

A proposito di uno dei compiti più urgenti della scienza storico-letteraria.

Lo studio della storia del lettore

Oleksandr Bilec'kyj

◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 255-267 ◇

1

DOPO un lungo travaglio, protrattosi per più di un secolo, dopo esser stata al servizio della bibliografia, dell'estetica metafisica, della storia, della psicologia e della pubblicistica, finalmente la scienza della letteratura ha imboccato una strada indipendente. C'è ancora molto da fare a livello teorico: per quel che concerne la storia delle singole letterature spesso non è stata portata a termine nemmeno la metà del lavoro preliminare necessario per darne un abbozzo. In ogni caso, gli storici della letteratura almeno sanno di cosa si occupano, e a che scopo lo fanno: in passato ne erano totalmente ignari. Al giorno d'oggi la modalità usuale della ricerca storico-letteraria è, in maniera abbastanza evidente, composta da quattro momenti fondamentali. In primo luogo, nell'affrontare l'analisi di un'opera letteraria come fenomeno storico se ne studiano le condizioni precedenti alla comparsa e quelle che lo hanno condizionato (a questo scopo sono di supporto la ricerca bibliografica, la raccolta di informazioni sullo scrittore come espressione di un'epoca storica definita e di un certo ambiente sociale, la critica testuale, la genesi dell'opera, ecc.); in secondo luogo, si analizza l'essenza dell'opera (dal punto di vista della trama, della composizione, del genere e dello stile in senso lato); in terzo luogo, va necessariamente chiarito qual è il posto del fenomeno in questione all'interno del suo contesto storico (il ruolo della tradizione e gli effetti della lotta contro di essa, il modo in cui l'opera si relaziona agli eventi passati e contemporanei); e, infine, ne vanno chiariti gli effetti (ovvero l'influsso dell'opera sul successivo sviluppo letterario, il modo in cui è stata recepita dai contemporanei

e dai posteri più prossimi, nonché la sua vita multiforme nelle coscienze dei lettori). Per lungo tempo la nostra scienza quasi non si è spinta oltre le osservazioni sugli elementi legati al primo punto; oggi (specie in Russia) ha particolare successo il secondo. Tra le questioni che riguardano il quarto, una fondamentale (ovvero quella sul lettore e il suo ruolo nella "messa a punto di una coscienza poetica e delle sue forme", sul lettore come partecipante al processo letterario e collaboratore degli scrittori nella creazione delle letterature delle singole nazionalità) rientra nel novero dei quesiti metodologici in apparenza risolti ma, nella pratica, trattati malvolentieri e con cautela. Sembrerebbe che non ci sia nessuno contrario in linea di principio al fatto che il lettore giochi un ruolo come fattore storico; soprattutto dopo la pubblicazione del noto libro di Hennequin¹ è stata riconosciuta la necessità di studiare non solo le opere letterarie, ma anche i gruppi sociali che ne sono i fruitori e che vi riconoscono i propri ideali, gusti ed esigenze estetiche. Equivale a sfondare una porta aperta dimostrare oggi che la storia della letteratura non è solo la storia degli scrittori, ma anche quella dei lettori, che senza il pubblico, che si appropria dell'opera d'arte, la produzione artistica come tale è impensabile, che la storia della letteratura deve interessarsi alla diffusione delle forme letterarie tra il pubblico, della loro lotta per esistere e predominare tra i lettori. Nonostante ciò,

¹ Il riferimento è a E. Hennequin, *La critique scientifique*, Paris 1888. Trad. russa: È. Genneken, *Opyt postroenija naučnoj kritiki: Èstopsichologija*, Sankt-Peterburg 1892 (ove non diversamente indicato le note sono da intendersi come di A. Esin, curatore del volume A. Beleckij, *V masterskoj chudožnika slova*, Moskva 1989, da cui è stata effettuata la traduzione).

la prassi scientifica ha ottenuto finora poche vittorie quando ha tentato di trasformare queste teorie in verità conclamate. Come spesso accade, la situazione è migliore in Occidente: ci sono lavori ben noti nel campo della letteratura francese, tedesca e inglese che pongono questioni non solo teoriche, ma anche squisitamente storiche. Lo stesso Hennequin, nella parte finale del suo libro, abbozza a scopo dimostrativo uno studio dei lettori di Victor Hugo, analisi interessante nonostante sia incompleta e il materiale non sufficientemente attendibile; studi di questo genere sono stati intrapresi più volte e, a suo tempo, [Johann] Wilhelm Appell ha indagato con successo la storia di uno dei libri più diffusi del XVIII secolo, il *Werther* di Goethe (*Werther und seine Zeit*, 1896), mentre di recente è apparso in traduzione russa il volume del francese Louis Maigron² (*Le Romantisme et les mœurs*, 1910), brillante tentativo, basato su interessantissimi documenti umani, di esaminare la trasformazione del Romanticismo francese degli anni Trenta del XIX secolo nel pubblico dei lettori allora contemporanei. Non conosco lavori russi paragonabili a quelli sopracitati: va certo riconosciuto che anche gli storici russi della letteratura hanno posto attenzione al lettore, a iniziare da Porfir'ev che, nel 1858, sulle pagine di "Pravoslavnyj sobesednik" ha raccolto gli scarsi dati allora disponibili sulla "lettura dei libri" nell'antica Rus', per arrivare almeno a Boborykin, che ha dedicato un capitolo del suo libro sul romanzo europeo del XIX secolo al pubblico dei lettori, o a V. Sipovskij (nel suo libro sul romanzo russo del XVIII secolo) e a N. Kotljarevskij che, nella recente miscellanea *Alla vigilia della liberazione*, offre un profilo del lettore russo alla vigilia degli anni Sessanta³. Ciò nonostante, non è possibile affermare che da noi lo studio del lettore russo, sulla cui storia è stato raccolto già oggi un numero sufficiente di materiali, abbia intrapreso una strada di cui è pienamente consapevole. Da noi ci si è interessati più

alla psicologia del lettore contemporaneo, studiata in maniera sperimentale; N. Rubakin, instancabile divulgatore e bibliografo, ora impegnato a Ginevra nel campo della bibliopsicologia (una delle denominazioni della scienza del lettore), ha pubblicato a più riprese i risultati di questionari e indagini relativi sia a lettori di estrazione intellettuale, sia a quelli di estrazione popolare⁴; questi ultimi, al pari di quelli delle ultime generazioni (gli studenti), sono stati particolarmente fortunati. Ma non starò a elencare articoli e libri noti a tutti nel campo, nonostante il loro significato teorico e pratico. Forniranno materiale prezioso al futuro storico della letteratura di fine XIX-inizio XX secolo, ma il passato del lettore russo rimane comunque in ombra, e di questo risentono non solo le nostre conoscenze sul passato della cultura russa in generale, ma, in particolare, le informazioni di cui disponiamo sulla storia della letteratura russa. Senza una storia del lettore russo le verrebbe a mancare la terra sotto i piedi: è parziale e porterà necessariamente a delle conclusioni espresse a metà ma, nonostante la precisione che caratterizzerebbe queste ultime nella prima parte, senza la seconda metà non potremmo tirare alcuna somma riguardo nessuno dei momenti che la costituiscono.

2

Nello specifico, in quale altro modo che non sia attraverso lo studio del lettore e della sua storia potremmo ottenere una risposta obiettiva alla questione che affligge da tempo immemore gli storici della letteratura in merito alla selezione del materiale da sottoporre allo studio storico e letterario? Come è noto, alcuni propongono di considerare oggetto di studio tutto quanto ci è arrivato in una forma letteraria definita; altri raccomandano di riservare un'attenzione privilegiata alla poesia, di studiare solo quelle opere caratterizzate da un intento o da un risultato di natura artistica, vale a dire la bellezza o la raffinatezza della forma. Ovviamente ci saranno fin troppe opere del genere ma, nel loro ingente numero, ci dicono, vanno selezionate quelle in cui il pubblico ha ritrovato, in un dato momento, il proprio ideale di bellezza o vigore. Ho preso le ultime parole dal fa-

² Cfr. L. Megron, *Romantizm i navy*, Moskva 1914.

³ L'autore fa riferimento ai seguenti lavori: I. Porfir'ev, *O čtenii knig v drevnie vremena Rossii*, "Pravoslavnyj sobesednik", 1858, 2; P. Boborykin, *Evropejskij roman v XIX stoletii: Roman na Zapade za dve treti veka*, Sankt-Peterburg 1900; V. Sipovskij, *Očerki iz istorii russkogo romana*, I, 1-2, Sankt-Peterburg 1909-1910; N. Kotljarevskij, *Kanun osvoboždenija*, Petrograd 1916.

⁴ Cfr. N. Rubakin, *Sredi knig*, I-III, Moskva 1905-19152

moso articolo di Lanson⁵, pubblicato per ben due volte da M. Geršenzon in traduzione russa; a essere chiamati in qualità di giudici, come vediamo, sono i lettori, ma si tratta di giudici *sui generis*: i loro pareri sono sorprendentemente uniformi nel corso dei secoli e, una volta appurato ciò, non c'è necessità di continuare a indagarne le opinioni. In pratica, risulta che il loro giudizio è identico a quello del critico stesso che scrive la storia, e che questi non necessita di ulteriori questionari e indagini. Ma anche senza parlare del fatto che, in merito allo studio dei gusti dei lettori, tanto da noi, quanto in Occidente si sia fatto estremamente poco, viene da chiedersi quali siano i gusti da dover necessariamente prendere in considerazione. I gusti evolvono: per i contemporanei, ad esempio, Deržavin è uno scrittore da portare a esempio. Deržavin è personalità cara ai lettori della generazione puškiniana e allo stesso Puškin ma, come poeta, “è un eccentrico, che non conosce né i fondamenti del russo, né lo spirito della lingua russa, che non ha alcuna idea né dello stile, né dell'armonia, né tantomeno delle norme della versificazione”⁶. Questo, però, non impedisce a un amico di Puškin, il principe Vjazemskij, di andare in visibilio per questa figura eccentrica, la cui poesia è “un caldo mezzogiorno estivo, dove ogni cosa risplende, brilla di chiara lucentezza, e grande è l'incanto per l'immaginazione e l'occhio”⁷. Per Belinskij, Černyševskij e il loro allievo Pypin, così come per il sedicenne Maslov nulla è più debole della componente artistica delle poesie di Deržavin⁸. Critici a noi contemporanei, come B. Sadovskoj, B. Grifcov e B. Ėjchenbaum, considerano la poesia di Deržavin come lo stesso giardino incantato che era per il principe Vjazemskij ma, ancora una volta, ognuno di loro riscontra questo incanto in elementi diversi⁹. Nel collocare De-

ržavin all'interno della storia della letteratura russa quale voce dovrei ascoltare? Supponiamo che solo i contemporanei siano riconosciuti come giudici autentici. Ma davvero ignoriamo quanto sia fallace il giudizio dei contemporanei? È d'altronde quasi la norma che, quanto più l'entusiasmo dei contemporanei è unanime e alto, tanto più basso sarà il livello estetico e ideologico. E, poi, chi sarebbero questi contemporanei? Šiškov, che ha pronunciato un panegirico nei confronti di Deržavin in occasione dell'inaugurazione degli Incontri degli amanti della lingua russa? Il metropolita Evgenij Bolchovitinov, rispettabile bibliografo e studioso dell'antichità ma di scarsa autorità in campo estetico? O il professore di storia generale, geografia e statistica di Charkiv Filomaŋitskij, che ha avuto modo di parlare di Deržavin in uno dei suoi articoli?¹⁰ Davvero queste figure sono da considerarsi come voce autorevole se non di tutto il popolo russo contemporaneo a Deržavin, almeno di un piccolo gruppo di questa massa che leggeva Deržavin o, semplicemente, leggeva? Per un erudito vecchiodendente che, come nell'antichità, anche alla fine del XVIII secolo ricopiava il *Prologo* e il *Grande specchio*, Deržavin non esisteva. Il signorotto russo gallomane, che collezionava nella propria biblioteca enciclopedisti e frivoli poeti della seconda metà del XVIII secolo, non aveva un gran bisogno di Deržavin. Dire ‘contemporaneo’ è solo dare un'indicazione cronologica, nient'altro. E, tuttavia, se Deržavin è rimasto nella memoria dei lettori anche in epoca post-puškiniana ci saranno state delle motivazioni, motivazioni che hanno consentito a questa memoria di attraversare tutte le burrasche e gli assalti del XIX secolo russo e che hanno portato i lettori-esteti a noi contemporanei a trovare in Deržavin gusto e incanto.

Di vero una cosa c'è: ovviamente non tutto ciò che ci è arrivato in forma letteraria è parimenti degno di diventare oggetto di studio. Una selezione è inevita-

⁵ Cfr. G. Lanson, *Metod v istorii literatury*, Moskva 1911.

⁶ Citazione libera di un frammento da una lettera di A. Puškin ad A. Del'vig dell'inizio di giugno del 1895; cfr. A. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 17 tomach*, XIII, Moskva 1937, pp. 181-182.

⁷ Citazione tratta dall'articolo di A. Vjazemskij *Stichotvorenija Karamzina*.

⁸ Cfr. D. Maslov, *Deržavin-graždanin*, “Vremja”, 1861, 10.

⁹ Si fa riferimento ai seguenti lavori: V. Belinskij, *Sočinenija Deržavina*, in *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, VI, Moskva 1955; N. Černyševskij, *Pradedovskie nravi*, in *Sobranie sočinenij v 15 tomach*, VII, Moskva 1950; A. Pynin, *Obščestvennoe dviženie pri Aleksandre I*, Sankt-Peterburg 1871; B. Sadovskoj, *Deržavin*, in

Russkaja kamena, Moskva 1910; B. Grifcov, *Deržavin*, “Soŋija”, 1914, 1; B. Ėjchenbaum, *Poëtika Deržavina*, “Apollon”, 1916, 8.

¹⁰ Il riferimento è alle seguenti opere: A. Šiškov, *O pol'ze jazyka i slovesnosti*, in *Sobranie sočinenij i perevodov A.S. Šiškova*, II, Moskva 1819; E. Bolchovitinov, *Deržavin*, in *Novyj opyt slovarja o rossijskich pisateljach*, Moskva 1845; E. Filomaŋitskij, *Oda*, Char'kov 1815.

bile, e non abbiamo altro criterio che non sia quello della voce dei lettori. Ogni tentativo di definire il valore estetico di un'opera d'arte indipendentemente dalla questione della sua ricezione si è rivelato finora fallimentare. È ora di ammettere che ogni opera è o non è artistica, è di primo o secondo piano solo nella coscienza dei lettori: sono loro che vi ritrovano la bellezza, sono loro a crearne l'idea, un'idea di cui spesso chi scrive non sospetta nemmeno. Ma è ovvio che in ogni singolo caso la composizione del pubblico dei lettori non è sempre omogenea; uno storico della letteratura deve ascoltare tutti con attenzione e non perdersi perché, nel creare lo schema storico e letterario di un'epoca, anziché un edificio a un piano dovrà costruirne uno su più livelli, talvolta con anche degli annessi. Mi riferisco a un esempio noto a tutti, ovvero proprio la letteratura del XVIII secolo. Come era tratteggiata con semplicità fino a pochissimo tempo fa nei manuali! Il XVIII secolo è l'epoca del "dominio di un falso classicismo", della poesia cortigiana delle odi, delle tragedie, dei poemi; è l'epoca di Lomonosov, Sumarokov, Cherkasov e Deržavin, nomi che quasi ne esauriscono la storia. Osservando con più attenzione, però, abbiamo riscontrato che il quadro non solo non è monotono, bensì estremamente variopinto. Le indagini statistiche effettuate, ad esempio, da V. Sipovskij nei suoi lavori sulla storia del romanzo russo del XVIII secolo hanno mostrato che non erano né la tragedia, né il poema, né l'ode, di cui tanto si parlava nella poetica, bensì il romanzo, non previsto dalla poetica, a essere la forma letteraria preferita dai lettori di quell'epoca¹¹. Si scrivevano sia odi, sia tragedie imbevute di spirito francese ma, con tutto il rispetto per le autorità accademiche, il semplice lettore, a malapena capace di leggere sillabando, ricopiava a proprio uso Boba e Pëtr Zlatye ključy e, alla fine del secolo, Arpacsad, il milord e marchese inglese G.¹² La poesia russa classicheggiante godeva di un esiguo numero di estimatori che,

nel XVIII secolo, faceva parte dei circoli clericali e dell'alta aristocrazia e, già alla metà del XIX secolo, del ceto dei Punin e dei Baburin¹³. La classe media, designata da Novikov in maniera non del tutto felice come quella dei *meščane* (in realtà appartenenti alla piccola nobiltà e alla nobiltà di provincia), guardava con più piacere le commedie, le opere comiche o *comédie larmoyante* che non *Chorev*¹⁴ o *Sorena*¹⁵; *La cuoca avvenente*¹⁶ si preferiva alla *Russiade*¹⁷, e non si sentiva alcun bisogno delle odi di Lomonosov quando si avevano sottomano le canzonette di Čulkov. Infine, le masse popolari alfabetizzate erano lettrici appassionate di *Van'ka Kain*¹⁸, ricopiavano le facezie o i *žart* polacchi, ridacchiavano sulle illustrazioni del *lubok*, non cantavano canzoni tratte da raccolte, ma provenienti dal bagaglio della viva memoria popolare, componevano le prime *častuški* come "Ah, occhio nero, baciami almeno una volta", ecc. Più in basso ancora, sul gradino successivo, sia *Van'ka Kain*, sia le facezie appaiono come degli spauracchi: si cantano canzoni e si raccontano fiabe come al tempo dello zar Aleksej, gli anziani leggono ad alta voce i *Paterik*, l'*Izmaragd* e le *Menee di Lettura*, e ancora da qualche parte distante, senza mai sedarsi, ribolle la polemica, non sul vecchio e nuovo stile della lingua russa, ma sulla vecchia e la nuova fede; si discute del sacrificio di se stessi, si regolano i conti con quelli da tempo saltati con la terra del patriarca Nikon. Dov'è l'autentico lettore russo del XVIII secolo? Nell'Accademia russa, forse, o in un'*usad'ba* nella regione di Mosca, nella cam-

¹³ Ovvero a quello dei *raznočincy*, intellettuali di estrazione non nobile. *Punin e Baburin* (1874) è un racconto di I. Turgenev.

¹⁴ *Chorev* (1747): tragedia di Aleksandr Sumarokov (1717-1777), poeta russo, scrittore, drammaturgo, rappresentante di spicco del classicismo.

¹⁵ *Sorena e Zamir* (post 1785): tragedia di Nikolaj Nikolaev (1758-1815), poeta classicista russo.

¹⁶ *La cuoca avvenente, o L'avventura di una donna dissoluta* (1770, parte I): romanzo di Michail Čulkov (1743 o 1744-1792), scrittore russo che ha ampiamente rispecchiato nelle proprie opere gli usi e costumi di diversi strati della società.

¹⁷ *Russiade* (1779): poema di Michail Cherkasov (1733-1807), poeta e drammaturgo russo, importante esponente del classicismo.

¹⁸ *Van'ka Kain* è il protagonista dell'omonimo romanzo di Matvej Komarov (ca. anni Trenta del 1700-1812?), scrittore russo, autore di una rielaborazione letteraria di opere della letteratura del *lubok*, popolari nella tradizione manoscritta del XVIII secolo. I suoi testi hanno carattere compilativo: *La storia di Van'ka Kain, Il racconto delle avventure del milord inglese Georg [...]* (1782).

¹¹ Cfr. nota 3.

¹² Il riferimento è alle seguenti opere: P. Zachar'in, *Arfaksad. Chaldejская вымышленная повесть*, Moskva 1795-1796; M. Komarov, *Povest' o priključenijach anglijskogo milorda*, Moskva 1782; A. Prevo, *Priključenija markiza G... ili Žizn' blagorodnogo čeloveka ostavivšego svet*, Sankt-Peterburg, 1756-1765; Bova e Pëtr Zlatye ključy sono eroi della letteratura del *lubok*.

pagna di Saratov o in una città di provincia, nella Palmira del nord o nei boschi di Brjansk o della zona del Kerženec? Nell'uno e nell'altro posto, e non c'è alcuna ragione di dilungarsi sugli uni ignorando gli altri. L'espressione di una preferenza si basa sul presupposto che in ogni epoca un preciso gruppo sociale definisca e promuova il tono della cultura; tali presupposti non vengono messi in dubbio ma, nella storia della letteratura, forse più che nella storia delle altre arti, si fanno sentire quelle acque sotterranee (le emozioni, la forza della tradizione) che, accumulandosi in maniera inavvertibile in un'epoca, nella successiva improvvisamente esondano. Alla fine del XIX secolo e negli anni Sessanta, quando Galachov, Porfir'ev e altri tentarono di costruire insieme una storia della letteratura russa, lo schema del XVIII secolo russo era di gran lunga più semplice di quanto non lo sia oggi! Ma se la storia della letteratura russa è la storia della letteratura del popolo russo, e non solo della nobiltà russa o di quel gruppo che definiamo con il vago termine di *intelligencija*, allora, ovviamente, nella sua sistematizzazione deve tenere in conto proprio questo popolo con tutta la sua composizione, con tutti i suoi strati: lo strato che risulta storicamente immobile in un dato momento può diventare la maggior forza propulsiva nell'epoca storica successiva.

3

Pertanto, è assolutamente indispensabile classificare i fenomeni letterari di una determinata epoca in base alle categorie dei lettori e alla loro specifiche richieste, ma questo non è sufficiente. È indispensabile anche approfondire la conoscenza delle categorie dei lettori non solo dal punto di vista del loro significato sociale, ma anche da quello dei loro rapporti con lo scrittore. Quest'ultimo, persino quando è un esponente della lirica più pura e canta alla stregua di un usignuolo, si rivolge sempre a un interlocutore immaginario; questo lettore fittizio può anche non appartenere all'ambiente che è sotto lo sguardo del poeta, e può persino non essere tra i suoi contemporanei. È attraverso le loro teste che il poeta lo intravede da qualche parte nel futuro, come per Baratynskij: "E come ho trovato un amico nella

mia generazione, troverò tra i posteri un lettore"¹⁹. Questo noto componimento di Baratynskij è stato paragonato da uno dei nostri poeti contemporanei, non senza ragione, a una bottiglia gettata in mare e ritrovata molti anni dopo su una spiaggia da un viandante. Studiando i poeti teniamo raramente in conto questi interlocutori immaginari, che invece ci potrebbero aiutare nel tentativo di comprenderne sia i procedimenti artistici, sia l'intera poetica. In ogni opera d'arte, come è stato più volte notato, si nasconde, più o meno abilmente, un imperativo: ogni discorso presuppone sempre un effetto. A beneficio di questo interlocutore il poeta profonde tutte le seduzioni della propria arte: cerca di interessarlo, di convincerlo o di fargli cambiare idea, di portarlo dalla propria parte. In una parola, fa di tutto per richiamare un'anima simpatizzante dal vuoto che sente intorno. "Non c'è lirica senza dialogo" nota a proposito della precedente citazione di Baratynskij un poeta contemporaneo (O. Mandel'stam), nella cui breve nota *Sull'interlocutore*²⁰ ho trovato alcune curiose integrazioni alle mie osservazioni in questo campo. In sostanza, questa nota e l'articolo di B. Nikol'skij *Il poeta e il lettore nella lirica di Puškin*²¹ sono gli unici tentativi a me noti di trattare questa questione che, se non risolta, lascia molti aspetti poco chiari sia nell'opera di singoli poeti, sia di intere scuole. Nikol'skij, però, rivolge prevalentemente la propria attenzione alla figura del poeta nella lirica puškiniana, e non nota il fatto che il lettore a cui il poeta si interessa è spesso un personaggio fantastico, certo plasmato sulla base di elementi personali e legati all'ambiente che lo circonda, ma comunque plasmato, e non realmente esistente in quell'ambiente. "La poesia, nel suo insieme, è sempre indirizzata a un destinatario più o meno vicino, ignoto, della cui esistenza il poeta non può dubitare se non dubitando di se stesso", afferma O. Mandel'stam. Bal'mont, ad esempio, tratta sempre con disprezzo "nei propri versi qualcuno, si rivolge a qualcuno senza rispetto, senza cura, con superiorità. [...] Il 'tu' di Bal'mont non trova mai un

¹⁹ Citazione dalla poesia di E. Baratynskij *Moj dar ubog, i golos moj ne gromok*... [Il mio dono è misero e la mia voce debole... , 1828].

²⁰ O. Mandel'stam, *O sobesednike*, "Apollon", 1913, 2 [N.d.A.].

²¹ B. Nikol'skij, *Poët i čitatel' v lirike Puškina*, Sankt-Peterburg 1899.

destinatario, gli passa accanto, come una freccia scoccata da una corda troppo tesa”. Da qui la scarsa efficacia dei suoi versi, la precarietà delle impressioni che se ne ricavano. In altri poeti abbiamo riscontrato, al contrario, il terrore di avere un interlocutore vero, del suo giudizio e del suo parere, e si tratta di un fenomeno abbastanza tipico. Salta all’occhio, ad esempio, anche a una semplice lettura di Nekrasov. È difficile trovare un altro poeta così poco sicuro della propria poesia, che cerca continuamente di provare a qualcuno che lui, lo scrittore, agisce correttamente, che, se non fa di più, è per ragioni del tutto rispettabili, ecc. Dopo aver raggiunto, tardi e con difficoltà, un posto eminente nel mondo letterario, Nekrasov a lungo non si decide a parlare chiaramente nella propria lirica, si maschera, cercando più o meno malamente di ingannare un interlocutore immaginario. Da questo derivano i titoli originari di alcune singole composizioni: quelle del 1846 (*Nell’ignota landa, Imitazione di Lermontov, Patria, Per questo mi disprezzo profondamente* e altre) riportano il sottotitolo *Da Larra*, altri versi vengono spacciati per traduzioni e imitazioni di Heine, o persino di Chénier o altri. Lermontov, Larra, Heine, Rešetilov, Valentinov sono tutte maschere, indossate da Nekrasov a causa del suo terrore di fronte a un interlocutore che per qualche motivo lo costringe a tremare. Chi è questo interlocutore? Per Nekrasov, negli anni Quaranta e Cinquanta è un volto collettivo, con i tratti individuali di Turgenev, Botkin, Družinin, Annenkov, un idealista, esteta e sibarita. Pur desiderando con tutto se stesso la propria indipendenza, Nekrasov ne ha paura, e tale terrore genera infinite precisazioni sul fatto che questa lotta gli impedisce di essere poeta, che è consapevole dell’assenza di una fonte artistica nei propri versi, lo porta ad autoflagellazioni, autogiustificazioni che, sostanzialmente, non hanno abbandonato Nekrasov fino alla fine della propria attività. Ma dagli anni Cinquanta e Sessanta, vicino a questo interlocutore, nell’immaginazione di Nekrasov inizia a definirsi un altro, già una volta incarnato in un famoso componimento nella figura del cittadino; è anch’egli un critico severo ma, al tempo stesso, un maestro che gli indica la via. È di nuovo un’immagine intessuta di elementi reali, delle

immagini di Černyševskij, Dobroljubov, della gioventù rivoluzionaria degli anni Sessanta, del Tirteo che Nekrasov avrebbe voluto diventare a ogni costo. Dietro questi due interlocutori si erge la grandiosa figura di un terzo, la relazione di Nekrasov con il quale è stata paragonata da un critico a un rapporto amoroso. Questo terzo interlocutore è il popolo, immagine commovente e misteriosa, molto meno concreta delle precedenti; è quel lontano e ignoto amico il cui pensiero ispira la musa di Nekrasov agli slanci più potenti²².

Sono questi gli interlocutori immaginari di Nekrasov, e al suo posto si sarebbe potuto prendere qualunque altro poeta. Lo stesso timore di fronte all’interlocutore si potrebbe notare, ad esempio, in Leskov, nei prologhi alle sue rielaborazioni delle leggende: il loro stile e il modo in cui sono costruiti non è comprensibile se non si fa attenzione al fatto che l’autore polemizza costantemente con alcuni, cerca di convincere altri, tranquillizza, attira le simpatie verso i propri eroi e i loro comportamenti; si insinua nelle grazie di questo interlocutore immaginario a volte frenandosi come artista, altre, al contrario, sbalordendolo e intrattenendolo con le sue paroline e facezie. I poeti del nostro tempo, che si sono talvolta posti l’obiettivo di *épater le bourgeois*, ingannano il proprio interlocutore con i titoli dei loro libri: non ne hanno una grande considerazione, e in che modo sfavorevole ciò si riflette sulla qualità delle loro opere! Ma ora basta con gli esempi: sono tutti illustrazione del fatto che lo studio dei lettori fittizi, che si trovavano senza dubbio davanti agli occhi del poeta nel momento dell’atto creativo, può aiutarci a chiarire in qualche misura l’atto stesso. Dimmi con chi vai e ti dirò chi sei, recita un detto antico ma di dubbia correttezza. Non importa chi conoscerò per le casualità della vita; chiedetemi chi vorrei conoscere o quali sono le conoscenze a me care, e sulla base di queste, forse, potrete giudicarmi. Lo studio del lettore prende le mosse dallo studio del lettore immaginario. In alcuni casi si sovrappone con quello vero,

²² Relativamente a Nekrasov ho analizzato nel dettaglio tale questione in un apposito articolo (*Il poeta e il lettore in Nekrasov*), in corso di stampa [N.d.A.] – L’articolo di O. Bilec’kyj *Nekrasov i ego sobesedniki* [Nekrasov e i suoi interlocutori] è stato pubblicato su “Radjans’ke literaturznavstvo”, 1938, 1.

ma avviene di rado; in altri casi questo lettore è “un misterioso e lontano amico”, “un illuminato pronipote, giovane figlio di Febo”, “un amico della sacra verità”. Nel terzo caso, infine, il lettore è un misero ignorante e uno sciocco, rappresentante di quella folla dalla quale il poeta fugge cercando la solitudine, per incontrare se stesso, i posteri, la musa. L'idea del lettore immaginario permane anche in quest'ultimo caso e non solo perché non c'è lirica senza dialogo, ma perché senza dialogo non esiste alcuna arte.

4

Ma ecco che l'opera è uscita dallo studio del poeta, e dagli interlocutori immaginari è arrivata a quelli veri, balbuzienti, per il quale il poeta è un Aronne, è finita tra tutti quei pedestri che legano le ali della sua immaginazione. Per ora possiamo dividere l'ambiente che circonda il poeta in due: di un gruppo fanno parte i suoi ciechi sostenitori, dell'altro la maggioranza sorda. Il terzo gruppo, di giudici imparziali e critici obiettivi, è talmente piccolo e ininfluenza che non c'è nemmeno da parlarne. Al primo gruppo appartengono senz'altro i lettori di Werther, che indossavano in suo onore un frac blu, un gilè e dei pantaloni gialli, che avevano compiuto pellegrinaggi sulla sua tomba a Wetzlar, un cumulo di terra innalzato da un ingegnoso oste, che sogghignava tra sé e sé alla vista dei giovani signori che visitavano la falsa tomba e che, dopo la libagione commemorativa, con i pugnali sguainati ascoltavano un discorso in onore dell'indimenticato patrono di tutti gli innamorati infelici. All'inizio del XIX secolo avevamo i nostri Werther, diciassetenni, ma già con “un proprio modo di pensare”, moscoviti e di Charkiv, somiglianti a quelli di cui ha narrato A. Barymov nel suo bozzetto dalla cronaca di Charkiv degli anni Trenta²³; i pellegrini che si recano allo stagno di Lisa si danno il cambio con i moscoviti dal mantello alla Childe Harold e con i guerrieri caucasici dei racconti di Marlinskij²⁴, che lottano per il cuore delle vergini nel silenzio di remote province. Sarà poi il turno dei piccoli Onegin

e Pečorin, e, di nuovo, di viaggi al parco cittadino di Orël, diretti alla panchina dove Liza Kalitina sedeva con Lavreckij. E, alla fine, negli anni Sessanta, dei falansteri organizzati secondo i precetti di Černyševskij, ecc. Sfortunatamente lo storico del lettore russo dispone per ora di una quantità esigua di dati che testimoniano la passione epidemica per i libri russi, simile all'influenza wertheriana descritta da Appell; sappiamo poco di più degli ammiratori russi di Byron o Hugo, dei nietzschiani russi, degli estimatori russi di O. Wilde o del decadentismo francese, ma anche in questi casi le notizie in nostro possesso sono spesso frammentarie. Una certa fetta dei contemporanei giubila, trovando nel poeta un megafono che può dare voce ai loro sentimenti e desideri; un'altra rimane fredda, e la pratica dimostra che, tanto più è notevole il peso del poeta per le generazioni successive, tanto più gli è indifferente la maggioranza che lo circonda (ovviamente possono esserci delle eccezioni). Gli anni Venti e Trenta del XIX secolo vengono ostinatamente definiti nei nostri manuali come l'epoca puškiniana, sebbene Puškin e i suoi lettori nel piccolo ambiente letterario dell'epoca costituissero solamente un circolo molto modesto, difficile da distinguere a occhio nudo. Il lettore comune semplicemente non aveva sentore di questo circolo, sprofondato com'era nella lettura del *Vyžigin* di Bulgarin²⁵ o della *Famiglia Cholmskij* di Begičev²⁶; i giovani, ammaliati da Marlinskij e Benediktov²⁷, percepivano Puškin come un'autorità non comparabile a questi giganti della poesia. “Si parlerà di me in tutta la grande Rus”, predisse il poeta in un componimento scritto poco prima di morire; sappiamo che questa predizione si realizzò a suo tempo, ma chiaramente non si riferiva al periodo immediatamente successivo alla morte di Puškin. I fatti sono noti: basterà ricordare la circolare del ministro degli

²³ “Kievskaja starina”, 1883, V, pp. 49-65 [N.d.A.].

²⁴ A. Marlinskij (pseudonimo di Aleksandr Bestužev, 1797-1837): scrittore russo, decabrista, autore di popolari racconti e romanzi storici romantici.

²⁵ Faddej Bulgarin (1789-1859): giornalista e scrittore russo, autore di popolari romanzi di carattere didattico e di costume (*Ivan Vyžigin*, 1829, *Pëtr Ivanovič Vyžigin*, 1831, ecc.).

²⁶ Dmitrij Begičev (1786-1855): scrittore russo. Era vicino al circolo di A. Griboedov, conosceva A. Puškin. Il suo primo romanzo, *La famiglia Cholmskij. Alcuni tratti dei costumi e del modo di vivere, in famiglia e da soli, dei nobili russi* (1832), fu stampato anonimamente con la collaborazione di N. Polevoj.

²⁷ Vladimir Benediktov (1807-1873): poeta russo, rappresentante del tardo Romanticismo russo.

affari interni, il conte Bludov, ai governatori, in cui proponeva loro di diffondere l'edizione postuma delle opere di Puškin per venderla a beneficio della famiglia del poeta. I governatori avevano inviato le liste di sottoscrizione ai questori ma, nonostante il grande rispetto per l'autorità dei governatori e dei questori, i piccoli borghesi non cedettero. A Pskov non si trovò alcun compratore; un questore di Akkerman²⁸ scrisse di aver cercato di convincere nobili, funzionari e mercanti ad acquistare le opere del signor Puškin, ma non si erano trovati acquirenti; nel governatorato della Bessarabia furono venduti in tutto diciotto esemplari, comprati perlopiù dai funzionari della cancelleria del governatore (poveri!); il governatore di Jaroslavl' restituì trentanove delle cinquanta copie che gli erano state inviate, ecc. Il lettore medio dell'epoca puškiniana non aveva alcuna necessità di Puškin, mentre ne aveva di Bulgarin, Senkovskij²⁹ e Marlinskij. Gli storici della letteratura russa, rispetto a tutti gli altri storici, ritengono meno valido per sé l'antico motto di scrivere *sine ira et studio*, e per questa indifferenza verso Puškin rimproverano aspramente il lettore russo degli anni Trenta. Curioso e inutile impiego di tempo! È quasi come mettersi a strigliare un cavallo che preferisce l'avena al gelato alla panna. Ci sono stati periodi in cui per il lettore russo la letteratura russa quasi non esisteva, e non parlo del lettore medio, ma di quello progressista. Tat'jana Larina e Sof'ja Famusova sono certo più colte del loro ambiente, ma a cosa servono loro Karamzin, Makarov³⁰, Dolgorukij³¹, quando hanno m.me Cottin³², m.me Genlis³³, Krüdener³⁴, Rous-

seau. Sarebbe curioso esaminare le modalità e le cause che hanno portato i lettori russi a interessarsi dei libri russi; forse ne verrebbe fuori che, tra le varie motivazioni, laddove hanno giocato un ruolo il patriottismo (e, talvolta, la semplice ignoranza di lingue straniere), il tentativo di trovare la chiave per decifrare l'attualità russa e ragioni simili, i giudizi estetici non avessero un ruolo di primo piano. Affascinato dai grandi maestri stranieri, il lettore russo poteva fare a meno dei tentativi più o meno fortunati degli apprendisti patrii. Puškin, ovviamente, non è da includere nel loro novero, ma persino lui trovò solo un piccolo gruppo di ammiratori, mentre i più gli rimanevano sordi e indifferenti.

Veniamo al terzo punto: il tempo crea un abisso invalicabile tra lo scrittore e il lettore. All'altra estremità di questo abisso, nella seducente lontananza del passato, brilla la luce accesa da uno scrittore ormai scomparso; questa luce attrae, e sull'abisso si cominciano a gettare ponti. Sopraggiunge il lettore della posterità, il lettore-selezionatore, giudice ed esegeta. Ne avremmo potuti rinvenire pochissimi tra i contemporanei dello scrittore, ma lì le loro voci non sono quasi avvertibili tra il brusio degli entusiasti e il freddo silenzio della maggioranza. Questo nuovo gruppo di lettori è caratterizzato da una proprietà che ne accomuna tutti i rappresentanti: il desiderio di far propria l'opera, di renderla utile per la propria quotidianità etica ed estetica, di trasfondere il suo sangue nelle vene rimpicciolite di un organismo un tempo giovane e potente. Arriva il lettore che definirei come un lettore che si impone. È finito il tempo della ricezione passiva, comincia la creazione originale. Nel *Don Chisciotte* si ricerca l'effigie dell'eterna antitesi tra idealismo e realismo, l'eterna tragedia dell'idealista che si scontra contro la rozza verità della vita prosaica; in *Amleto, principe di Danimarca*, si scopre una percezione del mondo caratteristica di un intero Paese, di un'intera epoca, ecc. In generale, l'imposizione si muove in due direzioni principali, non sempre simultanee.

Prima viene il lettore *che impone all'autore le proprie idee*. La percezione etica solitamente precede quella estetica, si capisce, nei casi in cui il lettore

mistico e sentimentale.

²⁸ L'attuale Bilhorod-Dnistrovs'kyj [N.d.T.].

²⁹ Osip (Julian) Senkovskij (pseudonimo: Baron Brambeus, 1800-1858): scrittore e giornalista russo, autore di popolari racconti, bozzetti, saggi, ecc.

³⁰ Michail Makarov (1749-1847): scrittore russo, ha raccolto leggende e storie popolari ma le sue pubblicazioni in questo campo non hanno alcun valore scientifico.

³¹ Ivan Dolgorukij (1764-1823): poeta russo, secondo la definizione di V. Belinskij "poeta sentimentale e satirico, distintosi non di rado per l'autentico umorismo russo" (V. Belinskij, *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tomach*, VII, Moskva 1955, p. 129).

³² Marie Sophie Cottin Ristaud (1770-1807): scrittrice francese, autrice di romanzi storici.

³³ Genlis (pseudonimo di Félicité Brûlart du Crest de Saint-Aubin, 1746-1830): scrittrice francese, autrice di romanzi sentimentali ed edificanti sulla vita del bel mondo popolari in Russia.

³⁴ Barbara Juliane von Krüdener (1764-1824): scrittrice francese [secondo altre fonti, tedesca; N.d.T.], autrice di opere di carattere

vuole rendere la propria percezione consapevole; per giustificare il proprio fervore per l'opera d'arte (i 'ciechi ammiratori' non ne avevano bisogno) se ne deve riconoscere l'utilità pratica. Manifestare la propria comprensione da un punto di vista etico è molto più facile che non motivare un giudizio estetico, ecco perché più di frequente si comincia imponendo un'idea. La critica russa degli anni Cinquanta e Sessanta offre abbondanti esempi di tale imposizione: la distanza temporale tra il lettore e lo scrittore in questo caso può essere facoltativa, se il lettore appartiene a un ambiente sociale diverso da quello dell'autore del quale fornisce un'interpretazione. Tale, ad esempio, è l'atteggiamento di Dobroljubov verso Ostrovskij e di Gončarov o Černyševskij verso l'*Asja* turgeneviana. Nella critica questa imposizione di idee si esprime nel tradurre le opere dalla lingua della poesia nella lingua della prosa; l'opera così tradotta può diventare, persino dopo aver perso la propria vitalità artistica, una vera e propria arma, uno slogan di partito, uno stimolo per il pensiero pubblicistico e filosofico.

Il lettore si accontenta temporaneamente di questa vita che è emersa a suo vantaggio nel prodotto del pensiero altrui; ovviamente, gli ammiratori del poeta tra i contemporanei non abbocheranno a quest'amo e si accontenteranno di un incosciente entusiasmo per l'opera (la finestra tramite la quale manifestano il proprio 'io' al mondo). Ma nemmeno il lettore dell'epoca successiva si accontenta di questo: o continua nell'imposizione di idee (caso raro), o inizia un lavoro di tipo diverso, lavoro anch'esso creativo, ma che va in un'altra direzione. Bisogna ricordare che, in questo momento, l'abisso tra l'opera e il lettore si è fatto ancora più ampio e profondo; nonostante tutti gli sforzi l'opera comincia a sbiadire e minaccia di diventare preda degli antiquari. Subentra la necessità di un suo rinnovamento non solo ideologico, ma anche artistico. Nel Medioevo, in Occidente e nell'antica Rus', le cose erano molto semplici: apparivano nuove redazioni che cambiavano la composizione, lo stile, talvolta anche la trama stessa dell'opera, in accordo con le nuove necessità. Il *Tristano* dei trovatori provenzali si è trasformato

nel *Tristano* di Gottfried von Straßburg³⁵ (come poi si è trasformato nel *Tristano* di R. Wagner); la *povešt'* sul saggio Akir nel XVI-XVII secolo è apparsa in una versione del tutto nuova, russificata; un frammento dell'epica antico-francese si è trasformato nei racconti russi del *lubok* dei secoli XVII-XVIII, ecc. Ma questa metamorfosi non è sempre possibile, né vale per ogni opera: il XIX secolo è molto scrupoloso al riguardo, e si può immaginare che tempesta di indignazione sarebbe sorta intorno al lettore che avesse avuto seriamente l'ardire di proporre, non come parodia, all'attenzione altrui un Gogol' o un Puškin corretti secondo i suoi gusti estetici. Ma sono possibili sotterfugi ed elusioni: la riscrittura viene compiuta in forma di articolo critico, di trattato storico. Ciò è particolarmente semplice in un'epoca che guarda con indulgenza alla critica soggettiva, alla quale viene permesso di raccontare semplicemente dei riflessi di quanto ha letto nell'anima del lettore. Definiremo questi lettori *lettori che impongono le immagini*. Nella nostra letteratura tali sono, ad esempio, Merežkovskij, autore di libri su Gogol' e Lermontov, I. Annenskij, autore del *Libro delle immagini*, Bal'mont, autore delle *Vette montane*, e molti altri. A quanto detto devo aggiungere due precisazioni. In primo luogo, utilizzo il termine 'imposizione' privandolo di quella sfumatura dispregiativa che ha nel nostro parlare quotidiano. In secondo luogo, mi aspetto, ovviamente, un'obiezione: Lei ha parlato di lettori, ma tutti gli esempi riportati sono tratti da studi critici. È verissimo: ma forse un critico non è un lettore? La storia della critica per una sua parte consistente deve confluire nella storia del lettore e così, finalmente, ne chiarirà il posto nell'impianto storico-letterario generale. Solitamente gli storici della letteratura ricordano i critici o per caratterizzare l'epoca storica (aspetto che non rientra tra i compiti della scienza storico-letteraria), o ne riportano il parere quale voce autorevole (il che non può valere per un ricercatore scientifico) o, infine, li ricordano poi, per confutarli, per mostrare l'erroneità del loro giudizio (cosa anch'essa inutile, perché a suo modo

³⁵ Gottfried von Straßburg [Goffredo di Strasburgo] (fine XII-inizio XVIII secolo): poeta tedesco, autore di un poema incompiuto su Tristano e Isotta.

la critica ha sempre ragione, così come ha sempre ragione il lettore). Il Gogol'-romantico, diventato negli anni Cinquanta definitivamente il Gogol'-realista, si trasforma a fine secolo in Gogol'-simbolista; l'originale Crispin-Chlestakov³⁶ da picaro e truffatore si fa incarnazione del diavolo, trasformazione del tutto logica, visto che non si parla di uno studio scientifico di Gogol'. Arriverà, infine, un'epoca in cui il lettore, assolutamente insoddisfatto del suo vecchio ruolo passivo, prenderà la penna in mano; a quale scopo, lo vedremo ora.

5

Siamo arrivati al quarto gradino, particolarmente tipico, ad esempio, del nostro tempo, anche se sarebbe meglio dire del passato recente, visto che il lettore attuale è un'entità non solo non ancora studiata, ma, semplicemente, ancora informe. Come definire i lettori di questo quarto gradino? Userei l'epiteto che mi è appena sfuggito mentre parlavo dei lettori che impongono le immagini: *lettori che hanno preso la penna in mano*. Solo questo quarto gruppo prenderà in mano la penna non per rielaborare, completare, modificare l'opera altrui e consegnarla con modestia agli altri, senza cancellare il nome dell'autore originale. No, questi lettori vogliono creare in prima persona, e se non basta l'immaginazione, verrà loro in aiuto la memoria da lettori e l'arte della combinazione, acquisita grazie all'esercizio e talvolta sviluppata a punto tale che è difficile distinguerli dagli scrittori autentici, dal talento innato. Questi lettori-autori appaiono perlopiù al tramonto delle grandi epoche letterarie e storiche: li ritroviamo tra gli alessandrini, negli ultimi secoli dell'antica Roma, ma non sono necessariamente messaggeri del declino e della corruzione. Di lettori simili ne conoscono anche il Medioevo e il Rinascimento: possono sempre comparire in un ambiente culturale o in un gruppo che ha accumulato un certo patrimonio di acquisizioni artistiche e ha raggiunto una certa raffinatezza, che di solito conduce all'ecclettismo e al declino della fantasia. Le opere di questi lettori a volte possono avere una struttura estremamente primitiva: si trat-

ta di centoni, compilati con brani di Virgilio, della tragedia di un ignoto autore bizantino attribuita a san Gregorio, *Christus patiens*, integralmente intessuta dai versi di Licofrone, Eschilo e, soprattutto, Euripide, che in alcuni punti si mescolano con delle massime tratte dai vangeli di Matteo, Marco, Luca, Giovanni, dai vangeli di Nicodemo, Giacobbe e altri apocrifi. Stupisce la pazienza con la quale l'autore del XII secolo ha ordito duemilacentosessanta versi, e l'abilità con la quale ha collegato questi versi per esprimere un nuovo contenuto; noi, ovviamente, siamo propensi a considerare con alterigia questo pedante bizantino, forse perché, grazie allo zelo degli ultimi editori, ci è ora svelato il segreto della sua pubblicazione. I lettori del XIX e del XX secolo, al pari dell'autore della tragedia bizantina, si trovano in una situazione migliore, introducendosi con coraggio nella letteratura, nella quale si muovono con l'aspetto di autentici scrittori, soprattutto se si vedono intorno una società composta da loro simili. Ma sono indispensabili una grande delicatezza e spirito d'osservazione per essere in grado di discernere questi lettori-autori dagli autentici scrittori. Esistono scrittori che leggono poco e sono indifferenti a tutti i libri che non siano i loro. Ma ci sono anche scrittori autentici, coltissimi in campo letterario; imitano e prendono in prestito, ma, in ogni caso, la fonte della loro ispirazione non è un libro di qualcun altro, e la combinazione degli elementi ricavati da quanto letto, con quelli dedotti da quanto vissuto, trova in loro compimento secondo leggi diverse da quelle dei lettori che hanno messo mano alla penna. La questione che riguarda questi ultimi necessita di un'analisi dedicata, e riporterò ora solo il primo esempio che mi è venuto in mente, sottolineandone preventivamente la possibile soggettività.

Penso a un nostro famoso contemporaneo, ben noto in Russia, Anatole France, in cui le capacità di un lettore assennato e di talento superano chiaramente, secondo me, quelle dell'autore-poeta. Di solito consideriamo l'immaginazione creativa come il tratto distintivo di un autentico poeta. A. France lo sa, e tanto più si dispiace di non esserne dotato. "Je n'ai point d'imagination, et ma véracité est ma vertu forcée" ammette egli stesso nei suoi roman-

³⁶ Crispin, protagonista dell'opera di Lesage *Crispin, rival de son maître* (1707).

zi, costringendo i propri protagonisti o a lamentarsi della mancanza di fantasia, o persino a negarne la stessa esistenza. La cosiddetta arte di A. France è una biblioteca ampia e selezionata con gusto, della quale è amministratore servizievole e cortese, con la testa piena di citazioni e di impressioni letterarie derivate dalle opere di tutti i paesi, i secoli e i popoli: non è un caso che in un qualche scritto definisca i libri l'oppio dell'Occidente: dopo aver fumato quest'oppio, inizia a fantasticare, e nelle sue fantasticherie non ci sono impressioni della realtà che ha preceduto il sogno, ma di libri, talvolta ripetuti con la scrupolosità di una totale fiacchezza creativa. Questo "bibliotecario in poesia" (l'espressione è di un critico francese) non è un caso che sia figlio di un venditore di libri. Grazie agli articoli e alle note di Renard, Larroumet, Deschamps, Delaporte, Poté, Ernest Charles, G. Michaut³⁷ i segreti della sua arte ci si stanno piano piano svelando. Ogni romanzo di A. France è una specie di centone degli autori più disparati. Ciò vale non solo per romanzi come *Taide* (sul quale E. Charles nota: "C'è qui qualcosa che non sia un'imitazione o una rivisitazione?") o *La rosticceria della regina Piedoca*, ma anche per romanzi della vita contemporanea, come *Il delitto di Sylvestre Bonnard*, intessuto dell'articolo di Renard *Quindici giorni in Sicilia*, di reminiscenze di Baudelaire, Mérimée, A. Theuriet, E. About, A. Daudet, integrati da impressioni derivate da litografie, incisioni e disegni, comunque, di nuovo, da creazioni altrui. La cosa più curiosa è che lo stesso A. France conosce bene questa sua particolarità e, nel quarto libro della sua *Vita letteraria*, ha inserito due note dal titolo paradossale e provocante di *Apologia del plagio*. Certo, non difende il plagio rozzo e primitivo; in sostanza fa valere il proprio diritto, quello del lettore, di mettere mano alla penna. È buffo che questa 'apologia', pur non essendo essa stessa un plagio, sia quanto meno un ricordo di quanto letto tempo prima nell'opera di C. Nodier *Questions de littérature légale*, che ne ha sorprendentemente anticipato il pensiero.

Se, nonostante questo, A. France affascina gli

altri e, egli stesso 'lettore', ha intorno a sé un significativo gruppo di lettori-ammiratori, in questo non c'è nulla di straordinario: forse non appaiono talvolta delle belle vegetazioni parassitarie sul tronco e sui rami di una vecchia quercia? Ma vivono grazie a fluidi altrui. L'analogia, si capisce, è solo esteriore, poiché per il lettore che ha messo mano alla penna non solo è estranea la fonte della vita artistica, ma anche le sue manifestazioni. Se A. France non fosse un esempio convincente dal punto di vista di qualcuno, non è comunque l'unico esempio: la letteratura dell'Europa occidentale e russa della fine del XIX-inizio XX secolo brulica di opere dello stesso tipo di *Taide* o del *Delitto di Sylvestre Bonnard*. Il lettore, se non ha ancora distrutto lo scrittore, in ogni caso lo ha fortemente limitato con le proprie produzioni. L'insegnamento di Nietzsche "Schreibe mit Blut und du wirst erfahren, dass Blut Geist ist"³⁸ suona strano per i lettori che non desiderano comprendere il sangue altrui, giacché questo non è compito facile. Questi *Müßiggänger*³⁹ preferiscono palinsesti scritti con l'inchiostro, e non col sangue. Il nostro atteggiamento altezzoso verso, ad esempio, la letteratura bizantina del XII-XIII secolo sarà abbandonato dai nostri discendenti: le siamo di gran lunga più vicini di quanto non pensassimo e pensiamo. Ma la valutazione della letteratura contemporanea non rientra, ovviamente, nei miei compiti.

Uno storico della letteratura, nel prendere in esame i fenomeni letterari di qualsiasi epoca, dovrebbe, a mio avviso, inserire 'i lettori che hanno preso in mano la penna', per quanto possibile, in un gruppo specifico, senza confonderli con gli autori autentici. Certamente anche questo quarto gruppo di lettori a uno studio approfondito apparirà eterogeneo: gli autentici lettori-centonisti vi convivono con quelli che manifestano velleità artistiche e in una certa misura le giustificano, ecc. Ma la cosa principale che vorrei sottolineare è la necessità di passare a sforzi reali per raccogliere, classificare e analizzare i materiali sulla storia del lettore. Uno studio sperimentale sul lettore contemporaneo sarà, quindi, un ausilio di non secondaria importanza per la sua storia, così come lo

³⁷ Si vedano i risultati di questa critica nel libro: G. Michaut, *A. France, étude psychologique*, Paris 1922, p. 142 e seguenti [N.d.A.].

³⁸ Scrivi col sangue e ti convincerai che il sangue è spirito [N.d.A.].

³⁹ Perdigiorno [N.d.A.].

studio dei dialetti moderni getta luce sul lontano passato della lingua. Non c'è bisogno di darsi per vinti di fronte all'apparente scarsità di materiale: se ne troverà a sufficienza nelle memorie, nella corrispondenza, negli inventari, nei cataloghi librari e, infine, nelle stesse opere d'arte. So che il compito che ho posto non è semplice e, certamente, richiederà sforzi collettivi per essere risolto. E, probabilmente, la soluzione non è vicina. Ma sono assolutamente convinto che anche solo dei tentativi in questo campo siano opportuni e necessari.

www.esamizdat.it ◇ O. Bilec'kyj, *A proposito di uno dei compiti più urgenti della scienza storico-letteraria. Lo studio della storia del lettore*. Traduzione dal russo di N. Albanese (ed. or.: A. Bileckij, *Ob odnoj iz očerednych zadač istorikoliteraturnoj nauki. Izučenie istorii čitatelja*, "Nauka na Ukraine", 1922, 2, pp. 94-105. Traduzione dall'edizione Idem, *V masterskoj chudožnika slova*, Moskva 1989, pp. 112-126) ◇ eSamizdat 2023 (XVI), pp. 255-267.

◇ **O. Bilec'kyj, *On One of the Most Urgent Tasks of Historical-Literary Science. The Study of the Reader's History*** ◇

Translated by Noemi Albanese

Abstract

Italian translation of *Ob odnoi iz ocherednykh zadach istorikoliteraturnoi nauki. Izuchenie istorii chitatelia* by Aleksandr Beletsky (Oleksandr Bilec'kyj).

Keywords

Literary Science, History of Literature, Reader, Literary Milieu.

Author

Oleksandr Bilec'kyj (1884-1961) was a leading expert in Ukrainian poetry and theatre, as well as in Comparative Literature. He graduated at Charkiv University in 1907. He subsequently taught at Charkiv University, Kyjiv University and in Soviet times he received a position as a researcher at the Academy of Sciences of the Ukrainian Soviet Socialist Republic, where he became the director of the Literature Institute at the end of the Thirties. In the Twenties, he began to publish his important articles about new trends in Ukrainian poetry, presenting for the first time from a critic's point of view such leading figures as Maksym Ryl's'kyj and Pavlo Tyčyna. He was one of the first scholars who analyzed the specificity of Ukrainian literature in the broader context of world history and culture. His theoretical works were a fundamental basis for the development of contemporary Ukrainian studies.

Translator

Noemi Albanese, PhD, is research fellow at Sapienza – University of Rome and adjunct professor of Russian literature and language at the University of Rome “Tor Vergata” and at the International University of Rome (UNINT). Her main research interests include 20th-century Russian literature, theory and practice of *skaz*, forms at the crossroads of prose and poetry in underground Soviet literature, and prose metricalization. She is the author of *Compagni di sopravvivenza. Culto della parola e dissenso estetico nell'underground sovietico* (2020) and a board member of “Studi Slavistici”.

Publishing rights

This work is licensed under **CC BY-SA 4.0**
© (2023) Noemi Albanese

