
Il comico tra dialogo e conflitto

ROBERTO SALIZZONI

ABSTRACT: In *Problems of Dostoevsky Creative Art* (1929) Bachtin presents polyphonic novel in terms of dialogical unfinalizability. In his manuscript (1938) eventually published as *Rabelais and His World* (1965) Bachtin argues that carnival laughter overcomes all oppressive social norms and presents his unfinalizability as pure loophole: in this way he regards modern novel as a space for dialog and conflict. Averincev, Groys and Ryklin affirm that in fact with his carnival theory Bachtin justified Stalinist violence, where neither dialog nor conflict were possible.

KEY WORDS: laughter, novel, violence, totalitarianism.

I. L'accusa che Averincev, intellettuale di grande levatura e di toni misurati, rivolge a Bachtin (cfr. Averincev 1992) di avere inavvertitamente o inconsciamente prodotto con la sua monografia su Rabelais (Bachtin 1979) un'apologia del terrore staliniano, lascia senza parole il lettore occidentale. Come può un libro, accessibile in Europa in traduzione alla fine degli anni settanta del secolo scorso, accolto e recensito come la gioiosa rivendicazione di un ruolo importante della cultura popolare nella costruzione e nell'animazione della modernità democratica e libertaria, essere riconosciuto come l'atto di legittimazione di un regime totalitario? Come può Bachtin, teorico del valore polifonico e radicalmente egualitario del romanzo moderno, della pluridiscorsività (chiamata anche "eteroglossia") di ogni autentico atto culturale essersi trovato ad attuare un vero e proprio rovesciamento delle premesse e delle intenzioni come pensa Averincev, o anche soltanto prestare il fianco a un simile sospetto?

Se si affronta la questione allargando la prospettiva sul profilo complessivo dell'opera bachtiniana, la prima possibile sommaria risposta è questo: Bachtin si espone al rischio dell'equivoco o del fallimento denunciato da Averincev nel tentativo di fare i conti e legittimare il conflitto, di produrne una teoria che lo integri nel dialogo polifonico, la cui irenica interminabilità è da

lui riconosciuta, nella prima versione della monografia dedicata a Dostoevskij, come il tratto essenziale tanto della scrittura romanzesca, quanto del progetto di una modernità emancipata (cfr. Bachtin 1997). Non si tratterebbe qui per Bachtin di riconoscere la possibilità di fallimento del dialogo e del suo precipitare nel conflitto. Si tratterebbe piuttosto di riconoscere e teorizzare nella polifonia dialogica la presenza del conflitto come qualità costitutiva, inerente, secondo il modello per intenderci che certa musica del Novecento propone aprendo la tonalità alla dissonanza.

In effetti il comico, se facciamo anche solo un sommario riferimento alla teoria Freudiana, che non è in proposito nelle fonti del nostro autore, denuncia a prima vista l'implicazione congiunta del dialogo e del conflitto, nello stretto gioco di "io" e di "tu" che attiva e nell'inevitabile "abbassamento" inferto e subito.

La recente pubblicazione nell'edizione critica delle opere di Bachtin del primo dei due volumi dedicati al complessivo lavoro su Rabelais (cfr. Bachtin 2008), che presenta tra l'altro molti materiali inediti, può essere un'occasione favorevole per riprendere la questione sollevata da Averincev.

2. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* traduce in italiano nel 1979 l'edizione a stampa originale del 1965, che rappresenta la conclusione di un lavoro di scrittura iniziato nella seconda metà degli anni 30, che ha come snodi significativi una redazione del 1940 che reca il titolo *François Rabelais nella storia del realismo* (pubblicata per la prima volta in Bachtin 2008) e viene presentata nel 1946 con alcune integrazioni come tesi per l'esame di dottorato, nonché una serie di ulteriori integrazioni e cambiamenti risalenti agli anni 1949-1950. Al di là del drastico giudizio di Averincev il libro dedicato a Rabelais presenta comunque tratti di discontinuità marcati rispetto all'opera precedente e successiva di Bachtin.

Vediamo quali sono le tesi portanti della monografia rabelaisiana. Esiste una cultura popolare autonoma nel mondo occidentale riconoscibile fin nell'epoca arcaica. Si tratta di una cultura caratterizzata da una gioiosa, irriverente comicità che, prima che classi e stato impostino l'autorità delle gerarchie politiche e sociali, la comunità indifferenziata esercita nel riso sul filo dell'ambivalenza di vita e di morte nella prospettiva dell'eterna rinascita. Con la nascita dello stato e l'affermarsi delle classi sociali quella cultura diventa tratto esclusivo del popolo, e si colora di uno schietto antagonismo: l'ambivalenza di vita e di morte viene infusa nell'ambivalenza tra dominio ed emancipazione esercitata dalla comicità popolare. La rotta in direzione della rinascita eterna garantita prima dall'ambivalenza della comunità indifferenziata è ora garantita dalla comicità ambivalente del "popolo". Il modello fondamentale

della comicità antagonistica popolare è quello della “parodia grottesca”, che pratica lo scoronamento di ogni “coronamento” di dominio. La forza che muove il dispositivo generale, che a questo punto si può compendiare nel “carnevale” è il riso: il riso attua il rovesciamento progettato nella parodia – scoronamento – e resta disposto ad un ulteriore infinitamente reiterabile rovesciamento, manifestandosi esso stesso nell’esercizio comico incompiuto, aperto, disposto a subire la derisione. Il riso non è mai conclusivo, non può chiudere, né chiudersi: può soltanto aprire, ancora e ancora una volta rovesciare, scoronare, coronare. Il soggetto del carnevale non è però un principio ideale, è un “corpo”, il corpo cosmico del popolo, eterno, perennemente irridente e rinascente, che esercita nel rovesciamento continuo di coronamento-scoronamento e di dominio-emancipazione l’ambivalenza e le pratiche generative ed autogenerative del corpo individuale nell’implicazione vita-morte: il popolo deride, ride, rovescia, rigenera, rinasce.

Rabelais e il suo romanzo rappresentano secondo Bachtin l’approdo ai generi “alti” della cultura dell’antagonismo popolare: il corpo collettivo del popolo che irride e deride è il soggetto di quel romanzo e dell’epoca che si apre nel segno della libera trasformazione di tutto, nel segno della modernità, dei “nuovi tempi”.

Un confronto con le note tesi della monografia su Dostoevskij del 1929 (romanzo come dialogo polifonico) permette di cogliere i tratti di novità e discontinuità dell’estetica e della filosofia della cultura di Bachtin. Il romanzo polifonico (che è anche un modello di mondo emancipato) è un spazio, un cosmo di interminabile gravitazione dialogica: la parola segna l’orbita dei soggetti che sono coscienze gravitanti senza fine nell’alternanza della presa di parola, che nessuno può interrompere, perché nessuno ne ha l’autorità. La rinuncia all’autorità da parte dell’autore, una sorta che di chenessi laica, l’autorialità senza autorità di Dostoevskij è la premessa etica ed estetica della polifonia romanzesca.

Apparentemente l’interminabilità della ripresa imparenta la polifonia con il carnevale, ma l’apertura costantemente, incontenibilmente rovesciante del comico è lontana da quella del dialogo polifonico, dove ogni risposta si qualifica come ulteriore domanda. Nella diversa incompiutezza della polifonia e della comicità anche i soggetti sono diversi, come diversi sono i rapporti che li avvolgono. Nel carnevale i soggetti sono corpi e i loro rapporti sono conflitti: il carnevale è un’interminabile gravitazione di conflitti tra corpi che rigenerano la vita dell’umanità, proprio come i conflitti tra vita e morte biologica rigenerano la vita degli individui. Nel mondo che Bachtin ricostruisce attraverso l’opera di Rabelais: «Voce e corpo cominciano a funzionare in modi incongruenti rispetto a quelli formulati da Bachtin nella sua opera preceden-

te e successiva. È per questo che possiamo parlare degli “scritti carnevaleschi” come di un distinto gruppo o periodo all’interno dell’opera di Bachtin, con le sue motivazioni e coerenze interne» (Emerson, Morson 1990: 433).

3. Termini e concetti del carnevale bachtiniano risultano dunque anomali tanto rispetto alle posizioni precedenti e successiva, quanto rispetto agli scritti dello stesso periodo. La periodizzazione complessiva dell’opera bachtiniana proposta da Morson e Emerson – la cui monografia del 1990, va detto per inciso, resta il lavoro più acuto ed equilibrato dedicato a Bachtin – può aiutare tanto a cogliere la specificità del *corpus* dedicato a Rabelais e al carnevale, quanto ad interpretarla. I periodi sarebbero quattro: il primo esteso dal 1919 al 1924, il secondo dal 1924 al 1930, il terzo dal 1930 al 1950, il quarto dal 1950 alla morte dell’autore avvenuta nel 1975. Al centro dei periodi indicherò soltanto le opere principali, quelle in grado di suggerire una visione sintetica ma sufficientemente articolata. Così al centro del primo periodo possiamo collocare *L'autore e l'eroe*, sommariamente riconducibile al quinquennio in questione (in Bachtin 1988), come al centro del secondo *Problemi dell'opera di Dostoevskij* del 1929 (cfr. Bachtin 1997). Del terzo periodo, quello che ci interessa più da vicino, oltre al *corpus* rabelaisiano è opportuno ricordare *La parola nel romanzo* del 1934-1935 e *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* del 1937-1938 (entrambi in Bachtin 1979). Si può considerare rappresentativo del quarto periodo il rifacimento della monografia su Dostoevskij degli anni Venti pubblicato nel 1963: *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (cfr. Bachtin 1968).

Il passaggio, dal secondo al terzo periodo, dalla prima monografia dostoevskiana a quella su Rabelais, dalla polifonia al carnevale è segnata dalla comparsa (o dalla ricomparsa, come vedremo) della figura del conflitto nel cuore del modello di romanzo e di mondo riconosciuto in Rabelais – non va dimenticato che nell’estetica bachtiniana il modello di un genere letterario è sempre la proposta di un modello di mondo. È ragionevole in prima istanza considerare il passaggio sia come uno sviluppo del percorso di pensiero promosso dall’interno da un’insoddisfazione teoretica, sia in quanto determinato o almeno provocato dalle circostanze storiche. Il 1929, l’anno in cui esce il saggio su Dostoevskij, è un anno cruciale, un punto di svolta per la Russia, generalmente riconosciuto come di non ritorno nella storia della rivoluzione sovietica. È il punto oltre il quale le prospettive, i progetti, i rinnovamenti, le speranze spegnendosi non affidano più segnali di rinascite possibili, come fin lì era accaduto. C’è chi pensa che la svolta sia stata soltanto l’accelerazione all’interno di un processo che resta coerente con le premesse dell’avanguardia rivoluzionaria (cfr. Groys 1992), e chi invece la considera come una tragica cesura – e questa è la convinzione più diffusa. Sta di fatto che Bachtin nei primi

dieci anni della sua attività di scrittura, dal 1919 al 1929, aveva manifestato una sostanziale insofferenza per l'avanguardia e per il formalismo, ovvero per fenomeni che sul piano della produzione e della teorizzazione dell'arte avevano al meglio rappresentato l'effervescenza della cultura rivoluzionaria. La proposta di polifonia delle lingue e delle coscienze promossa nel 1929 si presenta non come una proposta non tanto conservatrice, quanto di stabilizzazione libertaria della cultura sovietica, che aveva secondo lui bisogno di consapevolezza, tolleranza e creatività e non più di rivoluzioni violente. Ma a quel punto divenne subito chiaro che il tratto irenico della polifonia, modello di romanzo e di mondo, davvero non poteva più trovare interlocutori consapevoli, fosse il nuovo clima il risultato di una rottura o il prodotto di una continuità e Bachtin si trova con l'inizio degli anni Trenta, per urgenza di teoria o di risposta storica, a "dar corpo", a dare peso e circostanza al suo discorso sul romanzo. Si può dire che di fatto la riflessione sulla lingua del romanzo e sul linguaggio in generale passi progressivamente dall'incorporeo del "detto" al corporeo del "dire", oppure che riscopra l'essenziale funzione che Nancy ascrive all'incorporeo del detto, quella di esporre: «il mondo dei corpi in quanto tale» (Nancy 2001: 115)¹.

Da una parte, e in un primo momento, Bachtin conferisce consistenza corporea alla parola teorizzandone la plurivocità (pluralità di voci, anche inopinatamente tradotta con "eteroglossia"), pluridiscorsività, plurilinguistità: la parola si carica delle signature delle voci, dei discorsi, delle lingue (cfr. *La parola nel romanzo* in Bachtin 1979); dall'altra "dà corpo" al genere, alla forma romanzo, che nelle diverse epoche della sua storia assume e incarna condizioni determinate di spazio e di tempo: la "cronotipicità" del romanzo vuole conferire peso e consistenza determinata all'aperto della polifonia (cfr. *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* in Bachtin 1979).

Ma è soltanto con gli scritti su Rabelais che la relazione dialogica si fa' corpo, la comunità degli eroi e degli autori, pari per autorità nella polifonia, diventa popolo, corpo sociale cosmico e immortale. L'infinita incorporea possibilità della replica nella polifonia diventa nel segno del riso l'irrefrenabile ciclo della rigenerazione cosmica, l'incompatibilità della vita come tale.

Il romanzo si fa dispositivo comico e cosmico, spazio per la parodia grottesca e la sua forza irridente di rovesciamento degli uomini e delle cose.

¹ Riporto il passo da cui cito per esteso: «Il linguaggio è l'incorporeo (come dicevano gli stoici). Il dire è corporeo, in quanto voce udibile o tratto visibile, ma quanto viene detto è incorporeo, è tutto l'incorporeo del mondo. Non è al mondo o all'interno del mondo come un corpo: è, nel mondo, il fuori del mondo [...] l'esposizione del mondo-dei-corpi in quanto tale, cioè in quanto singolare plurale dell'origine. L'incorporeo espone i corpi nel loro essere-gli-uni-con-gli-altri: né isolati, né confusi, ma *tra di loro* come delle origini».

Nella comicità della parodia grottesca si sommano e sintetizzano due ambivalenze: quella del corpo individuale tra alto e basso, chiuso e aperto e quella del corpo collettivo del popolo tra coronamento e scoronamento: l'una e l'altra riconducibili a quella fondamentale tra vita e morte e all'incontenibile impulso di rinascita biologica e di rigenerazione culturale. Lo spazio di questa doppia ambivalenza è lo spazio del conflitto che soppianta il dialogo nella tessitura dell'aperto. Naturalmente questo paradigma risulterà assai difficili da integrare nell'interpretazione di Dostoevskij, che pure si trova all'altro capo della parabola della modernità, ma in sostanziale continuità. Nell'edizione del 1963 della monografia dostoevskiana resteranno tracce significative della cronotipicità, e del pluringuismo: del Rabelais soltanto l'idea di una presenza nel romanzo di una cultura popolare non ufficiale che accede al dialogo culturale del presente.

4. Conviene a questo punto fare un passo indietro e riprendere il discorso dai primi passi dell'opera bachtiniana. Se la riflessione su Rabelais giunge a sostituire il dialogo con il conflitto al termine di un percorso iniziato per rimediare all'inermità della polifonia, anche la polifonia si afferma come mossa innovativa e inattesa per uscire da una teoria dell'arte e della cultura tutta imperniata sul conflitto. La monografia del 1929 non è soltanto una risposta conservatrice allo spirito dell'avanguardia e del formalismo: è anche l'assestamento delle prime posizioni filosofiche generali di Bachtin strutturate esplicitamente sull'idea di conflitto. Tra il 1919 e il 1924 poco prima e contemporaneamente agli scritti su *L'autore e l'eroe* Bachtin imposta un'opera di "filosofia prima" assai ampia, sistematica e ambiziosa, le cui parti sconnesse, ritrovate tra i materiali dell'archivio Bachtin, furono pubblicati con il titolo *K filosofii postutka (Per una filosofia dell'atto)*. Il progetto si può considerare una risposta alla questione che *La nascita della tragedia* pone alla cultura occidentale tra otto e Novecento: che arte ci può essere in un mondo dove non c'è più spazio per la rappresentazione. La questione è affrontata dagli intellettuali russi con grande adesione e forte sensazione di urgenza. Dagli scritti di Nietzsche sulla tragedia assumono in particolare due tesi: la prima è che il principio della creazione artistica è conflittuale e il suo risultato come rappresentazione è necessariamente ambivalente; la seconda che nel mondo moderno non c'è più coro che protegga e garantisca lo spazio della visione condivisa e che pertanto l'arte non ha più spazio garantito: se vuole sopravvivere deve prendere un'altra strada. È come si vede il punto da cui partono tutte le avanguardie storiche, e questo vale in particolare per la Russia in connessione con i noti rivolgimenti politici e sociali: gli artisti abbandonano le istituzioni e le convenzioni artistiche ed escono nella vita. Bachtin propone «l' approccio alla viva a-

zione del mondo reale» (Bachtin 1995: 63). Il senso dell'umano è questione di *pravda* (verità di fatto) e non di *istina* (verità astratta): di ciascun momento dell'esperienza devo farmi responsabile attraverso un atto di conferimento di senso che lo pone in quel momento sotto il segno della mia circostanziata responsabilità, un atto unico e unitario, cioè senza rinvii, riserve e articolazioni di giudizio, senza alibi: il senso è immediatamente mio o non è, poiché senza appartenenza non è. Gli atti che costituiscono l'esperienza hanno la responsabilità non solo dei contenuti, ma anche e innanzitutto delle loro condizioni di esistenza. Gli ambiti di esperienza (arte, scienza, storia) non solo dispongono architetture di contenuti, ma anche esigono "architettoniche" di responsabilità determinate, che si impostano su specifici centri di valore. L'architettonica è un dispositivo etico che fonda l'esperienza come evento. Insomma senza atto di responsabilità non c'è esperienza autentica. La responsabilità autorizza l'esperienza artistico all'esistenza di volta in volta, le affida un respiro vitale in assenza di spazi condivisi e garantiti. Si può forse dire che l'arte si garantisca da sé alla rappresentazione. Per l'architettonica dell'esperienza artistica il rapporto io-altro è un'articolazione fondamentale – mentre non lo è per la conoscenza oggettiva della scienza, dice Bachtin – e ad esso sono infatti dedicati gli scritti di *L'autore e l'eroe*. Vediamone soltanto i tratti fondamentali.

Dal punto di vista etico generale ed estetico in particolare l'applicazione originaria, e di conseguenza la più significativa, di responsabilità riguarda "l'altro": la presa di responsabilità si dispiega in momenti di compimento. Assumendo fundamentalmente il rapporto con l'altro sul piano visivo, Bachtin prende atto che nessun uomo può vedersi completamente, non vede ad esempio le proprie spalle o il proprio profilo, cioè tutto quello che lo sguardo coglie nella figura dell'altro. L'incontro con e la presa di responsabilità dell'altro nella sua sostanziale consistenza visiva si configura inevitabilmente come il rapporto tra un "orizzonte" e un "profilo", che regge e dispone la virtuosa economia di io e di tu. La pronuncia dell' "io" può essere assunta da tutti i soggetti, che con ciò si dispongono come orizzonte, in grado di istituire il "tu" attraverso un atto di responsabilità, che ne fa un profilo. I ruoli tra i soggetti sono scambiabili, ma di volta in volta è soltanto il punto di vista dell' io cosciente che può disporsi all'atto responsabile: di conseguenza l' "architettonica" fa tutta perno di volta in volta su quel punto: non è condivisa o partecipata, è individuale come un destino. Il modello è quello che Viačeslav Ivanov enuncia come "tuizzazione", il massimo magistero della quale attribuisce a Dostoevskij e alla sua opera vista come romanzo-tragedia, esito e rinascita dello spirito dionisiaco e della forma tragedia. La legittimazione del tu nasce nella sua "penetrazione" da parte dell'io, e attraverso il successivo ritrarsi che pa-

ga il riscatto della violenza inflitta con un riconoscimento di subalternità: “Es, ergo sum” (cfr. Salizzoni 2003: 93). L’atto responsabile nell’incontro con l’altro è la risposta a un conflitto originario, accettato, messo in atto e superato². Fin qui del dialogo non compare in Bachtin nemmeno il termine: soltanto qualche anno dopo entra in gioco con l’idea di polifonia, autorizzata dall’esplicita ripetuta affermazione dell’uguale autorità dell’io-autore e dell’altro-eroe. Perduto il punto di legittimazione dell’io cosciente nella polifonia, l’architettura è delegata all’aperto di uno spazio proprio del dialogo interminabile, all’interminabilità come tale del dialogo, regolata da una legge ricondita di libera gravitazione dei soggetti, che ha più la consistenza di un afflato, di una dinamica cosmica che di una salda struttura della responsabilità individuale. Sembra questa una mossa dettata dal desiderio di uscire dalla condizione di conflitto, che l’architettura dell’autore e dell’eroe implicava nella centralità dell’io e nel dislivello sostanziale di orizzonte e di profilo.

5. Sembrerebbe dunque che la filosofia di Bachtin, che si esprime in una teoria della cultura modellizzata sul romanzo, si sviluppi nel corso degli anni oscillando tra legittimazione del conflitto e legittimazione del dialogo: non va dimenticato che nel “quarto periodo”, ultimo e successivo a quello “carnevalesco”, Bachtin lancerà alcuni segnali in favore di una teoria del dialogo da pensare alla luce di un garante “superdestinatario”, di un “terzo”. Il che sembra alludere a ripensamenti in direzione di una pacificata ermeneutica vagamente gadameriana (Bachtin 1988: 315). Proveremo a riprendere complessivamente questo filo ritornando al severo giudizio di Averincev sul comico carnevalesco.

«Il riso non è libertà, ma liberazione». Si dice “scoppio” di riso: questo significa che è un atto con un suo tempo, che va rispettato (come sa anche il buon senso popolare) per non perdere la viva percezione della propria temporalità. «Il riso continuo è un riso insensato, secondo qualsiasi prospettiva di ragione» (Averincev 1992: 8).

Se questo è vero: «L’uomo libero non ha bisogno di liberazione: si libera chi non è ancora libero». E non bisogna dimenticare che ci si libera ridendo

² In relazione a questo punto, Bachtin fa registrare delle incertezze nella sua polemica contro l’immedesimazione (*Einfühlung*) e i suoi teorici: l’immedesimazione non può essere la condizione per la comunicazione con l’altro, perché è una fatto di espropriazione del sé: e tuttavia una “penetrazione” è necessaria, l’importante è abbandonare presto. Su queste premesse Bachtin imposta altre note categorie della sua estetica, come quella di “extralocalità” (anche chiamata esotopia o exotopia) o del prodursi del senso soltanto ai “margini” o ai “confini” dei soggetti; ma non introduce ancora né il termine né la condizione del dialogo.

anche della libertà, come ha dimostrato anche la storia dell'Europa, con l'avvento ad esempio del nazional-socialismo in Germania, che ben conosceva le proprie forme di carnevale. È possibile col riso passare dalla non-libertà alla libertà: ma questo riesce solo come passaggio da una certa determinata non-libertà ad una certa determinata libertà. Possiamo ridere di noi, in quel che ci appartiene di vile e di informe, ma il riso non può diventare uno stato, una condizione: cominciando a ridere ci mettiamo a disposizione di avventure imprevedibili. «Abbiamo appena riso, perché abbiamo colto qualcosa di comico, ed ecco siamo pronti a considerare comico qualcos'altro perché stiamo continuando a ridere» (ivi: 9, 11). Perché Bachtin non si pone tutte queste questioni nel momento in cui si appresta a legittimare la comicità carnevalesca e il riso inconcludibile che la muove come eterno principio di libertà cosmica? «Bachtin queste domande non se le pose, perché la concezione del mondo che si esprime nel suo libro su Rabelais fa del riso il criterio e il principio in base al quale giudicare la natura benigna del riso stesso» (ivi: 10). Su queste premesse Bachtin può arrivare ad affermare, riferendosi al Medioevo, che:

Era chiaro che dietro al riso non era mai nascosta la violenza, che il riso non erigeva alcun rogo, che l'ipocrisia e l'inganno non ridono mai, ma hanno addosso una maschera seria, che il riso non ha dogmi e non può essere autoritario [...]. È per questo motivo che del tutto spontaneamente non si credeva alla serietà mentre si confidava molto nel riso dei giorni di festa (Bachtin 1979: 107)

Averincev osserva che con l'affermazione di alcuni truismi (il riso non crea dogmi) si fanno qui delle omissioni significative e si sostengono delle tesi incredibili. Si omette di notare che se il riso non crea dogmi, perché in effetti la comicità non funziona così, è in grado, entrando in gioco di:

mettere insieme con la sua forza opinioni e giudizi, rappresentazioni e valutazioni non comprese con quelle incomprensibili, quelle non espresse con le indicibili, cioè precisamente con quei "dogmi" che di per sé non crea, terrorizzando chi si trova preso in mezzo con quello che i francesi chiamano *peur du ridicule* – una tale capacità del comico è molto tipica, e qualsiasi autoritarismo lo utilizza senza riserve... Il terrore del riso non solo sostituisce con successo la repressione là dove quest'ultima non è per qualche motivo praticabile, ma non meno efficacemente collabora con terrore repressivo là dove questo si esercita (ivi: 13).

Una vera assurdità è però l'affermazione che dietro il riso non si nasconde mai la violenza. «Tutta la storia grida contro questa affermazione [...] all'origine delle origini ogni "carnevalizzazione" si è esercitata nel

sangue» (*Ibidem*). Ma soprattutto: è la violenza del terrore staliniano a presentarsi con tratti carnevaleschi tanto impliciti, quanto espliciti. Tra questi ultimi la riscoperta e la nuova fortuna della figura di Ivan il Terribile, noto per i tratti di derisione crudele della violenza esercitata nella lotta contro i boiari, e perciò eletto a modello da Stalin, che di conseguenza promuove e condiziona la ricerca degli storici sull'amato predecessore. Tenere i nemici in comica ambivalenza tra la vita e la morte era un'arte che Ivan sapeva esercitare molto bene, almeno così dicono gli storici. Nell'epoca del terrore staliniano la disponibilità ad essere l'uomo nuovo e felice dell'emancipazione comunista, a divenirlo quanto prima o a riconoscersi inopinatamente già come tale, fa dell'uomo sovietico un soggetto estremamente plastico, indeterminato, un soggetto ambivalente che è insieme il cadavere del vecchio uomo e il fanciullo approdato a quello nuovo. Come si può non riconoscere qui l'ambivalenza della "morte generatrice" in chi «si sente contemporaneamente cadavere e fanciullo» (ivi: 15)?

Sono caratteristici i miti introdotti dal tardo stalinismo nella biologia: la vita in ogni istante si rigenera dalla materia inerte, le cellule spontaneamente si formano dall'informe, ma viva massa, lo stelo del frumento dà spighe grandi tanto quanto si vuole, i valori raggiunti diventano subito ereditari, ma l'assetto complessivo resta aperto: tutto il cosmo biologico si presenta in verità come un bachtiniano "corpo grottesco" che erompe da un grembo sempre gravido, ma estraneo alla forma, alla struttura, al logos (ivi: 16).

Averincev procedendo sdoppia gli esiti della sua interpretazione. Sul piano psicologico la condizione personale, sociale, storica di Bachtin giustifica a suo parere la forza disperata con cui intravede nel riso della comicità un principio di cambiamento accessibile al popolo e ad esso si aggrappa come ad un'ultima estrema risorsa. Nel "regno del pensiero" non è tuttavia possibile evitare la domanda: come ha potuto non rendersi conto che gli aspetti peggiori della violenza totalitaria del ventesimo secolo, e della storia dell'occidente dalla sua fondazione, sono tutti compatibili con «il sistema di categorie del "vero riso" elaborato nel libro su Rabelais» (ivi: 15)?

Non c'è a questo risposta univoca a portata di mano. Etkind ne indica qualcuna concludendo la sua analisi del carnevale bachtiniano e delle questioni connesse:

Non è chiaro se l'ammirazione di Bachtin per il "corpo popolare" fosse il risultato di un'ignoranza della realtà sovietica, cosa che in effetti potrebbe verificarsi soltanto nel più eccentrico degli intellettuali; oppure di uno stato di

completo alienato distacco da quella realtà, nel momento in cui tutto quel che accadeva intorno a lui smise di avere qualsiasi somiglianza con fatti culturali (il che probabilmente si verificò con molta gente); oppure ancora di un improvviso soprassalto di romanticismo intellettuale. Ivanov capi che “Dioniso in Russia era molto pericoloso”. Ma anche Rabelais lo fu, anche se Bachtin non disse mai nulla di simile (Etkind 1997: 340).

6. Anche gli apparati e i commenti che integrano il primo dei volume dell'edizione critica dedicato agli scritti su Rabelais non risultano decisivi. La curatrice sostiene che i materiali, note e aggiunte, che accompagnano numerose la redazione della tesi e del libro, in particolare le *Aggiunte* del 1944, permettono di assolvere Bachtin dalle accuse di Averincev e di quanti la pensano come lui. Da questi materiali si può evincere in particolare che

Bachtin si era proposto di completare il libro su Rabelais con una ricerca sul *delitto* e la *violenza* come componenti della *crisi* e del *cambiamento*, accanto al “momento carnevalesco” esaminato nel *Rabelais*. Nell'architettura del *cambiamento* e della *crisi*, il rapporto in particolare di delitto (violenza) e riso (momento carnevalesco) che la compongono, non restava affatto celato, ma evidentemente a differenza dei suoi critici posteriori, che pensano che il riso accenda roghi, Bachtin questi momenti non li confuse, ma nell'architettura li distinse nel tempo e nell'orientamento del genere letterario. Alla “rappresentazione da camera dello spirituale”, secondo la quale fede e beffa non sono compatibili, l'autore del *Rabelais* contrappose “l'allegria benevolenza come la più alta manifestazione del divino”(Bachtin 2008: 848-849).

Si tratta come si vede di un possibile rilancio sul piano della teoria, della proposta culturale, che lascia intatta la questione sul piano della responsabilità storica. E resta comunque difficile immaginare come Bachtin, pur animato dalle migliori intenzioni, avrebbe potuto, procedendo nella sua riflessione sulla crisi e sul cambiamento, separare violenza e riso a partire dalla sua, essa sì, “sfermata” apologia del carnevale. Qualche ulteriore ipotesi possiamo invece ottenere da quegli altri “critici”, ai quali si fa riferimento in questa difesa delle buone intenzioni bachtiniane, se non altro per affinare l'analisi di Averincev.

Groys si muove nel segno di una tesi molto interessante, anche se in definitiva troppo compatta, secondo la quale tutta la cultura russa e sovietica della prima metà del Novecento, da quella del simbolismo letterario e filosofico dei primi anni, alle avanguardie rivoluzionarie, alla cultura ufficiale dello stalinismo, si sviluppa nella scia di Nietzsche. In uno spazio culturale tutto segnato dalla nietzscheana necessità di un “oltre”, un “sopra” o un “super”, che nasce dal riconoscimento del conflitto originario tra apollineo e dionisiaco, l'unica presa di distanza possibile dal terrore staliniano, per Bachtin e quanti altri in

Russia volessero davvero tentarla, era soltanto quella di un rilancio senza riserve dell'impersonalismo dionisiaco, del suo tratto collettivo e orgiastico, in apparente contrasto con quello che veniva interpretato come eccesso e degenerazione del principio di autorità derivato dall'impulso apollineo. E questo varrebbe tanto per Bachtin quanto per altri intellettuali dell'epoca, intrappolati nella congiuntura. Siamo di fronte ad un dualismo molto caratteristico di questi autori nel confronto della cultura dello Stalinismo:

Essi la percepiscono come lo sviluppo unilaterale del principio della volontà di potenza, che ignora la base estetica, poetica, Dionisiaca e dialogico-polifonica. Ma questa unilateralità non evoca in essi una negazione moralmente motivata, quella "condanna del mondo" nei confronti della quale Nietzsche metteva in guardia e che considerava come il segno di una mente plebea [...]. Sebbene A. Meier, M. Bachtin, G. Špet, M. Bulgakov venissero emarginati e distrutti dalla cultura ufficiale, sarebbe un errore prenderli in considerazione nei termini di una qualche opposizione etico-politica a quella cultura. È più produttivo considerare la situazione come un caso di vero dualismo nietzscheano, nel quale la repressione politico-culturale di per sé, messa in atto come uno strumento della volontà di potenza, risulta la parte inevitabile di una generale visione tragica della cultura e del mondo nel suo complesso (Groys 1994: 386-387).

L'interpretazione di Groys è netta e senza riserve, ma risulta sommaria almeno su un punto: quello che pone un rapporto di schietta continuità tra polifonia e carnevale, non rilevando l'oscillazione tra dialogo e conflitto, tra la polifonia come tentativo di risolvere il conflitto (che regge lo spirito delle avanguardie e delle proprie precedenti posizioni "archittoniche") nel dialogo, e il carnevale che propone di risolvere il dialogo nel conflitto.

Un'interpretazione più accattivante della teoria del carnevale, della sua sorprendente adesione al mondo del terrore, viene da Ryklin, che invita a considerarla il risultato di una "elaborazione" terapeutica dell'esperienza del terrore, tentata per superarne il trauma. Nel *Rabelais* si può

vedere "codificato" il trauma di un rappresentante dell'*intelligenza* russa, che si trova nell'"impensabile" condizione del terrore e della corporeità sociale che sta crescendo e divenendo dominante. Rabelais e la sua opera gli sembrarono per qualche motivo un luogo adatto per elaborare e superare questo inevitabile trauma. Questa operazione si realizzò in Bachtin attraverso due procedure fondamentali: la presa di distanza e l'infinita esultanza (Ryklin 1990: 60-61).

Se si tiene presente che per Ryklin distanza dal presente e costante esultanza erano precisamente i caratteri della vita nella condizione di totale con-

trollo imposta alle masse urbane dallo stalinismo, si può vedere come l'elaborazione liberatoria dell'intellettuale in questo caso si eserciti in piena sinergia con l'esercizio di potere totalitario.

L'alternativa tra dialogo e conflitto impostata sulla premessa dell'ambivalenza di Apollineo-Dionisiaco risulta sensata in riferimento all'autorità violenta di un mondo gerarchizzato, ma non rispetto all'indeterminazione ambivalente dei totalitarismi del ventesimo secolo e dello stalinismo in particolare. Là dove la relazione sociale si costruisce sulla "tuizzazione", sul "corpo a corpo" dell'io-tu, il passaggio dal dialogo al conflitto non accede all'opposizione: all'interminabilità di un dialogo irenico e ineffettuale – interminabile come dialogo, ma risolvibile in ogni momento con l'eliminazione fisica dell'interlocutore – l'accesso al conflitto diventa *ipso facto* complemento della violenza latente e sua legittimazione.

Possiamo provare ad azzardare una prima possibile conclusione: l'appello al conflitto, come applicazione del principio dionisiaco, sembra poter funzionare in termini di opposizione, di contrasto nei confronti di un potere fondato sul dominio gerarchico, ma non di quello che si regge sull'indeterminata ambivalenza di tutto.

L'interesse di Groys e Ryklin³, intellettuali di lingua russa, per l'ambivalenza violenta dello stalinismo, identificata nel cuore del comico bachtiniano, non si ferma al recupero archeologico, di un'archeologia marina si potrebbe dire, ma viene fin dall'inizio assunta come chiave di accesso alla condizione post-moderna. Attraverso un percorso che coincide, rovesciando il verso, con quello che può portare l'analisi della postmodernità estetizzata e della protocollare festività del consumo ad affacciarsi e riconoscersi con sorpresa sulla festività ambivalente e carnealesco del mondo di Stalin. La strada è la stessa, il percorso è rovesciato, la sorpresa nei due versi risulta speculare. Per non esserne troppo sorpresi bisogna mettere in conto che l'abitudine a riflettere sullo stalinismo in analogia e in comparazione con il nazismo ha indotto a ignorare che il mon-

³ «Il postmoderno contemporaneo [...] in larga parte si nutre di idee e di stati d'animo della fine degli anni Venti e degli anni Trenta, determinatisi come risultato della crisi delle avanguardie, quando la fede nella forza veritativa e salvifica delle nuove concezioni era ormai perduta [...]. L'uomo degli anni Venti e Trenta si sentiva come parte integrale di un mondo materiale, dal quale non poteva prendere le distanze [...]. Il mondo si poteva ora aprire all'uomo solo sulla base della sua esistenza materiale e fisica» (Groys 1997: 76). Secondo Groys lo stalinismo porta alle conseguenze estreme, ma rigorose, l'avanguardismo degli anni Venti (cfr. Groys 1992): Bachtin, imprigionato nella tela del dionisimo e delle sue conseguenze, non si trovò dunque mai a confronto con delle vere alternative. Ed ecco quello che scrive Ryklin: «In questo senso l'epoca dello stalinismo [...] era significativamente affine all'epoca attuale: aveva completamente duplicato il mondo come tale e aveva smesso di pensare che qualcos'altro di non ancora presente le fosse necessario. La socialità di quegli anni era demiurgica fino in fondo e non fingeva nemmeno di voler passare ad una condizione qualitativamente diversa, della quale non aveva nessuna idea o rappresentazione» (Ryklin 1990: 71).

do del totalitarismo sovietico è sopravvissuto a quello tedesco per più di mezzo secolo e che il suo profilo complessivo è accessibile soltanto da qualche anno.

La questione del rapporto tra dialogo e conflitto nell'opera e nella vita di Bachtin appartiene al passato, ma getta luce sul presente. Etkind, altro intellettuale di lingua russa, inserisce senza riserve Bachtin nella parabola del dionisismo russo di matrice nietzscheana, considerandola lo sviluppo storico di una condizione del "due", tutta contenuta nel rapporto io-tu, radicalmente ambivalente (la sessualità di Dioniso), priva di un terzo autorevole (Dioniso non ha padre) e come tale contrapposta a quella descritta nel sogno di Edipo dalla psicoanalisi freudiana – Dioniso contro Edipo insomma. E fa notare come un terzo in realtà nel dialogo di Bachtin e del suo destino di pensatore ci fosse, un terzo ossessivamente avvertito come minaccioso e incombente (il morto monologo dell'autorità), tanto da indurlo forse ad eliminare dal suo mondo la "terzietà" come tale⁴. Anche questo è da tener presente quando si sfoglia oggi il rapporto e l'alternativa tra dialogo e conflitto.

roberto.salizzoni@unito.it

⁴ «Per tutta la sua vita Bachtin aveva conversato con Dostoevskij e con Rabelais, ma il suo solitario dialogo con la cultura del mondo includeva un terzo partner: il monologo morto [...]. È solo in contrapposizione a questo monologo che si può pienamente capire l'origine e l'originalità del dialogismo bachtiniano, e l'esagerata virulenza con la quale lo espresse» (Etkind 1997: 337).

Bibliografia

- Averincev S.S., 1992: *Bachtin, smeč, christianskaja kultura* (Bachtin, il riso, la cultura cristiana), in Averincev e altri, *M.M. kak filosof*, Mosca, Nauka, pp. 7-19
- Bachtin M.M., 1968: *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.
- , 1979a: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), Torino, Einaudi.
- , 1979b: *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi.
- , 1988: *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi.
- , 1997: *Problemi dell'opera di Dostoevskij*, Bari, Edizioni dal Sud.
- , 2008: *Sobranie sočinenij (Opere)*, vol. IV, tomo I, a cura di Popova I.L., Mosca, Jazyki slavjanskich kul'tur.
- Bachtin M.M. – Kanaev I.I. – Medvedev P.N. – Vološinov V.N., 1995: *Bachtin e le sue maschere*, Bari, Dedalo.
- Etkind A., 1997: *Eros of the Impossible. The History of Psychoanalysis in Russia*, Oxford, Westview Press.
- Groys B., 1992: *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti
- , 1994: *Nietzsche's Influence on the non-official culture of the 1930s*, in Rosenthal B.G. (a cura di), Cambridge University Press, pp. 367-390.
- , 1997: *Totalitarizm karnavala (Il totalitarismo del carnevale)*, in *Bachtinskij Sbornik III*, Mosca, Labirint, pp. 76-80.
- Morson G.S., Enerson C., 1990: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford Univ. Press.
- Nancy J.-L., 2001: *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi.
- Ryklin M.K., 1990: *Tela terrora. Tezisy k logike nasilija (Il corpo del terrore. Tesi sulla logica della violenza)* in *Bachtinskij Sbornik I*, Mosca, Prometej, pp. 60-76.

