziazione del mondo, tanto diverso quanto diversi sono i segni che lo descrivono, non è ancora una categoria del pensiero pienamente assimilata nella riflessione artistica dell'inizio del XX secolo. Arriverà un po' più tardi, forse troppo tardi, se solo si pensa al fatto che essa, a tutt'oggi, trova non poche difficoltà ad essere compresa ed accettata (direi piuttosto che prevale l'orientamento opposto).

Eppure, proprio in virtù di un primo inizio di consapevolezza sulla realtà che altro non è che ciò che di essa si dice con gli strumenti della rappresentazione verbale (in altri momenti: grafica, musicale), la pretesa di una verità assoluta sul mondo inizia gradualmente a incrinarsi: la scoperta delle infinite possibilità offerte dagli stessi linguaggi di rappresentazione (puranche laddove essi potrebbero tendere alla realizzazione di tale pretesa assoluta) non può non risolversi, alla fine, nella consapevolezza dell'effettiva impossibilità di ogni rappresentazione assoluta e valida una volta per tutte. L'atto creativo è infatti un luogo per sua natura privilegiato, perché in esso si realizza al massimo grado la possibilità di svolgere le infinite potenzialità che ogni strumento della rappresentazione implicitamente offre. Mi sembra perciò del tutto naturale che sia stata proprio l'arte, in anticipo su molte altre categorie di pensiero che tentano di definire le possibili coordinate conoscitive del nostro mondo, a giungere alla consapevolezza della feconda diversificazione semantica del mondo, impossibile da ridurre al comune denominatore di un qualunque principio assoluto, sia esso ideologico, politico, economico, culturale, nazionale, religioso oppure semplicemente estetico. In fin dei conti il cubismo è la frantumazione dell'oggetto nelle sue forme costitutive, il futurismo è la frantumazione della parola nelle sue unità morfemiche, mentre la musica atonale è la frantumazione della sintassi armonica nei singoli suoni che la compongono.

Quando il mondo inizia a frantumarsi, emergono in superficie gli elementi che lo costituiscono e ognuno di essi è a questo punto perfettamente in grado di configurarsi come equivalente e di pari peso rispetto a tutti gli altri: inizia così, con uno “scarto” rispetto al nostro orizzonte d’attesa, la trasformazione e l’ampliamento di ogni discorso con il quale si tenta di definire le coordinate semantiche e conoscitive del mondo. In un tempo relativamente breve l’inevitabilità di tale processo è stata compresa per prima dalla letteratura (il che è ovvio, considerato il mezzo di rappresentazione che le è proprio – la parola), poi dalla pittura e infine dalla musica.

Nel momento in cui tali riflessioni iniziano a circolare nella cultura europea, dalla Francia alla Russia, il mondo era già seriamente incrinato. L’atto finale della prima guerra mondiale non aveva fatto altro che fissare tragicamente la frantumazione, iniziata molti anni prima, di un ordine apparentemente stabile. Cadevano gli imperi, nascevano nuovi organismi sociali, i processi economici subivano mutamenti profondi alla ricerca di vie nuove di sviluppo e apparente benessere. Aprendo la strada verso ulteriori possibili approfondimenti del processo creativo, prima e dopo la guerra, l’arte aveva offerto alla riflessione comune non poche varianti, convincenti e altamente produttive, sul come affrontare i limiti e le possibilità che ogni definizione del reale impone. Anche se l’arte dell’avanguardia, in modo forse esagerato ed elitaristico, ha a volte preteso il primato nei processi di spiegazione e di comprensione della realtà (il che ha favorito, come sempre succede in simili circostanze, la sua confluenza con le finalità della quotidianità politica), ad essa va comunque ascritto il merito di aver aperto il vaso di Pandora delle possibilità e delle potenzialità infinite che ogni rappresentazione ci offre per riuscire a instaurare un rapporto più libero con il nostro essere nel mondo, proprio perché ogni rappresentazione del mondo è di per sé la dimostrazione implicita dell’impossibilità di ogni pretesa di verità eterna e immutabile.

Dopo la prima guerra mondiale la dinamica politica e sociale europea si era incamminata lungo un sentiero diverso, anzi

opposto: la riflessione creativa diventava superflua e tanto più pericolosa, quanto più si intensificavano le pretese per un nuovo e definitivo ordine del mondo e dell'uomo in esso. Le nuove culture sociali e politiche erano sì sorte sulle rovine dei vecchi assoluti, ma non furono in grado, non vollero o seppero sostituirli con il superamento degli assoluti in quanto tali: le certezze assolute di un tempo furono sostituite dalle certezze nuove. Come succede ad ogni cambiamento di potere, il segno di descrizione e quindi di valutazione sulla realtà fu semplicemente invertito. L'incredibile e feconda ricchezza del pensiero creativo dei primi decenni del XX secolo si dissolse nel nulla. In Europa si iniziò nuovamente a giurare sull'assoluta validità di paradigmi compatti ed esclusivi di natura sociale, culturale e politica, di paradigmi tanto forti da offrire all'uomo rieducato e purificato dalle incertezze del passato il rifugio sicuro delle verità rassicuranti. Il mondo si costituì nuovamente in una o più descrizioni di dati e a esse era necessario, quando non obbligatorio, solo credere. Com'è noto le conseguenze di tale pensiero furono catastrofiche.

La pratica artistica si iscrisse solo in parte (anche se non piccola) in questa nuova descrizione di dati, offerta alla spiegazione e alla comprensione del mondo, mentre quasi totale fu l'adesione a essa nel campo della critica e della riflessione su senso e finalità dell'arte stessa (con le dovute eccezioni, ovviamente). Come se nei decenni appena passati nulla fosse successo nel pensiero creativo, l'arte visse il proprio "congresso di Vienna", instaurando per l'ennesima volta categorie di pensiero ampiamente superate dall'arte stessa. Sulla scena europea tali categorie ebbero nomi diversi, ma il loro comune denominatore rimase pur sempre la pretesa di un'arte che sarebbe risultata tanto più convincente per senso e finalità, quanto più sarebbe stata in grado, a volte anche in maniera creativa e intelligente, di aggiungere informazioni alla descrizione di una realtà dominante, comunemente accettata, ma pur sempre definita altrove: il tutto a conferma e supporto della sua piena validità (il che corrisponde ancora una volta ai meccanismi della cultura medioevale, ma anche, per esempio, della pratica, pur

creativa, dell'odierna pubblicità commerciale, e non solo). L'Europa (in Russia, Germania, Spagna e altrove) fu sommersa da un'ondata di identificazione coatta tra realtà e rappresentazione: come nel resto d'Italia, dalle parti del suo confine orientale quest'ondata fu alimentata dal fascismo e dal nazionalismo e la misura dell'arte fu la sua maggiore o minore corrispondenza alla descrivibilità ideologica, alla fedeltà politica e, nello specifico, all'appartenenza nazionale italiana. Vale comunque la pena sottolineare che la pretesa di un'assoluta descrivibilità del mondo, supportata dalla creazione artistica, non era solo una prerogativa dei sistemi totalitari "classici" del XX secolo: agli inizi degli anni trenta, quando nell'allora Regno di Jugoslavia le discussioni sull'arte avevano ancora qualche spazio di libertà, sulle pagine della prestigiosa rivista slovena di orientamento cattolico "Dom in svet", edita a Lubiana, si invitava la letteratura ad abbandonare lo sperimentalismo estetico di varia natura (definito *larpurlartizem*, dal franc. "l'art pour l'art", che in ambito sloveno includeva anche l'avanguardia) per conformarsi invece alla "tendenza dell'uomo dell'età nuova verso l'armonia e l'ordine" (1933, 13); qualche anno più tardi, a dittatura nella monarchia jugoslava ormai definitivamente instaurata, quella stessa rivista, in un articolo sostanzialmente benevolo dedicato al nuovo teatro sovietico, affermava con convinzione che "il segno dei tempi" era chiaramente "il ritorno... verso un'unica grande idea che determina la visione del mondo" (1937/38, 191). Simili affermazioni si trovano in riviste slovene diverse, conflittuali rispetto alle opposte convinzioni ideologiche del tempo (in sintesi, di orientamento marxista e cattolico), ma esse possono considerarsi speculari rispetto all'assunto di fondo: il mondo è descrivibile nella sua datità e l'arte (descrizione del mondo nel senso più nobile della parola) è chiamata a confermare tale datità. Rimane, ovviamente, secondaria e del tutto irrisolta la questione fondamentale su chi tale presunta datità descrive (quindi definisce e valuta) e in che modo e perché la descrive.