

Sguardo multiforme e presente transnazionale. Letteratura contemporanea e prospettive interculturali

Barbara Ronchetti

Sapienza Università di Roma

Contact: Barbara Ronchetti, barbara.ronchetti@uniroma1.it.

ABSTRACT

Facing the transformation of geographical, philosophical and imaginary territories, the present emerges as a fleeting and uncertain space hard to identify; women and men experience within it a flow of events, not always understandable, vigorously pursuing a link between different fractions of the whole, recognizing the rim that divides them from the bordering reality as an open boundary which is in the eye capable of seeing. The spaces of human action will be marked not by singularity and finite limits, but by multiplicity and an enlargement of edges and transitions, “in-between spaces” of our “hybrid” present without a home (Bhabha 2001; Laplantine, Nouss, 2006). The puzzling quality of the present cuts across the reflections of artists and philosophers in different societies of the past. While being aware of the differences and of the specific questions that each period raises for its writers, it is interesting to recognize the existence of a contemporary feeling that is common (at least in some respects) to all epochs. The incomplete and sometimes confusing coincidence between the quality of the present and the instruments of enquiry that science and technology provide to men and women of the present (especially virtual places in our time) assigns a different function to contemporaneity and attracts the interest of observers, especially of the younger generation, not captured by revolutionary or destructive values (depending on the point of view) of new technologies, but shaped and informed by them.

KEYWORDS

contemporary Russian literature, time and space, open borders, history, new critical perspectives, anachronism

Anacronismi del quotidiano e invisibilità della storia

Di fronte al mutare di aree territoriali, filosofiche e immaginarie, il presente si delinea come uno spazio identificabile in modo labile, entro il quale donne e uomini subiscono il flusso di accadimenti non sempre comprensibili, cercando di distinguere una relazione fra le parti, riconoscendo la sponda che li separa dalla realtà contigua come una frontiera aperta, il cui limite è nell'occhio capace di vedere e porre domande, anche quando si erigono muri per reinventare confini non più ragionevoli. Il desiderio di interrogare la 'nuvola' che ci avvolge e che rende 'opaca' la realtà circostante segna quotidianamente i ragionamenti sul nostro, o forse sui nostri presenti. La nozione di ciò che è possibile identificare e comprendere nel fascio di studi dedicati alla realtà che ci circonda è fuggevole e nei tentativi di indagine attorno ad essa si pone costantemente la relazione fra l'osservatore e la sua rappresentazione del tempo. Il concetto stesso di 'contemporaneità' è legato all'immagine illusoria di un tempo che 'non si può dire', non ha forma, né materiale, né verbale, come osservava Agostino nel celebre passo delle *Confessioni*: "Cos'è dunque il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se voglio spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so ... Se infatti là è il futuro, allora non c'è ancora, e se là è passato, non c'è più. Perciò dovunque sono, qualunque cosa sono, non sono che presente".

Le figure del tempo, da sempre oggetto di studi e riflessioni, personali, filosofiche e scientifiche, incontrano una molteplicità di storie, di epoche e discipline lontane e le dimostrazioni o i ragionamenti elaborati nei secoli non hanno saputo sciogliere le aporie che questo campo di indagine contiene: "tutti viviamo nello stesso tempo cronologico e sulla superficie di un medesimo pianeta. Ma il tempo e lo spazio non sono omogenei, uguali per tutti" (Bodei 1982, 17). Dalla metà dell'Ottocento è assegnato alle osservazioni scientifiche un ruolo sempre più importante nel determinare le categorie del vivere comune e, attraverso queste, la scelta degli strumenti da impiegare per conoscere il mondo e misurare il tempo (Fraser 1991, 51); non senza ostacoli e resistenze da parte delle collettività, furono stabiliti parametri e unità di calcolo, si giunse alla costruzione di un 'tempo pubblico', accettato come indicatore appropriato di durata e successione, e l'utilità di una scansione condivisa riuscì ad affermarsi (Kern 1988). La forma sfuggente del tempo personale e il suo conflitto con il tempo storico hanno continuato, tuttavia, ad occupare un posto importante nelle riflessioni filosofiche, nelle ricerche scientifiche e nelle creazioni artistiche. Le conoscenze sperimentali acquisite nel Novecento hanno rivelato che non c'è niente nel mondo fisico a cui si possa far corrispondere la nostra idea e la nostra esperienza di presente, il mondo della materia è privo di un 'ora' e, poiché il futuro e il passato hanno senso solo con riferimento a un presente, si dovrà concludere che esso sia privo anche di futuro e di passato (Fraser 1991, 109). La fisica teorica contemporanea ha mostrato come il tempo abbia una struttura diversa da quella conosciuta nella limitata esperienza quotidiana, ipotizzando che ai livelli fondamentali dell'universo non esista affatto; essa non è riuscita, tuttavia, ad incrinare la necessità, per l'uomo, di osservare il proprio mondo come profondamente legato al passare delle stagioni. Fin dal 1966 Julius Thomas Fraser fonda la "International Society for the Study of Time" che da quel momento organizza, con cadenza triennale, conferenze internazionali dedicate allo studio interdisciplinare del tempo, scegliendo per ciascuna edizione una prospettiva di analisi particolare (<http://www.studyoftime.org/>). La densità di significati che l'apparente fluire cronologico contiene e l'ambivalenza di atteggiamenti di fronte al mondo sensibile impongono di accogliere nel campo di studio l'esperienza concreta dell'individuo, i 'passaggi' esistenziali, storici e geografici, i legami con

altri esseri umani, i mutevoli rapporti di scontro e di incontro con gli eventi che lo coinvolgono. Questi transiti saranno collocati, sempre, in un tempo non definibile, perché “la nostra vita è così poco cronologica” e “tanti anacronismi interferiscono nella serie dei suoi giorni” (Proust 1978, 235), in un tempo che è indispensabile concepire non come parte del modo di essere di un soggetto isolato, ma come la relazione stessa del soggetto con gli altri (Levinas 2001, 17).

Il nostro atteggiamento di fronte alla contemporaneità si intreccia ai tentativi di comprendere il passare dei giorni e se “il concetto di tempo è determinato dalle operazioni con cui misuriamo il tempo stesso” (Bridgman 1952, 75), analoga operazione potremmo ipotizzare nello studio del presente, seguendo l’accumularsi di esperienze vissute e accogliendo nel nostro campo di riferimento le relazioni con altri individui e fatti. La necessità di ri-pensare il tempo e la contemporaneità sarebbe così una pratica legata alla realtà esistenziale concreta e l’immagine di un fluire ininterrotto dovrebbe cedere il campo ai concetti di discontinuità, smottamento, passaggio improvviso; questo mutamento dello sguardo sottrarrebbe al presente la posizione dominante nelle riflessioni attorno al tempo, consentendo allo studioso di spostare l’attenzione sulle relazioni e i movimenti. Negli anni ’50 del Novecento, Ernst Bloch muove da questi presupposti per elaborare i concetti di “attesa” e “speranza” come orizzonti di azione e interpretazione dell’operato umano; egli considera il presente come “zona d’ombra” che noi attraversiamo ma non siamo in grado di esperire sul momento, ma solo prima o dopo, nell’attesa o nel ricordo, e la sola condizione che ci consente di percepire l’attimo si verifica se esso è inserito in un contesto più ampio, in una rete di mediazioni (Bloch 2009, 340 e sgg. e passim).

Osservato nella contemporaneità il tempo (che non ha forma) non è visibile, come non si vede la storia. Boris L. Pasternak, testimone e interprete dei salti temporali che hanno cadenzato la società europea nei primi sei decenni del Novecento, ascolta i ritmi delle esperienze biografiche, dei tumulti esistenziali e storici in un incessante mutare di spazi e confini che i protagonisti del suo romanzo attraversano, cercando di afferrare il futuro della storia, della natura, dell’arte, guidati da un fato indifferente o benevolo. In un’Europa tormentata e malcerta, senza contorni riconoscibili eppure in movimento incessante, la storia si presenta in modo diverso da come solitamente è narrata e si delinea come la vita del regno vegetale.

D’inverno, sotto la neve, i rami spogli sono sparuti e penosi, come i peli delle verruche di un vecchio. A primavera, nel giro di pochi giorni il bosco si trasfigura, si solleva fino alle nuvole, nei suoi meandri coperti dalle foglie ci si può smarrire, ci si può nascondere. Questa trasformazione è ottenuta da un movimento che è superiore in irruenza a quello degli animali, perché l’animale non cresce così rapidamente come la pianta, e non può essere osservato. Il bosco non si sposta, non possiamo coglierlo in movimento, fargli la posta mentre sta cambiando luogo. Lo cogliamo sempre nell’immobilità. E in questa stessa immobilità sorprendiamo la storia, la vita della società, che non può essere seguita, che eternamente cresce, che eternamente muta. Tolstoj non portò il suo pensiero fino in fondo quando negò il ruolo di promotori a Napoleone, ai governanti, ai condottieri. Pensava esattamente la stessa cosa, ma non l’esprime con piena chiarezza. La storia non la fa nessuno, non la si vede, come non si vede crescere l’erba (Pasternak 2007, 496).

Il tempo è il tempo nel quale siamo e che noi stessi siamo, è nel presente che ci avvolge. L’arte, per sua essenza incapace di rispettare soglie spaziali o temporali, è il luogo ideale nel quale soggettività dell’esperienza, consapevolezza della storia, violazione dei confini cronologici e geografici possono

inventare la natura del presente per l'essere umano, misuratore e misura del tempo: "Il tempo è la sostanza di cui son fatto. Il tempo è un fiume che mi trascina, ma io sono il fiume; è una tigre che mi sbrana, ma io sono la tigre; è un fuoco che mi divora, ma io sono il fuoco" (Borges 1984,1089).

Contemporaneità e riflessioni sulla letteratura

La qualità sconcertante del presente è legata alla nozione variabile di contemporaneità e all'esigenza di verificarne costantemente i limiti; al tempo stesso è un'idea necessaria per riconoscere se stessi nella realtà quotidiana, radicata nella coscienza e nel pensiero umano, da sempre compresa nell'orizzonte di studio, accolta o respinta, ma con la quale è indispensabile misurarsi. La parziale e talvolta ingannevole coincidenza fra le qualità dell'oggi e gli strumenti di indagine che le scoperte della scienza e della tecnica mettono a disposizione dei contemporanei (nella nostra epoca soprattutto i mezzi di comunicazione di massa, il web e altri luoghi della ricerca virtuale) assegna alla contemporaneità una diversa funzione e attira nella sfera dei fenomeni ad essa legati un grande interesse degli osservatori, soprattutto delle generazioni più giovani che delle nuove tecnologie non colgono il valore rivoluzionario (o distruttivo, a seconda dei punti di vista), ma su di esse si formano e si informano. A ben guardare, l'incertezza di fronte all'oggi attraversa le riflessioni di artisti e filosofi nelle diverse società del passato. Pur nella consapevolezza delle differenze e delle domande specifiche che ogni età pone ai suoi letterati, potrebbe essere interessante il tentativo di riconoscere l'esistenza di un 'sentire contemporaneo' comune, almeno per alcuni tratti, a tutte le epoche.

Nella Russia percorsa da efferatezza e (dis)illusioni, Osip Mandel'stam riflette sulle sorti della sua contemporaneità, lasciando numerose pagine di grande forza drammatica; nel 1922 scrive una brevissima prosa *Konec romana* (La fine del romanzo) nella quale immagina che il "destino futuro del romanzo non sarà altro che la storia polverizzata della biografia come forma di esistenza personale, anzi più che una polverizzazione, un catastrofico annientamento della biografia" (Mandel'stam 1967, 87-88). La biografia richiede che l'attenzione sia rivolta verso l'esterno, che la società costituisca il luogo d'elezione entro cui riconoscere e creare "vite notevoli", ma lo scrittore vede gli europei del suo tempo "buttati fuori dalle loro biografie come palle d'avorio dalle buche dei biliardi", incapaci di scrivere romanzi perché privati della personalità che agisce nel tempo e della psicologia che offre motivi alle azioni (Mandel'stam 1967, 87-88). La frammentazione del mondo conosciuto, la perdita di identità delle categorie sociali, l'azzeramento uniformante che rende ogni uomo non significativo, provocano una progressiva esigenza di nuove costruzioni biografiche e romanzesche. Continuando il pensiero di Mandel'stam, nella Russia sovietica che dilania la parola dei poeti, le vite esemplari si trasformano nelle "biografie edificanti degli uomini nuovi", biografie ormai private dell'uomo stesso (Lotman 1985, 181-199). Spostandosi fra territori e culture diverse, senza mai abbandonare l'amore per la misura dell'umano, Mandel'stam fa entrare nel suo immaginario artistico spazi reali e spazi dello spirito che compongono lo stesso presente; il suo sguardo è capace di osservare con distacco coraggio la miseria che lo circonda, anch'essa parte del suo tempo, "conficcando" le parole nella vita.

A pochi anni di distanza, in uno spazio politico lontano, Virginia Woolf riconosce un'analogia incertezza di fronte al presente; nel saggio del 1925 "Che effetto fa a un contemporaneo?", parla di "caos della letteratura contemporanea". Riflettendo sulla difficoltà di giudicare quali opere resteranno ai posteri, la scrittrice illustra il suo tempo come "un'età di frammenti" entro la quale solo qualche riga isolata,

poche pagine sparse possono essere considerate degne della migliore produzione di qualsiasi epoca o autore (Woolf 2011a, 172-174). Woolf aggiunge che i contemporanei non “possono creare un mondo”, né raccontare storie, perché “non credono che le storie siano vere”, la loro musa è silente perché essi dipendono “dai loro sensi ed emozioni, la cui testimonianza è degna di fede, piuttosto che dai loro intelletti, il cui messaggio è oscuro”, e riconosce una possibilità di parola per gli artisti che devono considerare i loro testi non dei romanzi ma dei “taccuini”, aggiungendo che è proprio “dai taccuini del presente che si fanno i capolavori del futuro”. Anche i critici, prosegue Woolf, devono assumere una visione più ampia, osservare gli autori con l'intento di disegnare un insieme più vasto, guardare il passato in rapporto al futuro per preparare la strada ai capolavori a venire (Woolf 2011a, 177-179).

Nel 1936, in un'Europa straziata dall'avvento del nazismo, Walter Benjamin si interroga lucidamente sulla letteratura contemporanea e rivendica la necessità di una “lontananza”; questo distacco programmatico dai “calori” dell'immediato è per il filosofo una forma superiore di conoscenza e non un distacco dal reale, al contrario, è un richiamo ad una concretezza dello sguardo, capace di dare consigli che derivano da una vita vissuta e autentica. Anch'egli osserva che l'arte di narrare volge al tramonto perché viene meno il lato epico della verità, la saggezza, e fa coincidere l'inizio di questo declino con la nascita del romanzo, che ha dato voce all'individuo nel suo isolamento (Benjamin 2011).

Le riflessioni di questi artisti e pensatori europei, pur muovendo da condizioni esistenziali e politiche diverse, sembrano alludere a una comune incapacità di vedere il presente, a un disagio nel distinguere fatti e cose con nitida chiarezza quando l'oggetto da osservare e comprendere è parte del vivere quotidiano; questa riduzione del campo visivo di fronte al ‘nostro’ mondo trasforma la realtà in un caleidoscopio (o in un caotico insieme di fatti) e l'idea di frammento come prisma attraverso il quale è dato osservare la società coeva sembrerebbe emergere quale tratto comune ai ragionamenti sulle lettere di queste contemporaneità del Novecento (Ronchetti 2014).

La possibilità di “vedere il presente” continua ad occupare il campo della riflessione filosofica e preoccupare gli intellettuali del XXI secolo. Nella lezione inaugurale del corso di Filosofia Teoretica 2006-2007, Giorgio Agamben pone alcuni interrogativi preliminari sulla “soglia” del seminario, chiedendo: “Di chi e di che cosa siamo contemporanei? E, innanzitutto, che cosa significa essere contemporanei?”. Cercando di circoscrivere la materia impalpabile del tempo che scorre, Agamben descrive come appartenente al proprio tempo colui che “non coincide perfettamente con esso né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio per questo, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo”, senza approdare a un sentimento di estraneità, alla ricerca nostalgica o al desiderio di fuga verso ere passate. Si può decidere di odiare la propria epoca, non condividere con essa idee dominanti o bassezze, sempre, tuttavia, nella consapevolezza di appartenere saldamente al tempo che ci è dato in sorte, di non poter sfuggire al nostro mondo. È questa la contemporaneità per coloro che in essa sono nati, ma il rapporto che si stabilisce con la realtà ha caratteristiche particolari, colui che abita il proprio tempo aderisce alla sua epoca e insieme se ne distacca grazie ad uno slittamento. “Coloro che coincidono troppo pienamente con l'epoca, che combaciano in ogni punto perfettamente con essa, non sono contemporanei perché, proprio per questo, non riescono a vederla, non possono tenere fisso lo sguardo su di essa” (Agamben 2013, 22). Fra gli uomini capaci di vedere la propria contemporaneità Agamben cita Osip Mandel'stam, che accanto alle riflessioni sulla fine del romanzo costruiva nei celebri versi di

Vek (Il secolo, 1922) i contorni della propria relazione con il suo tempo, il “secolo belva” dalla schiena spezzata che il poeta sa “guardare negli occhi” incarnando la frattura della contemporaneità e al tempo stesso ricomponendola nell’arte. Un legame particolare con il presente è affidato al poeta da Marina Cvetaeva che in un saggio del 1932 riconosce nella poesia un dialogo inesauribile con il passato e il presagio del futuro. Essere contemporaneo, per un artista, vuol dire creare il proprio tempo e non riflettere l’attualità, sempre contemporaneo al suo tempo, mai attuale (Cvetaeva 1984, 54-66). Quanti hanno cercato di pensare la contemporaneità, sono riusciti nell’impresa separandola in più tempi, riconoscendo in essa una disomogeneità, una frattura che diventa la soglia di un incontro fra i tempi e le generazioni. Contemporaneo è dunque colui che riesce a trasformare il tempo, a metterlo in collegamento con altri tempi, colui il quale sa leggere “in modo inedito la storia”, seguendo una urgenza che “non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un’esigenza a cui egli non può non rispondere” (Agamben 2013, 28).

Esposizione del sé

La percezione di un restringimento dello spazio (non certo caratteristica della nostra epoca soltanto) si lega alla perdita del senso della profondità storica, mezzi di comunicazione, giornali, pubblicità (e non solo) tendono a cogliere ogni avvenimento nella sua immediatezza, con scarsa considerazione per il contesto, i precedenti, i processi e gli avvenimenti che hanno portato ad un determinato risultato (opera letteraria, rappresentazione artistica o episodio quotidiano della vita culturale). L’idea di un declino inesorabile della storia era stata riproposta nel celebre e controverso saggio di Fukuyama, *La fine della storia* (1992), sottoposta a revisione, nei decenni a seguire, dallo stesso autore; da più parti si osserva, nel dibattito, un’incapacità di ragionare seguendo coordinate storiche, un prevalere del presente sulle altre dimensioni temporali, e l’esperienza contemporanea è riconosciuta come esperienza di un presente continuo e inafferrabile; viene elaborata la nozione di “presentismo” per indicare questo momento di crisi della coscienza del tempo storico, caratterizzato dal prevalere dei concetti di memoria, patrimonio e commemorazione nel confronto con il passato e da sentimenti di timore verso il futuro (Hartog 2007). Di un ritorno del Reale, del riaffiorato interesse per la biografia, dopo la precedente stagione che propugnava la *Morte dell’autore* (1968), testimonia Roland Barthes già alla fine degli anni ’70; inaugurando i suoi corsi al Collège de France del 1978 afferma la necessità di non reprimere il soggetto e sottolinea l’importanza della propria idea dichiarando di appartenere “a una generazione che ha troppo sofferto la censura del soggetto”, sia a causa del positivismo che del marxismo (Barthes 2010, 35). In questo “liquido” fluire, l’unità indivisibile “è riconosciuta nella persona fisica, ma la sua esistenza trova senso se diventa espressione e patrimonio dell’intera comunità e non più solamente di un individuo, di un gruppo circoscritto o di una nazione chiusa in se stessa” (Ronchetti 2013, 61-62).

Gli spazi entro i quali si muovono uomini e cose dovranno essere riconosciuti non nella singolarità e definitezza di limiti, ma nell’allargamento di sponde e passaggi, di “spazi del mezzo” nel nostro presente “senza casa” (Bhabha 2001; Laplantine e Nouss 2006). Analoghe qualità di transito sono ascrivibili al processo stesso dello studio letterario e ogni indagine che si volge alla contemporaneità conterrà sempre anche porzioni di realtà appartenenti al soggetto che indaga, il ricercatore che studia la realtà dell’oggi si trova in una condizione doppiamente dialogica che lo pone in relazione con la complessità del presente spazio-temporale da cui muove e con tutti i legami che questo territorio stabilisce con il luogo di studio.

Questa condizione nella quale artista, studioso, osservatore, traduttore, testimone o interprete sono ugualmente immersi mette in risalto il ruolo della memoria e della narrazione di sé, mostrando come parlare della contemporaneità coinvolga sempre una parte di discorso su se stessi e sulla propria esperienza della realtà. L'accelerazione delle occasioni disponibili per comunicare e ottenere informazioni, la simultaneità di fatti ai quali si ha accesso, sembrano confermare le osservazioni che molti studiosi hanno proposto, all'inizio degli anni '90, sulla complessità dello studio dei consorzi umani e delle loro culture, entro i quali devono essere collocate, in posizione centrale, la realtà dell'individuo e le differenze sociali, necessarie nel confronto inevitabile fra il sé e l'altro (Augé 1995). Interessante il punto di vista scelto, già alla fine degli anni '70, da Paul Virilio, che riflette sulla crisi del progresso partendo dalla constatazione che l'eccesso di informazione e di velocità tecnologica produce, non tanto una percezione più vivida del reale, quanto un vuoto, un'assenza. La visione cinematografica, l'automobile in corsa, il viaggio come spostamento fine a se stesso, sono alcuni esempi della velocità come annullamento del momento presente, come ricerca ossessiva di un "oltre" e di un "altrove" che in realtà non sono mai cercati perché il vortice dell'assenza sostituisce il senso della realtà (Virilio 1992, 1981).

In un avvicinamento graduale, che avanza per approssimazioni, si può tentare di riconoscere alcune qualità (provvisorie) del mutevole presente e avanzare alcune prospettive di analisi. Se accettiamo come contemporaneo tutto ciò che indaga l'oggi e si situa in uno spazio di contiguità esistenziale con il nostro io, in un luogo nel quale è possibile riconoscere la nostra concreta quotidianità¹, dobbiamo tuttavia notare che in questo campo apparentemente familiare non è contenuta interamente la nostra realtà presente, nella quale confluiscono in modo non sempre armonioso gli attraversamenti, i passaggi, gli scambi, di persone, informazioni, cose e merci che nel nostro mondo avvengono, in modo da noi percepito come sempre più rapido, frazionando e disperdendo, arricchendo e complicando, quella apparente unità del presente che potrebbe essere interpretata, ad un primo sguardo, come essenza della realtà contemporanea. È evidente che anche sotto questo profilo la soggettività concreta di ciascun abitante dell'oggi è chiamata in gioco ed ogni contemporaneo è sempre (anche) un nostro contemporaneo. Lo spazio dell'oggi, così come la cultura e la nostra percezione di entrambi sono transitori e in continua trasformazione; la stessa cosa vale per le epoche del passato, solo che non ce ne rendiamo conto con altrettanta evidenza perché non siamo avvolti dal tempo di quel lontano presente; le rappresentazioni e le spiegazioni dei fatti di cultura (comprese le opere letterarie) si trovano inevitabilmente dentro questo mutamento. A conferma di una necessaria circolazione di idee e suggestioni fra i diversi campi della ricerca, è bene ricordare che molti concetti assorbiti e sviluppati dal dibattito teorico contemporaneo si fondano sulle discussioni e le rielaborazioni seguite alla pubblicazione del volume di James Clifford e George E. Marcus, alla metà degli anni '80 (Clifford e Marcus 1997). L'arena del presente può essere riconosciuta, in questa prospettiva, come l'insieme dei saperi incontrati dopo la formazione istituzionale, come suggerisce Pierre Bourdieu affermando che "capire significa innanzitutto capire il campo con il quale e contro il quale ci si è fatti" (Bourdieu 2005, 15);

¹ Queste nozioni sono espresse in diverse occasioni nelle ricerche antropologiche di Ugo Fabietti, volte a comprendere le culture e le società umane nel loro incontro sulla scena del mondo contemporaneo; cfr. fra i molti lavori: Fabietti, Piasere e Gomes 1998 e l'edizione del volume *Elementi di antropologia culturale*, nella quale l'autore coniuga l'esposizione di specifiche realtà culturali con i paradigmi interpretativi delle teorie più recenti (Fabietti 2008).

lo studioso ricorda che l'affettività ha un'importanza centrale nelle scelte capaci di indirizzare le ricerche future, e le forme di tali affettività sono strettamente legate alle relazioni con persone, ambienti, idee, discipline che ci preparano ad accettare o a rifiutare gli incontri che facciamo; i sentimenti che regolano tali incontri tuttavia non sono casuali, affondano le radici nel personale modo di sentire e vedere, costruito a sua volta nelle relazioni con il mondo sociale, comprese le differenze e le contraddizioni in esso contenute.

Alla nozione di contemporaneità è dunque necessario aggiungere anche l'insieme delle esperienze (esistenziali e scientifiche) che hanno accompagnato il percorso individuale di colui che intende osservare il proprio tempo, il quale, anche sotto questo profilo, non si presenterà identico in tutti i suoi tratti agli occhi di esseri umani diversi, come aveva osservato Virginia Woolf a proposito di due critici, concordi sulla lettura dei testi del passato, ma incapaci di trovare una valutazione comune sugli scrittori del presente (Woolf 2011a, 172). Per poter leggere la propria epoca è indispensabile cogliere "un'opera e una vita nel movimento necessario della sua realizzazione", riuscendo così a raggiungere "un'appropriazione attiva" (Bourdieu 2005, 104) e non ci si può limitare a segnalare una simultaneità fra eventi letterari e fruitori, si avverte il bisogno di riconoscere un insieme che sappia rispettare ritmi e percorsi del 'tempo del mondo'.

In un progetto ideale (e non realizzabile) di studio del presente sarebbe necessario riconoscere i legami dichiarati con altre contemporaneità e i legami che si stabiliscono senza una esplicita intenzione, osservando come molti fenomeni che sembrano unici e irripetibili entro uno spazio culturale chiuso appartengano, in realtà, al comune sentire dell'epoca; certi dell'impossibilità di soddisfare tale anelito verso la totalità, che accolga le voci molteplici della realtà circostante, e consapevoli della necessità di circoscrivere il campo ottico per definire i temi e gli obiettivi della ricerca, dobbiamo tuttavia conservare questo impulso utopico sullo sfondo delle domande che poniamo ai nostri oggetti di indagine. Studiare fonti e categorie della contemporaneità con la coscienza che esse sono in relazione "dialogica" con altri fenomeni in altre aree del mondo (e del tempo) può contribuire a restituire al presente la capacità di ragionare storicamente per comprendere meglio e interpretare la realtà di oggi (e di ieri).

In stretta connessione con lo studio del contemporaneo si pone il tema del canone o dei canoni, sia come insieme di opere della tradizione, riconosciute dominanti dai lettori della nostra epoca, sia come quesito sulla possibilità e l'utilità di stabilire gerarchie nel presente; in numerosi studi italiani dell'ultimo decennio si afferma la necessità di uno sguardo 'plurale' nella discussione attorno ai canoni (De Zordo e Fantaccini 2011; Marinelli 2007, 105-126; Benvenuti e Ceserani 2012, 166-184) e si riflette sulle forme di crisi del canone letterario nella modernità e nella mondialità letteraria (Sinopoli 2010, 2014). La letteratura, le opere d'arte, i campi culturali del presente sono rilevanti ai fini dello studio proprio per la loro relazione con la contemporaneità (o la loro opposizione, il loro rifiuto di essa). Si deve riconoscere il valore della parola artistica, la qualità della ricerca estetica, la profondità dei piani narrativi, ma ciò non esclude che alcune opere di valore commerciale o divulgativo siano tanto rilevanti quanto composizioni di alta qualità letteraria nell'osservazione del panorama odierno; cercare di capire quale sia la "rete di affinità" fra scrittori di inizio XXI secolo, diversi per formazione culturale, orizzonti ideologici e stile, non racchiude il tentativo di creare un canone, una classifica (Giglioli 2011, 12).

Analizzando le riflessioni degli studiosi sulle lettere ad essi contemporanee si può tornare molto indietro nel tempo, verso le origini del dibattito sulla letteratura, alla pratica antica di elenchi degli scrittori migliori, alle idee attorno agli autori canonici. Interessante, tralasciando le implicazioni politiche, la definizione attribuita a Caligola dello stile di Seneca, condannato perché *harena ... sine calce*, una serie di granelli senza coesione (Suet. Cal. 53. 2), che si riferisce alla mancanza di eleganza, ricercatezza, simmetria (*concinnitas*) del suo stile, ma che possiamo usare come metafora della frammentarietà attribuita a gran parte degli scrittori dai loro contemporanei.

Nel ripensare radicalmente lo studio delle letterature, i canoni devono essere riconosciuti e accolti come pluralità di sguardi e di occasioni, come attraversamenti che cercano negli insiemi culturali tracce dei diversi spazi di espressione dell'arte; prevale, in questa prospettiva, l'idea di campi attivi dell'arena letteraria, entro i quali studiare punti di vista marginali ed espressioni artistiche irregolari rispetto alla tradizione, considerando nella storia dei fatti letterari le traduzioni e le politiche traduttive, i premi, le classifiche, i fenomeni spontanei. Si pone in modo concreto il compito di raccontare il presente nei manuali e negli strumenti didattici, rispettando le caratteristiche specifiche che differenziano questo oggetto di studio dalle serie culturali delle epoche storiche passate, affrontando problemi di terminologia e periodizzazione. Diventa così rilevante l'idea di intertestualità, di mosaico fra rimandi, citazioni e allusioni che assumono valori diversi nelle varie epoche, cui deve intrecciarsi una prospettiva interculturale che comprende le alterità, esplicite o taciute, nella ricostruzione di ogni insieme culturale (Bachtin 1979, 67-230; Kristeva 1978, 119-143; Corti 1997, 15-32). Lo storico della letteratura sarà dunque attento a riconoscere le differenze, non per renderle uniformi o indicare gerarchie, ma per 'tradurre' nella propria cultura e nel proprio tempo voci che, in origine, sono diverse.

Ricerca della forma

Con le parole del dottor Živago, protagonista del romanzo omonimo di Boris Pasternak, vorrei ricordare come ogni cosa vivente (e indirizzata agli esseri viventi) debba avere forma per esistere:

Occupato a prendere nota di tutto ciò, verificò ed ebbe modo di rimarcare che l'arte serve sempre la bellezza, e che la bellezza è la felicità del possesso della forma, mentre la forma è la chiave organica dell'esistenza; ogni cosa vivente deve avere forma per esistere e, in tal modo, l'arte, anche quella tragica, è il racconto della felicità dell'esistenza (Pasternak 2007, 497).

La lezione di uno dei grandi maestri del Novecento, che assegna alla vita e all'arte, persino nei momenti tragici, la qualità di narrare, trovando nell'espressione la forma dell'essere felice, pone in primo piano uno dei lasciti più rilevanti del recente passato. Propugnando ai suoi esordi l'indipendenza dell'espressione artistica per voce delle avanguardie, il Novecento è segnato da un vitale capovolgimento dell'idea di forma che attraverso lo sguardo femminile sulle cose, le persone e le storie avverte come modello di adesione al reale la forma del corpo e le relazioni di questo con gli individui, la natura, la realtà; nel ripercorrere oggi questa direzione di ricerca estetica (ed etica), è possibile riconoscere la forma femminile dell'arte come una delle eredità più importanti del Novecento: la forma dello sguardo e la forma della creazione sono in un rapporto di reciproco dialogo, mutuato dalla relazione fra corpo e mondo, così come le studiose e le artiste del Novecento lo hanno analizzato.

Nei decenni di avvio di questo processo, Virginia Woolf esamina il legame fra scrittura femminile e forma dell'opera, disegnando, in un saggio del 1928 divenuto famoso, un'immagine di libro che "deve

in certo modo venire adattato al corpo” (Woolf 1995, 159), parimenti ricorda l’esperienza di lettrice che stabilisce un’intimità fisica con i volumi e le storie in essi contenute: “Viaggi, storia, memoriali: il frutto di innumerevoli vite. Il crepuscolo imbruniva con loro: anche la mano che scivolava su di essi sembrava avvertire sotto il palmo un senso di pienezza e di maturità” (Woolf 2011b, 58); in queste intense figurazioni di inizio secolo si può riconoscere uno dei contributi più importanti che la partecipazione delle donne ha lasciato scivolare lungo le pagine del Novecento e delle esperienze femminili, vissute e cantate nello svolgersi del percorso indicato, è interessante riconoscere tracce nella letteratura di oggi, composta da donne e uomini del presente. Voci poetiche femminili hanno attraversato il corpo con la parola, che cattura (e soffre) il mondo nella sua fisicità, producendo un “passaggio dall’esterno geografico e geologico, culturale e rituale, al corpo umano” (Miglio 2012, 104); la contemporaneità (femminile e maschile) ha ereditato e reinterpretato questo sguardo, assegnando alla misura del corpo una spazio insostituibile nelle scritture del presente e la ricerca di nuove forme letterarie assai spesso ha ispirato o ha trovato soluzioni originali proprio attraverso il discorso autobiografico, che mette al centro della narrazione la persona fisica, talvolta realizzato in testi di finzione, altre volte manifestato in scritti non-letterari, almeno nelle intenzioni dell’autore.

La mobilità del campo artistico offre l’occasione di guardare alle tradizioni precedenti, sia pur brevemente, considerando il contesto contemporaneo entro una cornice più estesa e di porre un interrogativo, ancora aperto ma di grande importanza per le riflessioni sul presente: esistono tratti comuni a ogni ‘contemporaneità’, anche del passato? Le esigenze di un’indagine critica concreta rendono indispensabile selezionare il materiale e stabilire un centro di analisi limitato, la possibilità di sguardo verso il passato, tuttavia, deve ricollocare il presente nel suo orizzonte temporale largo, nel quale non solo le epoche trascorse illuminano i fenomeni dell’oggi, ma la nostra realtà può arricchire di nuovi sensi eventi lontani, legando l’urgenza autobiografica osservata nei romanzi contemporanei ad un fenomeno più generale secondo il quale la ricerca di nuove forme letterarie si lega alla condizione dell’individuo nel suo rapporto con la società. In periodi storici in cui l’esplorazione attorno alla composizione di opere narrative è particolarmente viva, si può riconoscere, infatti, un affine avvicinamento fra espressione autobiografica e indagini sulle qualità artistiche e sulle condizioni della prosa. Mi limito a indicare due concomitanze assai rilevanti nella storia letteraria russa. Nel XVII secolo l’arciprete Avvakum, voce della Chiesa scismatica dei Vecchi credenti, fu autore di una *Vita di se stesso*; sebbene il dibattito sia tuttora aperto, egli è da molti considerato iniziatore della scrittura romanzesca in prosa, ma è anche riconosciuto, di fatto, caposcuola dell’autobiografia russa, nonostante la presenza di elementi riconducibili a questa espressione del sé possa essere riconosciuta già in testi antico-russi. Analoga presenza concomitante di scrittura autobiografica e romanzesca si osserva nella prima metà dell’Ottocento, quando si consolida la produzione di testi originali in prosa, avviata in maniera tumultuosa nel secolo precedente, accompagnata da un ampio dibattito dei letterati sulle qualità del romanzo e sulle potenzialità di espressione della prosa letteraria russa. In una nota del 1847, al culmine del processo di ricerca e riflessione attorno alla necessità del romanzo in Russia²,

² Nella prima metà del XIX secolo, molti autori russi riflettono sulle forme letterarie in prosa ed è acceso il dibattito attorno alla necessità di elaborare una lingua per la prosa. Aleksandr Bestužev (1838-40, 217) sostiene che la lingua della prosa non era ancora raffinata a sufficienza; Evgenij Baratynskij esorta i poeti ad ammaestrare il pubblico dei lettori e non viceversa, a

Fedor M. Dostoevskij trova irritante la tendenza che riconosce nei suoi contemporanei verso una eccessiva attenzione rivolta a se stessi; tale propensione all'indagine e al racconto delle vicende personali dinanzi al mondo conduce, a suo vedere, gli scrittori ad un autocompiacimento incapace di autentico progresso nel campo delle lettere.

Le osservazioni dello scrittore conducono ad una riflessione importante che colloca la diffusione della scrittura autobiografica (o della "confessione generale", secondo l'espressione di Dostoevskij) nella cornice più ampia della ricerca estetica attorno a forme letterarie capaci di riflettere la posizione dell'uomo del presente nella linea temporale (o sovratemporale) che lo lega al passato e lo accompagna verso un futuro possibile. La necessità di parola individuale, prevalente nella prosa contemporanea a cavaliere fra XX e XXI secolo, legata all'impellenza di ridefinire il rapporto fra passato e presente, acquista nuovo valore se collocata in una prospettiva dialogica con l'emergere di analoghe esigenze in tempi passati. Muovendo dalla constatazione che nulla di preconstituito è già disponibile nel mondo in forma conclusa e la creazione artistica è una ricerca emotiva e intellettuale che si rispecchia nel passato, partecipa del "dubbio dell'esito o dell'inizio", e implica "per essenza un futuro autentico; appunto quello del non-ancora, dunque di ciò che obiettivamente non c'è ancora stato" (Bloch 2009, 5, 23), si può affermare che è in questo *spazio di attesa* che deve essere collocato ogni studio sul tempo presente.

Alcune necessità che il tempo presente suggerisce allo studioso

Nelle costruzioni dell'immaginario contemporaneo (artistico e non artistico) prevale l'urgenza di una 'esposizione del sé' che soddisfi il desiderio di recuperare la memoria negata e al tempo stesso risponda alla improvvisa assenza di una forma condivisa di comportamento (esistenziale, letterario, quotidiano), di una cornice di appartenenza. Queste qualità del presente trovano consonanze in molti territori del nostro tempo, nell'esplosione di spazi virtuali autobiografici (o pseudo-autobiografici) di cui la rete è depositaria, nella fortuna del *selfie*, nella costruzione e lettura dei 'profili utente', nel lessico dei *social*. L'esperienza personale delle donne e degli uomini contemporanei diventa rilevante anche nel rapporto con la letteratura; i luoghi e i tempi nei quali chi osserva riconosce o non riconosce se stesso possono essere condivisi con tempi e luoghi dell'autore, la voce e i ricordi del lettore dialogano inevitabilmente con il testo e lo spazio da cui si osservano i fatti (interno, esterno, marginale, di confine) può influenzare gli approcci metodologici di indagine sulla contemporaneità.

Riconosciuta dagli studiosi l'impossibilità di convergenza e sovrapposizione fra i due corifei della voce apparentemente unica dello scrittore-memorialista, colui che ricorda e chi è protagonista di ricordi, il narratore-autore che scrive di se stesso e l'eroe che egli ha creato con il quale non può identificarsi completamente, una ulteriore contraddizione si pone fra le esperienze avvenute nel tempo cui i ricordi

ricevere da loro insegnamenti (Baratynskij 1900, 1902); Ševyrev (1848) riflette sull'evoluzione della lingua e si sofferma in particolare sul cambiamento di senso della parola "ličnost" (personalità) che fino a pochi decenni prima costituiva un insulto mentre ai suoi tempi indicava il diritto di ogni uomo allo sviluppo personale e al rispetto come individuo. Sullo sfondo delle discussioni teoriche, si deve collocare lo sforzo degli scrittori russi degli anni '30 del XIX secolo che si rivolgono agli stili e ai generi della prosa, accogliendo anche il discorso autobiografico fra le possibilità espressive, come osserva in forma negativa Dostoevskij. Modello esemplare di riferimento sia per l'affermazione dei generi letterari che per la riflessione critica sono gli scritti puškiniani, le cui osservazioni sulla letteratura sono utilmente raccolte in volume (Puškin 1934).

fanno riferimento, e le stesse richiamate alla mente dallo scrittore. Le difficoltà di interpretazione trovano origine nella duplice natura di tutti gli elementi in gioco e costituiscono al tempo stesso il fascino delle scritture del sé. Si apre una possibilità teoricamente infinita di modi di espressione autobiografica, contrassegnati dalla qualità comune, riconosciuta in tutti i testi, di doppia lettura e interpretazione degli eventi narrati. Se alcuni studiosi approdano alla conclusione paradossale che le forme dell'autobiografia sono tante quanti sono gli autobiografi (Olney 1980, 236-267), io vorrei porre l'accento piuttosto sui tratti condivisi di tale urgenza; questa antinomia, infatti, è la qualità prevalente dello sguardo di oggi sul mondo, dà forma alla ricerca di parola e offre all'uomo disorientato dal moltiplicarsi delle informazioni una possibilità di orientarsi nei territori dislocati del presente. Narrare il proprio passato vuol dire dare voce alla propria individuale persona, trovare in essa un luogo di origine e di appartenenza da cui muovere per conoscere e interpretare il mondo circostante.

La parola degli scrittori, degli artisti e di tutti gli individui a noi contemporanei è sempre, in misura variabile, anche una nostra parola. Questa qualità che l'osservazione della realtà contemporanea mette in risalto acquista maggiore rilevanza nei momenti della storia in cui le forme conosciute di rappresentazione del presente vacillano; il legame con le esperienze personali può diventare lo snodo attorno al quale si dipana la ricerca di figure espressive nuove, rinnovate o ritrovate. Si potrebbero così disegnare due tendenze della narrazione di ogni presente, da indagare e verificare nelle storie letterarie di oggi e di ieri, che assegnano alla lettura di testi a noi contemporanei il compito di:

1. comprendere (nei sensi di capire e accogliere) la memoria di personali esperienze, arricchita dalla coscienza della condivisione di altre, ugualmente personali, esperienze;
2. riconoscere un legame persistente, negli autori e nei lettori, fra osservazione interiore, ricerca letteraria e testimonianza personale³.

Due questioni aperte a mo' di conclusione

1. Quali nuove forme per lo studio letterario?

Propugnando una visione inclusiva e aperta degli studi umanistici (tanto rivolti al presente, quanto al passato) si dovranno scegliere 'parole chiave' attraverso le quali interrogare i testi e le relazioni fra testi (cominciando dalla 'famiglia' lessicale legata al 'dialogismo': incontro, confronto, esclusione,

³ Queste tre direzioni di indagine si ritrovano nelle tre parti in cui è diviso il libro che ho dedicato alla letteratura russa del ventennio a cavallo fra XX e XXI secolo e che costituisce la base di questo intervento (Ronchetti 2014). Il volume si apre infatti con una rassegna critica sulla scrittura del sé e sullo studio di questo genere in Europa e in Russia nella seconda metà del Novecento; nella seconda parte l'attenzione si sposta sui testi letterari contemporanei, composti o pubblicati per la prima volta nei decenni di avvio della riconquistata pluralità di espressione post-sovietica. Le mutate geografie territoriali, esistenziali e ideali si incrociano con le metamorfosi e le trasformazioni fisiche e morali degli individui, nelle vecchie e nelle nuove generazioni, fra chi ha scelto di restare in patria e fra coloro che hanno deciso di stabilirsi fuori dei suoi confini. Le prospettive, gli sguardi, le voci si alternano, si mescolano, talvolta si sovrappongono, accogliendo suggestioni e immagini di campi contigui del presente, di territori e tempi lontani. Chiude il volume una serie di quarantadue scatti amatoriali, presentati e commentati in brevi note personali che ripercorrono la concatenazione di immagini fotografiche della capitale russa, che ho visitato e ritratto, a distanza di dieci anni, fra vecchio e nuovo secolo, con il desiderio di riconoscere, nel rapido mutare delle forme, una possibilità di comprensione del tempo del mondo.

scontro, ascolto, mobilità, trasformazione, scambio). Sarà necessario ripensare una forma di 'storicismo interculturale' che rimuova dall'orizzonte dei nostri studi visioni di parte e 'sorde' al dialogo con altri saperi e punti di vista. Negli ultimi anni interessanti proposte critiche hanno avviato la costruzione di lemmari volti a scoprire la relazione fra testi e concezioni del mondo. Eredi della scuola filologica che costruiva concordanze e dizionari degli autori, gli studiosi indagano le forme di senso delle parole in una dimensione ampia dell'arte, cogliendo nel dialogo fra le parti le ragioni della ricerca⁴.

2. È possibile e utile concepire una storia della letteratura che muova dallo sguardo contemporaneo per recuperarne le tracce in epoche passate?

Nel ragionare attorno a questo interrogativo il punto da cui procedere è la consapevolezza che in una storia letteraria che desideri accogliere le diversità e le alterità emerse nel nostro presente, "L'aspetto più rilevante non è costituito dagli elementi, ma dalle relazioni" (Gasparov 2003); la narrazione non potrà avanzare seguendo gli scrittori o le correnti, ma i campi dialogici, gli spazi di confronto fra testi, storie, narrazioni, transiti. Resta indispensabile sistematizzare la nostra eterogenea conoscenza della letteratura, sarà tuttavia necessario trovare le forme da assegnare a questo sistema. Insieme e attorno ai 'campi dialogici', a osservazioni e riflessioni generali su fatti di poetica e di etica delle culture, deve essere considerato ciò che ha a che fare con i meccanismi e i 'contorni' del campo artistico, in particolare:

⁴ Vorrei citare almeno due esperienze di grande importanza, coordinate da studiosi del nostro Ateneo "Sapienza" di Roma:
(1) Il progetto "Lessico leopardiano", <https://web.uniroma1.it/lableopardi/ricerca/lessicoleopardiano>. Erede degli strumenti elaborati dalla semantica strutturale (Trier, Hjelmslev, Coseriu, Prieto, Lyons) per studiare scientificamente gli apparati lessicali dei *corpora* linguistici, arricchito dall'uso di dispositivi informatici che consentono approfondite ricerche semantiche, il gruppo di ricerca "Lessico Leopardiano", composto da oltre quaranta studiosi attivi in tutto il mondo e coordinato da Novella Bellucci e Franco D'Intino, indaga sistematicamente, a partire dal 2011, il lessico di Leopardi attraverso l'analisi dei campi semantici. Il fine è tracciare la mappa del vocabolario poetico-filosofico d'autore sullo sfondo del lessico europeo sette-ottocentesco e della storia delle idee: ne risulta la compilazione di "voci" lessicologiche dedicate a lemmi fondamentali del pensiero leopardiano (Affetto, Barbarie, Origine ecc.). In Leopardi quasi tutti i termini hanno usi e significati trasversali e l'efficacia dell'analisi semantica consiste nella capacità di illuminare e interpretare questa ricchezza di relazioni e stratificazioni. Contestualmente al lavoro sul *Lessico leopardiano* (circa 20/30 voci all'anno) il gruppo ha esteso la ricerca a una dimensione europea, accogliendo nella mappa semantica le interferenze tra lingue e culture diverse, con voci dedicate a lemmi particolarmente rilevanti, a partire sempre da una voce leopardiana della quale si cerca il corrispettivo europeo, al fine di rilevare prestiti, parallelismi o opposizioni.
(2) La recente pubblicazione Ceccherelli, Marinelli e Piacentini 2016. Un libro di poesia, di filosofia, di critica, un libro sul presente dei lettori e sull'eternità dell'arte. Nei 21 "saggi brevi" che costituiscono l'alfabeto di Wisawa Szymborska, seguendo le lettere dell'alfabeto italiano (Amore, Biologia, Caso, Donna, Ecfasi, Fugacità, Gioco, Humour, Incanto, Lingua, Morte, Nulla, Orrore, Poesia, Qui e ora, Realismo socialista, Sogno, Tradizione, Utopia, Vita, Z come Zen?) gli autori attraversano temi e aspetti rilevanti del *corpus* poetico di Szymborska, premio Nobel per letteratura 1996, caratterizzato da grande varietà e ricchezza di forme e contenuti. L'alfabeto coglie rimandi interni ai componimenti, agli altri scritti e alla biografia, partendo dall'Amore e concludendo interrogativamente, e anche un po' scherzosamente, su una possibile lettura 'zen' dell'attitudine conoscitiva della poesia e del mondo. Il libro invita a una lettura ritmata sulla curiosità e gli interrogativi di ciascun lettore, mostrando la continuità e unitarietà dell'opera poetica della scrittrice anche attraverso una lettura irregolare, casuale "come capita ormai sempre più spesso a motivo della massima diffusione su internet di questa poesia – e come è forse l'unico vero modo di leggerla e amarla, la poesia" (Ceccherelli, Marinelli e Piacentini 2016, VIII).

- a. la produzione letteraria (lo status dello scrittore, la censura politica e la censura sociale, il genere della scrittura, le traduzioni, saloni, salotti, redazioni, meccanismi di acquisizione della reputazione ecc.);
- b. il consumo letterario (tipi di edizione, tirature, vendite, biblioteche, differenziazione dei lettori per quantità e qualità, diffusione, tempi della lettura, prestigio sociale delle letture, libertà di circolazione e libertà di lettura ecc.);
- c. la dislocazione territoriale (luogo della scrittura, traduzioni e loro pubblico, fortuna, scelte linguistiche e scelte di posizione geografica ecc.) e storica (la letteratura delle epoche precedenti e successive).

Seguendo le suggestioni concettuali e terminologiche di Deleuze e Guattari si potrebbe ipotizzare una distinzione fra storie letterarie “riproduttive” e “itineranti” secondo la quale nelle prime l’oggetto di studio è uno spazio letterario “striato”, definito da confini riconoscibili e netti, osservato da un punto di vista interno alla cultura stessa; mentre nelle storie letterarie “itineranti” l’aspetto del divenire dovrebbe essere prevalente, la direzione dell’indagine rivolta a spazi “lisci” e multi-prospettici, nei quali coesistano punti di osservazione diversi e possano trovare voce le anomalie, le singolarità, i tratti minori, collocati nei margini e nelle zone di passaggio. Nel dialogo fra riproduzione e movimento si potrebbe riconoscere il valore multiplo di ogni fatto culturale.

Note

Il contributo rappresenta una sintesi delle riflessioni maturate negli ultimi dieci anni, elaborate nel tempo in numerosi studi dedicati alla cultura russa contemporanea. In particolare, ragionamenti e valutazioni su contemporaneità e letteratura riprendono definizioni e conclusioni espresse nel capitolo introduttivo al volume Ronchetti 2014. Nuova la cornice teorica generale, le domande programmatiche dei paragrafi conclusivi, le considerazioni sulla necessità di ripensare le storie letterarie e lo studio delle letterature.

Bibliografia

Agamben, Giorgio. “Che cos’è il contemporaneo?”. In Id. *Che cos’è il contemporaneo e altri scritti*. Roma: nottetempo, 2013 (Il testo riprende quello della lezione inaugurale del corso di Filosofia Teoretica 2006-2007 presso la Facoltà di Arti e Design dello IUAV di Venezia).

Agostino. *Confessioni*. Trad. it. di G. Chiarini. Milano: Valla-Mondadori, 1996.

Augé, Marc. *Il senso degli altri. Attualità dell’antropologia*. Milano: Anabasi 1995 (or. 1994).

Bachtin, Michail. “La parola nel romanzo” (1934-35). In Id. *Estetica e romanzo*. A cura di Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 1979.

Baratynskij, Evgenij. “Pis’ma k kn. P. A. Vjazemskomu” (Lettere al principe P. A. Vjazemskij), *Starina i novizna*, Sankt Peterburg: voll. 3, 5. 1900, 1902.

Barthes, Roland. *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*. A cura di Emiliana Galiani e Julia Ponzio. Milano-Udine: Mimesis, 2010, 2 voll.

Bellucci, Novella, e Franco D'Intino, progetto a cura di. *Lessico leopardiano*, 2011. <https://web.uniroma1.it/lableopardi/ricerca/lessicoleopardiano>

Benjamin, Walter. *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov* (or. 1936). Torino: Einaudi, 2011.

Benvenuti, Giuliana, e Remo Ceserani. "Il dibattito sul canone e le questioni dell'identità e della memoria culturale". In Id. *La letteratura nell'età globale*. Bologna: Il Mulino, 2012.

Bestužev, Aleksandr A. "Vzgljad na staruju i novuju slovesnost' v Rossii" (Uno sguardo sulla vecchia e nuova letteratura, 1823). In Id. *Sobranie sočinenij*. Moskva-SanktPeterburg: XI. 1838-40.

Bhabha, Homi K. *I luoghi della cultura*. Roma: Meltemi, 2001 (or. 1994).

Bloch, Ernst. *Il principio speranza. Scritto negli USA fra il 1938 e il 1947 riveduto nel 1953 e nel 1959* (1 ed. it. 1994). A cura di Remo Bodei. Milano: Garzanti, 2009.

Bodei, Remo. *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*. Napoli: Bibliopolis 1982 (1 ed. 1979).

Borges, Jorge Luis. "Nuova confutazione del tempo". In *Altre inquisizioni*. Id. *Opere complete*. A cura di Domenico Porzio. Milano: Mondadori, 1984, vol.1.

Bourdieu, Pierre. *Questa non è un'autobiografia. Elementi per un'autoanalisi*. Milano: Feltrinelli 2005. (ottobre-dicembre 2001, ed. 2004).

Bridgman, Percy W. *La logica della fisica moderna*. Torino: Einaudi 1952 (or. 1927). Numerose edizioni successive).

Ceccherelli, Andrea, Luigi Marinelli e Marcello Piacentini. *Un alfabeto del mondo. Ventuno saggi per ventuno poesie della grande scrittrice premio Nobel*. Roma: Donzelli, 2016.

Clifford, James, e George E. Marcus. *Scrivere le culture. Pratiche e politiche dell'etnografia*. Roma: Meltemi, 1997 (or. 1986).

Corti, Maria. "Intertestualità". In Id. *Per una enciclopedia della comunicazione letteraria*. Milano: Bompiani, 1997.

Cvetaeva, Marina. *Il poeta e il tempo (Poet i vremja, 1932)*. Trad. it. di Serena Vitale. Milano: Adelphi, 1984.

De Zordo, Ornella, e Fiorenzo Fantaccini, a cura di. *Altri canoni / Canoni altri. Pluralismo e studi letterari*. Firenze: Firenze University Press, 2011. <http://www.fupress.com/Archivio/pdf%5C4854.pdf>.

Fabietti, Ugo, Leonardo Piasere e Ana M. Gomes. *Cultura interculturale*. Padova: Imprimerie, 1998.

Fabietti, Ugo. *Elementi di antropologia culturale* (2004). Milano: Mondadori, 2008.

Fraser, Julius Thomas. *Il tempo: una presenza sconosciuta*. Trad. it. di Lucia Cornalba. Milano: Feltrinelli, 1991 (or. 1987).

Fukuyama, Francis. *La fine della storia e l'ultimo uomo* (1992). Milano: Rizzoli, 1992.

Gasparov, Michail. "Kak pisat' istoriju literatury?" (Come scrivere una storia della letteratura), *Novoeliteraturnoeobozrenie - NLO* 59. 2003. <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/59/gasp.html> (numero monografico della rivista dedicato al ruolo delle scienze umanistiche nell'epoca del "post").

Giglioli, Daniele. *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*. Macerata: Quodlibe, 2011.

Hartog, François. *Regimi di storicità* (2003), Palermo: Sellerio editore, 2007.

Huxley, Aldous. *Letteratura e scienza e altri saggi*. Milano: Il Saggiatore, 1965 (or. 1963).

International Society for the Study of Time: <http://www.studyoftime.org/>. Sito dell'associazione nel quale è possibile trovare informazioni sulla Società e sul suo fondatore, Julius Thomas Fraser, sulle conferenze, sulle pubblicazioni principali dei suoi membri dedicate al tempo.

Kern, Stephen. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*. Bologna: Il Mulino, 1988 (nuova ed. 2007 or. 1970).

Kristeva, Julia. "La parola, il dialogo e il romanzo"(1967). In Id. *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli, 1978.

Laplantine, François, e Alexis Nouss. *Il pensiero meticcio*. Milano: Elèuthera, 2006 (or. 1997).

Levinas, Emmanuel. *Il Tempo e l'Altro*. A cura di F. P. Ciglia. Genova: Il Melangolo, 2001. (or. 1946-47, pub. 1948).

Lotman, Jurij M. "Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore". In Id. *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. A cura di Simonetta Salvestroni. Venezia: Marsilio, 1985 (prima pubblicazione del saggio, inedito, composto nel 1984 per il volume italiano).

Mandel'stam, Osip E. *La fine del romanzo (Konec romana, 1922)*. In Id. *La Quarta Prosa. Sulla poesia. Discorso su Dante. Viaggio in Armenia*. Trad. it. di Maria Olsoufieva. A cura di Angelo Maria Ripellino. Bari: De Donato, 1967 (nuova ed. Roma 2013).

Marinelli, Luigi. "Riaggiustamento o legittimazione? Canone 'europeo' e letterature 'minori' ", *Critica del testo* X/1, 2007. (Il canone europeo), 105-126.

Miglio, Camilla. *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*. Macerata: Quodlibet. 2012.

Olney, James. "Some Versions of Memory / Some Versions of Bios: The Ontology of Autobiography" (1977). In Id. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

Pasternak, Boris L. *Il dottor Živago (Doktor Živago)*. Trad. it. di Serena Prina. Milano: Feltrinelli, 2007 (1 ed. 1957).

Proust, Marcel. *All'ombra delle fanciulle in fiore (À l'ombre des jeunes filles en fleurs, 1919, ed. 1954)*. Trad. it. di Franco Calamandrei e Nicoletta Neri. Torino: Einaudi, 1978.

Puškin, Aleksandr S. *Puškin kritik. Puškin o literature*. (Puškin critico. Puškin sulla letteratura). Moskva-Leningrad: Academia, 1934.

Ronchetti, Barbara. "Passeggiando fra le patrie. Visioni in transito nella cultura russa contemporanea". In Id *La patria degli altri*. A cura di Mariella Combi, Luigi Marinelli, Barbara Ronchetti. Roma: Sapienza Università Editrice, 2013.

- Ronchetti, Barbara. *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea*. Macerata: Quodlibet, 2014.
- Ševyrev, Stepan P. "Očerki sovremennoj russkoj slovesnosti" (Saggi di letteratura russa contemporanea), *Moskvitjanin*. 1, 1848.
- Sinopoli, Franca. "Dall'universalismo letterario alle forme attuali della mondialità letteraria". In Armando Gnisci, Franca Sinopoli, Nora Moll, *La letteratura del mondo nel XXI secolo*. Milano: Bruno Mondadori, 2010, pp.55-116.
- Sinopoli, Franca. "Il canone letterario e la 'questione interculturale'". In Id. *Interculturalità e transnazionalità della letteratura: questioni di critica e studi di casi*. Roma: Bulzoni, 2014.
- Virilio, Paul. *Velocità e politica: saggio di dromologia*. Milano: Milthipla (1977), 1981.
- Virilio, Paul. *Estetica della sparizione*. Napoli: Liguori (1991), 1992.
- Woolf, Virginia. *Una stanza tutta per sé* (1928). A cura di Maria Antonietta Saracino. Torino: Einaudi, 1995.
- Woolf, Virginia. "Che effetto fa a un contemporaneo" (1925). In Id. *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*. A cura di Liliana Rampello. Milano: Il Saggiatore, 2011a.
- Woolf, Virginia. "La lettura" (1919). In Id., *Voltando pagina. Saggi 1904-1941*. A cura di Liliana Rampello. Milano: Il Saggiatore, 2011b.