

SAN PIETROBURGO: LA CITTÀ E LA MEMORIA

Ivan Verč

Memoria e racconto

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

Il presente della memoria

La storia di San Pietroburgo può infatti essere vista “anche” come storia di uno o più tentativi di dare un senso alle modalità della sua nascita, del suo costituirsi come centro, della sua quotidianità, del suo ruolo politico, sociale, artistico, letterario e, più in generale, culturale. Ognuno di tali tentativi non può che risolversi nello strumento della narrazione, della sua lettura e di una nuova narrazione: la storia di San Pietroburgo può essere dunque la storia dei molti tentativi di fissare nella naturale non-omogeneità delle diverse narrazioni, lettera-

rie e non, un significato compiuto in grado di traghettare l'evento irripetibile di un'esistenza verso i lidi più certi e duraturi di un'identità e, quindi, di una scrittura della memoria. E per quanto diversificate possano essere state narrazioni e letture di quell'unico oggetto, la memoria, alla fine, non può che adagiarsi nell'alveo sicuro di un evento narrato che, per sua natura, confina ogni esistenza in un inevitabile letto di Procuste.¹

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

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

spiegare, comprendere e recepire la città di San Pietroburgo come segno culturale. Così, per esempio, Vladimir Nikolaevič Toporov, maestro illustre e inimitabile nella fondamentale definizione del paradigma del “testo pietroburchese nella letteratura russa”, si è posto l’alto compito (*sverchzadača* – ipercompito²) di individuare un significato più profondo nei testi che in qualche modo risultino collegati alla città di San Pietroburgo, significato che non a caso, secondo il parere di Toporov, solo la letteratura è stata in grado di far emergere. Dalla lettura e dalla successiva narrazione delle molte opposizioni “pietroburchesi”, comprese quelle appena ricordate, Toporov ha proposto una attribuzione di senso all’esistenza stessa di San Pietroburgo: da raffinato filologo egli ha offerto alla nostra riflessione la figura etimologica racchiusa nel binomio di tradizione bizantina *opasnost’-spasenie*, ovvero l’inscindibilità tra la consapevolezza e il timore del “pericolo” e la conseguente e necessaria tensione verso la “salvezza”.³ Diverso, mi sembra di poter dire “più laico”, l’approccio di Jurij Michajlovič Lotman: a quelle stesse e ad altre opposizioni egli attribuisce il merito

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

³ Vladimir N. Toporov riprende qui (pp. 266, 300) una categoria della condizione umana di tradizione bizantina che vede nel “pericolo” la fonte del “timore” (di Dio); esso però apre la strada verso la “speranza” (il valore assoluto di Dio). Nel suo famoso libro sulla poetica bizantina Sergej Averincev ricorda infatti che «i concetti di “timore” e “speranza” sono uniti al concetto di “salvezza”»; cf. S. Averincev, *L’anima e lo specchio. L’universo della poetica bizantina*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 115-16. La “figura etimologica” deriva dal fatto che in russo le due parole *o-pas-nost’* (pericolo) e *s-pas-enie* (salvezza) hanno la stessa radice non slava *-pa[s]* che contempla anche i significati di “nutrire”, “accudire” e “vigile attenzione”, ai quali, tra l’altro, è riconducibile non solo l’area semantica di *pastuch* (pastore di animali), ma anche di *pastyr’* (pastore di anime) con l’ambito metaforico a esso connesso (per esempio, la comunità cristiana come “gregge”); cf. la voce *pasu, pasti* in M. Vasmer, *Etimologičeskij slovar’ russkogo jazyka*, III, Moskva, Progress, 1987, pp. 215-216; cf. anche la voce *pasti* in V. I. Dal’, *Tolkovyj slovar’ živogo velikorusskogo jazyka*, III, Moskva, Russkij jazyk, 1980, p. 23.

di aver dispiegato le possibilità feconde di uno spazio intellettuale, razionale e illuministico. Nei numerosi “contrast” presenti nella cultura pietroburchese, osservata sia da una prospettiva letteraria, sia dal punto di vista del meta-linguaggio che un soggetto sottoposto a osservazione elabora su se stesso, quello spazio aveva trovato lo stimolo necessario per superare le certezze di un mondo fino ad allora solo racchiuso su se stesso.⁴ Non è del resto un caso che i termini che con maggiore frequenza si riscontrano negli studi fondamentali più recenti sulla cultura e sulla letteratura di San Pietroburgo siano “contraddizione” e “contrasto”; si tratta infatti di termini che in ogni fondazione di identità “forte” classicamente intesa (ma forse sarebbe più corretto dire “storicamente intesa” in quanto inserita in una scala di valori “forti” che solo la fine “debole” del XX secolo sembrava aver messo in discussione) racchiudono in sé l’implicita aspirazione a un loro superamento o, perlomeno, all’affermazione del polo positivo dell’opposizione. E anche quando il “testo pietroburchese”, co-fondante la stessa cultura pietroburchese, si presenta come testo complesso “di tipo accumulativo”,⁵ esso, forse proprio in virtù della sua contraddittoria, ma compatta stratificazione, dispiega nuove possibilità ai processi di significazione; siamo quindi nuovamente in presenza di un percorso volto al superamento di quei significati che la memoria scritta, a volte in modo unilaterale, semplificato oppure solo contingente alle necessità del tempo individuale e collettivo, avrebbe accolto e consolidato. Mi sembra che l’indubbio spessore umanistico e il forte impegno civile (Bachtin userebbe la dizione di “čuvstvo teorij” – il “sentire” la teoria, ma anche il “sentimento” della teoria – per definire questo tipo di valore etico nella ricerca scientifica),⁶ qualità che emergono dalle pagine dei due grandi studiosi appena citati, possano essere condensati nelle parole che chiudono due studi importanti da essi dedicati, rispettivamente nel 1971-1993 e nel 1984, alla città di San Pietroburgo: per Vladimir Nikolaevič Toporov la città di San Pietroburgo, “profondamente malata”,⁷ racchiude nella sua relativamente breve memoria la cura per una più che mai necessaria rinascita spiri-

⁴ Cf. Ju. M. Lotman, *Izbrannye stat'i v trech tomach*, II, Tallin, Aleksandra, 1992 (cf. l’articolo: *Simvolika Peterburga i problema semiotiki goroda*, pp. 9-21).

⁵ V. N. Toporov, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz*, cit., p. 295.

⁶ M. M. Bachtin, *Sobranie sočinenij v semi tomach*, V, Moskva, Russkie slovari, 1997, p. 352.

⁷ V. N. Toporov, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz*, cit., p. 320.

tuale russa; Jurij Michajlovič Lotman afferma invece che la “cultura pietroburghese”, proprio in virtù dei “contrastisti” che essa ci offre, è “una delle conquiste nazionali della vita spirituale della Russia”,⁸ quasi a voler ribadire con determinazione l’evidenza di un valore che solo una contingenza storica avversa poteva osteggiare, negare o semplicemente ignorare. Per dirla in breve, la valenza etica che sta alla base dei loro rigorosissimi studi scientifici va ricercata, com’è naturale, nella ferma e individuale consapevolezza del tempo presente da essi vissuto.

La letteratura come memoria

Una constatazione di questo genere, all’apparenza banale e scontata, può invece dimostrarsi feconda, se solo la si confronta con una constatazione che Paul Ricoeur riprende da Aristotele (in *Peri mnemes kai anamneseos*; a noi giunto con il titolo latino *De memoria et reminiscentia*) e che non a caso sta alla base di tutto il suo discorso ermeneutico sulla memoria: “la memoria è del passato”,⁹ anche se può esistere soltanto nel tempo presente di un’esistenza. E affinché il tempo che *irreversibilmente non c’è più* possa aspirare allo statuto della *memoria*, esso deve aver prima trovato un soggetto *narrante* o, se vogliamo, un’identità *narrativa*. Da questo punto di vista il soggetto “pietroburghese” non poteva che costituirsi nell’ascolto di tutta una serie di “ricordi” (*mneme*), voci, conversazioni da salotto, serissime discussioni di circoli ristretti, nella lettura di testi, di letteratura e non, e in quant’altro di scritto e orale potesse definirsi come presenza linguistica in uno spazio e tempo determinati; si potrà quindi parlare di soggetto narrativo solo nel momento in cui egli, attraverso un’elaborazione personale, sarà stato in grado di collocare, in tutto o in parte, tale presenza linguistica dentro un percorso che ha come punto d’arrivo una consapevole attribuzione di senso (*anamnesis*). Se i fatti,

⁸ Ju. M. Lotman, *Simvolika Peterburga i problema semiotiki goroda*, cit., p. 21.

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

come diceva Roland Barthes, sono “un’esistenza linguistica”, allora la memoria è la loro trasformazione in un testo semanticamente definibile, ma pur sempre lasciato alle possibilità di lettura di ogni tempo presente, unico tempo, del resto, dal quale è possibile porre domande sul passato per riformularne il significato in una nuova scrittura.¹⁰ Non meraviglia quindi che una parte importante che emerge dall’enorme mole di testi che, studiati ed elaborati a più riprese fino a fissare l’immagine di Pietroburgo nelle modalità culturali che oggi conosciamo, sia riconducibile a diverse identità narrative: esse, specialmente nella scrittura letteraria della prima metà del secolo XIX, hanno offerto alle possibilità di ogni successiva lettura uno o più elementi “capaci”¹¹ di dare alla città di San Pietroburgo una compiuta memoria di sé. Sorge allora spontanea una domanda: in questo nostro anno 2003 non sarebbe forse il caso di aggiungere alle celebrazioni per i trecento anni di un evento (la fondazione di San Pietroburgo) anche le celebrazioni per i 170 anni dalla pubblicazione del *Cavaliere di bronzo* (*Mednyj vsadnik*, 1833) di Aleksandr Sergeevič Puškin? Stiamo infatti parlando, com’è noto, del testo fondante il “testo pietroburghese della letteratura russa”, al quale va ascritta l’indubbia “capacità” di aver orientato non poco l’attribuzione di senso alla città stessa. A questo punto, però, un’altra domanda mi sembra d’obbligo: alla letteratura del “testo pietroburghese” spetta solo la funzione chiave della memo-

¹⁰ Non entro qui nel merito della parziale critica di Ricoeur (p. 402) nei confronti di Hyden White che nel suo libro *The Content of the Form* (Baltimore-London, The John Hopkins University Press, 1987), aveva utilizzato in epigrafe l’asserzione di Roland Barthes. Hyden White in effetti tende a negare ogni valenza di verità al discorso storico in quanto semplicemente “narrazione”, mentre Ricoeur affida alla “memoria” che si esercita con la “testimonianza” un ruolo insostituibile nel costituirsi della scrittura storica. Qui si vuole solo sottolineare la sostanziale confluenza tra i due studiosi nell’affermare il *principio narrativo* della memoria e della scrittura storica (cf. a questo proposito I. Verč, *O historičnem diskurzu*, in AA.VV., *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture*, Obdobja 18, Ljubljana 2002, pp. 675-685).

¹¹ Qui e altrove uso appositamente il termine “capace” che è il “filo conduttore” della “fenomenologia dell’uomo capace” di Paul Ricoeur. Per il filosofo francese “l’identità narrativa” è, di fatto, la “poetica” dell’u o m o c a p a c e che nella scrittura della storia (delle storie) evita sia la “ripetitività ossessiva”, sia il “rifiuto cieco” del passato e di esso se ne fa piuttosto “rappresentanza” (*vedi oltre*). Cf. D. Iannotta, *Prefazione all’edizione italiana. Memoria del tempo. Tempo della memoria*, in P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, cit., pp. XI-XXIV.

ria che è la “rappresentanza” *dell'altro da sé*,¹² oppure è stato anche il suo meta-linguaggio, la “rappresentanza” *di sé* che ha contribuito a fondare la realtà di quella stessa memoria? Se la letteratura è *rappresentanza dell'altro da sé*, allora si potrebbe dire che la letteratura ha fatto scoprire ai pietroburghesi e, più in generale, ai russi, ciò che in realtà già esisteva, ma ancora non era stato descritto;¹³ se la letteratura è invece anche *rappresentanza di sé*, allora si potrebbe dire che una parte imponente della letteratura – il “testo pietroburghese” in sé – fondamentale per lo sviluppo complessivo della letteratura in Russia, acquisisce consapevolezza di sé e delle modalità interne che la differenziano rispetto alla letteratura precedente, nonché, com'è ovvio, a tutti gli altri modi di rappresentazione della realtà.¹⁴ Si può insomma

¹² Sul concetto di “rappresentanza” (*vicariato, luogotenenza*) della memoria cf. P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., pp. 396-407. Secondo Ricoeur, se “dobbiamo rinunciare all'idea, a tutta prima seducente, di una restituzione del pensiero originale a opera dell'esegesi” (*idem*, p. 406) e se, “ricollocando le opere nel loro contesto storico, si instaura con esse un rapporto non di vita ma di semplice rappresentazione (...)”, allora l'idea di “rappresentanza (...)” è la maniera forse meno cattiva di rendere omaggio a un cammino ricostruttivo, il solo disponibile al servizio della verità in storia” (*idem*, p. 407; il corsivo è mio - I.V.).

¹³ Dice giustamente V. N. Toporov che grazie al testo pietroburghese, specialmente a partire da Dostoevskij, “noi abbiamo imparato a guardare in modo diverso la città di Pietroburgo e abbiamo imparato a notare ciò che prima non vedevamo (alla stregua dei londinesi che, come diceva Oscar Wilde, hanno notato la nebbia di Londra solo dopo aver visto i quadri di Turner)”; cf. V. N. Toporov, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz*, cit., p. 313.

¹⁴ Sarebbe come chiederci, se, per esempio, il “principio delle contraddizioni” che Ju. M. Lotman interpreta come principio fondante della struttura dell'*Eugenio Onegin* di A. S. Puškin (cf. Ju. M. Lotman, *Il testo e la storia. L'“Evgenij Onegin” di Puškin*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 51 e sgg.) sia la risultante di un'analisi condotta a partire da una memoria del “contrasto” e della “contraddizione” già codificata dal “testo pietroburghese”, o se invece è il testo di Puškin in quanto testo artistico ad avere innescato il processo di codificazione di quella stessa memoria, ovvero se una struttura *in eventu* sia stata colta nella sua significazione soltanto *post eventum*. Il discorso che Ricoeur svolge nei confronti della scrittura storica dell'*avvenimento* (dell'*evento*) (“possiamo parlare qui di strutture *in eventu* colte nella significazione soltanto *post eventum*” - P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, cit., p. 352) può essere fecondo solo a patto che il testo sia considerato non come *descrizione* di uno o più avvenimenti (eventi), ma come *avvenimento (evento) in sé* (Bachtin direbbe *slovo kak sobytie* – la parola come evento). Solo in questo caso infatti “[l]a struttura (...) attraverso il racconto diventa condizione di possibilità dell'avvenimento” (*ibidem*). Il “racconto”, in questo caso, non si riferisce al testo di Puškin, bensì alla descrizione che

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

Realtà descritta e realtà fondata

Forse si potrebbe partire da una nota distinzione di Lotman¹⁵ per constatare che ogni memoria si configura per sua natura come un compatto “testo di cultura”, laddove la letteratura, in ambito russo specialmente a partire dal XIX secolo, è invece una non-omogenea “cultura dei testi”; come dire che le stesse tipologie culturali che hanno scritto e compattato la memoria di San Pietroburgo si sono risolte nella letteratura russa anche in un’affermazione di *differenza* (cultura dei testi) e non necessariamente di *identità* (testo di cultura). Se, per esempio, prendiamo in esame una categoria importante della memoria di San Pietroburgo, ovvero quella sua “fondazione dal nulla” che nei geni della città iscriverebbe, tra l’altro, anche una sua predestinazione negativa (*gibel’* – distruzione, rovina, morte), ci rendiamo conto che quella stessa categoria racchiude in sé il potenziale positivo del dispiegarsi di una consapevolezza, che mi sembra si possa *storicamente* definire “moderna”, ovvero che *la realtà non è preesistente*, ma può essere creata ovvero fondata. Quando Puškin nell’*Eugenio Onegin* decide di abbandonare la “lingua degli dei” per altri “strani” linguaggi più consoni alle sue necessità di rappresentazione del reale,¹⁶ egli in realtà chiude un percorso già da tempo intrapreso dalla letteratura russa; indicativo, a questo proposito, mi sembra il fatto che, per esempio, ancora negli anni 1814-15 Batjuškov considerasse la natura, ovvero ciò che è esterno all’uomo, come un’entità che ci parla con parole “misteriose” (*tajnymi slovam*);¹⁷ altrettanto indicativo mi sembra il fatto che all’incirca vent’anni più tardi, nel 1836, Tjutčev insista

ne fa Lotman e l’“avvenimento” non è la realtà narrata attraverso la storia di Onegin, Tat’jana e Lenskij, bensì il manifestarsi stesso (l’evento) del testo puškiniano.

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

¹⁶ Cf.: [Muza] “(...) pozabyła reč’ bogov / Dlja skudnych, strannyh jazykov”, Evgenij Onegin, VIII, V: 7-8, (il corsivo è mio - I. V.).

¹⁷ In Batjuškov la natura “vsë serdcu govorit / Krasnorečivymi, no tajnymi slovam”; cf. K. N. Batjuškov, *Polnoe sobranie stichotvorenij*, Moskva – Leningrad, Sovetskij pisatel’, 1964, p. 186 (il corsivo è mio - I. V.).

nel negare alla “natura” la semplice funzione di “copia” (*slepok*, con presumibile riferimento a *slepok Božij* – copia di Dio) di una realtà che non ci è dato conoscere solo perché non in grado di leggerne la “lingua”.¹⁸ È un problema, questo, che a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo dispiega un passaggio fondamentale tra due diverse tipologie di soggetti narrativi storicamente intesi: da un lato un soggetto narrativo, per molti versi tipico del classicismo accademico, impegnato nella ricerca, nello studio, nell’apprendimento, nella “tecnica” di un linguaggio in grado di proporre un modello di rappresentazione della realtà alla quale è comunque necessario aspirare, perché in altri tempi e luoghi quel linguaggio si sarebbe già dimostrato “capace” di attribuire al mondo un compiuto significato di totalità e armonia che è andato oramai perduto, dall’altro un soggetto narrativo nuovo, moderno, che si costituisce nella consapevolezza che ogni proposizione di linguaggio, vecchio o nuovo che sia, è, di fatto, una fondazione di realtà. Toporov stesso, del resto, sottolinea che non è possibile accostarsi al “testo pietroburghese”, fondante la stessa realtà di San Pietroburgo, come a una “copia di Pietroburgo” (*slepok s Peterburga*),¹⁹ noi possiamo solo aggiungere che l’informazione che il “testo pietroburghese” restituisce non è *sostitutiva* di una realtà che solo i nostri limiti non ci permettono di conoscere e acquisire, ma che di certo in qualche tempo e luogo, terreno e non, deve o doveva esistere (nella parola inaccessibile di Dio o in una parola da tempo perduta, ma potenzialmente recuperabile), l’informazione è *additiva* e quindi costitutiva della realtà stessa del tempo presente.²⁰ Per questa nuova autocoscienza letteraria russa della prima metà del XIX secolo la realtà *in quanto* fatto linguistico non è un’entità già data: essa non si trova nell’impossibile lettura e narrazione né di un disegno sconosciuto, né di un passato da recuperare e quindi nemmeno di un consequenziale futuro da proporre.²¹

¹⁸ Cf.: “Ne to, čto mnite vy, priroda: / Ne *slepok*, ne bezdušnyj lik – / V nej est’ duša, v nej est’ svoboda, / V nej est’ ljubov’, v nej est’ jazyk... / [...] *pojmi*, kol’ mo-žet, / Organa žizn’, *gluchonemoj!*”; cf. F. Tjutčev, *Stichotvorenija*. Moskva, Sovetskaja Rossija, 1976, pp. 81-82 (il corsivo è mio - I. V.).

¹⁹ V. N. Toporov, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz*, cit., p. 295.

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

²¹ Ha perfettamente ragione Ju. M. Lotman, quando afferma che a San Pietroburgo “un modello ideale combatteva per la propria effettiva realizzazione” (“ideal’naja mo-

La letteratura come rappresentazione di sé

A partire da questa consapevolezza anche altre categorie “pietroburghesi” che la storia narrata ci ha restituito acquisiscono dimensioni “additive”. Così, per esempio, la realtà di una Pietroburgo *virtuale* nel suo apparire come un “grande teatro” e una Pietroburgo *reale* “dietro le quinte” ci è stata restituita dalla memoria come realtà di un’opposizione e, nel contempo, come un’implicita attribuzione di realtà “più vera” al secondo degli elementi oppositivi. La letteratura, che peraltro mai ha negato questa “seconda” realtà, anzi, l’ha descritta a più riprese, ci ha restituito invece un processo di autoriflessione sulle modalità della scrittura letteraria. Credo infatti non sia azzardato affermare che essa stessa, alla fine di un percorso non semplice, evolve fino a considerare anche la *virtualità di una realtà* (la propria scrittura) declinabile esattamente negli stessi parametri di verità di qualunque altra realtà cosiddetta effettiva: in difetto di narrazione entrambe le realtà risulterebbero infatti “sospese nel vuoto”, come direbbe Ricoeur, e non ci sarebbe di conseguenza nulla su cui discutere, tanto meno discutere in merito alla loro maggiore o minore “verità”.²² Forse anche questa nuova acquisizione di consapevolezza può aiutarci a comprendere l’enorme impatto che dalla fine del XVIII secolo la letteratura ha avuto nella società russa. Senza questa consapevolezza di fondo, che è consapevolezza di una *realtà fondata sulla rappresentazione*, sia il “testo pietroburghese” sia la stessa memoria di San Pietroburgo non avrebbero avuto modo di costituirsi in ciò che comunemente definiamo “contraddizione” e “contrasto”: sono categorie, queste, che non necessariamente si costituiscono in proiezione di una loro neutralizzazione, ma si configurano piuttosto come consapevole realizzazione di una quanto mai ovvia (ma solo ai giorni nostri) differenziazione tra lingua e oggetto della descrizione; e la differenza non sta nell’oggetto

del’ borolas’ za real’noe voploščenie”), ma che questa lotta “incontrava forti resistenze” proprio perché la vita che complessivamente si svolgeva nella città si riempiva a sua volta di una vita culturale “autonoma” e “privata” (cf. Ju. M. Lotman, *Izbrannye stat’i v trech tomach*, cit., p. 20).

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

che si vuole descrivere – nel nostro caso potenzialmente eguale a se stesso (San Pietroburgo, appunto) – bensì nelle modalità del linguaggio che il soggetto narrativo attiva per la sua propria scrittura. E forse non è un caso che nel “testo pietroburghese”, come ricorda lo stesso Toporov, ci siano tanti momenti, non necessariamente collegabili alla semplice “tecnica” della poetica classicistica, di scrittura anagrammatica e palindromica (specialmente con i lemmi *Neva* e *voda* – acqua):²³ sono essi, mi sembra, un segno abbastanza indicativo di un percorso letterario che da Puškin alla letteratura del XX secolo (e oltre) diverrà via via sempre più autoreferenziale fino a costituirsi coscientemente come *scrittura di una scrittura* e non più come *scrittura di una realtà*, ovvero come *realtà di una scrittura che parla delle realtà di altre scritture*. In fin dei conti, e Puškin ce lo fa capire chiaramente, Tat’jana non si innamora di una persona con presunte pretese di realtà, ma di una scrittura letteraria, anche se non per questo meno reale, mentre Makar Devuškin polemizza con Gogol’ perché, descrivendo un impiegato, ne ha fondato a modo suo la realtà; ed è una realtà che all’impiegato di Dostoevskij non piace e con la quale egli, proprio in quanto “impiegato”, non si identifica.²⁴

²³ Cf. V. N. Toporov, *Mif. Ritual. Simvol. Obraz*, cit., p. 366.

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

La memoria di San Pietroburgo e, in parte, l'evento stesso della sua fondazione, hanno a mio avviso favorito il sorgere di una consapevolezza dell'atto creativo che in ambito letterario *scopre* le implicite potenzialità racchiuse in ogni processo di rappresentazione verbale, *sostituisce* al concetto di realtà il concetto di decrivibilità della stessa, *fonda* la differenza della realtà a misura della sua descrizione e *afferma* la possibilità del costituirsi di una realtà effettiva grazie alle possibilità infinite che la parola, categoria virtuale per definizione, of-

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

fre alla rappresentazione. Per ciò che riguarda la letteratura russa risulta difficile pensare che tutto questo non si sia innescato anche sulla riflessione in merito a un evento – la fondazione di San Pietroburgo – scaturito per molti versi dalla volontà di “farsi vedere” e di “essere visto” e, quindi, del suo costituirsi come realtà “effettiva”, ovvero come “essere”.²⁵ Una volta però innescato questo processo, anche aldilà delle intenzioni dei fondatori, si è capito che insistere sulla presunzione di equivalenza tra ciò che si rappresenta o si vuole rappresentare e ciò che risulta in quanto rappresentato è illusorio, se non impossibile. Nei geni di San Pietroburgo c’è, quindi, anche la consapevolezza delle infinite potenzialità della rappresentazione ed è questa, mi sembra, la *modernità* di San Pietroburgo che a trecento anni dalla sua fondazione vale la pena ricordare. Anche in virtù dello strumento della rappresentazione – la parola – la letteratura, prima di altri, ha compreso queste potenzialità e ha fondato quella *realtà della differenza* che proprio per questo si è trovata nella condizione di dover fare storicamente i conti con pretese di fondazione della realtà diametralmente opposte, costituitesi nella convinzione totalizzante del primato delle identità forti e compatte.

La città di San Pietroburgo con le sue storie, la sua memoria, la sua letteratura ha lasciato alla nostra riflessione contemporanea una categoria della modernità, comune a tutta la cultura europea, che ha scardinato la presunzione di verità implicitamente presente in tutte le modalità di rappresentazione del reale. È una presunzione, questa, che ha dato al nostro mondo ineguagliabili contributi a tutti i livelli della conoscenza, del sapere, della riflessione su noi stessi, ma anche, dall’altra parte, le tragedie della conoscenza assoluta. Se oggi si vuole nuovamente attribuire un senso all’esistenza della città di San Pietroburgo, esso non va necessariamente ricercato nel tentativo di recuperare la verità di una realtà in un testo piuttosto che in un altro, oppure in un’interpretazione dello stesso “più vera” rispetto a un’al-

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

tra, ma nel semplice riconoscere quello che i *testi di per sé* e le loro *letture di per sé*, anche aldilà della loro comune presunzione di verità, ci hanno restituito: un dispiegarsi delle potenzialità del reale, una “crescita dell’essere” con la quale, giorno per giorno, siamo responsabilmente chiamati a confrontarci.²⁶ Se questo, oppure solamente “anche” questo, può essere oggi il senso di San Pietroburgo, è giusto e bene che se ne celebri l’esistenza.

²⁶ Nel rapporto tra “rappresentazione” (immagine) e “originale” la descrizione (raffigurazione, modellizzazione) “non è affatto una diminuzione della sua autonomia”, ma, al contrario, è “giustificato parlare (...) di un aumento d’essere” rispetto all’originale stesso (cf. H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, traduzione e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, p. 189). Non a caso Paul Ricoeur riprende le tesi di Hans Gadamer per affermare che è “possibile estendere al ricordo-immagine la problematica della rappresentazione-supplenza [rappresentanza - I. V.] e di portare a suo credito l’idea di «crescita d’essere», innanzitutto accordata all’opera d’arte” (cf. P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l’oblio*, cit., p. 406). Si tratta, com’è ovvio nell’ambito della filosofia contemporanea, di un ribaltamento radicale della “rappresentazione-immagine” rispetto al *Fedro* di Platone, dal quale, come già ricordato (nota 1), Ricoeur inizia la sua riflessione epistemologica sulla scrittura [della storia]. Nel *Fedro*, infatti, si legge: “LX. - Socrate - Questo, infatti, Fedro, ha di terribile la scrittura, e davvero simile alla pittura. Effettivamente i prodotti della pittura stanno davanti come esseri viventi, ma se fai loro qualche domanda, *tacciono solennemente*. Lo stesso fanno anche i discorsi scritti: potresti credere che essi parlino come se pensassero qualcosa, ma se tu (...) domandi loro qualcosa di quanto dicono, ti *dicono una cosa sola, sempre la stessa*. Una volta che sia stato scritto, *ogni discorso circola dappertutto* tanto in mano di quelli che se n’intendono quanto di quelli per i quali non è affatto adatto e [il discorso scritto - I. V.] non sa a chi deve parlare e a chi no”; cf. Platone, *Fedro*, cit., pp. 217-218 (*Fedro*, 275d-275e - il corsivo è mio - I. V.). Se nel *Fedro* il rapporto tra verità e parola è paritetico, laddove (nella parola orale) non ci sia differenza tra *l’ascoltare* e *il dire* [“Agli uomini (...) bastava nella loro semplicità *ascoltare* una quercia o una pietra, a condizione solo che *dicesse* la verità” (*Fedro*, 275c - il corsivo è mio, I. V.)], ma è invece in difetto di verità, laddove all’ascoltare e al dire si sovrappone la *scrittura*, nell’ermeneutica di Hans Gadamer e Paul Ricoeur i testi scritti evidentemente *non* “tacciono solennemente” e *non* “dicono una cosa sola, sempre la stessa”, ma si arricchiscono di significato a ogni nuova lettura (“ogni discorso circola dappertutto”) e aumentano, di conseguenza, i “parametri di verità” entro i quali si declina ogni possibile realtà. Con la sua implicita infinitezza la “crescita d’essere” contempla, di fatto, anche la nostra aspirazione alla verità.