

# Letteratura e storia. Le metodologie possibili

Guido Carpi, Emilio Mari, Damiano Rebecchini, Mikhail Velizhev

◇ eSamizdat 2024 (XVII), pp. 245-275 ◇



E. Hillemacher, *Napoleon, Goethe und Wieland*

Il y a un degré de poésie qui éloigne de l'histoire et de la réalité et un degré supérieur qui y ramène et qui l'embrasse.

Sainte-Beuve

**I**TESTI qui presentati sono la trascrizione – poi arricchita in fase redazionale – della tavola rotonda dal titolo: *Letteratura e storia. Le metodologie possibili*, tenutasi il 16 maggio 2024 nell'ambito dei corsi del Dottorato di ricerca in Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale". Vi hanno partecipato quattro russisti, rispettivamente dell'Orientale, della Sapienza di Roma, della Statale di Milano e dell'Università di Salerno, assieme alle dottorande e ai dottorandi dell'ateneo partenopeo e alle dottorande e ai dottorandi delle altre università coinvolte, collegate e collegati in remoto.

Nei due decenni succeduti alla dissoluzione dell'URSS, gli studi filologici e letterari in Russia (così come la russistica occidentale) reagivano all'ideologia del marxismo ufficiale dominante nel periodo sovietico privilegiando in via pressoché esclusiva metodologie che prescindono da ogni tentativo di correlare la serie letteraria con la serie storico-sociale o storico-politica: neo-formalismo, strutturalismo, decostruzionismo, ecc.

Al contrario, negli ultimi anni in area russistica si assiste (sia fra gli studiosi della Federazione Russa e dell'area ex sovietica che fra quelli incardinati in Occidente) a un forte risveglio d'interesse per tali forme di correlazione. Paradossalmente, ciò avviene in buona misura tramite un'originale mutazione di metodologie e impianti teorici il cui sviluppo si è dato in Occidente, in ambiti e momenti diversi: un neo-marxismo impegnato ad applicare le categorie gramsciane (rapporto fra intellettuali e gruppi egemoni, letteratura nazional-popolare, ecc.) al contesto russo; la microstoria, anch'essa di tradizione italiana (Carlo Ginzburg, Giovanni Levi, Pietro Redondi); la storia intellettuale della scuola di Cambridge (Quentin Skinner, John Pocock); la "storia della lettura" e la "storia dell'istruzione e della formazione culturale", sia a livello popolare che a livello delle élite, in un'ottica influenzata dall'ultima generazione della scuola delle "Annales" (Roger Chartier); la "storia dal basso" di Edward P. Thompson, l'eredità di Stuart Hall e del Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) e la "New Cultural History" di Peter Burke.

A sua volta, l'originale spettro ermeneutico cui tali spunti hanno dato vita negli studi filologici e letterari in ambito russistico, può 'chiudere il cerchio' come utile punto di riferimento per chi si riproponga di indagare – anche al di fuori della russistica – i rapporti fra cultura ed elaborazione dello spazio sociale sul terreno della storia. In tale prospettiva, gli obiettivi dei partecipanti alla tavola rotonda erano: offrire ai dottorandi convenuti un momento di confronto attivo con un campo di ricerche assai vitale e articolato, dal marcato taglio interdisciplinare, capace di offrire strumenti di analisi e interpretazione per un vasto spettro di fenomeni; stimolare la discussione fra rappresentanti di tendenze e metodologie

che (pur accomunate da un generale orientamento a correlare la serie culturale e letteraria con quella storico-politica e storico-sociale) sono ben lontane dall'aver raggiunto un punto di sintesi; articolare il rapporto fra studiosi russi e studiosi occidentali non in termini dicotomici o peggio – come i tempi purtroppo vorrebbero – in un quadro di contrapposizione, ma come un continuum transculturale e transnazionale.

GUIDO CARPI

**Guido Carpi** Buon giorno. Premetto che, pur essendo sia io che i miei colleghi tutti studiosi di letteratura e cultura russa, i nostri interventi riguarderanno l'aspetto prettamente metodologico e saranno calibrati per tornare utili anche a dei non russisti, per quanto gli esempi, immagino, saranno per lo più tratti dalla nostra disciplina. Damiano, prego!

**Damiano Rebecchini** Buon giorno a tutti, è un piacere essere qui. Mi dispiace che molti di voi ci seguano in remoto, anche perché qui abbiamo una vista meravigliosa sul mare e sarebbe stato bello dividerla... Detto questo, vorrei parlarvi delle metodologie che sono a me care partendo da quando ero nella vostra stessa posizione, quando facevo il dottorato di ricerca. Scelsi il mio tema perché ero affascinato da due libri che avevo letto: impostare il proprio profilo di studioso non è affatto una cosa facile, e capire quali sono state le letture importanti a spingerci in una determinata direzione è un elemento che può poi aiutare nello sviluppo successivo delle ricerche.

Il primo dei libri che allora mi avevano affascinato è *Il romanzo di formazione* di Franco Moretti, del 1986, e il secondo è *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg, del 1976. Sono due libri molto diversi: uno tratta di letteratura e in particolare di un genere letterario, mentre l'altro è un saggio storico. Devo dire che il libro di Moretti mi ha soprattutto traviato, ossia mi stava spingendo su una linea di ricerca che in realtà non corrisponde al mio tempo, al mio contesto. Moretti analizza solo i grandi capolavori – *Wilhelm Meister*, *Orgoglio e pregiudizio*, *Il rosso e il nero*, *il Faust* e così via – e li analizza

secondo un'impostazione desunta dal famoso critico marxista György Lukács, trascurando un po' il contesto storico preciso da cui nascono quei romanzi. In quest'ottica, il romanzo di formazione è visto come una generica forma simbolica di compromesso fra gli ideali della generazione dei giovani che avevano vissuto la Rivoluzione francese e la realtà della Restaurazione, quei romanzi erano sostanzialmente il frutto di una negoziazione fra i valori nati dal periodo rivoluzionario e la realtà storica successiva, un'epoca di "normale amministrazione".

"Sconfortanti, le epoche di normale amministrazione – le epoche predilette dal genere romanzesco – per chi percepisca una discrepanza tra valori e realtà, e capisca che l'orizzonte non preannuncia nessuno mutamento dei rapporti di forza. Bisogna che quello sguardo si veli, perché in periodi del genere uno dei più acuti 'interessi materiali' del singolo consiste, prima o poi, nel volersi sentire in sintonia con le regole che deve comunque rispettare. Animale simbolico, egli brama una forma simbolica che colmi la crepa tra i valori dentro di lui e la realtà fuori di lui".

Ecco, il romanzo di formazione era quella forma simbolica. Si tratta indubbiamente di concetti affascinanti, espressi in una prosa a tratti ipnotica tanto è perentoria, ma quando poi vai a scrivere la tua tesi di dottorato ti chiedi: "Ma io cosa ci faccio con queste meravigliose frasi?" Mi offrivano delle 'verità', a me invece serviva un metodo di analisi.

Volevo scrivere la mia tesi su un genere che mi sembrava affascinante, il romanzo storico, in particolare quello russo di inizio Ottocento. Ma come? Mi ha salvato il critico russo Jurij Tynjanov con il suo articolo tanto breve quanto famoso *L'evoluzione letteraria*, del 1927, che dalle altezze dell'idealismo di Lukács mi ha riportato coi piedi per terra sul terreno del contesto storico russo. Perché dico che Tynjanov è stato fondamentale nel farmi disincantare dalla prosa di Moretti e di Lukács? Perché insiste sull'importanza di tener ben presente il contesto storico-letterario in cui un'opera compare e la specifica 'serie letteraria' a cui appartiene. Tynjanov mi spingeva a considerare tutti i romanzi usciti in Russia in quel periodo e tutti i testi storiografici, anche non letterari, che toccavano i temi storici trattati

in quei romanzi. Per capire il romanzo storico russo di inizio Ottocento dovevo interpretarli a partire dalle categorie interpretative del tempo. Bisognava capire cosa era per i contemporanei un romanzo e cosa era la storia, quali fossero i romanzi storici che il pubblico del tempo aveva a disposizione, quale fosse il suo orizzonte d'attesa.

**G.C.** Forse potresti specificare per chi ci ascolta cosa intendi per "orizzonte di attesa"...

**D.R.** L'orizzonte di attesa [*Erwartungshorizont*] è un concetto introdotto negli anni Sessanta dallo storico della critica della scuola di Costanza Hans Robert Jauss per definire le aspettative letterarie del pubblico a cui si rivolge uno scrittore. È un elemento importante che ci aiuta a valutare in che misura una certa opera vada incontro o disattenda le attese del suo pubblico.

Come ricostruire l'orizzonte d'attesa del pubblico del tempo di Puškin e Gogol'? Frequentando le biblioteche russe, ho trovato una fonte che mi ha aperto un mondo: i cataloghi dei librai russi dell'inizio dell'Ottocento. Da lì ho iniziato a capire una serie di cose interessanti: la prima è che la storia della letteratura non è fatta di soli capolavori, ma di una marea di titoli e autori oggi totalmente sconosciuti e dimenticati, che forse valeva la pena di guardare, perché costituivano la 'norma' del tempo; la seconda è che i cataloghi dei librai erano una fonte importante anche per capire come i lettori del tempo consideravano una serie di discipline e forme letterarie, come la storia, la letteratura, il romanzo, che noi oggi tendiamo a dare per scontate, a valutare con le nostre categorie interpretative. Le sezioni di quei cataloghi, che dovevano aiutare i lettori a orientarsi fra i libri che uscivano, non erano affatto divise secondo le nostre consuete categorie, ma secondo quelle del pubblico del tempo. Per dire, il catalogo si apriva con i libri di religione, la psicologia era inserita nella sezione della filosofia; la storia si divideva rigidamente in storia russa e storia universale; i romanzi non erano considerati 'Letteratura' vera e propria ed erano nella stessa sezione con le fiabe popolari, ecc. Infine, quei cataloghi mi hanno fatto

capire che tipo di romanzi storici fossero più richiesti all'epoca: erano quelli sull'invasione di Napoleone in Russia. Evidentemente era un argomento che negli anni Trenta dell'Ottocento, a distanza di venti anni da quell'evento, era al centro dell'attenzione, della riflessione pubblica, rappresentava un tema chiave per la nascente ideologia nazionalista russa. Avevo trovato il tema della mia tesi di dottorato, i romanzi storici sul 1812. In più quei cataloghi mostravano come, a giudicare dal prezzo, quelle decine di romanzi dedicati al 1812 sembravano essere indirizzati a lettori molto diversi: c'erano quelli che costavano 4-5 rubli, evidentemente erano rivolti a lettori decisamente benestanti, e quelli che venivano veduti solo a poche copeche. Di conseguenza anche l'ideologia nazionalistica che quei romanzi incarnavano a seconda del tipo di lettore implicito assumeva una forma diversa. È così che mi sono messo a studiare quel corpus di opere tanto differenti, che andava dal primo romanzo storico scritto sul 1812 dal principale giornalista e ideologo dell'epoca, Faddej Bulgarin, fino a una serie di romanzetti a basso prezzo scritti da un povero disgraziato, un figlio di un servo della gleba che aveva partecipato in prima persona a quelle guerre. Questa indagine ravvicinata mi ha dato una visione meno generica, meno astratta, più dettagliata, anche se forse meno ampia e affascinante, su quel genere letterario rispetto a quella lukácsiana e morettiana.

Un altro antidoto all'eccessivo idealismo dei lavori di Lukács e Moretti, che inizialmente mi avevano colpito, è stato un altro grande romanzo che mi ha affascinato moltissimo: *Il formaggio e i vermi* di Carlo Ginzburg. . . L'ho chiamato romanzo, ma è un lapsus indicativo, perché è davvero un libro che si legge come un romanzo, o come un testo drammaturgico, anche se si tratta di un'opera storica, ogni parola è suffragata da fonti d'archivio. Il libro presenta la storia di un contadino friulano del Cinquecento che si era fatto strane idee sulla religione e sulle origini del mondo, per questo viene arrestato, interrogato e mandato al rogo dall'inquisizione. Leggendo il libro di Ginzburg, nella sua struttura dialogica fatta di domande e risposte, sembra proprio di assistere all'interrogatorio di Menocchio, un mugnaio apparen-

temente ignorante, incalzato dall'inquisitore. È uno scontro di visioni del mondo e di idee sulla religione: quella ufficiale dell'inquisitore che poi manderà al rogo Menocchio, e quella del mugnaio, che Ginzburg documenta scrupolosamente, fino alla diatriba su come sia nato il mondo. Menocchio non solo teneva testa all'inquisitore, ma gli contestava una serie di concetti fondamentali, a partire dall'idea di come Dio avesse creato il mondo. Per crearlo, aveva bisogno di materia, ribatteva il mugnaio, non poteva nascere dal nulla. In più gli angeli e gli uomini non erano stati creati dal nulla, ma si erano formati un po' come comparivano i vermi in una forma di formaggio. Una cosmogonia certo originale, inaspettata, che l'inquisitore indaga, volendo capire come questo contadino fosse arrivato a una visione del mondo tanto diversa da quella tradizionale, e che mostra significativi contatti fra la cultura alta e quella bassa. Dall'interrogatorio emerge che Menocchio aveva letto una serie di libri, un repertorio abbastanza tradizionale di letture religiose e non, ma li aveva letti in un modo molto concreto, pragmatico, prendendoli alla lettera, come poteva fare un uomo lontano dal mondo intellettuale. L'incontro fra quei testi e la cultura orale di Menocchio avevano formato, come dice Ginzburg, una "miscela esplosiva". Quello che mi ha colpito è che questa visione eretica ed anticonvenzionale del mondo derivava da un modo molto particolare di leggere testi religiosi tradizionali, della cultura 'alta'. In quel libro Ginzburg mostra come, anche in un mondo rigidamente strutturato e socialmente diviso, i contatti e la circolarità fra cultura 'alta' e cultura 'bassa' fossero un fenomeno importante.

Questa intuizione di Ginzburg è stata poi ripresa da un importante storico che a me piace molto e che ho avuto la fortuna di ascoltare a Parigi, Roger Chartier, che è il rappresentante della terza generazione della scuola storiografica detta *École des Annales* (non so se voi, che siete più letterati che storici, conoscete questa scuola che ha rivoluzionato il modo di fare la storia nel Novecento). Chartier in un saggio arriva a una conclusione, per me molto convincente, che la cultura popolare non corrisponda a un preciso repertorio di testi utilizzati solo dal popolo, ma a un particolare modo di appropriarsi e di

leggere quelle opere. Come abbiamo visto nel caso di Menocchio, molto spesso nel mondo popolare finiscono testi scritti per un pubblico colto ed elitario, che vengono però utilizzati ed interpretati in modo diverso rispetto a come erano stati concepiti. Secondo Chartier, ad essere 'popolare' è il tipo di lettura che il popolo fa di certi testi, il modo di interpretarli a partire da un canone letterario un po' diverso rispetto a quello del pubblico colto e soprattutto a partire da abitudini interpretative differenti. Pensate, ad esempio, a quanto può essere diverso il modo in cui un contadino percepisce e valuta lo spazio di un campo o di un bosco, o a come sa valutare concretamente le caratteristiche fisiche di un animale o di un oggetto di lavoro, rispetto a quel che fa un intellettuale o un teologo: ecco, queste medesime capacità interpretative e 'attenzioni' sviluppate durante il suo lavoro il lettore popolare finisce per applicarle anche quando si muove in uno spazio finzionale come un romanzo. È stato Michael Baxandall, nel bellissimo saggio *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a farmi capire quanto siano importanti non solo i libri letti, ma anche il lavoro che una persona svolge quotidianamente – ad esempio il senso del volume sviluppato da Piero della Francesca a partire dall'esperienza dei vasai del suo tempo – nel forgiare il modo in cui un lettore si accosta e interpreta un'opera d'arte. Quando leggiamo un libro, lo percepiamo e capiamo non solo in base ai criteri estetici che abbiamo sviluppato leggendo altri libri, ma anche attraverso la sensibilità e capacità valutative modellate dal nostro quotidiano, e in primis dal nostro lavoro.

E qui arrivo a parlare di come intendo la letteratura, che non è secondo me un repertorio di testi, ma è una serie di incontri fra testi e lettori. Riprendendo la metafora di Ginzburg, è l'inattesa esplosione di senso che un testo può generare a contatto con il lettore e il suo mondo. Non mi interessa tanto come e perché nascono certi testi, quali siano le motivazioni psicologiche, sociali, politiche di un autore, su questo si è già fatto tanto lavoro, mi interessa studiare gli effetti di senso che quel testo produce su lettori reali, anche distanti dal mondo dell'autore. In fondo è questa la situazione più frequente del consumo

letterario. Non nego il diritto di studiare l'autore e le intenzioni del suo testo, ma constato che poi le opere che circolano producono significati spesso imprevedibili e lontani dalle intenzioni del suo creatore. Visto che fra voi dottorandi c'è chi si sta occupando di *ecocriticism*, faccio un esempio: io non credo proprio che Tolstoj, quando scrive *Cholstomer* (il mondo visto con gli occhi di un cavallo) avesse in mente il discorso ecologista contemporaneo, ma ciò non toglie che quel testo, che pure aveva finalità molto diverse, oggi possa avere un forte impatto sul lettore contemporaneo, sul suo modo di percepire le problematiche relative al mondo animale e all'ambiente contemporaneo così via...

**G.C.** Mi è venuto un altro esempio: naturalmente Dostoevskij quando scrive certe pagine del *Diario di uno scrittore* non aveva in mente il putinismo, ma un seguace di Putin le legge dal punto di vista dell'ideologia attualmente al potere in Russia.

**D.R.** Esatto. Per me la letteratura è quel momento d'incontro fra un testo e un lettore o una comunità di lettori, è quella inaspettata esplosione di senso, che può avere anche risvolti negativi, come nel caso dei lettori putiniani. Studiare solo la miscela esplosiva e non l'esplosione e i suoi risultati mi sembra un peccato. Anche perché, del resto, quanto spesso gli autori sono consapevoli del senso di ciò che hanno scritto? Ci sono un sacco di scrittori che ammettono onestamente di non sapere perché hanno scritto certe cose, perché le hanno scritte proprio in quel modo, e cosa vogliono dire. E le congetture fatte dalla critica nel cercare di cogliere le loro intenzioni originali spesso mi sembrano meno interessanti delle imprevedibili esplosioni di senso che nascono a contatto con i lettori. In più va considerato che il significato originario di un testo viene trasformato dalle molte forme materiali che quel testo assume nel corso della sua storia editoriale. È importante studiare la diversa materialità che un testo assume nel corso della storia, perché questa influisce notevolmente sull'interpretazione costruita dal lettore: l'effetto semantico che produceva un testo di Dostoevskij uscito a puntate sul mensile "Russkij vestnik"

è molto diverso dall'effetto di senso che può produrre quel medesimo testo letto da un attore in un odierno audiolibro.

C'è poi un altro elemento di comprensione. Noi possiamo certo studiare la complessità di mille procedimenti stilistici di un autore, ma se poi il lettore che incontra quel testo non ha la capacità, la preparazione per riconoscere quei procedimenti come procedimenti estetici, anche tutto lo sforzo fatto dall'autore finisce per essere vano. Vi faccio un esempio: Gogol' in uno dei suoi primi racconti del ciclo delle *Veglie* fa una meravigliosa descrizione metaforica ed antropomorfizzata del paesaggio. E, per elevare lo stile, il paesaggio lo chiama con la parola tedesca *Landschaft*: ecco, i primi lettori contadini del racconto pensarono che quel *landshaft* fosse in realtà un personaggio, l'ebreo del villaggio, finendo per capire la storia in modo completamente diverso. Sono questi travisamenti, questi scarti di senso fra ciò che l'autore propone e ciò che il lettore coglie, che io trovo interessanti. Molti raffinati procedimenti stilistici spesso non trovano lettori con una preparazione adeguata per comprenderli a pieno, e questo è inevitabile. Di qui, secondo me, anche l'importanza dello studio dell'istruzione dei lettori, della loro formazione, del canone scolastico e del loro orizzonte d'attesa nel momento dell'incontro con il testo. In questo senso, per me la storia della letteratura non può essere solo la storia dei testi, ma deve comprendere anche la storia editoriale di quel testo e soprattutto la storia dei suoi lettori, del loro background culturale, della loro istruzione, l'analisi dei significati che realmente da loro sono stati colti e di quelli che sono stati ignorati. In questo modo spostiamo l'attenzione dal momento ideativo ed espressivo della creazione letteraria a quello comunicativo, al dialogo dell'autore con i suoi lettori del presente e del futuro.

Come ho usato queste metodologie concretamente nei miei lavori? Faccio due esempi: in uno dei miei primi articoli mi ponevo il problema di come i contadini russi alla fine dell'Ottocento leggevano le opere di Gogol', uno scrittore molto originale e fortemente innovativo dal punto di vista stilistico. Com'è possibile ricostruire il modo in cui i contadini russi leggevano Gogol'? Sono andato a vedere la sua storia

editoriale, e ho scoperto che alla fine dell'Ottocento i testi di Gogol' spesso circolavano nelle campagne nella forma di libretti anonimi, a bassissimo prezzo, con titoli diversi dall'originale (la gente non sapeva che stava leggendo Gogol!), adattati da scrittori popolari per non pagare i diritti d'autore: cambiavano il titolo, i nomi dei personaggi, tagliavano le descrizioni del paesaggio, accentuavano le tematiche amorose, diminuivano gli elementi metaforici ecc. In base a come a questi autori popolari, che lo facevano per soldi, rielaboravano quel testo, immaginando le competenze del lettore contadino a cui si rivolgevano, ci si può fare una prima approssimativa idea di cosa fosse rilevante in Gogol' per i contadini. Come seconda fonte, ho preso le registrazioni scritte delle letture pubbliche fatte da maestri di scuole di villaggio a gruppi diversi di contadini. Si trattava di maestri spesso provenienti dalla città, che partecipavano al movimento populista dell'"andata al popolo". In entrambi i casi si trattava di rappresentazioni 'colte' della lettura contadina, ma erano fatte da persone vicine e attente a quel lettore e a quel mondo. Confrontando questi due tipi di fonti differenti, nate con funzioni totalmente diverse, ho cercato di ricostruire una lettura contadina delle opere di Gogol'.

Un altro problema che mi sono posto è come si leggeva nel mondo dell'élite. Mi ha sempre interessato guardare insieme cultura alta e cultura bassa, cultura di massa, e cultura elitaria, ossia quella relazione che sta alla base anche del libro di Carlo Ginzburg. Mi sono perciò chiesto: come si leggevano i romanzi nel luogo dov'era massimamente concentrato il potere nell'Impero russo, al Palazzo d'Inverno? Così mi sono messo a leggere tutte le lettere dell'imperatore Nicola I ai suoi librai parigini, inglesi, ecc., per capire cosa lui cercava in un romanzo; ma sono anche andato a vedere cosa leggeva la servitù del Palazzo d'inverno: i fuochisti, i cuochi, i portinai, le cameriere della reggia... E la cosa più interessante è stata scoprire che i titoli, le opere che leggevano loro non erano poi così differenti da quello che leggeva lo zar: Walter Scott, Balzac e così via. Naturalmente però lo zar e i suoi fuochisti li leggevano utilizzando una cultura, atteggiamenti interpretativi, una formazione culturale molto diversa.

I fuochisti leggevano Balzac a partire da un loro canone estetico e letterario che era formato soprattutto sulla tradizione epico-cavalleresca della letteratura del *lubok* russa (come Bova Korolevič, ecc), mentre lo zar li interpretava in base a una formazione culturale mondo diversa. I testi erano gli stessi, l'effetto semantico molto diverso. Vorrei concludere con un consiglio: quando un dottorando inizia a occuparsi di un argomento, è importante che capisca perché gli interessa quel tema, da dove proviene quell'interesse. In questo modo può evitare che proietti sul suo campo di ricerca emozioni e bisogni troppo personali. La differenza fra un normale lettore e un critico è una questione di consapevolezza della propria posizione.

**Dottoranda** Per quanto riguarda la sua tesi di dottorato, che criterio ha seguito per suddividere e catalogare i romanzi storici presi in esame?

**D.R.** Non è stato facile individuare il corpus che ho preso in considerazione. In alcuni di quei romanzi la guerra del 1812 era puramente uno sfondo e gli elementi finzionali, a volte anche fantastici, erano preponderanti. In più anche il 1812 era un evento 'storico' fra virgolette, era decisamente recente per i lettori degli anni Trenta dell'Ottocento, erano passati solo vent'anni da quell'evento che non era ancora del tutto canonizzato dalla storiografia contemporanea, per questo suscitava reazioni tanto accese. Molti di quei romanzi hanno modellato la percezione collettiva di quella guerra assai più delle opere storiografiche che poi sono state scritte. Alla fine, indipendentemente dalla presenza di elementi fantastici o meno, ho deciso che l'ambientazione nel 1812 fosse un elemento sufficiente, ho individuato un corpus di alcune decine di romanzi, e poi li ho suddivisi a loro volta, a seconda del prezzo, in base al loro pubblico e al loro orientamento ideologico.

**Andrea De Carlo** Hai individuato un profilo specifico relativo ai contadini che leggevano romanzi, dato il livello di analfabetismo che c'era fino a un certo momento? Perché, in Polonia, ad esempio, i contadini iniziano non solo a leggere, ma anche a scrivere memorie, ma questo solo dopo la liberazione

dalla servitù della gleba.

**D.R.** Anche per la Russia la lettura nel mondo contadino diventa un fenomeno di massa a partire dalla riforma dell'istruzione elementare del 1866. Una delle fonti di cui mi sono servito erano le letture pubbliche domenicali fatte dai maestri di villaggio, che spesso provenivano dalla città, prendevano parte al movimento dell'“andata al popolo”, erano dei populistici. Per loro, era importante capire quali dei classici russi erano comprensibili e interessanti per i contadini. Si tratta quindi di una lettura, in cui c'è sempre un elemento d'imposizione, di dominazione. Eppure già Gogol', nelle *Veglie alla fattoria di Di-kan'ka*, ci offre una rappresentazione della lettura contadina, e siamo nel 1829, in cui non vi erano figure dell'élite intellettuale. Dall'inizio dell'Ottocento la lettura entra lentamente nei villaggi. C'era il prete e i suoi figli, che avevano frequentato il seminario, che sapevano leggere e scrivere e lo facevano anche per gli altri abitanti del villaggio; i contatti con la servitù dei mercanti o dei proprietari terrieri erano frequenti, e la servitù spesso sapeva leggere, per poter fare le faccende domestiche del padrone, tenere i conti, ecc. Insomma, almeno dai primi decenni dell'Ottocento la visione della campagna russa come di un mondo totalmente analfabeta secondo me va un po' relativizzata, anche se certo la lettura diventa un fenomeno più diffuso solo nella seconda metà del secolo ed è solo in questo periodo che iniziano a comparire in un certo numero di memorie di lettori popolari...

**Mikhail Velizhev** Nel presentarmi devo osservare che insegno letteratura russa ma non sono propriamente uno studioso di letteratura: mi occupo sì di scrittori russi, ma in quanto pensatori politici. Da un lato mi occupo del pensiero politico russo ed europeo nel Settecento e Ottocento, ma dall'altro mi interessano i letterati: cosa fanno quando si mettono a scrivere testi politici; per testi politici intendo non solo trattati di politica, ma anche opere storiografiche o testi letterari che hanno una forte componente politica, come ad esempio *Le anime morte*. Questa disciplina di solito la chiamo 'storia intellettuale'.

Prima di passare al mio argomento vorrei fare altre due osservazioni preliminari: innanzitutto, oggi non parlerò di Carlo Ginzburg e della microstoria, per quanto io ne sia un grande ammiratore e ne abbia tradotto varie opere in russo; in secondo luogo, mi soffermerò in particolare sulla scuola di Cambridge, che da Ginzburg è spesso stata aspramente criticata: per me è sempre stato difficile conciliare queste due passioni, data la forte contraddizione fra di esse. Credo inoltre che mi toccherà essere un po' polemico nei confronti di alcune cose dette dal professor Rebecchini, per quanto in generale la distanza che separa i nostri approcci sia minima...

**G.C.** Guarda che possiamo continuare a chiamarci per nome, eh!..

**M.V.** Ah, certo, ci mancherebbe! Dunque, innanzitutto il mio approccio privilegia senz'altro le intenzioni dell'autore rispetto alle reazioni dei lettori, ma nello specifico a trovarmi in disaccordo è la posizione di Damiano secondo cui nei confronti delle intenzioni autoriali possiamo fare solo congetture, mentre le reazioni dei lettori sono 'reali', documentabili, e quindi più rilevanti. Secondo me, invece, quando parliamo del passato non possiamo fare a meno di avanzare delle ipotesi, c'è sempre un elemento di congettura: avanzare ipotesi e verificarle, vederle contestate e difenderle è l'elemento più interessante del nostro mestiere. Si tratta del meccanismo che manda avanti la scienza, e a questo proposito vorrei fare un'eccezione a quanto detto prima e ricordare un bellissimo libro di Ginzburg che ho tradotto in russo: *Indagini su Piero*, in cui per prima cosa l'autore analizza le opere di Piero della Francesca nel contesto della sua biografia, della sua posizione sociale, ecc.; ma allo stesso tempo Ginzburg fa un'analisi anche di ciò che lui sta facendo come storico, descrive il proprio approccio: avanzare delle ipotesi, controllarne il funzionamento e riflettere sulla loro qualità.

**G.C.** Somiglia all'approccio di Karl Popper sulla 'falsificabilità' delle teorie scientifiche.

**M.V.** Esattamente! Secondo Popper le teorie più fertili ed efficaci sono quelle che noi possiamo falsificare: grazie a questa opera di falsificazione siamo in grado di capire meglio l'oggetto della nostra ricerca, mentre le concezioni che possiamo semplicemente verificare non ci portano molto lontano, non offrono margini di miglioramento.

**D.R.** Certo, anche quando studi la lettura procedi per congetture, non operi con dati esatti, ma con ipotesi e interpretazioni. La cosa interessante è che ogni lettura fatta da un nuovo lettore è una delle falsificazioni necessarie di cui parla Popper. È questa produzione continua di 'falsificazioni', di 'fraintendimenti', che trovo interessante. Non credo che il significato originario che l'autore ha dato alla sua opera abbia uno statuto, un valore più rilevante del senso prodotto dal lettore. Anch'esso va indubbiamente studiato, come punto di partenza, ma la cosa importante è che un'opera continui a produrre nuove letture... un testo talmente complesso e geniale da non venir letto e capito da nessuno ha solo un valore potenziale. La storia della lettura fa emergere i significati concreti che sono stati realmente attivati da un testo nel corso del tempo: non la 'potenzialità' dei significati racchiusi in esso, ma la 'realizzazione' di certi significati. Sono interessanti sia i sensi possibili di un testo, effettivamente corroborati dalla forma e dal contenuto dato dall'autore, sia quelli non giustificati dal testo, ma comunque prodotti dai lettori. A volte si tratta di letture inaspettate, imprevedibili, che rispondono molto più all'esigenza dell'individuo che legge o della sua epoca che non a quelle dell'autore. Difficilmente Tolstoj avrebbe potuto prevedere che sarebbe diventato uno degli autori dell'*ecocriticism* contemporaneo, eppure i suoi testi continuano a rispondere a delle esigenze del nostro tempo. Dal mio punto di vista il valore di un'opera dipende dalla pluralità di sensi 'concretamente' prodotti nella storia, non da tutti i suoi 'possibili' sensi teorici.

**G.C.** Però esiste pur sempre 'un' testo concretamente esistente, come generatore continuo di 'possibili' significati...

**D.R.** Indubbiamente esiste un testo, ed esiste una 'intenzione del testo'. Umberto Eco in *I limiti dell'interpretazione* fa una distinzione interessante fra *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* e ci mostra come per ogni testo ci siano delle interpretazioni possibili (*intentio operis*), che rispettano la coerenza semantica dell'opera, e altre che sono il risultato di una sua 'sovrainterpretazione' da parte del lettore (*intentio lectoris*). Indubbiamente è importante conoscere il testo di partenza e i suoi significati possibili, ma anche quelli non suffragati dal testo sono interessanti, perché ci parlano del mondo del lettore, di quell'imprevedibile esplosione di senso che nasce dal contatto fra la miscela esplosiva dell'opera e il fuoco del lettore. Studiando i diari dei lettori capisci come il senso di un'opera non sia un elemento statico, sintetizzabile nella formula di un critico, ma qualcosa che si trasforma e vive in dipendenza delle circostanze e della vita del suo lettore. William M. Todd ha studiato la reazione del principe Vladimir M. Golicyyn, un contemporaneo di Tolstoj, un lettore colto e ben informato, all'uscita di *Anna Karenina* a puntate sul "Russkij vestnik". Beh, lì capisci che il significato dell'opera è davvero un processo dinamico, c'è una continua evoluzione del suo giudizio sull'opera, e anche i testi con cui quel lettore va via via confrontando l'opera di Tolstoj, ad esempio i romanzi di Paul Féval, sono spesso per noi inaspettati e ci aiutano a ricostruire il reale orizzonte d'attesa dei lettori contemporanei a Tolstoj.

**M.V.** Comunque sia, Damiano, insisterei sulle intenzioni dell'autore, che vanno ricostruite, a prescindere da quelle che poi possano essere le interpretazioni successive, che cambiano col mutare dei contesti.

**G.C.** Miša, se posso spezzare una lancia a favore di Damiano, ricordo bene un tuo articolo dove si ricostruivano le circostanze in cui venne presentata ad Alessandro I l'*Appunto sulla vecchia e nuova Russia* di Karamzin: tu lì ti soffermavi sulla reazione di Alessandro alla lettura di quel testo, per come essa è ricostruibile dalle testimonianze; quindi non è



proprio vero che a te non interessa la ricezione di un testo, così come certamente non è vero che a Damiano non importa nulla di cosa concretamente volesse dire un determinato autore...

**D.R.** Ma certo! Per me la letteratura è l'incontro fra un testo e un lettore, e dunque il testo lo devi capire bene, perché è da lì che si parte. Proprio quando un lettore dà un'interpretazione che il testo assolutamente non giustifica, come fa Menocchio, tu devi sapere cosa il testo vuole dire, per capire come mai quel lettore ha trascurato quei significati possibili a favore di altri, per lui più importanti. Se Ginzburg non si fosse interessato alle interpretazioni 'fuorvianti' di Menocchio, non avremmo il suo meraviglioso studio e non sapremmo tutto quello che ci ha spiegato sul suo mondo.

**M.V.** Sarebbe ovviamente assurdo affermare che non si possono studiare le reazioni dei lettori: c'è del resto questa categoria analitica, la 'comunità dei lettori', introdotta da Stanley Fish e poi ripresa da Roger Chartier. A me interessano i lettori concreti, non un certo numero di lettori anonimi: in questo caso Alessandro I che interpreta l'*Appunto*, diventandone in un certo senso anche lui autore quando dice la sua sul testo di Karamzin. Si tratta di lettori molto individualizzati, dei quali è necessario conoscere la biografia, la posizione sociale, i gusti intellettuali, le circostanze specifiche in cui hanno recepito il testo, ecc.

**G.C.** Una cosa affine a ciò di cui state parlando voi è la ricezione di un testo da parte della critica letteraria contemporanea. Lo sapete meglio di me: se prendiamo opere che noi consideriamo capolavori della letteratura (soprattutto testi molto innovativi dal punto di vista della poetica) e andiamo a leggere cosa si scriveva quando uscirono, sembrano recensioni scritte da deficienti. Penso ad esempio alle reazioni a *Guerra e pace*: i censori ne coglievano singoli elementi strutturali e li mettevano in relazione con cose già conosciute, ma non vedevano il 'principio connettivo generale' dell'opera, che era loro del tutto sconosciuto. Ricordo pagine molto

dense di Lidija Ginzburg sul fatto che, senza capire niente nel merito, i critici irridevano questo o quell'aspetto parziale dello stile e dell'ideologia di Tolstoj... Eppure, col passare del tempo, le persone iniziarono a pensare e a concepire se stesse secondo Tolstoj, finché divenne chiaro che la sua opera non solo aveva 'espresso' la visione che i contemporanei avevano del mondo e di sé, ma aveva anche contribuito a 'plasmarla', e che tale opera plasmatrice sarebbe continuata in forme sempre diverse, epoca per epoca. Sempre la Ginzburg, ad esempio, notava come tanti sovietici, durante l'assedio di Leningrado, avessero letto nelle pagine di Tolstoj, come in filigrana, il senso profondo della tragedia che stava funestando le loro vite.

**M.V.** È proprio per questo che dobbiamo distinguere fra autori, lettori e critici letterari, e analizzare ogni fenomeno nel contesto suo proprio. Ma a questo punto direi che è il momento di passare alla parte più noiosa del mio intervento, almeno rispetto a questa nostra discussione. Io mi occupo infatti di storia delle idee, un campo che può essere interpretato in due chiavi diverse: da un lato, come storia degli uomini o delle donne che producono le idee, oppure come ricerca che riguarda le idee astratte. Per questa disciplina è un'opposizione di base, che richiede due approcci totalmente diversi; prendiamo, ad esempio, il concetto astratto di 'giustizia': possiamo istituire una comparazione fra l'idea di giustizia in Platone e quella espressa da Hegel, descrivendo i significati diversi di quest'idea. L'altro approccio è invece incentrato sui contesti particolari, per cui non ha molto senso paragonare Hegel a Platone, dati i contesti molto differenti in cui essi formulavano le loro idee: proporre un confronto diretto fra esse è di per sé un errore, poiché nelle proprie opere essi tentavano di rispondere a interrogativi completamente differenti, e quando noi confrontiamo, prendiamo in considerazione soltanto le risposte, ma non le domande, che sono diverse. La storia intellettuale non riguarda le idee astratte, ma è la storia degli uomini che formano le idee nei contesti particolari.

In studi pubblicati a cavallo fra anni Sessanta e Settanta, uno dei fondatori della scuola di Cambrid-

ge e uno dei più grandi storici intellettuali dei nostri tempi, Quentin Skinner, ha affrontato fondamentalmente due problemi, legati a due mitologie nella storia delle idee. La prima è la mitologia dell'anacronismo: applicare a un autore del passato degli schemi che sono familiari per noi ma che non lo erano all'epoca dell'autore considerato. Gli studiosi spesso percepiscono i testi classici della tradizione politico-filosofica come una sorta di cosa in sé, come opere dal significato atemporale a cui diverse generazioni di lettori possono rivolgersi alla ricerca di una saggezza assoluta. È nella natura umana proiettare la propria esperienza intellettuale sugli eventi del passato, porre al testo domande determinate dall'attuale agenda sociale. Ma da lì nasce un'aberrazione tipica: l'impressione che un autore morto da tempo si sia rivolto direttamente a noi e che possiamo facilmente assimilare il suo messaggio. E qui Skinner dice una cosa che io condivido pienamente, ossia che in tutti noi è come se ci fossero due persone: da una parte un semplice lettore, che può leggere Platone, Sant'Agostino, Gogol' o Marx per capire cosa succede a noi oggi; d'altra parte, però, come storici noi non abbiamo il diritto di rimanere semplici lettori. Se non osserviamo questa distinzione, nasce l'aberrazione di cui dicevo prima: il passato perde la sua autonomia e diventa uno specchio del presente. Skinner chiama tale aberrazione "anacronismo", mentre lo studioso francese François Hartog parla di "presentismo": i sostenitori della visione anacronistica del passato (o "presentisti") sono uniti dalla convinzione che gli eventi del passato non siano affatto degni di attenzione in sé, ma devono essere interpretati come rilevanti per la situazione di oggi.

La seconda 'mitologia' può essere definita della 'coerenza', e consiste nell'idea del carattere sistematico dei concetti politico-filosofici creati in passato: un autore nel corso dell'intera sua opera deve essere sempre coerente. Molto spesso gli studiosi ritengono che i filosofi abbiano trascorso tutta la loro vita a costruire un sistema filosofico coerente in cui non dovrebbero esserci contraddizioni. Di conseguenza, il corpus di testi scritti in tempi diversi da uno stesso pensatore viene considerato come qualcosa di unitario, qualcosa che può essere ricostruito olisticamen-

te. Al contrario, se ci sono affermazioni dell'autore che non rientrano nel quadro coerente delle sue opinioni (e questo quadro viene ovviamente creato dai ricercatori stessi), queste devono essere trascurate. È come se l'autore fosse privato del diritto di evolversi, di cambiare le proprie opinioni, la sua visione del mondo, ma noi sappiamo anche empiricamente che ogni persona può cambiare la propria visione del mondo nel corso della propria vita, e ignorare questo fenomeno è un grave errore.

Quali soluzioni ha proposto Skinner a queste sfide? In primo luogo, egli afferma che il compito dello storico è quello di ridare voce agli autori vissuti in passato, di insegnare ai lettori a distinguere la propria esperienza da quella di chi ha vissuto e ha scritto molti decenni o secoli fa. Tradurre nel linguaggio della cultura contemporanea le percezioni e le idee che circolavano prima è un lavoro assimilabile a quello della traduzione fra due linguaggi diversi: quando leggiamo gli autori del passato (scrittori, filosofi, storici), partiamo dalla nostra esperienza di oggi, e per capire il significato delle loro parole dal loro linguaggio al nostro.

In secondo luogo, la storia della filosofia politica non è un serbatoio di verità preconfezionate e non può servire a giustificare le opinioni politiche attuali con l'autorità del passato. Essa è piuttosto un registro di soluzioni politiche create in una moltitudine di linguaggi a noi sconosciuti – un insieme di risposte a diverse sfide politiche legate a specifiche situazioni storiche (contesti). L'ultima tesi è molto importante: l'oggetto principale di studio diventa il linguaggio, interpretato all'interno di un contesto specifico. Il pensiero non circola nel vuoto: le idee sono rivestite in una forma verbale, senza l'analisi della quale è impossibile discutere di questioni politiche e filosofiche. Vorrei sottolineare ancora una volta come i linguaggi della discussione politica non appaiano in una forma preconfezionata: si evolvono, cambiano, scompaiono e tornano di attualità. Qui possiamo prendere ad esempio il linguaggio politico religioso in Russia: nell'Ottocento discutere di categorie politiche in termini religiosi era assolutamente normale, dato che era il linguaggio più comprensibile a tutti gli strati della popolazione; poi, dopo

settant'anni di Unione Sovietica, se oggi cerco di spiegare la politica russa secondo categorie religiose, mi prendono per pazzo...

**G.C.** Oppure ti mettono a dirigere un importante centro di ricerca come hanno fatto con Dugin!<sup>1</sup>

**M.V.** Macché centro importante! (*ride*) Insomma, al centro degli studi viene a trovarsi il linguaggio. Le idee non sono separabili dal linguaggio: in questo senso la scuola di Cambridge è molto legata alla filosofia del linguaggio di Ludwig Wittgenstein (che negli anni Cinquanta insegnava per l'appunto a Cambridge) e John Austin, autore della famosa "teoria degli atti linguistici" [*Speech Act Theory*]. È nato così un progetto interdisciplinare unico nel suo genere, nell'ambito del quale la storia del pensiero politico è diventata una disciplina filosofica e – cosa per me molto importante – soprattutto filologica. Non è un caso che, nel presentare il suo metodo, Skinner abbia sottolineato che esso funzionava in una varietà di scienze – nell'analisi dei testi in quanto tali: politico-filosofici, storiografici, letterari, filosofici, ecc.

Ora vorrei parlare del metodo degli storici di Cambridge, che si fonda su due concetti chiave: il 'contesto' e il 'linguaggio politico'.

Partiamo dal 'contesto'. Dare un senso alla distanza tra passato e presente richiede una competenza speciale: la capacità di costruire contesti storici e culturali che ci permettano di vedere nei testi del passato qualcosa che è nascosto all'osservatore di oggi. I 'contesti', però, non sono un dato a priori, ma sono costruiti dagli studiosi stessi sotto l'influenza di diversi fattori: lo 'spirito del tempo', le convenzioni teoriche accettate nella comunità scientifica, ecc. Lo storico fa sempre la sua scelta: dove fermarsi e stabilire il confine del contesto. Ovviamente, questa stessa operazione intellettuale è per molti versi innaturale, poiché lo studioso fa violenza al materiale e alla cronologia, offuscando artificialmente il flusso

omogeneo del tempo. Tuttavia, la costruzione di contesti come strumento di conoscenza è assolutamente necessaria, perché senza di essa l'interpretazione storica diventa impossibile in linea di principio.

Il compito principale dello storico della filosofia politica è quello di ricostruire il significato storico di un atto linguistico [*speech act*]. Per 'contesto' Skinner e Pocock intendono innanzitutto il contesto linguistico. Si tratta di un insieme di linguaggi e testi politici, un insieme di mosse linguistiche [*moves*] che costituiscono in una certa epoca lo sfondo in relazione al quale l'autore si manifesta e si definisce. Per questo motivo hanno richiamato l'attenzione sulla necessità di collocare i 'testi classici' della tradizione politico-filosofica nel contesto più ampio possibile degli scritti di autori minori, poiché il significato del discorso di quei filosofi che consideriamo grandi diventa chiaro solo confrontando la loro strategia retorica con le regole del linguaggio politico prevalenti nel loro tempo.

**G.C.** Si potrebbe formulare in questo modo: per capire la specificità del loro linguaggio politico, bisogna valutarla sullo sfondo del linguaggio politico 'normale', corrente, nella misura in cui essi se ne differenziano.

**M.V.** Assolutamente: possiamo definire lo sfondo come un linguaggio politico 'stereotipato', che tutto sommato è convenzionale. Così, nel formulare le sue tesi, l'autore compie due azioni: da un lato, presenta un'argomentazione politica in una specifica situazione storica e, dall'altro, prende una certa posizione in relazione ai linguaggi e alle argomentazioni di altri autori – polemizza con loro, ne conferma la completezza, li ridicolizza, li critica o semplicemente li ignora. Posso fare un esempio che riguarda Machiavelli. Nel suo studio classico a lui dedicato, Skinner identifica alcune manuali di precetti per il comportamento monarchico in uso all'inizio del Cinquecento: si tratta di manuali prescrittivi, d'impostazione ciceroniana, naturalmente adattata ai precetti della religione cristiana.

**D.R.** Certo, non è facile circoscrivere un 'cano-

<sup>1</sup> Dallo scorso aprile, il pubblicitista Vladimir Dugin – noto per il proprio misticismo nazionalista a tinte teocratiche – dirige presso l'Università Umanistica Russa di Stato (RGGU) una Scuola Politica Superiore intitolata al filosofo e ideologo del fascismo russo Ivan Il'in (1883-1954).

ne', una 'norma' nel contesto dell'epoca premoderna: non essendoci un'istruzione universale, ogni autore ha un suo canone, ogni lettore ha un suo canone...

**M.V.** Skinner sicuramente a questo punto ti direbbe che Machiavelli e le altre figure prese in esame non sono entità astratte, ma sono personaggi concreti. Sappiamo che *Il Principe* è stato scritto nel 1513, e siamo in grado di definire quello che in quest'epoca doveva essere il canone di Machiavelli: nel XX secolo sono stati scoperti i diari di suo padre Bernardo, che si annotava i titoli che comprava per suo figlio, e non è difficile circoscrivere quei manuali di comportamento monarchico – del resto piuttosto diffusi – che costituivano lo specifico canone in materia. Ed ecco che Machiavelli ne scrive un altro, per contraddire l'impostazione ciceroniana degli altri. Dunque, noi siamo in grado di valutare le innovazioni che ha fatto Machiavelli solo misurandole sulla base dello scarto dalla norma.

**D.R.** Ma avevamo bisogno di Skinner per capire una cosa del genere?

**M.V.** Beh, lui queste idee le ha formulate per la prima volta nel 1969, nel contesto di una storiografia britannica fortemente influenzata, in primo luogo, dalla "storia delle idee" di Arthur Lovejoy e in secondo luogo da parte dell'approccio marxista, di cui gli storici di Cambridge rifiutavano l'enfasi sull'analisi sociale: rispetto a entrambe le correnti, quella che loro chiamavano "analisi dei contesti linguistici" era certamente innovativa.

**D.R.** Sì, ma rispetto ad altre tradizioni metodologiche, come ad esempio quella dei formalisti russi, queste paiono semplici banalità...

**M.V.** Non sono d'accordo, perché i formalisti non erano certo storici, né tantomeno storici della politica. Se mai, certe idee della scuola di Cambridge possono venire assimilate alle teorie di Lotman, che però è venuto dopo di loro.

**D.R.** Scusami, ma per arrivare all'idea che per ca-

pire l'originalità di un messaggio – che sia estetico o politico cambia poco – bisogna tener presente la norma di quell'epoca, mica abbiamo dovuto aspettare Lotman! Già Tynjanov, ad esempio, dice che Puškin va studiato nel contesto della poesia che ai suoi tempi era la norma. C'è da dire che, effettivamente, l'eredità del formalismo arriva in Inghilterra molto tardi.

**G.C.** Se posso dare il mio contributo alla definitiva disorganizzazione del dibattito, vorrei tentare di conciliare i vostri punti di vista. Secondo me Damiano ha ragione nella sostanza, ma non penso che si tratti di sminuire la scuola di Cambridge "perché lo avevano già detto i formalisti". Credo invece che gli uni e gli altri dicano cose affini in campi del tutto diversi. Ad esempio, io ho studiato il linguaggio politico di Lenin<sup>2</sup> in un'ottica molto influenzata da John Pocock (l'"idioma", come esso si differenzia dal contesto linguistico, ecc.), e in quel contesto le citazioni dei formalisti che nel 1924, sulla rivista del LEF, interpretano il linguaggio politico di Lenin come un sistema di deviazioni dalla norma, ci stavano benissimo! Sono due metodi affini che si possono integrare perfettamente.

**M.V.** Vorrei però anche aggiungere che sì, a parole tutti dicono che "il contesto è importante", ma non hanno le idee molto chiare su come esso debba essere ricostruito, definito e utilizzato. Gli storici della scuola di Cambridge sono importanti perché hanno fatto un po' di chiarezza metodologica su tutto ciò. Fra l'altro, Skinner ha anche fornito dei cenni su come il loro metodo si può applicare alla storia della letteratura<sup>3</sup>.

Ma a questo punto mi sembra necessario dare una definizione di cosa gli storici di Cambridge intendono per 'linguaggio politico': esso consiste in un insieme di argomentazioni e procedimenti retorici che vengono utilizzati quando si discute dei metodi

<sup>2</sup> Cfr. G. Carpi, *Il linguaggio politico di Lenin. L'idioma "partiticità"*, "Il pensiero politico", 2019, 3, pp. 423-448; Idem, *Političeskij jazyk Lenina: idioma "Partijnost'"*, "Novoe literaturnoe obozrenie", 2021, 171, pp. 38-60.

<sup>3</sup> Cfr. Q. Skinner, *Motives, Intentions and Interpretations of Texts*, "New Literary History", 1972, III, 2, pp. 393-408.

e dell'essenza dell'amministrazione pubblica e delle basi della vita sociale (diritti e doveri dei cittadini, leggi, tipi di struttura politica, ecc.). Il linguaggio politico si forma grazie all'ingresso di idiomi e dialetti socio-professionali nello spazio discorsivo della politica. Ad esempio, i dibattiti pubblici sono spesso condotti utilizzando termini e argomenti provenienti da sfere o discipline diverse: economia, diritto, teologia, fisica (ad esempio le metafore ottiche importanti per la retorica di Hobbes o il concetto di rivoluzione preso in prestito dall'astronomia e dalla geologia), filosofia, compresa la filosofia politica, storia o storiografia. I testi politici rivelano anche elementi del linguaggio di vari gruppi sociali, tra cui gerghi e slang – aziendali, aristocratici, carcerari. Ciascuno dei linguaggi professionali non è di per sé politico, ma ha il potenziale per diventarlo.

La struttura di un linguaggio politico è fluida: lo stesso idioma professionale può entrarvi per un certo periodo di tempo, attraverso innovazioni e prestiti, per poi uscire dal discorso politico. I linguaggi politici sono molti e si intrecciano tra loro, formando configurazioni nuove e inedite all'interno dei singoli testi. Una formulazione del genere, peraltro, non somiglia affatto al modello di 'evoluzione letteraria' costruito dai formalisti; per quanto riguarda Ginzburg, egli non lesina critiche agli storici di Cambridge, tacciandoli di superficialità: certo, i concetti sono importanti, ma ciò che è necessario davvero analizzare sono le costruzioni retoriche, la 'grammatica', cosa che lui ha fatto in un altro bellissimo libro intitolato *Nondimanco: Machiavelli, Pascal*. A mio parere, insomma, Ginzburg realizza in modo più completo e articolato ciò che la scuola di Cambridge si ripropone di fare: sono le strutture nascoste del linguaggio a dirci molto sul pensiero che esse devono esprimere.

C'è poi un altro concetto chiave ignorato dalla scuola di Cambridge, ma che può arricchire moltissimo quella che – con Lucien Febvre – potremmo definire la loro "attrezzatura mentale" [*outillage mental*]: la "sfera pubblica", studiata e descritta in modo particolarmente pregnante da Jürgen Habermas nella sua *Storia e critica dell'opinione pubblica* (1961).

Soprattutto per motivi polemici, la scuola di Cam-

bridge ha cercato di ridurre al minimo l'aspetto sociale della propria analisi, proprio perché uno dei loro principali nemici erano i marxisti britannici degli anni Sessanta. Eppure, il significato di un discorso politico dipende in larga misura non solo dall'argomento e dal linguaggio, ma anche dallo stato del campo discorsivo all'interno del quale tale messaggio viene pronunciato. Un discorso politico proviene sempre da un certo spazio della sfera pubblica, che conferisce al gesto politico un'ulteriore legittimazione. Immaginiamo una situazione in cui le stesse parole vengono pronunciate da un primo ministro in parlamento, da un professore in una conversazione con i colleghi davanti a una birra, da uno studente in un'aula o da un pubblicista sulle pagine di un giornale: le parole sono le stesse, ma il significato dell'enunciato risulterà alquanto diverso.

**Emilio Mari** Ricorda un po' quello che aveva notato (qualche tempo prima!) Vološinov – o meglio Bachtin – in *Marxismo e filosofia del linguaggio*: l'appartenenza sociale non coincide quasi mai con il 'collettivo segnico', cioè con il collettivo che utilizza gli stessi segni di scambio ideologico. Per questo motivo, "in ogni segno ideologico s'intersecano accentuazioni diversamente orientate".

**M.V.** È davvero curioso come siano sempre gli studiosi italiani a difendere contro di me le tradizioni del pensiero critico russo! (*ride*) Quello che mi stava a cuore sottolineare è l'importanza di come è organizzato il sistema politico in questa o quella società, in che misura sono sviluppate le istituzioni della sfera pubblica (stampa, salotti, teatro, parlamento, tribunale, logge massoniche, caffè, università, ecc.). A seconda di queste condizioni, le valutazioni delle mosse politico-filosofiche varieranno. Tra l'altro, è fondamentale la permeabilità dei confini delle sfere pubbliche: se gli attori hanno la possibilità di accedere ad altre sfere pubbliche, se ci sono i *transfers* ideologici, quando un testo destinato a uno spazio pubblico inizia a circolare in un altro (come gli scrittori russi che viaggiavano in Occidente, vedevano sistemi differenti di organizzazione della sfera pubblica e facevano dei confronti).

**G.C.** È un po' la stessa cosa che esprime Gogol' con la celebre "invocazione alla Rus'" nel finale delle *Anime morte*: l'idea che essere una *tabula rasa* finora non sfiorata dalla civiltà, dal pensiero e dall'arte ("C'è povertà in te, scompiglio, desolazione...") renda la Rus' il potenziale ventre generatore di future dimensioni spirituali e prospettive escatologiche che non potrebbero darsi in un Occidente ormai schiacciato dal peso della propria storia e della propria cultura...

**E.M.** Rispetto a quanto raccontato da Miša ci spostiamo solo di qualche chilometro, a Birmingham, addentrandoci però in tutt'altro terreno ideologico: vi parlerò infatti proprio di quei maledetti "marxisti britannici degli anni Sessanta" contro i quali si scagliavano gli storici di Cambridge. Come Damiano, collegherò le loro riflessioni teoriche alla mia esperienza concreta, e devo dire che sono particolarmente grato di poterlo fare in questa sede, la stessa che ho frequentato da dottorando e che, dagli anni Sessanta, ha svolto un ruolo fondamentale nella ricezione italiana degli studi culturali<sup>4</sup>. Parto da qualche dato contestuale, anche se la vicenda è nota: siamo nel 1956, al XX Congresso del PCUS, e Chruščëv tiene la relazione *Sul culto della personalità e le sue conseguenze*; pochi mesi dopo, all'indomani della Primavera ungherese, le truppe sovietiche irrompono a Budapest. Il Centre for Contemporary Cultural Studies, come in generale il movimento della "New Left" di cui fu espressione e con cui all'inizio condivise gli obiettivi, si inserisce in questa 'crisi organica' del campo marxista, che avrebbe portato i comunisti europei a dissociarsi dalla linea moscovita e a elaborare nuove modalità di pensiero e di azione in grado di contrastare e sovvertire 'dall'interno' le logiche del capitalismo avanzato.

Bisogna subito dire che, se paragonata a quella di Cambridge, l'istituzione nata nel 1964 all'Università

di Birmingham difficilmente potrebbe essere definita una scuola. Fu piuttosto un'unione di intenti, una convergenza strategica, sorta attorno a quattro figure chiave impegnate sia nel campo accademico che in quello politico: Richard Hoggart, fondatore e primo direttore del CCCS; Stuart Hall, che gli succedette nel 1969; Edward P. Thompson e Raymond Williams, che vi parteciparono in qualità di 'compagni di strada'. Per il tema del nostro incontro di oggi, è utile innanzitutto notare che il dibattito a Birmingham — e più in generale la "riflessione interna al marxismo inglese", per dirla con Perry Anderson — si sviluppò precisamente all'incrocio fra letteratura e storia, laddove invece altre correnti neo-marxiste, in primis la teoria critica della scuola di Francoforte, affondano le proprie radici nell'estetica e nella filosofia sociale.

**G.C.** In questo, quindi, è se mai più affine al gramscismo italiano.

**E.M.** Direi proprio di sì, se pensiamo al confronto costante e imprescindibile di Gramsci con Croce e lo storicismo. C'è poi da considerare un altro aspetto, che ci aiuta a contestualizzare la nascita del CCCS. Se la critica e la revisione del 'marxismo ortodosso' della II Internazionale ne dettarono sin dal principio l'agenda programmatica, e su questo torneremo a breve, gli studi culturali lanciarono anche un'altra sfida, meno ambiziosa ma altrettanto 'politica' (e, aggiungerei noi, ancora attuale). Si trattava, infatti, di mettere in discussione un certo conservatorismo dei dipartimenti umanistici — tutti, eccetto Thompson, erano letterati di formazione e inquadramento disciplinare —, che nell'Inghilterra del dopoguerra aveva trovato espressione nel cosiddetto "leavisismo", dal nome del critico più influente del Downing College di Cambridge. Seguendo le orme di Matthew Arnold, Leavis aveva formulato le direttrici su cui si basava l'operato di buona parte dell'accademica britannica: da un lato l'idea di una "minoranza di eletti" unica depositaria di "ciò che di meglio è stato detto e fatto nel mondo", in altri termini di quel canone di *Great Books* di cui tutti dovremmo occuparci instancabilmente, dall'altro

<sup>4</sup> Cfr. L. Curti, *Su Stuart Hall. Gli studi culturali accanto al vulcano*, "Roots&routes", <https://www.roots-routes.org/performing-history-su-stuart-hall-gli-studi-culturali-accanto-al-vulcanodi-italia-curti/> (ultimo accesso: 22.07.2024).

l'eco spengleriana di un imminente tramonto della civiltà, di una presunta “comunità organica” ormai imbarbarita nello spirito e nella parola.

A questa visione nostalgica e insieme elitistica della cultura, i primi teorici del CCCS risposero con una certa dose di provocazione che, al contrario, *Culture is ordinary* (così Williams aveva intitolato un suo noto saggio del 1958). Non solo dunque le forme significanti nella loro accezione più limitata, cioè quelle testuali (e, restringendo ulteriormente il campo, ‘nobili’), ma anche, in senso più latamente antropologico, le pratiche quotidiane, il ‘vissuto’, *a whole way of life*. Da qui l'interesse del gruppo di Birmingham per la cultura popolare, o meglio per la sua variante storicamente e ideologicamente determinata di *working-class culture*, che avrebbe poi caratterizzato l'attività del CCCS per tutta la sua esistenza. A posteriori, credo – e cercherò di dimostrarlo ora con alcuni esempi concreti – che l'attenzione per il ‘popolare’ fosse l'esito naturale della duplice vocazione teorica e militante degli studi culturali: consentiva di riflettere criticamente sull'arbitrarietà dei confini del sapere ‘ufficiale’, ricavandovi al tempo stesso strategie di lotta politica che non fossero ‘garantite a priori’ dalla dottrina, ma desunte dall'analisi congiunturale’.

Cosa intendevano gli studiosi del CCCS per metodo empirico o “marxismo senza verità assolute”?<sup>5</sup> Se prendiamo in esame uno dei testi fondativi degli studi culturali, *The Making of the English Working Class*, la risposta sarebbe, in primo luogo, nella critica a ciò che si è soliti definire ‘riduzionismo economicista’, ovvero al determinismo insito nella metafora marxiana struttura / sovrastruttura, che sembrava relegare la cultura, l'ideologia e l'identità sociale dell'individuo a ‘meri riflessi’ dei modi di produzione. Secondo Thompson, invece, la classe (e la sua cultura, ammesso che ve ne sia una sola) non dovrebbero affatto intendersi come qualcosa di pre-determinato e ‘dato’. Come spiegava nell'incipit del libro, “*The Making* (“il farsi”)), perché oggetto del suo studio è un processo attivo, un gioco di azioni

e reazioni fra uomini e ambiente. La classe operaia non spuntò come il sole a un'ora stabilita: fu presente nel suo ‘farsi’”<sup>6</sup>.

**G.C.** Qui si potrebbe citare anche Ejchenbaum sul *literaturnyj byt*, quando, riferendosi al marxismo del suo tempo, non parla di un semplice “nesso causale”, ma di un “condizionamento reciproco”. Per lui, il *byt* era qualcosa di molto più ampio della struttura sociale, ma insomma...

**E.M.** Senz'altro. Thompson, da parte sua, spostò forse troppo l'ago della bilancia verso l'altro estremo, ricavandone il concetto tanto fortunato quanto spesso abusato di ‘agentività’ [*agency*]. Non è un caso che, in seguito, il genere storiografico della ‘genealogia’ – l'intuizione thompsoniana di una prospettiva di *longue durée* applicata alle formazioni subalterne – sia stato sottoposto a revisione dagli stessi studiosi di Birmingham: il rischio, secondo molti, è di perdere di vista l'insieme dei rapporti ‘paradigmatici’ (non ultimi i continui interscambi con la cultura alta, come giustamente sottolineava Damiano richiamando il concetto ginzburgiano di ‘circolarità’). Inventare insomma una tradizione operaia ‘pura’, isolandola dal suo sistema socio-economico di riferimento e sopravvalutandone gli elementi contestativi e resistenziali.

C'è anche da dire che, nel caso specifico di *The Making*, questa enfasi sulle forme di auto-organizzazione e auto-espressione emerse ‘dal basso’, anziché sui condizionamenti strutturali, derivava in parte da una polemica contro il paradigma della *labour history*. Mentre gli storici del lavoro avevano ignorato “quel complesso di idee, valori, legami, rituali e abitudini attraverso cui si costruisce l'identità di un gruppo sociale”, i culturalisti cercavano in esso il materiale vivo attraverso cui ripensare il concetto di coscienza di classe in una chiave anti-meccanicistica e anti-teleologica, attraverso lo spettro dell'esperienza umana.

Non del tutto esente da questo ‘economicismo alla rovescia’ è anche l'altro dei testi curriculari del

<sup>5</sup> Cfr. S. Hall, *Il problema dell'ideologia. Per un marxismo senza garanzie*, in Idem, *Politiche del quotidiano. Culture, identità, senso comune*, Milano 2006, pp. 119-141.

<sup>6</sup> E. P. Thompson, *Rivoluzione industriale e classe operaia in Inghilterra*, I, Milano 1969, p. 9.

CCCS, *The Uses of Literacy. Aspects of Working-Class Life*. Hoggart, come anche Williams, era un intellettuale uscito dal popolo: figlio di un ferroviere di Leeds, aveva esordito come istruttore nell'educazione operaia, prima di ottenere la cattedra a Birmingham. Per inciso, quello della *adult education* fu un altro ambito in cui gli studi culturali cercarono di coniugare teoria e prassi: lo stesso Thompson vi si era impegnato a lungo, e i saggi di cui stiamo parlando trassero in misura significativa origine proprio da quella militanza.

In cosa consiste l'innovazione introdotta da Hoggart? Innanzitutto, nel suo mescolare una prima parte di scrittura autobiografica e ricerca 'sul campo' — cioè fare storia con metodi etnografici, ricostruendo il vissuto di un micro-spazio della dimensione di un villaggio — a una seconda parte di riflessione critica e analisi culturale. Anche lui si focalizza non tanto sulla sfera politica e lavorativa del proletariato, quanto piuttosto sulla cultura e lo svago, e non perché voglia 'depoliticizzare' la storia operaia, ma perché ritiene che il tempo libero e le pratiche quotidiane siano altrettanto 'politici' e oggetto di costruzione politica.

Rispetto a *The Making*, però, *The Uses* è situato nel presente e mette in luce una frattura nell'unità di classe. Con l'avvento dell'era tecnocratica, l'americanizzazione dei costumi e la moltiplicazione dei beni materiali, il proletariato inglese è agli occhi di Hoggart suddiviso in 'padri' (la generazione dell'autore, cresciuta negli anni Trenta) e 'figli' (i *Teddy Boys* degli anni Cinquanta, che hanno iniziato a percepirsi come 'consumatori' più che 'produttori' di merci). La contrapposizione thompsoniana tra sfruttatori e sfruttati, vincitori e vinti, inizia così a scricchiolare: esisterebbe ora una cultura operaia 'buona', basata sui rapporti di vicinato, solidarietà e mutuo soccorso, e una 'cattiva', vittima delle capacità manipolative e depravanti dell'industria culturale. Per quanto oggi queste tesi possano apparire altrettanto obsolete e trascurabili — provate a rileggere le pagine dedicate ai cari vecchi "pub dietro l'angolo" invasi dai "ragazzi del *juke-box*"! — ci danno tuttavia la misura di quanto fosse difficile smarcarsi dal retaggio di Leavis: di nuovo un "mito delle origini" del

popolo inglese, al quale viene contrapposta la sua versione degenerata.

Sarà l'incontro con i *Quaderni del carcere* gramsciani, avvenuto negli anni Settanta sotto la direzione di Hall, a condurre il CCCS verso un nuovo paradigma, lasciandosi alle spalle sia l'«essenzialismo operaio» di Thompson che il paternalismo un po' bacchettone di Hoggart. A differenza dei suoi predecessori, Hall era infatti un «intellettuale diasporico»<sup>7</sup> e, venuto da Kingston (Giamaica), non poteva certo guardare alla comunità operaia inglese d'anteguerra come a un paradiso perduto d'integrità culturale e ideologica. C'è un suo noto saggio, *Notes on Deconstructing "the Popular"*, che illustra con chiarezza tale ripensamento: secondo Hall, il popolare non è una garanzia di resistenza al potere e alle élite, ovvero quell'esperienza autentica e incorrotta ricercata da Thompson — e per certi versi anche da Bachtin nel *Rabelais*! — né una 'comunità immaginata' ottenebrata dai prodotti scadenti e stereotipati della cultura di massa, com'era sembrato invece a Hoggart. Piuttosto, è il terreno dove si svolge la negoziazione fra queste istanze, è «un insieme di intenzioni e contro-intenzioni, sia dall'alto che dal basso, sia commerciali che autentiche; un equilibrio instabile tra forze di resistenza e di incorporazione»<sup>8</sup>. In altre parole, egli rifiuta l'idea binaria di popolo, l'interpretazione più massimalista della teoria dei 'dislivelli culturali' che assegnava all'alto e al basso dei valori assiologici fissi e assoluti, per sostituirla con una concezione ternaria, relazionale.

Perché gramsciana? Perché è dai *Quaderni* che Hall trae i presupposti su cui basarla. Anzitutto il concetto di 'egemonia', che non coincide come spesso erroneamente si pensa col 'dominio', ma è un processo storico, una posizione che va rinegoziata continuamente, un patto fra diverse forze sociali. Conquistare l'egemonia significa paradossalmente concedere qualcosa agli altri, costruendo in tal modo un 'equilibrio di compromesso' e, dal punto di vista

<sup>7</sup> Cfr. *La formazione dell'intellettuale diasporico*. Intervista di Kuan-Hsing Chen a Stuart Hall, in *Politiche del quotidiano*, op. cit., pp. 263-284.

<sup>8</sup> Cfr. S. Hall, *Appunti sulla decostruzione del "popolare"*, in Idem, *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma 2006, pp. 51-70.



del potere, un ‘blocco storico’. Gramsci usa raramente il termine ‘classe’, proprio perché consapevole dei rischi di essenzialismo che esso implica, se non si considerano tutti quei micro-processi di permutazione che avvengono a ogni stadio del ‘farsi’ dei gruppi sociali. Non ultimo, il principio del ‘congiunturale’; è molto difficile — ne parleremo meglio con Guido — estrapolare conclusioni universali dai *Quaderni*, perché l’analisi è sempre precisamente localizzata e storicizzata, il più delle volte strettamente connessa ai dibattiti dell’epoca. Operando su questo piano, Gramsci cercava di sfatare l’assunto deterministico che l’ideologia di classe fosse un’entità ‘metafisica’ e ‘metastorica’, qualcosa di unitario e preconstituito; per lui, invece, è una formazione dialogica, il prodotto incompiuto e necessariamente eterogeneo della negoziazione fra istanze spesso contrapposte...

**G.C.** ...che viene, tra l’altro, filtrato da un ceto intellettuale che è sempre diverso e in continua evoluzione: a volte evolve, a volte invece si pone come frattura rispetto al ceto intellettuale precedente. Il problema dell’egemonia è che chi filtra tutto ciò, lo formalizza e si rende ‘connettivo’ cambia da un momento all’altro. Mi è venuta una metafora: più che una questione di aritmetica, ossia di numeri esatti da sommare, è un’operazione algebrica tra grandezze a loro volta mutevoli.

**E.M.** Se ho ancora qualche minuto, vorrei spendere qualche parola su come ho applicato tutto ciò al mio lavoro di ricerca, a partire dalla tesi di dottorato, poi diventata un libro nel 2018<sup>9</sup>. La mia idea era di cercare di ricostruire la formazione della periferia industriale, della sua ‘cultura’ e delle sue pratiche quotidiane, nella Pietroburgo prerivoluzionaria. Non sono stati solo gli studiosi di Birmingham a fornirmi gli strumenti critici necessari, molto è anche frutto degli insegnamenti della scuola di Tartu-Mosca: la semiotica della città e la semiotica dello spazio, il concetto lotmaniano di ‘confine’ come spazio ‘terzo’ e dispositivo di traduzione e ibridazione fra linguaggi diversi (a questo fa riferimento la preposizione “fra”

nel titolo del libro). Tuttavia, è dagli studi culturali, e in particolare da Thompson, che ho tratto l’approccio diacronico e di “lunga durata”, la convinzione che non si possa “capire la classe se non la si vede come una formazione sociale e culturale, nascente da dinamiche che si possono studiare solo nel loro svolgersi nell’arco di un periodo storico considerevole”<sup>10</sup>. La mia analisi parte dal 1830 e copre un arco cronologico di poco meno di un secolo, ossia prosegue esattamente da dove l’analisi di Thompson si ferma [1832], ma questo è un fatto di asimmetria fra la storia dell’Inghilterra e quella della Russia.

**G.C.** Dunque, una descrizione di ‘processi’.

**E.M.** Esattamente, ripensare la grande storia della Rivoluzione d’Ottobre come un processo graduale di ‘inurbamento’, cioè di migrazione e ridefinizione identitaria: mi interessava descrivere la transizione dell’individuo dal ‘rurale’ all’‘urbano’ e dall’‘oralità’ alla ‘scrittura’ in termini di categorie culturali, comprendere in che modo attraverso l’alfabetizzazione la classe operaia si avvicinò al consumo e poi anche alla produzione di forme discorsive che si fanno sempre più simili a quelle ‘dominanti’, cittadine. Da Hoggart, invece, ho cercato di mutuare l’idea dell’approccio etnografico, riducendo la lente di analisi allo spazio del quartiere, della periferia urbana. Nel mio caso, non si trattava di un modello astratto e ideale di ‘sobborgo operaio’, ma del territorio situato “al di là della porta Nevskij” [*za Nevskoj zastavoj*], cioè di un luogo preciso e abbastanza circoscritto ai margini meridionali di Pietroburgo, dove ho trascorso un periodo di ricerca ‘sul campo’, come se fosse un’etnografia storica, nella speranza di ricostruire la formazione della cultura operaia seguendo le tracce dei rapporti di vicinato, di comunità.

**G.C.** Sottolineo per i dottorandi non slavisti che il tuo approccio è molto originale nel contesto degli studi russistici italiani, non credo che nessuno abbia fatto cose del genere.

**D.R.** Perché applica una metodologia britannica

<sup>9</sup> Cfr. E. Mari, *Fra il rurale e l’urbano. Paesaggio e cultura popolare a Pietroburgo, 1830-1917*, Roma 2018.

<sup>10</sup> E. P. Thompson, *Rivoluzione*, op. cit., p. 11.

a materiali russi: questo mi sembra l'elemento molto originale, non è da tutti...

**G.C.** ...e come ci insegna la sublime e aurea legge della semiotica, un metodo, un concetto o un fenomeno presi da un sistema culturale e inseriti in un altro diventano immediatamente generatori di cose nuove, che nella cultura d'origine non c'erano e non potevano esserci.

**D.R.** Forse questo può essere anche per i dottorandi un consiglio pratico: non dovete utilizzare necessariamente le metodologie della vostra area di riferimento, ad esempio, per un americanista, gli approcci dei *cultural studies* statunitensi o dell'*ecocriticism*. Questo non è necessariamente produttivo, perché si rischia di ripetere cose che, in qualche modo, sono state già dette. Invece, ciò che ha fatto Emilio è stato prendere uno strumentario intellettuale, o meglio una serie di approcci metodologici, applicandoli a una materia diversa, e questo diventa produttivo.

**G.C.** Del resto è quello che avete fatto anche voi: Miša ad esempio, ma anche tu stesso, Damiano, che hai applicato metodologie di storia della lettura che non sono certo di origine russa!

**E.M.** Non è un caso se siamo seduti insieme a questo tavolo!

**M.V.** Sono perfettamente d'accordo. Secondo me, il messaggio di fondo è che bisogna in primo luogo rendersi conto dell'esistenza delle metodologie, ponendo a noi stessi la seguente domanda (che non è affatto scontata): perché utilizziamo determinati metodi per analizzare un determinato materiale? Non si tratta di una scelta automatica o essenzialista: ogni materiale, infatti, richiede un approccio specifico e occorre comprendere come funziona questa operazione.

**G.C.** Voglio fare un ultimo esempio che chiama in causa il nostro amico e collega Andrea De Carlo: per noi storici delle idee politiche dell'Ottocento russo

uno dei padri della disciplina è Andrzej Walicki, un polacco... Continua, Emilio, e scusaci per l'interruzione!

**E.M.** Di nulla! Ora, un'altra intuizione hoggartiana che ho cercato di integrare è di spostare il focus del discorso dalla storia politica e del lavoro alla sfera del tempo libero. Lo svago dei lavoratori e i luoghi ad esso destinati sono stati i miei principali campi di ricerca, e in particolare alcune istituzioni che svolsero un ruolo fondativo per la cultura operaia: le Case del Popolo, i teatri e i 'parchi di fabbrica', ecc. Questi spazi mi sembravano interessanti proprio perché legati all'idea di negoziazione fra alto e basso: nacquero infatti come prodotti del 'paternalismo industriale', ma in seguito la classe operaia li riarticolò per altri obiettivi e a proprio vantaggio, vivendoli nel quotidiano.

**D.R.** Quindi, l'interesse per il tempo libero deriva da Hoggart?

**E.M.** Da Hoggart, ma anche dagli studi di 'sociologia del tempo libero', ad esempio il bellissimo volume sull'"invenzione del tempo libero" in Europa occidentale a cura di Alain Corbin [*L'Avènement des loisirs: 1850-1960*]. A questo si lega un'ultima questione, quella dell'educazione adulta, da cui nacquero gli studi culturali: la maggior parte delle istituzioni che ho citato è figlia di quel movimento che in Russia prese il nome di *narodnoe prosvěšenie*, ovvero del dibattito sull'educazione del popolo. Esso coinvolse attori e parti sociali profondamente diversi: l'aristocrazia 'illuminata' e la borghesia liberale, i fabbricanti, i quali erano ovviamente più che interessati a istruire la classe operaia secondo le proprie esigenze, ma anche il governo zarista con le famose 'società di temperanza' [*Popečitelst'va o narodnoj trezvosti*] e la Chiesa ortodossa, che nutriva ancora altri interessi...

**G.C.** Una lotta per l'egemonia.

**E.M.** Esattamente una lotta per l'egemonia, come la intendeva Gramsci: un groviglio di associa-

zioni e istituzioni di vario posizionamento politico-ideologico, da cui da un lato prendeva lentamente forma la ‘società civile’, se vogliamo chiamarla così, e dall’altro si combatteva una battaglia storica per il potere.

**M.V.** Emilio, vorrei sapere che ne pensi della tradizione italiana dell’analisi sociale degli spazi urbani: ad esempio Manfredo Tafuri, Pier Vittorio Aureli...

**E.M.** Certo! Un aspetto di cui non ho avuto modo di parlare è il dibattito architettonico-urbanistico, e quindi il problema dei rapporti storici fra cultura, società e spazio. Tafuri, senz’altro, ma anche Franco Ferrarotti con la sua analisi sulla formazione delle borgate romane, Giacomo Becattini e la sua concezione di ‘campagna urbanizzata’...

**M.V.** Abbiamo in progetto di tradurre Tafuri per NLO, e un suo articolo l’ho già tradotto<sup>11</sup>, sono un suo grande ammiratore!

**E.M.** Anch’io! Tra l’altro, ha scritto cose molto valide anche sulla Russia e, in particolare, sulle avanguardie<sup>12</sup>: è indubbiamente uno dei grandi ‘intelletuali organici’ dell’Italia degli anni Settanta.

**D.R.** Purtroppo, nessuno di noi si è occupato di *ecocriticism*, corrente molto attuale per i dottorandi, e su cui è stato ormai prodotto tanto, soprattutto in America...

**Dottoranda** Infatti il tentativo di applicare metodologie diverse è certo interessante, ma nel caso dell’*ecocriticism* il problema è trovare approcci metodologici che non siano americani.

**D.R.** Se ne occupano molto anche in India: ad esempio Amitav Ghosh, nel suo saggio *The Great Derangement. Climate Change and the Unthinkable*, tratta la cosa da una prospettiva molto interessante, certo diversa da quella occidentale.

**E.M.** Nell’ambito della slavistica italiana qualcosa è stato fatto: a Torino se ne stanno occupando, ed è uscito di recente un numero speciale di “Lagoonscapes” dedicato all’*ecocriticism*.

**A.D.C.** Proprio nei giorni scorsi c’è stato un convegno sull’ecocritica organizzato da Marina Ciccarini a Tor Vergata. Poi sì, è vero che se ne sono occupati soprattutto gli americani, ma ormai il tema viene recepito in molte culture diverse e attualizzato in base al contesto: in Polonia, ad esempio...

**D.R.** Credo che l’unico Paese dove non si sta sviluppando sia la Russia...

**A.D.C.** Le motivazioni sono anche politiche, dato che l’ecocritica è molto legata ad altri approcci teorici come il femminismo: in Polonia, ad esempio, essa si è sviluppata soprattutto in ambito femminista.

**E.M.** La specificità del caso russo è che il ‘pensiero ecocritico’, se mai, è stata declinato da molti in chiave reazionaria, neo-tradizionalista e ultra-identitaria: pensiamo alla prosa ‘ruralista’ [*derevenskaja proza*] degli anni Sessanta e Settanta, o meglio alle sue derive più spiacevolmente ‘grandi-russe’.

**G.C.** E viene declinato così anche adesso: penso al romanzo *Zona di allagamento* (2015) del siberiano Roman Senčín.

**E.M.** È questa la cosa interessante: ideologie che nell’immaginario occidentale sono per loro natura ‘progressiste’, in Russia vengono spesso elaborate o interpretate in senso conservatore o regressivo.

<sup>11</sup> Cfr. M. Tafuri, Memoria et Prudentia: *Mentalitety patriciev i res aedificatoria*, “Novoe literaturnoe obozrenie”, 2017, 4, [https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe\\_literaturnoe\\_obozrenie/146\\_nlo\\_4\\_2017/article/12601/](https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/146_nlo_4_2017/article/12601/) (ultimo accesso: 11.08.2024).

<sup>12</sup> Ad es.: M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni ‘70*, Torino 1980; Idem, *Le prime ipotesi di pianificazione urbanistica nella Russia sovietica. Mosca, 1918-1924*, “Rassegna sovietica”, 1974, 1, pp. 80-93; Idem, *Il socialismo realizzato e la crisi delle avanguardie*, in *Socialismo, città, architettura. URSS 1917-1937. Il contributo degli architetti europei*, Roma 1976, pp. 41-87.

**Dottoranda** È un fenomeno che di recente è approdato anche da noi: si tratta del cosiddetto ‘eco-fascismo’, ossia il modo in cui settori neofascisti o comunque reazionari si sono appropriati di alcuni elementi del discorso ecologista per giustificare tematiche a loro care, ad esempio la lotta contro l’immigrazione, il controllo della figura femminile, ecc.

**G.C.** Sono correnti che si legano anche a forme di neo-paganesimo, al culto delle forze naturali... È un filone che, spesso sfruttando un’interpretazione unilaterale dell’opera di J. R. R. Tolkien, è sempre stata ben presente nella cultura della ‘nuova destra’.

**Dottoranda** Il neo-paganesimo forse è più studiato dalle femministe, però certo non esiste una delimitazione netta: un po’ tutti si approfittano di quello che serve loro...

**D.R.** Rispetto al tuo intervento, Emilio, mi chiedo che relazione ci fosse fra il circolo di Birmingham e quello che stavano facendo le “Annales”, che a loro volta stavano riscoprendo la cultura dal basso. E poi, in merito alla valutazione tutto sommato negativa che Hoggart dà della seconda generazione, a suo parere corrotta: aveva forse letto Horkheimer e Adorno sull’“industria culturale”, dove la prospettiva è più o meno simile?

**E.M.** Parto della seconda domanda. Il rapporto fra la ‘scuola’ di Birmingham e quella di Francoforte è stretto e primo di tutto ideologico: entrambe si formano nell’ambito del ‘marxismo occidentale’ e fanno ugualmente parte di quel corpus intellettuale. Ma per quanto riguarda quest’idea del degrado della cultura popolare, da una parte essa discende dal pessimismo della scuola di Francoforte, a sua volta influenzato dall’ascesa del nazismo: secondo i francofortesi, la cultura di massa in regime capitalistico avrebbe potuto portare a qualcosa di molto simile al totalitarismo, ossia privare l’uomo di qualsiasi capacità di giudizio autonomo; d’altra parte, il CCCS risente anche del dibattito americano degli anni Cinquanta, la cosiddetta *Mass culture critique*: ad esempio Dwight Macdonald coi suoi

concetti di *Midcult* e *Masscult*. Non a caso, come accennavo prima, Hoggart verrà poi rimproverato di essersi estraniato dalla classe operaia inglese reale per descrivere una comunità immaginata, molto più affine al contesto americano: insomma, avrebbe applicato agli operai inglesi paradigmi di lettura che da una parte sono stati formulati dalla scuola di Francoforte sulla base dell’esperienza nazista, e dall’altro si sarebbe rifatto agli intellettuali elitisti newyorchesi che si lamentavano della decadenza della società americana. Quanto al rapporto con le “Annales”...

**M.V.** Posso interromperti un attimo per tornare al caso di Ginzburg? I suoi rapporti con la seconda generazione delle “Annales” sono da subito molto stretti, e ha sviluppato le proprie concezioni in chiara opposizione a Fernand Braudel; anche Thompson è stato molto importante per lui.

**E.M.** Sì, e credo che un’altra influenza fondamentale per Ginzburg sia stata il ‘dibattito sul folklore’ sviluppatosi in Italia nel secondo dopoguerra: De Martino, Cirese e, in generale, quella che viene detta la ‘svolta gramsciana’ degli studi folklorici italiani. La prefazione a *Il formaggio e i vermi*, ad esempio, ne porta chiare tracce, anche dal punto di vista terminologico. Tra l’altro, è proprio qui che Ginzburg incrocia la tradizione demologica nostrana con quella della *history from below* di Thompson: se quest’ultimo si prefiggeva di riscattare i diseredati “dall’enorme condiscendenza dei posteri”, Ginzburg rispondeva liberando Menocchio dall’oblio della storia, quella dei “grandi eventi” e dei “grandi uomini”.

**Dottoranda** Vorrei tornare al rapporto fra intenzione dell’autore e la reazione del lettore. Io mi occupo, fra l’altro, di Italo Calvino, e non posso non essere d’accordo sull’importanza del lettore: me lo conferma anche la mia esperienza nel campo della traduzione letteraria; del resto, proprio Calvino scriveva che la traduzione è la forma massima di lettura... Le letture inevitabilmente diverse che nelle varie epoche si danno di un testo non sviliscono certo quest’ultimo, ma al contrario ne aumentano le potenzialità, portandone alla luce molte che lo scrit-

tore stesso non aveva previsto.

**D.R.** Esatto! A partire dal testo si può individuare un areale di significati possibili che quel testo legittima, nonché la moltitudine di sensi concreti che quel testo produce, che non necessariamente coincidono né con quelli che l'autore intendeva, né con tutti quelli che il testo di per sé potrebbe legittimare.

**M.V.** In merito si esprime anche Pocock in un suo articolo: noi possiamo analizzare le reazioni di un lettore nei confronti di un testo solo in base a ciò che egli dice, ma nel momento in cui il lettore inizia a riflettere su ciò che ha letto, diventa egli stesso autore<sup>13</sup>. Anche la categoria del lettore, dunque, può essere problematizzata.

**G.C.** Se posso introdurre un ennesimo nome, il grande critico stilistico Gianfranco Contini avrebbe detto: sì, noi abbiamo il testo, ma esso non può essere inteso come la sola ultima volontà definitiva dell'autore, bensì come l'intero complesso di materiali preparatori, che non si riducono a meri "scartafacci", come pensava Benedetto Croce, ma sono "aneddotti di una perfettibilità perpetua"<sup>14</sup>, di cui il testo definitivo costituisce la sintesi dinamica; insomma, solo un'indagine integrale delle varianti e delle correzioni può condurre a un giudizio unitario sui fatti che stiamo indagando in un determinato testo (siano essi fatti di natura stilistica, strutturale, semiotica o ideologica).

Faccio un esempio che mi pare particolarmente significativo. Dostoevskij costruisce *I demoni* attorno alla figura di Stavrogin, ma non si capisce perché egli debba avere tutta questa importanza, visto che oltre a morsicare orecchi, pizzicare nasi e stuprare bambine non è che combini chissà cosa... Anche il già più volte citato Tynjanov definiva Stavrogin "un gioco a vuoto", se dobbiamo prestar fede alle memorie di Lidija Ginzburg: "Tutti gli eroi dei *Demoni* insistono: 'Stavrogin! Oh, quant'è eccezionale

Stavrogin!' E così fino alla fine; e fino alla fine — nient'altro"<sup>15</sup>. Il fatto è che, negli ingarbugliatissimi manoscritti preparatori, a Stavrogin viene attribuita tutta una serie di azioni e di enunciati ideologici che sparisce nella versione definitiva: è dunque un testo 'a chiave criptata', che si libra nel vuoto, privato com'è di una delle sue più importanti molle motivazionali (la famosa *motivirovka* dei formalisti).

**M.V.** Un altro esempio evidente è *Anna Karenina*. Ricordo come Mikhail Dolbilov, in un suo bellissimo libro<sup>16</sup>, ne abbia analizzato le stesure, trovandovi gli abbozzi di moltissimi 'romanzi' differenti; alla fine Tolstoj ne ha isolato e realizzato uno, ma gli altri abbozzi di trama vanno pur presi in considerazione.

**G.C.** Farò un altro esempio che annoierà i nostri amici dottorandi non-slavisti. *Il cavaliere di bronzo* è un capolavoro assoluto, ma a prima vista pare avere un senso abbastanza trasparente. Eppure, per capirlo davvero è indispensabile leggere la *Storia del mio casato* e *Ezerskij*: due componimenti poetici incompiuti in cui Puškin espone nei dettagli le idee politiche e le concezioni storiosofiche che danno impulso al poema conclusivo, pur senza apparirvi in modo esplicito. Ci sono poi testi volutamente criptati, che l'autore ha costruito apposta come enigmi risolvibili soltanto andando a cercarne le chiavi nei materiali preparatori o nelle versioni preliminari: *Il francobollo egiziano* di Mandel'stam, *Poema senza eroe* di Achmatova... Stiamo parlando di testi centrali del Novecento, eh!

**Dottoranda** Posso fare una domanda più pratica? Quando si tratta di testi contemporanei, come si fa ad analizzare il mutare dell'atteggiamento del pubblico nei suoi confronti? Io ho letto articoli che lo fanno ricorrendo a sondaggi e interviste, ma ci sono altri modi?

**D.R.** Ce ne sono tanti. Ad esempio, per monitora-

<sup>13</sup> J. G. A. Pocock, *The State of the Art*, in Idem, *Virtue, Commerce, and History*, Cambridge 1985, pp. 1-34.

<sup>14</sup> G. Contini, *Varianti e altra linguistica: Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970, p. 30.

<sup>15</sup> L. Ginzburg, *Čelovek za pismennym stolom*, Leningrad 1989, p. 44.

<sup>16</sup> Cfr. M. Dolbilov, *Žizn' tvorimogo romana: Ot avanteksta k kontekstu "Anny Kareninoj"*, Moskva 2023.

re la circolazione di un testo puoi iniziare andando a vedere le traduzioni, oppure le tirature. Se però a te interessano i giudizi dei lettori, allora la cosa si fa più complessa, però — soprattutto grazie a Internet — si sta sviluppando tutta una serie di risorse, ad esempio Goodreads.com, dove puoi campionare una gran varietà di possibili reazioni non solo a classici (ad oggi su *Delitto e castigo* ci sono più di 40.000 commenti dei lettori e certi non sono affatto banali), ma anche a testi contemporanei. Certo, devi essere ben consapevole di cosa vuol dire la fonte a cui ti rivolgi: da cosa nasce, che tipo di funzione si prefigge... Ma ripeto: ciò oggi è possibile più di prima perché il lettore si trasforma sempre più in scrittore, e quindi lascia molte più tracce; il problema era quando la lettura era un'attività che non lasciava tracce, ma oggi, non a caso, assistiamo al fenomeno del *wreader*, lo 'scrittore-lettore' integrato nella comunità digitale e che lascia tracce sempre più evidenti. Nella misura in cui, come giustamente diceva Miša, il lettore è sempre anche uno scrittore, devi tenere bene in considerazione qual è la cultura da cui parte per formulare certi giudizi, quali sono i suoi critici di riferimento, ecc.

**M.V.** Vorrei aggiungere qualcosa su come si possono applicare i metodi della scuola di Cambridge al materiale contemporaneo. Nel caso di Machiavelli è abbastanza facile ricostruire il contesto: i manuali del comportamento monarchico sono pochi, li leggiamo ed ecco che sappiamo qual era il contesto. Ma ora che ci sono settecento fonti, come facciamo a ricostruire la norma? È fisicamente impossibile.

**G.C.** Fra l'altro, ci sono infinite piattaforme sulle quali dibattere di cultura o di politica, immensamente più pervasive. Il povero Machiavelli poteva discutere le proprie idee scrivendo un saggio, parlandone con un pubblico ristretto o inviando lettere private; pensa invece un testo odierno da quante persone può essere discusso in sedi che noi non potremmo neppure trovare perché magari sono blog, canali YouTube, Instagram, ecc. O magari pescando nel mondo delle *fan fiction*, che è un altro potentissimo *feedback* rispetto a opere recenti.

**D.R.** E comunque, la letteratura vive finché qualcuno legge le opere. Tu puoi benissimo anche studiare le intenzioni di un autore il cui libro non è mai circolato — o non è più circolato — e che nessuno ha capito correttamente, ma che rilevanza ha come fatto culturale? È in questo senso che mi sono permesso qualche provocazione nei confronti dell'“intenzione dell'autore”. L'intenzione dell'autore, o meglio quella del testo, secondo me è qualcosa di importante per capire i sensi possibili che sono racchiusi all'interno di un'opera, ma non esaurisce i sensi che quel testo concretamente produce nel tempo a seconda del variare dei contesti storici e geografici. Se quello che ci interessa è la letteratura come forma di comunicazione, fraintendimenti e 'sovrainterpretazioni' non sono meno interessanti delle 'letture corrette'.

**G.C.** E qui, tra l'altro, a noi russisti si pone un problema molto specifico. È chiaro che una 'storia della letteratura' non consiste in una sommatoria di schede bio-bibliografiche, ma in un processo evolutivo dotato di una sua nomogenesi e di una sua dialettica intrinseca fatta di fruizione, di responso da parte del pubblico, di mutua influenza fra autori e di correnti che si dipanano in una rete dinamica, interagiscono, si separano, polemizzano. . . Ma allora come facciamo a scrivere la storia di un periodo — i tardi anni Venti e gli anni Trenta — fatto di opere che oggi noi consideriamo dei classici ma che al tempo non vennero pubblicate, non vennero discusse, non ebbero lettori né alcun feedback, che non si influenzarono a vicenda e non poterono concorrere all'articolazione di alcun processo evolutivo?<sup>17</sup>

**D.R.** Lo fai attraverso la storia della lettura.

**G.C.** Ma si tratta di una lettura che avvenne una o due generazioni dopo! Quelle opere (ad esempio, *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov, *Requiem* di Achmatova, quasi tutto il Platonov maggiore) ebbero sì un'influenza dirompente sul sistema culturale,

<sup>17</sup> Su questo complesso di problemi, vedi G. Carpi, *Storia della letteratura russa. II: Dalla rivoluzione d'Ottobre a oggi*, Roma 2016, pp. 22, 23.

ma su quello dei nipoti di coloro che avrebbero dovuto fruirle in circostanze ‘normali’.

**M.V.** In realtà ciò vale anche per il nucleo del canone letterario russo: prendiamo nientemeno che il centro dell'intero sistema, ossia Puškin. Studiare la ricezione di Puškin è spesso noioso, perché per tutta la sua vita egli ha sempre sperimentato senza pensare ai lettori, preso com'era dall'idea del gioco letterario: la maggioranza delle sue invenzioni non fu assolutamente capita dai lettori.

**G.C.** E soprattutto, molte opere cruciali non furono pubblicate in vita.

**M.V.** La cosa riguarda anche le opere pubblicate. C'è un libro bellissimo di Oleg Proskurin<sup>18</sup> dove si dimostra che pochi contemporanei hanno veramente capito il significato di quello che faceva Puškin; non lo ha capito neppure la generazione successiva, e nemmeno alla fine dell'Ottocento... Soltanto oggi, pian piano, noi ci avviciniamo a questa comprensione. Perché dunque non dovremmo parlare delle intenzioni dell'autore, dato che la ricezione era così fuorviante?

**G.C.** Per la maggioranza dei lettori, Puškin rimase tutta la vita l'autore di *Ruslan e Ljudmila* e della *Fontana di Bachčisaraj*...

**D.R.** Torno a provarvi. In primo luogo, il concetto stesso di ‘intenzione’ è relativo. Sono stati i formalisti a dire che l'‘intenzione’ è solo uno stimolo: abbiamo già parlato di come quello che voleva dire Tolstoj scrivendo *Anna Karenina* sia molto diverso da quello che poi effettivamente ha detto. In secondo luogo, Proskurin ti può pure dire di aver capito lui per primo Puškin rispetto a tutti gli altri che non ci hanno capito nulla, ma perché lui lo fa? Perché Puškin è un autore che ha continuato a essere letto! Nonostante le ‘incomprensioni’, ha continuato a parlare ai suoi lettori. E noi, leggendo il libro di Proskurin, cosa ne ricaviamo? Un ennesimo nuo-

vo modo di leggere e interpretare Puškin: “un altro Puškin”!

**M.V.** Questo argomento però non è che cambia molto riguardo alle intenzioni dell'autore: quando noi facciamo un'analisi storica di Puškin sono proprio quelle che ci interessano! Proskurin mostra che c'è tutta una rete di citazioni e di allusioni deliberatamente creata da Puškin nei propri testi...

**D.R.** Un'allusione che nessuno coglie, non è un'allusione!

**G.C.** A sentirvi parlare, sembra di veder risorgere la grande disputa fra razionalismo ed empirismo, o meglio: mi sembrano risorgere di fronte a noi i due celebri commentatori dell'*Evgenij Onegin*: Vladimir Nabokov e Jurij Lotman<sup>19</sup>. Nabokov: non si può capire niente dell'*Onegin* se non si vanno a vedere tutte le citazioni nascoste dalla poesia francese che c'ha ficcato quel maledetto! Lotman: non si può capire niente dell'*Onegin* se non se ne mette in risonanza il testo col contesto culturale che lo ha generato e che doveva poi anche fruirlo!

**M.V.** Secondo me si tratta di due punti di vista conciliabili.

**G.C.** La sintesi si potrebbe definire come ‘sindrome di Cristoforo Colombo’: ciò che tu soggettivamente pensi di stare facendo — andare in India — può discostarsi parecchio da ciò che oggettivamente fai, ossia scoprire l'America... In realtà, ciò che tu hai intenzione di fare e ciò che risulta che tu abbia fatto — ossia come viene percepito nella tua cultura di riferimento ciò che hai fatto — possono anche avvicinarsi fino a coincidere; ad esempio, nel ciclo dei *Versi sulla Donna gentile*, ciò che nel dato contesto culturale risulta che Blok abbia fatto coincide sostanzialmente con ciò che egli voleva fare: una lirica mistica e allusiva sospesa fra presagi apocalittici

<sup>18</sup> Cfr. O. Proskurin, *Poezija Puškina, ili Podvižnyj palimpsest*, Moskva 1999.

<sup>19</sup> Cfr. *Eugene Onegin: A Novel in verse by Aleksandr Pushkin. Translated from the Russian, with a commentary by Vladimir Nabokov*, New York 1964; Ju. Lotman, *Il testo e la storia: L'“Evgenij Onegin” di Puškin*, Bologna 1985.

e fascinazione erotica. Ci sono casi, invece, in cui i due termini divergono radicalmente, spesso con conseguenze tragiche per gli interessati: è il caso delle *Anime morte* di Gogol'. Nelle intenzioni dell'autore, il poema doveva tracciare una sorta di cammino iniziatico sulla falsariga della *Divina commedia*, volto a ricomporre in comunità organica un'umanità moderna frantumata e priva di spiritualità; la critica e i lettori, però, ci videro (e date le circostanze degli anni Quaranta, non potevano non vederci) la denuncia sociale, l'impegno del militante democratico e progressista, a cui Gogol' era in realtà estraneo: attorno a questa interpretazione di Gogol', Belinskij ha addirittura agglutinato un'intera corrente letteraria, ossia la Scuola naturale, da cui sono poi usciti quasi tutti i mattatori della prosa russa del secondo Ottocento... Quando poi, coi *Brani scelti dalle lettere agli amici*, venne fuori che Gogol' non era affatto 'di sinistra', scoppiò la ben nota polemica fra lui e lo stesso Belinskij, dove a loro modo entrambi i litiganti avevano le proprie ragioni. E insomma, la grande prosa russa ottocentesca nasce dal fatto che di Gogol' nessuno aveva capito un tubo!

**D.R.** Diciamo che spesso l'autore veramente grande non viene capito dalla sua epoca. Proprio per questo io penso che si possa arrivare a ciò che egli voleva dire attraverso lo studio di tutte le letture successive, dove ognuno ne ha colto un pezzetto, ne ha evidenziato un elemento... Lo stesso Proskurin ha potuto proporre una sua interpretazione originale e convincente di Puškin solo analizzando tutte le interpretazioni precedenti e tentando di mostrarne l'inconsistenza. Ma il tempo è tiranno, e Guido deve ancora tenere il proprio intervento!

**G.C.** Damiano, ti ringrazio, anche se devo dire che la mia *mission* era farvi venire qui ad azzuffarvi come dei *wrestler*, non tanto fare il pippone io, che quello, all'Orientale, chi vuole può sentirlo *ad libitum*... Cercherò di essere sintetico. Anch'io sono marxista: un marxista di tipo più rozzo rispetto a Emilio. E vero: nel tempo alla mia impostazione gramsciana e storicista di base — che quella era e quella resta — ho aggiunto altri elementi metodologici, anche grazie

al continuo confronto con tanti colleghi, alcuni dei quali si trovano qua oggi: Miša, Damiano, e naturalmente le suggestioni che essi stessi hanno tratto dai propri maestri, in primo luogo il 'nuovo storicismo' di Andrej Zorin e della sua scuola<sup>20</sup>. Altri maestri li ho avuti io, nel tempo: voglio solo ricordare l'amico Maksim Šapir, profondo teorico del verso e storico dell'evoluzione degli stili, prematuramente scomparso, a cui ho voluto rendere un tributo traducendo in italiano alcuni dei suoi saggi più rilevanti<sup>21</sup>.

Oggi però voglio 'regredire' alla mia impostazione di base, che come ho detto non è affatto scomparsa, ma si è solo via via arricchita. Lo so: per molti, 'marxismo' è sinonimo di limitatezza, unilateralità e riduzionismo ermeneutico, ma penso che si tratti di un pregiudizio; del resto, il mio amato Contini, che non era marxista per nulla, scriveva: "Per discreto e limitato che sia il procedimento, la mira finale d'un qualsiasi discorso su un qualsiasi autore va all'integrità di questo autore; investito da un riflettore unico, piazzato in un sol punto, con le sue enfatiche sproporzioni di luci e di ombre, è però tutto l'autore a essere colpito", o almeno lo dovrebbe. Se porzioni troppo ampie restano oscure, la colpa non è del metodo, ma di chi lo applica<sup>22</sup>.

E insomma: cosa vuol dire essere 'gramsciano' e 'storicista'? Vuol dire: 1) che tutto ciò di cui possiamo parlare è sempre e solo un anello nella catena della 'storia'; 2) che il processo storico è scandito dai rapporti di proprietà e di produzione; 3) che questi, nel loro evolversi contraddittorio e spesso traumatico, sono il terreno su cui si definiscono ideologia e cultura. Che poi nella sfera della cultura sia tutto un lussureggiare di architetture semiotiche, sicuramente è vero. Non mi fraintendete: io non considero affatto l'opera d'arte o di cultura come una 'forma' in cui si riversa meccanicamente un qualche 'contenuto' sociale storicamente determinato; va bene che sono rozzo, ma non così tanto rozzo... Mi appellerò a un altro grande formalista, Boris Ejchenbaum, che

<sup>20</sup> Cfr. A. Zorin, *By Fables Alone: Literature and State Ideology in Late Eighteenth – Early Nineteenth-century Russia*, Brighton MA 2014.

<sup>21</sup> Cfr. M. Šapir, *Universum versus: Saggi di teoria del verso e di teoria della letteratura*, Lecce 2016.

<sup>22</sup> G. Contini, *Varianti*, op. cit., p. 169.



formula così la questione: fra contesto storico e serie letteraria non c'è alcun nesso causale univoco, ma ciò che è da chiarire è se mai il loro “condizionamento reciproco”<sup>23</sup>. Non so nemmeno se abbia senso parlare di contenuto e di forma, ma di una cosa sono certo: essi non si danno se non nel concreto autoprodursi e interagire dei soggetti che sul terreno della storia sono nati, che sono germinati dalla linfa delle contraddizioni che la storia offre; e l'elemento di raccordo fra la serie sociopolitica e quella culturale e artistica sono di certo gli intellettuali, quale che sia il loro specifico *avatar*, momento per momento. Si tratta di un nesso fondamentale che a me interessa soprattutto quando vado sui lunghi periodi, e questo mi è accaduto abbastanza spesso: scrivere una storia generale della letteratura russa per me significava proprio lavorare sulla costruzione delle architetture di lungo periodo, delle dinamiche in base alle quali determinati gruppi sociali egemoni selezionano i propri intellettuali, di come questi ultimi elaborano la propria identità, delle scelte che in base a tale identità essi compiono nel campo dell'organizzazione della cultura, e di lì, poco a poco, tutto il reticolato di spinte e contospinte in cui si vengono a coagulare le singole opere letterarie<sup>24</sup>.

Insomma, è vero che la cultura parla della realtà storica, ma ne parla attraverso un processo in cui gli infiniti elementi dell'empiria vengono selezionati, interpretati e ricomposti in un quadro coerente: quello che in semiotica si definirebbe ‘sistema modellizzante secondario’. E a fare questo, volta per volta, sono specifici gruppi di intellettuali. Quindi, se vogliamo parlare di nesso fra serie storica e serie culturale, è soprattutto degli intellettuali che dobbiamo parlare, e per farlo sono davvero fondamentali, almeno per me, gli elementi di analisi gettati da Antonio Gramsci nei suoi *Quaderni del carcere*. E qui, nonostante il tempo sia davvero tiranno come dice Damiano, voglio permettermi almeno una piccola divagazione su un nesso particolare su cui riflettevo proprio preparando questo intervento, ossia il paragone fra

Gramsci e le teorie sulla ‘quotidianità letteraria’ [*literaturnyj byt*] di Ejchenbaum, che come avrete capito è una mia passione, come per Damiano lo è Tynjanov. Nel 1927 Boris Michajlovič tenta infatti di superare la rigida tassonomia del primo formalismo incorporando nell'analisi delle opere elementi che ineriscono alla sfera della vita dello scrittore (la ‘quotidianità letteraria’): insomma, il problema non è tanto come si scrive, ma come si è scrittori, ossia quali sono i parametri di autoidentificazione dello scrittore come tale<sup>25</sup>. È una questione complessa, da cui nascerà di lì a poco la sua grande opera su Tolstoj, ma a me interessava il rapporto con le riflessioni iniziate da Gramsci poco dopo, nel 1929, nel carcere di Turi. A me, il *literaturnyj byt* sembra un concetto allo stesso tempo più ampio e più ristretto rispetto a Gramsci. Più ampio perché prende in considerazione non solo (e non tanto) la classe sociale di riferimento in rapporto all'evoluzione delle relazioni sociali nel loro complesso, ma anche l'articolazione del mercato letterario e l'intero insieme di problemi e condizionamenti strutturali con cui si confronta l'attività scrittoria (ma anche condizionamenti particolari. Ad esempio: le fasi di scrittura de *I cosacchi* sullo sfondo della competizione letteraria di Tolstoj col fratello). Ma il *literaturnyj byt* è anche più ristretto rispetto a Gramsci, perché non contempla alcun problema di egemonia e di consapevole politica culturale, ma si limita a mettere in relazione le specifiche condizioni di vita degli intellettuali con le dinamiche evolutive della loro produzione letteraria.

Ma basta con Ejchenbaum, non vi voglio così tanto male... Torniamo a Gramsci, nei cui *Quaderni*<sup>26</sup> si trovano spunti utilissimi per comprendere le dinamiche di sviluppo di qualsiasi cultura: come il ceto intellettuale si viene a creare, la dialettica fra continuità e frattura, dove gli intellettuali nuovi rispondono alle classi sociali emergenti che li hanno prodotti ma allo stesso tempo non possono non rapportarsi alle corporazioni intellettuali che li hanno preceduti e che continuano ad esistere e ad eserci-

<sup>23</sup> B. Ejchenbaum, *O literature: Raboty raznych let*, Moskva 1987, p. 521.

<sup>24</sup> Cfr. G. Carpi, *Storia della letteratura russa. I: Da Pietro il Grande alla rivoluzione d'Ottobre*, Roma 2010 e ed. segg.

<sup>25</sup> B. Ejchenbaum, *O literature*, cit., p. 430.

<sup>26</sup> Vedi, in particolare, A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale e Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Roma 1977 e ed. segg.

tare la propria influenza (l'esempio più evidente è quello della corporazione ecclesiastica, almeno nella storia intellettuale italiana). E qui vi beccate un'altra digressione, perché abbiamo toccato un elemento metodologico per me fondamentale, e non solo in relazione a ciò di cui stiamo parlando ora: 'continuità' e 'frattura' devono essere sempre due canali 'paralleli' e 'complementari' per interpretare qualsiasi fenomeno culturale, proprio come noi siamo in grado di percepire la profondità dello spazio perché vediamo attraverso due occhi fra loro dislocati. Ora possono prevalere gli elementi di continuità, ora quelli di frattura, ma bisogna studiarli sempre in simultanea per ottenere una visione — per così dire — 'stereometrica' dell'oggetto studiato.

Facciamo l'esempio di Puškin: è chiaro che uno degli elementi della sua grandezza sta nel risolvere problemi di poetica, di linguaggio, di costruzione dei personaggi attorno a cui la letteratura russa si accapigliava da cent'anni, dai tempi di Lomonosov in poi (sull'ideologia torno poi). La letteratura russa — lo dico per chi non è del ramo — ai tempi di Puškin era giovane, capace di svilupparsi velocemente perché priva di quella enorme zavorra inerziale con la quale gli intellettuali italiani contemporanei di Puškin non potevano non fare i conti: di qui la possibilità che ha avuto Puškin — ma che non si sarebbe mai potuta dare a un ipotetico Puškin italiano — di porsi come coronamento riassuntivo di un'intera tradizione, risolvere i problemi che quella tradizione poneva, e allo stesso tempo rappresentare un elemento di frattura radicale, sperimentare, come diceva Miša, ossia creare gli elementi base per un ciclo letterario completamente nuovo; un ciclo dove ci sono Lermontov e Tolstoj, Dostoevskij e Čechov: tutte rifrazioni prismatiche della gran luce bianca puškiniana...

C'è poi un altro motivo per cui a Puškin e Lermontov, Tolstoj e Dostoevskij era dato fare cose che nel contesto della cultura italiana dell'Ottocento sarebbero state impensabili. Come diceva Gramsci, gli intellettuali italiani avevano una vocazione cosmopolita, mancava loro una qualsivoglia tradizione nazional-popolare: per secoli l'Italia non ha avuto un sistema politico centralizzato come le monarchie europee a partire dalla prima età moderna, ma

era fondamentalmente la sede del papato; gli intellettuali italiani, utilizzando questo 'volano papale' assolvono a una funzione cosmopolita e, quando perdono quella, faticano tantissimo a recuperare un ruolo nazional-popolare, ossia a diventare i rappresentanti organici di un sistema di istanze sociali e di lotte politiche 'endogene': non a caso, quando nel Settecento in Europa nessuno sa più che farsene degli intellettuali cosmopoliti vecchia maniera, l'Italia è confinata alla produzione di cantanti castrati, avventurieri e imbroglioni che sfruttano la tradizione dell'"italiano a giro per il mondo". Il sistema di selezione degli intellettuali si era strutturato definitivamente nel Cinquecento e lì era rimasto a vegetare, senza la minima capacità di assolvere funzioni organizzative e connettive di una cultura nazionale, di tradurre in termini di politica culturale di un DNA identitario in via di formazione.

È la vera tragedia della cultura italiana: intellettuali che ormai in pieno Ottocento hanno un'identità di casta impermeabile e ormai totalmente anacronistica, come *jinn* chiusi nella bottiglia... Gente che nella lingua, nelle rappresentazioni, nell'ideologia si sentiva — non poteva non sentirsi — molto più affine a Pietro Bembo e a Baldassarre Castiglione di quanto potessero condividere le istanze della propria nazione lì e ora, o meglio, all'articolazione delle dinamiche, delle contraddizioni socio culturali di un'Italia che si stava formando come nazione proprio in quel momento. Poi, come intellettuale puoi stare con chi vuoi: coi nobili o coi cafoni, coi borghesi o coi proletari, ma almeno un apparato visuale che ti permette di identificare le pedine in gioco, e che cavolo, ce lo dovrai pure avere, per scegliere con chi stare!

Una cosa, ad esempio, che mi ha sempre colpito molto dell'analisi di Gramsci è quando dice: "Tutta la vita intellettuale italiana" di tendenza progressista "fino al 1900 è semplicemente un riflesso francese, dell'ondata democratica francese che ha avuto origine dalla Rivoluzione del 1789: l'artificialità di questa vita è nel fatto che in Italia essa non aveva avuto le premesse storiche che invece erano state in Francia. Niente in Italia di simile alla Rivoluzione del 1789 e alle lotte che ne seguirono; tuttavia in Italia si

“parlava” come se tali premesse fossero esistite”<sup>27</sup>. Insomma, è come quando ti tagliano un braccio e continui a sentire che ti fa male... Anzi, quel ‘braccio’ gli intellettuali italiani non lo avevano mai avuto: è un braccio illusorio che non può afferrare nulla della vita reale, una sorta di proiezione virtuale, di compensazione nei confronti di una cultura realmente condivisa e capace di sviluppo organico, che in Italia era assente perché possibile solo in seguito a grandi rivolgimenti popolari, come la Rivoluzione francese.

Naturalmente Gramsci, quando parla di letteratura, si rivolge soprattutto al passato, fino al tardo Ottocento, e tocca la letteratura contemporanea in modo randomico, né avrebbe potuto fare diversamente, chiuso com’era nelle galere fasciste. Come esempio degli sviluppi potenziali che l’analisi gramsciana poteva avere nell’analisi della cultura italiana del Novecento, permettetemi di gettare sul piatto un ennesimo nome: Pier Paolo Pasolini, che citava anche lui volentieri il passo gramsciano da me riportato. Non parlo del Pasolini più noto, quello degli anni Settanta, ma dei suoi saggi degli anni Cinquanta e Sessanta, raccolti nei cicli *Passione e ideologia* ed *Empirismo eretico*<sup>28</sup> ci troverete spunti davvero eccezionali su come il gramscismo possa venire attualizzato per interpretare le dinamiche di sviluppo della letteratura e l’evoluzione dei gruppi intellettuali nel corso del Novecento italiano (fra l’altro, negli anni Sessanta, Pasolini accarezzava ‘l’antico sogno’ di fare un film sulla vita di Gramsci). In particolare, mi paiono illuminanti le sue riflessioni sullo sviluppo della lingua italiana letteraria in relazione al mutare progressivo dei centri in cui essa viene prodotta e delle relazioni sociali che essa è chiamata a esprimere.

Pasolini, fra l’altro, partendo dalle osservazioni gramsciane sulla lingua, approfondisce in modo a mio parere preziosissimo le teorie sull’‘omologia’ di un altro noto teorico marxista della letteratura, molto in voga allora: Lucien Goldmann. Cosa dice Goldmann? Dice che tra le strutture del mercato capi-

talista e quelle del romanzo come forma letteraria esiste “un’omologia strutturale” diretta: ad esempio, l’impeto di affermazione del personaggio coesivo del romanzo ottocentesco è “omologo” all’arrivismo dell’eroe dell’industrializzazione, ossia ne traduce l’essenza in un’altra struttura, in quella narrativa appunto<sup>29</sup>. Non che a Pasolini la teoria dell’omologia sembri sbagliata, ma ritiene però che sia ingenuo e limitante ridurre la struttura del romanzo al suo mero contenuto: un romanzo non è il suo contenuto, non si può prescindere dalla lingua, ossia dal “momento stilistico”, perché è proprio su quello che si fondano le più profonde gerarchie di valore di un’opera letteraria. L’omologia non è concepibile come questione che riguardi solo il contenuto: “La reale struttura di un romanzo non mi pare collocarsi nel suo campo semantico [...], ma nel suo campo linguistico. Per me, se c’è omologia tra struttura sociale e struttura romanzesca, tale omologia va ricercata confrontando la struttura sociale con la struttura linguistica del romanzo, o, nella fattispecie, con la sua struttura [...] stilistica”<sup>30</sup>. E qui sarebbe interessante fare un parallelo con gli antimarxisti Skinner e Pocock quando parlano della necessità di legare il contenuto ideologico al linguaggio.

Fra l’altro, la letteratura russa è una palestra ideale per la caccia alle omologie fra stile e ideologia, proprio perché fra Sette e Ottocento la lingua letteraria russa si sta facendo con un dinamismo e una duttilità che la lingua italiana, con tutte le sue stratificazioni, si poteva sognare. Un esempio perfetto è l’operazione che fa Nikolaj Karamzin nel momento in cui, dopo la Rivoluzione francese di cui era stato testimone diretto, si rende conto che, se non vuoi la rivoluzione anche a casa tua, devi stabilizzare la società russa attraverso la cultura: devi creare forme di identità condivisa spacciandole per patrimonio della nazione nel suo complesso, ma fondandole in realtà sulle rappresentazioni, sull’ideologia e sui pregiudizi anche linguistici dell’unico ceto sociale in grado da fare da baricentro stabilizzante, ossia

<sup>27</sup> A. Gramsci, *Letteratura*, op. cit., p. 73.

<sup>28</sup> Ora in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, I, Milano 2008.

<sup>29</sup> Cfr. L. Goldmann, *Il Dio nascosto. Studio sulla visione tragica nei “Pensieri” di Pascal e nel teatro di Racine*, Bari 1971; Idem, *Per una sociologia del romanzo. Una ricerca esemplare sui rapporti tra letteratura e società*, Milano 1967.

<sup>30</sup> P. P. Pasolini, *Saggi*, op. cit., p. 1402.

la media nobiltà terriera di provincia<sup>31</sup>. Del resto, l'unico pubblico più o meno di massa era quello: i contadini erano analfabeti, i mercanti leggevano solo testi religiosi settari, l'aristocrazia parlava in francese ed era numericamente esigua, ed ecco che Karamzin s'inventa la storia della povera Lisa, che non è affatto una contadina, ma una piccolissima nobile, spacciata però per contadina perché, nel suo destino sociale, deve rappresentare la nazione tutta. Anche la lingua karamziniana serve a quello: la scala stilistica costruita da Michail Lomonosov mezzo secolo prima viene sfrondata del suo piano alto, solenne, che intimidisce il lettore *midcult*, e da quello basso, volgare e burlesco quando non apertamente osceno, che a quello stesso lettore sembra 'repellente' e socialmente mortificante. L'idea è semplice ma funziona: mantenersi su un piano stilistico mediano, infranciosandolo a tutti i livelli, dato che il francese, per i bifolchi di provincia, era la lingua 'fica' per eccellenza, dotata di un prestigio sociale indiscutibile, in cui era gratificante calare le proprie rappresentazioni...

**M.V.** Sono considerazioni interessanti, anche perché attorno a questa cosa c'è un gran dibattito fra gli storici della lingua letteraria russa: c'è chi, come Boris Uspenskij, sostiene che Karamzin abbia costruito il suo stile su esempi reali, secondo l'uso linguistico dei salotti mondani, mentre secondo Viktor Živov nessuno parlava realmente così come scriveva Karamzin<sup>32</sup>. La tua posizione è chiaramente più vicina a quella di Živov...

**G.C.** ... e a quella di Maksim Šapir, che anche considera la lingua karamziniana un esperimento fatto a tavolino.

**M.V.** Esatto. Si è trattato di un'invenzione assai felice, perché così Karamzin è riuscito a convincere i russi che quella è la lingua che 'devono' parlare, e che anzi quella è la lingua in cui essi 'davvero' parlano...

**G.C.** E a quel punto loro cominciano davvero a parlarla! Quando si dice: "l'invenzione della tradizione", anche se io ho il sospetto che i nobili di provincia parlassero non come Karamzin, ma come gli eroi di Gogol': Sobakevič, Nozdrëv, oppure come il capitano Lebjadkin...

**M.V.** È stata un'operazione geniale anche dal punto di vista imprenditoriale, dato che per due anni Karamzin ha pubblicato una rivista di successo...

**G.C.** La vera grande rivoluzione in una letteratura moderna: quando il libro finalmente si svincola dai rapporti di mecenatismo e diventa una 'merce'!

**D.R.** Sì, però non è che uno di punto in bianco s'inventa una lingua dal nulla...

**M.V.** No, certo, non dal nulla: il materiale linguistico da assemblare esisteva eccome, ma la vera invenzione è la norma assemblata e presentata come già esistente. Già nelle *Lettere di un viaggiatore russo*, Karamzin dichiara ai nobili che la letteratura — solo la letteratura — dev'essere la fonte di tutte le rappresentazioni: non solo di quelle estetiche, ma anche e soprattutto delle norme di comportamento sociale ed emotivo.

**G.C.** Dato che fra poco ci buttano fuori, vorrei concludere con un paragone a mio parere molto interessante fra il ruolo degli intellettuali italiani così come lo descrive Gramsci e la situazione in Russia all'indomani della fallita rivolta decabrista, quando — a differenza che in Italia — la questione del ruolo 'nazional-popolare' della cultura viene scoperto eccome: lo stesso Gramsci è ammirato dalla lucidità e dalla determinazione con cui Tolstoj e Dostoevskij trattano il problema, e li paragona a un Manzoni chiuso nel proprio elitismo cattolico di mero paternalismo nei confronti degli 'umili'. Nel dibattito intellettuale russo, al contrario, diventa dominante il problema dello scollamento fra elite colta e masse popolari, del ruolo positivo o meno delle riforme di Pietro il Grande, del *Sonderweg* russo... Non fanno

<sup>31</sup> G. Carpi, *Storia della letteratura russa*. I, op. cit., p. 175 e segg.

<sup>32</sup> Cfr. V. Živov, *Istorija jazyka russoj pis'mennosti*, I-II, Moskva 2017.

altro che pensare a questo, a partire da Pëtr Čaadaev in poi, e in realtà si era cominciato anche prima, ai tempi delle guerre napoleoniche con Aleksandr Šiškov, col Karamzin dell'*Appunto sulla vecchia e nuova Russia*, col mito di Minin e Požarskij. Penso che ciò sia stato possibile perché in Russia esisteva una secolare storia nazionale condivisa, una statalità pervasiva e omologante almeno dai tempi di Pietro il Grande: può piacere o non piacere, ma è un fatto che esistesse un campo condiviso sia di storia nazionale percepita che di statalità; e poi esisteva una fortissima identità confessionale (ortodossa): tutti elementi assenti in Italia.

**D.R.** Intendi dire che in Italia non ci fosse una forte identità confessionale (cattolica)?

**G.C.** Certo che in Italia c'era una fortissima identità confessionale cattolica, ma a differenza di quella ortodossa, non si configurava come potenziale collante di un'identità nazionale: al contrario, inseriva gli intellettuali nel circuito primariamente transnazionale e globalizzato di una Chiesa universale, dove peraltro si utilizzava una lingua franca. La presenza del Papato come centro culturale egemone e primo produttore di intellettuali in Italia ha se mai ostacolato la creazione di una cultura nazionale.

Tornando alla Russia, esisteva anche un ceto intellettuale poco numeroso, organicamente legato alla classe nobiliare-terriera, ma di formazione recente e quindi privo di un peso inerziale che ne condizionasse e limitasse troppo lo sviluppo; alla fine, il sommo scrittore Russo, Puškin, era e si sentiva fino al midollo un membro della nobiltà terriera, ma è proprio lui, nel suo periodo maturo, che pone il problema di come cominciare a costruire una nuova cultura nazionale condivisa: certo nel segno di una continuità col passato (si tratta pur sempre di un allievo di Karamzin), ma una cultura che ora avrebbe dovuto necessariamente coinvolgere strati molto più ampi della società, trovare un tessuto connettivo identitario potenzialmente capace di allargarsi a tutta la nazione, in prospettiva addirittura alle masse contadine (e questo nel contesto di una perdurante e pervasiva servitù della gleba). Penso al suo lavo-

ro sulla lingua letteraria, sfrondata dagli stereotipi classicisti e sentimentalisti e arricchita di elementi popolari; penso alle parti urbane e plebee del *Cavaliere di Bronzo*, dove i destini dei ceti subalterni sono inclusi nella grande narrazione imperiale; penso alla riflessione portata avanti nel *Boris Godunov* su come i nodi storici irrisolti si riverberano poi sul destino di un Paese, generazione dopo generazione; penso a Tat'jana Larina, modello etico per un nuovo legame nazionale, che dà il due di picche a Onegin spiegandogli che non puoi fondare la tua felicità tradendo chi si fida di te; penso alla poesia come incessante plasmatrice di civiltà e di valori condivisi, che si erge più alta della colonna di Alessandro, che è superiore allo Stato e alla gloria militare ed è capace di attirare come un potente magnete le masse che percorrono il sentiero popolare, che mai si coprirà d'erba...

La cultura nobiliare per lui, come per Karamzin e prima ancora per Ščerbatov (insomma, per tutti i mastodonti della fronda gentilizia), vuol dire tradizione di autonomia e di libertà etica nei confronti del potere imperiale, perché se lo zar non ascolta il saggio consiglio dei nobili diventa un tiranno. Ecco: il suo è un tentativo grandissimo e impossibile di traghettare il lascito di questa cultura nobiliare, senza la quale lui non riesce a immaginare la Russia, in un'epoca nuova. Di nuovo la dialettica fra continuità e frattura, vi ricordate? Anche qui cade a fagiolo Gramsci, che riflette su come il "vecchio uomo", si renda capace di pensare e descrivere il cambiamento — anche se in negativo — prima che il "nuovo uomo", ossia quello nato sulla base dei nuovi rapporti, sia capace di esprimersi in arte: "è un 'canto del cigno' che spesso è di mirabile splendore" (Gramsci pensa alla *Commedia* di Dante): "il nuovo vi si unisce al vecchio, le passioni vi si arroventano in modo incomparabile, ecc."<sup>33</sup>.

Quello di Puškin era chiaramente un tentativo destinato a fallire, ma che esso fosse il punto di raccordo fra due cicli storici, lo intuivano anche i rappresentanti più acuti della generazione successiva, già protesi verso forme radicalmente democratiche e inclusive di modernizzazione nazionale: quando

<sup>33</sup> A. Gramsci, *Letteratura*, op. cit., p. 11.

Belinskij scrive che l'*Onegin* è l'“enciclopedia della vita russa”, non vuol dire che è una specie di elenco del telefono di tutto quello che fanno i russi, ma allude all'Enciclopedia di d'Alembert e a quella di Hegel, ossia vuol dire che l'*Onegin* fa entrare il materiale della 'vita russa' in una dimensione filosofica e universalmente umana da cui essa era sempre stata esclusa, in quanto pura 'empiria' indegna di storia.

Ma il tempo a noi concesso è terminato, ahimè: i custodi ci fanno segno che devono chiudere Palazzo Du Mesnil. Perciò vi propongo di trasferirci tutti all'Antica vineria di Borgo Vergini, dove gli stimati colleghi Aglianico e Catalanesca ci attendono per proseguire *ad libitum* il nostro simposio...

◇ *Literature and History. A Discussion on Possible Approaches* ◇

Guido Carpi, Emilio Mari, Damiano Rebecchini, Mikhail Velizhev

**Abstract**

The texts presented here are the transcription – later enriched in the editing phase – of the round table *Literature and History. Possible Approaches*, which took place on 16 May 2024 as part of the courses of the PhD programme in Literary, Linguistic and Comparative Studies at the University of Naples L'Orientale. The round table was attended by four Italian scholars specialising in Russian studies, respectively from L'Orientale, Sapienza University of Rome, University of Milan, and the University of Salerno, together with PhD students from the Neapolitan university and the other universities involved.

**Keywords**

Literature and History, Round Table, Methodological Debate, Russian Studies.

**Authors**

*Guido Carpi* holds the position of full professor in Russian Literature at the University of Naples L'Orientale. He is the author of numerous scholarly works, including the monograph *Dostoevskii as Economist* (2012, in Russian), a two-volume *History of Russian Literature* (2010, 2016, in Italian), a *History of Russian Marxism* (2016, in Russian), a *History of the Russian Revolution* (2017, in Italian), and a biographical study dedicated to Vladimir Lenin (2024, in Italian). He has also curated an anthology of writings by Maksim Shapir, addressing verse theory and literary theory, presented in Italian (2013).

*Emilio Mari* is Assistant Professor of Russian Studies at Sapienza University of Rome. His areas of research include: the semiotics of space and the relationships between literature, architecture and landscape; popular culture, folklore and mass culture; microhistory, politics and practices of everyday life; critical theory and cultural theory; Russian theatre and performing studies. He is a co-editor of “eSamizdat. Journal of Slavic Cultures” and the author of the books *Between the Rural and the Urban: Landscape and Popular Culture in Petersburg, 1830-1917* (2018) and *A Cruel Romance. Aesthetics and Politics of Folklore in 20<sup>th</sup> century Russia* (2023).

*Damiano Rebecchini* is Professor of Russian Literature at the University of Milan. His research interests include Russian literature of the 19<sup>th</sup> century, the history of reading, and the Court Culture in Russia. He is the author of *Il business della Storia. Il 1812 e il romanzo russo della prima metà dell'Ottocento fra ideologia e mercato* (2016) and co-editor with Raffaella Vassena of the volumes *Reading in Russia. Practices of Reading and Literary Communication, 1760-1930* (2014) and *Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia* (3 vols, 2020-2021). In recent years, his research has been focusing on the education of Tsar Aleksandr II.

*Mikhail Velizhev* (b. 1980) is a specialist in Russian and European intellectual history and in the history of Russian literature, Associate Professor of Russian Literature at the University of Salerno, Italy. His research interests include the history of Russian literature and culture, Russian intellectual history, the history of political thought, the methodology of the human sciences, and microhistory. He has published several articles and books, in particular *Civilization, or War of the Worlds* (2019) and *Chaadaev's Affair: Ideology, Rhetoric and Power in Russia in the Epoch of Nicholas I* (2022).

**Publishing rights**

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**



© (2024) Guido Carpi, Emilio Mari, Damiano Rebecchini, Mikhail Velizhev