

Giuseppina Larocca

## Il paradigma dell'antico. Lev Pumpjanskij e la classicità\*

### 1. Introduzione

Filologo, storico della letteratura russa dei secoli XVIII-XX e filosofo, Lev Pumpjanskij (1891-1940) è stato per molti anni una figura sbiadita nella mente di studiosi e critici letterari. Il suo ricordo è sopravvissuto solo nella memoria silenziosa di filologi a lui vicini o nell'episodica menzione in chiave polemica di accademici avversi alla sua impostazione metodologica. Una delle ragioni di questo lungo oblio va probabilmente ricercata nella pluralità di competenze possedute da Pumpjanskij, capace di collegare in un quadro unitario diverse linee letterarie delle culture russa ed europea. Approccio ermeneutico in controtendenza rispetto alla critica ufficiale sovietica, la quale dagli anni '40 decretò di fatto la sua scomparsa dalle bibliografie scientifiche, nonostante il carattere antesignano di molte sue indagini<sup>1</sup>.

Nato a Vilna, trasferitosi a Pietroburgo dove frequentò l'università senza terminare gli studi, nel 1915-1916 Pumpjanskij si recò a Nevel' e nel 1920 partì alla volta di Vitebsk, dove, insieme a Michail Bachtin e Matvej Kagan, diede vita alla cosiddetta Scuola filosofica di Nevel' (Nevel'skaja Škola filosofii)<sup>2</sup>. Tornò poi a Pietrogrado nell'ottobre dello stesso anno e vi rimase collaborando con il Puškinskij dom, il conservatorio e la facoltà di filologia<sup>3</sup>.

Gli anni a Nevel' e Vitebsk costituirono per Pumpjanskij il periodo più fecondo, giacché il critico ebbe modo di discutere e approfondire questioni che si sarebbero rivelate fondamentali nella sua opera futura. Gran parte dei dibattiti affrontati dal gruppo di Nevel' ruotava attorno al problema dell'antichità e del significato da attribuire alla classicità, nel solco di una doppia tradizione: quella della filologia classica tedesca del XIX secolo da Friedrich Wolf fino alla svolta di Friedrich Nietzsche, e quella del Terzo Rinascimento slavo, postulato da tre corifei della cultura russa degli anni '10, estimatori ed essi stessi allievi dell'*Altertumswissenschaft* tedesca, Tadeusz Zieliński, Vjačeslav Ivanov e Innokentij Annenskij<sup>4</sup>.

\* Vorrei ringraziare i revisori esterni per i loro commenti e suggerimenti.

<sup>1</sup> Per conoscere in lingua originale gran parte degli scritti di Pumpjanskij si dovrà attendere la fine degli anni '70. Per i titoli si rimanda alla bibliografia in calce all'articolo.

<sup>2</sup> Per una storia della Scuola si vedano Clark, Holquist 1991: 135-194; Nikolaev 1991: 32; 1992: 224; 2003b; Machlin 1995b, 1996.

<sup>3</sup> Per una prima biografia di Pumpjanskij cfr. Nikolaev 2000a, 2017.

<sup>4</sup> Ispirandosi al neumanesimo tedesco di Winckelmann, Schiller e Goethe, Zieliński fu il primo a formulare l'idea di "Terzo Rinascimento slavo" nel 1899 nel saggio *Il mondo antico nella po-*

L'*antičnosť*' per Pumpjanskij è un modello lontano dalla stilizzazione o dalla pedissequa imitazione dei paradigmi greci ed è composto da cinque elementi che fanno del classico (*klassičeskij*), e quindi dell'antichità, non più e non solo una categoria storica, ma una dimensione più propriamente estetica, i cui cardini sono le Muse<sup>5</sup>, lo stile, l'entusiasmo, l'assassinio (spargimento di sangue) (*ubijstvo, prolitie krovi*) e il giudizio (*sud*). Attraverso il dialogo con questa dimensione, ogni generazione di letterati – sottratta a qualsiasi localizzazione spaziale – si confronta con i paradigmi consolidati dalla generazione immediatamente precedente e dà vita a una propria idea di classico, conferendo linfa vitale sempre nuova allo spirito greco<sup>6</sup>. Alla nozione di classico sono strettamente connesse quelle di simbolo, mito e tragedia. È classico ciò che riproduce il simbolo e tutte le sue successive stratificazioni.

Di converso, tutto ciò che rifiuta l'esistenza del simbolo è definito da Pumpjanskij "relativo", non fondato, "individuale": "Ricordiamo com'è nata la follia del relativismo: dalla cancellazione dei simboli..."<sup>7</sup>; "È classica quella letteratura che si trova in un certo rapporto con valori assoluti non suoi; non è classica la letteratura relativizzata"<sup>8</sup>.

Partendo da queste premesse, Pumpjanskij mira a comprendere come si siano formati i generi letterari, in particolar modo tragedia e commedia, quale sia stato il loro destino nelle letterature moderne e come si sia giunti, in una prospettiva diacronica, alla novella, al racconto e al romanzo. La sua indagine si snoda tra diversi ambiti: l'estetica, la teoria della letteratura e la storia della letteratura russa.

---

*esia di A.N. Majkov (Antičnyj mir v poézii A.N. Majkova)* (Zelinskij 1899). Sul tema si veda Machlin 1996; Nikolaev 1997; Gardzonio 2003; Braginskaja 2004; Nikolaev 2006; Garzonio 2012: 77-84.

<sup>5</sup> Il *topos* delle Muse è assai diffuso nella critica del Novecento e si giova del sostegno autorevole di studiosi molto vicini tipologicamente alla sensibilità intellettuale di Pumpjanskij. È questo il caso di Ernst Robert Curtius e del suo *Letteratura europea e Medio Evo latino* in cui un capitolo intero è dedicato alle figlie di Zeus. Interessante non è solo rilevare l'affinità tipologica dei contenuti di Curtius con quelli di Pumpjanskij, ma prestare attenzione alla funzione conferita all'immagine e al ruolo delle Muse. Nell'analisi della letteratura europea Curtius ravvisa nelle Muse uno di quei fattori denominati "costanti 'formali' concrete", ovvero immagini proprie dell'*inventio* trasferitesi da un testo all'altro, uno degli elementi di continuità rintracciabili "da Omero a Goethe" (Curtius 1993<sup>2</sup>: 255). Ciò significa che il tentativo messo in atto da Curtius di dar vita a una topica storica è già avviato da Pumpjanskij quasi trent'anni prima con l'individuazione del *topos* delle Muse e, più in generale, dei cinque *topoi* appartenenti all'antichità. Certamente, rispetto a quella di Curtius, la disamina di Pumpjanskij si dimostra meno sistematica, ma a ben vedere definisce lo stesso perimetro metodologico.

<sup>6</sup> Cfr. Pumpjanskij 2000b: 30, 35, 54, 56, 58.

<sup>7</sup> "Вспомним, как возникло безумие релятивизма: из стирания символов [...] Но символы могут стирать медленнее и быстрее [...] в зависимости от силы носителя". Pumpjanskij 1997c: 10. Ove non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura di chi scrive. Per *Dostoevskij e l'antichità (Dostoevskij i antičnosť, 1922)* si utilizza la traduzione a cura di Roberto Salizzoni (Pumpjanskij 2003).

<sup>8</sup> "Литература, находящаяся в известном отношении к не своей абсолютной ценности – классична; не классична релятивированная литература". Pumpjanskij 2000b: 30.

Scopo di questo contributo è la ricostruzione del nucleo concettuale che investe la definizione di simbolo, mito e tragedia e su cui Pumpjanskij fonda la propria interpretazione dell'idea di antichità e classicità.

## 2. Simbolo e mito

Simbolo e mito, insieme alla tragedia, sono gli elementi estetici caratterizzanti quell'antichità che Pumpjanskij, in modo simile a Bachtin e a Kagan, pone al centro delle proprie riflessioni sul finire degli anni '10.

Seppure la sua idea di simbolo sembri molto affine a quella di Ivanov, partito dall'insegnamento di Creuzer e Nietzsche per attribuire al simbolo una funzione "magico-divinatoria"<sup>9</sup>, essa rivela una sostanziale differenza: il simbolo ricostruito da Pumpjanskij è spoglio dell'accezione divina ivanoviana e coniuga in sé una realtà trascendente e una immanente. Da una parte si nutre di valori universali e sovratemporali, dall'altra esprime un'interpretazione di classicità e antichità calata nella storia, ricreata e rinnovata dal genio dell'artista<sup>10</sup>. Per tale ricostruzione Pumpjanskij prende le mosse dal compito che Ivanov affida al poeta nel saggio *Il poeta e la folla* (*Poët i čern'*, 1904), dove l'artista diviene mediatore di una grande arte universale, facendo rivivere al popolo la cultura del mito. Allo stesso modo di Ivanov, anche Pumpjanskij sottolinea il ruolo primario del poeta nella rinascita del simbolo: egli ricrea una realtà definita classica, recuperando uno o più elementi tra Muse, stile, entusiasmo, spargimento di sangue e giudizio.

Il passo in avanti compiuto da Pumpjanskij rispetto a Ivanov è duplice: carica il simbolo del significato di responsabilità (*otvetstvennost'*) e applica una simile intuizione alla storia della letteratura, in particolare russa.

Il tema della responsabilità, questione cara anche a Bachtin insieme a quella della moralità (*nравstvennost'*)<sup>11</sup>, fu discusso nell'estate 1919 a Nevel' in relazione a Dostoevskij e

<sup>9</sup> Cfr. Ivanov 1974: 593; Carpi 1994: 27, 37, 55; 2010: 615-617. Sul rapporto che lega simbolo-mito-tragedia in Ivanov si vedano Terras 1990; Dioletta Siclari 1993; Carpi 1994; Ghidini 1997; Cantelli 2000; Bird 2006; Bërd (Bird) 2009; Vestbruk (Westbroek) 2009. Si guardi inoltre la sezione "Articoli" (Stat'i) di Grjakalova, Šiškin 2016: 9-108.

<sup>10</sup> Pumpjanskij non conobbe mai Ivanov. Secondo la testimonianza di un suo allievo, Efim Šapiro (1899-1977), Ivanov non ricordava chi fosse Pumpjanskij. Invece, com'è noto, Bachtin ammise di aver conosciuto Ivanov a Pietrogrado e riconobbe la forte influenza che il teorico simbolista aveva esercitato sul suo gruppo, ivi compresa l'influenza sui membri del circolo dei giovani omfalitici. Bachtin, tuttavia, non raccontò di aver accennato a Ivanov la discussione sul saggio *Dostoevskij i roman-tragedija* che aveva occupato un posto di rilievo negli incontri dei *nevel'cy*. Cfr. Nikolaev 2003a: 289; Cfr. Bachtin 2008: 159; 2002: 17-19; 2000: 388-398.

<sup>11</sup> I due concetti vengono postulati da Bachtin in forma più compiuta rispetto a quella di Pumpjanskij in *Arte e responsabilità* (*Iskusstvo i otvetstvennost'*, 1919) e successivamente ripresi in *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* (*Avtor i geroj v èstetičeskoj dejatel'nosti*) e in *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* (*Problemi dell'opera di Dostoevskij*, 1929). A proposito del concetto di responsabilità

al *Dostoevskij e il romanzo-tragedia* (*Dostoevskij i roman-tragedija*, 1911) di Ivanov. In uno degli incontri della Scuola filosofica di Nevel' Bachtin presentò un intervento che con tutta probabilità già conteneva *in nuce* le idee chiave più tardi elaborate in *Problemy tvorčestva Dostoevskogo* del 1929 (cfr. Nikolaev 1992: 225-232). In seguito alla lettura della relazione, Pumpjanskij trascrisse alcune riflessioni sulla tematica della responsabilità, evidentemente toccata da Bachtin:

1. Le condizioni logiche della realtà morale sono state stabilite da lui [Bachtin] senza possibilità di errore e si riassumono nella parola: responsabilità.
2. Ma quali sono le condizioni di queste condizioni, ovvero su quali strade, ovvero dove (*ubi, quo loco*) cercare la loro possibile realizzazione?
3. *In primis*, queste strade esistono e la realtà etica esiste, perché in caso contrario... Descartes...
4. *In secundis*, l'essere reale, come qualcosa di completamente fondato, non può essere se non è eterno, ovvero non precede metafisicamente ogni altro essere; esso dunque è sempre stato, sempre è e sempre sarà. Esso non è una realtà perfettissima, è l'unica realtà (esisteva prima del peccato originale, è diventato grazie ad esso invisibile; si fa sempre più evidente dalla metà del processo storico e regnerà nuovamente con la sua fine).
5. Ma dove cercare l'essere morale [*nравstvennoe bytie*]? Visto che esso è invisibile (come detto sopra), vederlo è impossibile, per quanto ci si sforzi (escludiamo la fede, quella che muove le montagne). Occorre cercare delle vie traverse.
6. Visto che la realtà etica non soltanto esiste, ma esiste come unica, tutto ciò che è esiste esclusivamente in relazione a essa... Perfino il relativismo... A maggior ragione il simbolismo vive come simbolizzazione della vera realtà *e non altrimenti*... Ne consegue che nei simboli possiamo trovare un alfabeto accessibile del reale (una trascrizione latina del sanscrito!). Dunque, [rechiamoci] nel mondo dei simboli!
7. Si cercano le condizioni della responsabilità del reale? Volgiamoci alle condizioni della responsabilità simbolica!<sup>12</sup>

in Bachtin la bibliografia è sterminata. Si rimanda in questa sede alla voce *nравstvennost'* contenuta nell'indice del primo tomo della raccolta di scritti di Bachtin *Filosofskaja estetika 1920-1930-ch* e fra gli studi italiani a De Michiel 2001; Sini 2011: 38-45.

<sup>12</sup> “1. Логические условия нравственной реальности им установлены безошибочно и сводятся к слову: ответственность. 2. Но каковы условия этих условий, т. е. на каких путях, т. е. где (*ubi, quo loco*) искать возможного их осуществления? 3. Во-первых, эти пути есть и нравственная реальность есть, потому что в противном случае... Декарт... 4. Во-вторых, действительное бытие, как сплошь обоснованное, не может быть, не будучи от века, т. е. не *предшествуюя* метафизически всякому иному бытию; итак, оно всегда было, есть и будет; оно только не совершеннейшая, но единственная реальность; (оно было до грехопадения, перешло в невидимое состояние, благодаря ему, становится все очевиднее с середины исторического процесса и воцарится снова с окончанием его). 5. Но где же искать нравственное бытие? Так как оно (по объясненному выше) невидимо, то, как ни старайся, его не увидишь (исключается

Il chiaro influsso neokantiano porta Pumpjanskij a ritenere che non esista simbolo senza etica e responsabilità: se il poeta agisce con etica, responsabilità e moralità, riesce a cogliere il simbolo e a trasformarlo in poesia.

Da solo, però, il simbolo così definito non è considerato sufficiente da Pumpjanskij per esprimere la realtà noumenica: esso necessita di essere elaborato e trasformato in racconto affinché, parafrasando Ivanov, la folla possa percepirlo e farlo diventare patrimonio comune. Sulla scorta della tradizione filosofica da Schelling fino a Creuzer e Bachofen, Pumpjanskij stabilisce che ciò che traduce il simbolo in immagine del mondo è il mito. Al mito viene attribuita pertanto una funzione esegetica, poiché solo a partire da esso il simbolo diventa concepibile agli occhi del poeta: “I grandi poeti pensano in forma di mito e i loro pensieri sono simboli”<sup>13</sup>.

Oltre a permettere la fruizione immediata del simbolo, il mito è concepito da Pumpjanskij come un prodotto del processo storico ed è in tale prospettiva che esso assume valore estetico (cfr. Pumpjanskij 2000c: 751); in questo modo il mito conserva le tracce di due importanti fenomeni storico-culturali-religiosi: i culti arcaici consacrati alla Grande Madre e quella che viene considerata la grande religione greca del dio sofferente, torturato e ucciso dalla dea madre e sposa, quello stesso dio di cui scrive Ivanov in *La religione ellenica del dio sofferente (Éllinskaja religija stradajuščego boga, 1907)*. Il lessico e le nozioni utilizzati da Pumpjanskij sono infatti gli stessi che costellano il noto saggio ivanoviano; non a caso, la concezione ivanoviana di mito viene citata direttamente (cfr. Pumpjanskij 2000d: 760).

Sul primo punto, vale a dire sui culti rivolti alla Grande Madre – elemento che peraltro contraddistingue la lettura del mito data da Pumpjanskij rispetto a quella offerta da Ivanov, tutta concentrata sul dio sofferente –, Pumpjanskij non fornisce descrizioni dettagliate: le sue laconiche affermazioni, tuttavia, permettono di affermare che il richiamo al culto della Grande Madre testimonia la centralità attribuita al principio tellurico nella storia del mito. Questo assunto autorizza a motivare l'affiliazione di Pumpjanskij all'interpretazione bachofeniana<sup>14</sup>, secondo cui solo la supremazia del principio tellurico – tradottasi nella

---

адекватная вера, та, что движет горами), а нужно искать косвенных путей. 6. Так как нравственная реальность не только есть, но есть единственно, всякое другое бытие живет лишь соотносительно ей... Даже релятивизм... Тем более символизм живет как символизация истинной реальности и не иначе... Следовательно, в символах мы можем найти доступную азбуку реального (лат. транскрипция санскрита!). Итак, в мир символов! 7. Ищутся условия ответственности реального? Обратимся к условиям ответственности символической!” (Nikolaev 1992: 228). La discussione seguita all'intervento di Bachtin su Dostoevskij mette nuovamente in evidenza la centralità degli incontri del Circolo di Nevel' tanto nell'opera di Bachtin quanto in quella di Pumpjanskij e Kagan. Al 1919 appartengono non a caso molti contributi di Pumpjanskij – e anche di Kagan – consacrati a questioni assai affini a quelle affrontate da Bachtin.

<sup>13</sup> “Великие поэты думают мифами, и их мысли суть символы” (Pumpjanskij 1997b).

<sup>14</sup> Pumpjanskij lesse *Il matriarcato* (1861) tra il 20 aprile e il 20 dicembre 1925, ma anche negli anni precedenti, soprattutto tra il 1919 e il 1920, doveva essere stato influenzato dall'interpretazione di Bachofen sul simbolo e il mito. Cfr. *Spisok*.

supremazia del matriarcato – consente di salvare il mondo e di rinnovare il simbolo, dando la possibilità all'uomo di vivere una dimensione perfetta e di non cadere nel cosiddetto "relativismo" o "individualismo".

Se, quindi, il dominio matriarcale<sup>15</sup> garantisce una stabilità etico-religiosa alle civiltà, va da sé che il principio uranico incarnato da Dioniso porta all'affermazione del patriarcato e, di conseguenza, alla fine di una società fondata sulla sacralità cosmico-storica: una vittoria di Dioniso porterebbe a una realtà priva di simboli (cfr. Pumpjanskij 1997c). Perché il dio maschile non vinca, egli deve essere torturato e ucciso dalla Grande Madre, la quale, quindi, con l'assassinio compie una tragedia. Il principio tragico che, secondo Pumpjanskij, anima la tragedia parte proprio da questo assunto, cioè dal compimento di un omicidio o, per meglio dire, dal compimento dell'omicidio per antonomasia, l'assassinio del dio da parte della dea, la morte del personaggio maschile per opera di quello femminile (cfr. Pumpjanskij 2003: 129).

Non è da sottovalutare il fatto che questa centralità della figura femminile si collochi in una determinata evoluzione storica che parte dalla comprensione dell'origine del mito stesso e si sviluppa presso gli elleni, penetrando successivamente nella cultura europea. È questa la prospettiva che più interessa Pumpjanskij, una prospettiva che potremmo definire bifronte: essa cerca di conoscere il mito da un punto di vista temporale – indagandone prima l'origine e poi lo sviluppo – e tenta di analizzarne il contenuto in senso spaziale. Tuttavia, il peso assunto dalla dimensione temporale in tale prospettiva supera di gran lunga il peso di quella spaziale, presa in considerazione solo in conseguenza della prima (come il tempo nel cronotopo di Bachtin). Per Pumpjanskij il mito rappresenta storicamente la prima forma di narrazione poi trasferitasi nel genere della tragedia; è dalla tragedia che ha origine uno dei problemi più cari al critico per tutti gli anni seguenti, ovvero la stratificazione dei generi letterari (commedia, racconto, novella e romanzo)<sup>16</sup>.

### 3. *La tragedia tra antichità e modernità*

L'interesse che Pumpjanskij riserva alla tragedia può essere rintracciato nei suoi scritti redatti tra il 1919 e il 1922, soprattutto quelli più aforistici o composti in forma di appunti (Pumpjanskij 1922; 1997a; 1997b; 1997c).

<sup>15</sup> La centralità della figura femminile nelle società slave era evidentemente un tema caro a Pumpjanskij come ad altri critici della sua generazione e oltre. Essa permette di riflettere sulle radici antropologiche degli slavi e sulle differenze con le altre civiltà europee. Si rimanda al classico studio di Gasparini sul matriarcato del 1973 poi riedito nel 2010.

<sup>16</sup> Questo legame fra mito e storia, così profondo nel Pumpjanskij di fine anni '10, richiama il saggio di Kagan *Sul corso della storia (O chode istorii)* scritto nel febbraio-marzo 1920 a Nevel' di cui Pumpjanskij era sicuramente a conoscenza. Seguendo il dettato di Natorp, in esso Kagan affida al mito una funzione prettamente storica, svalutando la dimensione più religiosa presente invece in Ivanov. Cfr. Kagan 2004: 250, 251; Machlin 2004: 688; Nikolaev 2000b. Allo stesso modo Pumpjanskij accoglie l'idea neokantiana di processo evolutivo e comprende il mito in prospettiva diacronica, indagandone le radici storiche.



Nella tragedia Pumpjanskij individua le due volontà (*dve voli*) (Pumpjanskij 1997c: 7), intendendo con esse la dicotomia tra necessità e libertà formulata da Schelling nelle *Lettere filosofiche sul dogmatismo e il criticismo* (1795) che porta il filosofo tedesco alla disamina analitica della nozione di tragico e, in particolar modo, all'interpretazione della tragedia di Edipo, considerata la massima espressione di lotta. Nell'esposizione di entrambi i concetti, Schelling dimostra l'indipendenza nella tragedia greca dell'oggetto dell'azione dal suo soggetto. L'oggetto è governato da norme che vanno oltre la libertà e l'esperienza dell'individuo, ovvero da una forza impenetrabile alla ragione umana, presente sotto forma di *fatum* sovrapotente (cfr. Schelling 1976: 91).

Attingendo a questa tradizione, la necessità (*neobchodimost'*) di cui scrive Pumpjanskij è legata alla nozione di fato (*rok*) che nella sua accezione di ἀνάγκη limita e condiziona l'azione dell'eroe tragico: è il fato una delle peculiarità della forma tragica (cfr. Pumpjanskij 1997a: 3, 4). Nel suo significato di ἀνάγκη, esso si pone dunque nella tragedia come una necessità che sovrasta ogni umana razionalità; è una condizione indispensabile della tragedia (*neobchodimoe uslovie tragedii*) (Pumpjanskij 1997a: 4) portatrice di dolore e sofferenza, di fronte alla quale la capacità umana si interroga sulla giustizia delle proprie azioni. Questa situazione colloca l'eroe tragico di fronte alla propria coscienza, lo lacera fino a renderlo consapevole dell'ineluttabilità della caducità e del dolore nel divenire umano.

A tal proposito Pumpjanskij confronta tre diversi contesti letterari in cui l'eroe si misura con la propria coscienza: Edipo dopo essersi scoperto assassino del padre, Oreste di fronte al matricidio e Amleto dopo l'omicidio dello zio Claudio (cfr. Pumpjanskij 1997b). Comune denominatore di queste tre differenti realtà è il cosiddetto motivo etico-religioso del parricidio (*religiozno-nravstvennyj sjužet otceubijstva*) (*ibidem*) ovvero il momento dell'assassinio come momento di riconoscimento dell'autocoscienza.

Insieme al fato, nella tragedia Pumpjanskij individua altri due elementi compositivi: l'assassinio (definito anche spargimento di sangue) e il giudizio.

L'assassinio compiuto nella tragedia è nuovamente messo a confronto con quelli che si compiono in *Amleto*, *Delitto e castigo* e *I fratelli Karamazov*. Nelle opere di Shakespeare e Dostoevskij viene meno la costante formale preponderante nella tragedia attica, il fato. I delitti commessi da Amleto, Raskol'nikov e Smerdjakov non sono dettati da ineluttabili circostanze esterne all'eroe come nella tragedia, ma sono sempre una libera scelta dei protagonisti che, ribellandosi a un progetto prestabilito, commettono un'azione politica di palingenesi sociale: Amleto assassina lo zio Claudio perché usurpatore del regno del padre, Raskol'nikov premedita l'omicidio e veste i panni di un organizzatore sociale e il servo Smerdjakov uccide il vecchio padrone (Fëdor) per riconoscerne uno nuovo (Ivan) (cfr. Pumpjanskij 2003: 133).

Rispetto a quanto accade nella tragedia greca, in *Amleto*, *Delitto e castigo* e *I fratelli Karamazov* è l'eroe con la sua psicologia, le sue scelte e la sua personalità a combattere contro un disegno già tracciato e inevitabile, che ora egli stesso intende superare. Pumpjanskij ha quindi ragione di credere che quando l'omicidio di cui si macchia il protagonista conserva intrinsecamente il valore di ribellione, l'azione si connota come politica ed è il se-

gnale di una nuova epoca definita “tardo Rinascimento” o “individualismo romantico” (Pumpjanskij 2003: 125, 131-133, 139), in cui viene meno il rapporto di sudditanza aedo / Musa tipico dell’antichità.

Attraverso il significato attribuito all’assassinio nelle opere di Shakespeare e Dostoevskij si evince il valore assegnato da Pumpjanskij all’assassinio all’interno della tragedia. Esso viene presentato come un’azione carica di un doppio significato: 1) si conferma il momento in cui l’eroe tragico porta forzatamente a termine il volere del fato e 2) diventa un’azione riconosciuta (più tardi, sul finire degli anni ’20, definita “qualificata”, *kvalifikacionnyj postupok*, Pumpjanskij 1929: 10) e giudicata dall’Areopago. È per questo che alla nozione di assassinio lo studioso affianca quella di giudizio.

Per giudizio Pumpjanskij intende la dichiarazione vincolante della volontà della legge espressa per mezzo di un’istituzione legale, il tribunale, al quale è demandato il riconoscimento o meno della colpevolezza di un individuo. È infatti con questa motivazione che nelle *Eumenidi* di Eschilo l’Areopago viene creato da Atena in occasione del processo contro Oreste accusato di matricidio. In *Dostoevskij e l’antichità* il riferimento all’istituto ateniese occupa uno spazio assai limitato, ma comunque determinante per comprendere la differenza fra il tribunale dell’età classica e quello dell’età moderna e, nello specifico, il tribunale rappresentato da Eschilo e quello chiamato a decidere il destino di Dmitrij Karamazov: “Ma quale differenza fra la seduta dell’areopago in Eschilo e quella del giudizio dei giurati [in Dostoevskij – GL]!” (Pumpjanskij 2003: 150). A differenza della tragedia eschilea, nel romanzo dostoevskiano lo spargimento di sangue viene considerato da Pumpjanskij alla stregua di un assassinio politico: Smerdjakov è il servo che insorge contro il suo stato di subalternità. Il giudizio del tribunale non riguarda solo l’assassinio (un evento già accaduto), ma la lotta politica tra Smerdjakov e Fëdor Karamazov. La dialettica servo-padrone profetizzata da Dostoevskij nel romanzo è infatti destinata a perpetuarsi nel corso dei secoli. Di conseguenza, i giurati dostoevskiani non possono individuare il vero colpevole, perché l’ostilità di classe (*vražda klassovaja*) non ha raggiunto la sua acme (cfr. *ibidem*: 149, 150).

Fondandosi sull’analogia tra Eschilo e Dostoevskij, Pumpjanskij giunge a sostenere che il giudizio emesso dal tribunale definisce la condizione dell’individuo il quale si qualifica di fronte allo Stato. È questo stesso motivo della qualificazione dinnanzi allo Stato a ritornare qualche anno più tardi nei saggi su Turgenev, in cui Pumpjanskij fa uso delle espressioni “azione qualificata” (Pumpjanskij 1929: 10) e “giudizio statale” (*gosudarstvennyj sud*) (*ibidem*) per definire il romanzo dostoevskiano, nettamente diverso da quello di Turgenev, in cui il crimine di sangue non riveste alcun ruolo significativo.

Un simile sistema concettuale permette a Pumpjanskij di compiere un ulteriore passo in avanti. Dopo aver riconosciuto al fato il ruolo centrale all’interno della tragedia, sconfessa la teoria del romanzo-tragedia applicata alle opere di Dostoevskij da Ivanov.

Pur riconoscendo a Ivanov il merito di aver avviato un nuovo studio dell’opera dostoevskiana, mettendone in relazione i nessi con il repertorio dell’*antičnosť*, Pumpjanskij gli rimprovera la convinzione che i romanzi di Dostoevskij riproducano lo spirito delle tragedie greche (Pumpjanskij 2003: 126). Al contrario di quanto affermato dal teorico del simboli-



smo, Pumpjanskij sostiene che i romanzi di Dostoevskij non siano affatto imparentati con il genere tragico. Dostoevskij rielabora autonomamente due delle caratteristiche della tragedia – l'assassinio e il giudizio – ma ne tralascia interamente la colonna portante, il fato.

Nella lettura di Pumpjanskij, l'operazione proposta da Dostoevskij non è quella di rinnovare il canone della tragedia, ma di sostituire a esso nuovi elementi come, specie per quanto riguarda *I fratelli Karamazov*, l'amore (quello di Katerina Ivanovna per Ivan, quello di Dmitrij per Grušen'ka, a sua volta amata da Fëdor) e il denaro a cui è legato il tema del "napoleonismo". Sono queste le uniche due ragioni che modulano e regolano le azioni dei personaggi (cfr. Pumpjanskij 1997a: 4; 1997b).

Vi è, secondo Pumpjanskij, un'ulteriore caratteristica a distinguere i romanzi di Dostoevskij dalla tragedia greca: la comparsa di un impostore, tema che lega Dostoevskij alla pratica narrativa di Puškin e Gogol'. Se nell'ottica ivanoviana Smerdjakov reca i tratti del figlio assassino del padre, aderendo così alla struttura consueta della tragedia, per Pumpjanskij egli è il servo ribellatosi al padrone uccidendolo, perché istigato dalle teorie nichiliste del fratellastro Ivan. Non solo. Secondo Pumpjanskij, visto lo svelamento finale dell'identità di Smerdjakov, il lettore assiste a un vero e proprio rovesciamento, a un colpo di scena. Smerdjakov è un impostore, perché da servo si trasforma in figlio illegittimo (cfr. Pumpjanskij 1997b; 1997c: 9).

La figura dell'impostore rappresenta per Pumpjanskij un personaggio che Dostoevskij ha ereditato interamente da Puškin (ne sono esempio i falsi Dmitrij, Pugačëv, il cavaliere avaro, Salieri), non più cantore della storia universale (il mito), ma autore di eroi realmente esistiti (Boris Godunov, Mozart, Salieri) e realtà storicamente determinate (la Moscovia di inizio XVII secolo, l'Austria del Settecento, l'Inghilterra medievale flagellata dalla peste, la Spagna del Siglo de Oro). Questa pratica verrà tramandata a Gogol' e cesserà di esistere con l'affermazione del romanzo storico (cfr. Pumpjanskij 1997a: 4).

Tutte queste ragioni – l'elemento politico, la presenza di un impostore e il suo smascheramento – allontanano la trama e la struttura dei romanzi dostoevskiani dal modello tragico, ne relativizzano i contenuti, abbandonano il mito come rivelazione del simbolo e scavano esclusivamente una dimensione storica, circoscritta alla storia di un popolo che non potrà mai essere assunta come modello universale: "Ma dov'è la tragedia? è incompleta... Un quasi mito, ma incompleto, perché c'è già umbratilità"<sup>17</sup>.

In virtù di tutti questi motivi, Dostoevskij, nella concezione di Pumpjanskij, non può essere definito un artista tragico.

#### 4. *Muse, stile, entusiasmo*

L'immagine della Musa ispiratrice del canto del poeta è il primo *topos* che definisce la letteratura antica. Il classicismo russo per Pumpjanskij nasce con l'assunzione del culto

<sup>17</sup> "Но где же самая трагедия? Она неполна [...] Почти миф, но неполный, потому что тенеобразность уже есть". Pumpjanskij 1997a: 4.

delle Muse (cfr. Pumpjanskij 2000b: 35). Così come Omero nell'*Iliade* e nell'*Odissea* ed Esiodo nella *Teogonia*, ma anche similmente ai poeti tardo arcaici come Pindaro, il poeta è capace di riprodurre il canone dell'antico / classico ed è colui che canta un catalogo di eventi solo perché prescelto dalle Muse. Il primo ad aver presentato queste caratteristiche e ad aver assolto a questo compito è stato Lomonosov, con cui l'entusiasmo si manifesta per la prima volta nella letteratura russa:

“Un improvviso entusiasmo si impossessò della mente”: e qui si tratta non di un ‘falso classicismo’, ma di vero ‘entusiasmo’ dionisiaco, che ‘canta’ la realtà e non il ‘falso classico’. [...] Questo entusiasmo tipicamente dionisiaco fu l’inizio della cultura tragica russa (Pumpjanskij 2003: 127)<sup>18</sup>.

Concepito come una sorta di  $\theta\nu\mu\acute{o}\varsigma$ , ora carico di tinte nietzschiane e allusioni all'esaltazione prodotta dalla riscoperta dell'antichità tipica del Rinascimento europeo<sup>19</sup> (cfr. Pumpjanskij 2003: 127, 1983a: 44, 2000b: 31), l'entusiasmo di Pumpjanskij svolge un ruolo cruciale nella mediazione tra poeta e simbolo: come formulato in *Dostoevskij e l'antichità*, scritto nel 1922, ma pensato a Nevel' sulla base dei due interventi dedicati a Dostoevskij del 1919<sup>20</sup>, il simbolo si manifesta all'artista / poeta solo se questi raggiunge il momento del dionisiaco “entusiasmo”, si immerge nei simboli e ne estrapola la verità (Pumpjanskij 1997c: 10)<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> “Восторг внезапный ум пленил” è, com'è noto, il primo verso dell'*Oda na vzjatje Chotina*, mentre “пою” si riferisce al cantare in generale dell'aedo, anche se è pure l'incipit del verso “Пою перед тобой в восторге похвалу” del *Pis'mo o pol'ze stekla* (*Lettera sull'utilità del vetro*, 1752).

<sup>19</sup> La nozione di “entusiasmo” gode di una tradizione letteraria già presente, in riferimento alla poesia, in Platone, e nella filosofia soprattutto tedesca, in particolar modo nel concetto di “meraviglia” formulato nell'*Estetica* di Hegel, opera e autore ben noti a Pumpjanskij. Hegel tesse l'elogio della “meraviglia” quando vede in essa il momento in cui ha inizio l'intuizione artistica o religiosa e dunque il momento della ricerca. Cfr. Hegel 1997, I: 356, 357. Nonostante questa analogia, è tutto di Pumpjanskij il percorso in cui l'entusiasmo del poeta (a cui è associata la produzione dell'ode) viene equiparato alla follia dell'eroe (Amleto come Raskol'nikov, protagonisti, invece, della produzione in prosa). Cfr. Pumpjanskij 2003: 134, 138.

<sup>20</sup> *Dostoevskij poeta tragico* (*Dostoevskij kak tragičeskij poet*), *Breve intervento sulla discussione in merito a Dostoevskij* (*Kratkij doklad na dispute o Dostoevskom*) rispettivamente Pumpjanskij 1997a e 1997b.

<sup>21</sup> Le considerazioni sull'intelligibilità e la sensibilità del simbolo potrebbero dimostrarsi affini anche all'itinerario cassireriano anticipato in *Sostanza e funzione* (1910) e sviluppato nella *Filosofia delle forme simboliche* (1923-1929), in cui Cassirer giustificava l'esistenza del simbolo solo attraverso la doppia dimensione sensibile-intelligibile, poiché a esso è riconosciuta sia una fisicità che una valenza gnoseologica. Cfr. Cassirer 1961, I: 20. Come attesta l'elenco delle letture fra il gennaio e il giugno 1923, Pumpjanskij lesse *Libertà e forma. Studi sulla storia spirituale della Germania* (1917) del filosofo tedesco. Archivio privato di Lev Pumpjanskij, San Pietroburgo.

Come si è detto, ciò avviene per la prima volta nella letteratura russa attraverso l'opera di Lomonosov. Con una terminologia intrisa di simbolismo Pumpjanskij spiega la comparso del *vostorg* nell'*Ode per la presa di Chotin*:

Per capire l'origine della geniale questione del 1739 occorre immaginare l'istante medesimo in cui l'entusiasmo per l'Occidente all'improvviso (esplosione) si trasformò in entusiasmo per se stessi come paese occidentale. [...] I russi compresero se stessi: già da quarant'anni sapevano di tendere alla grandezza, ma all'improvviso, nel percorrere questo cammino verso la grandezza, essi compresero di essere già grandi. Fu un momento decisivo nella storia della cultura, poiché il momento in cui si concepisce la propria grandezza è già il momento delle Muse. E il primo indizio della presenza delle muse è lo stile<sup>22</sup>.

Oltre alle Muse, il tassello necessario per comporre il mosaico della classicità è ciò che Pumpjanskij definisce "stile".

Lo stile è considerato un dono supremo delle Muse (Pumpjanskij 2000b: 54, 56) e di conseguenza ne simboleggia la presenza. Ma esso è anche "il tratto che divide l'arte dalla realtà, la corona dell'inaccessibilità intorno alla scena dell'arte"<sup>23</sup>, ovvero un insieme di tecniche e strumenti che permettono al poeta di allontanarsi dalla realtà sensibile (relativa) di cui egli stesso è parte<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> "Чтобы понять происхождение гениального дела 1739 г., надо вообразить ту первую минуту, когда восторг перед Западом вдруг (взрыв) перешел в восторг перед собой, как западной страной. [...] Русские поняли себя они уже сорок лет знали, что стремятся к величию, но вдруг, на этой пути к величию, понято собственное величие – это была решающая в истории культуры минута, потому что минута постигнутого величия себя есть уже минута Муз. А первый признак присутствия Муз – стиль [...]" (Pumpjanskij 2000b: 54, 55). Trad. italiana di Guido Carpi. Carpi 2010: 84, 85. La prima riga della traduzione è mia ("Per capire l'origine della geniale questione del 1739 occorre immaginare").

<sup>23</sup> "черта, отделяющая искусство от реальности, ободок недоступности вокруг сцены искусства" (*ibidem*: 55).

<sup>24</sup> Il concetto di "stile" risente evidentemente dell'idealismo e del romanticismo tedesco (in particolare, la linea di continuità che lega Kant a Schiller), nonché della loro ricezione in Russia ad inizio secolo. Un diretto riferimento potrebbe essere l'idea di "stile" formulata da Schiller nelle *Kalliasbriefe*, autore e testo che Pumpjanskij sicuramente conosce e ha letto (al neoumanesimo schilleriano si riferisce con il termine "немецкий моральный гуманизм", 'umanesimo morale tedesco', Pumpjanskij 2000b: 665). Nella contrapposizione di reale e ideale, che nella concezione schilleriana si saldano in un unico spirito vivente, in un tutt'uno organico, Schiller rileva l'importanza attribuita all'artista in quanto *medium* fra materia e forma, fra ciò che è appunto sensibile e ciò che è invece intelligibile. Nel riprodurre la forma, l'artista deve imitare l'ideale senza però contaminarlo con la sua soggettività, altrimenti rischia di snaturarne l'essenza profonda. Se questo accade, scrive Schiller, significa che a prevalere non è lo stile, ma la "maniera", cioè il tratto soggettivo dell'artista, il suo peculiare gusto. Schiller 1976: 291, 292. Le affermazioni di Pumpjanskij sullo "stile" come fenomeno dell'arte ricordano anche le affermazioni di J.J. Winckelmann nella *Storia dell'arte nell'antichità*

Per emulare l'antichità il poeta deve rinunciare alla propria individualità di cantore e ricorrere al principio oggettivo dello stile che gli fa modellare forme artistiche il più possibile vicine ai concetti di armonia e perfezione, tratti peculiari della cultura greca. Al poeta, quindi, è richiesto l'annullamento della propria personalità e la totale dedizione al progetto dettato dalla Musa. In qualche misura, tuttavia, l'individualità del poeta sopravvive a questo percorso verso l'alto, nel momento in cui egli prende coscienza della superiorità dello stile<sup>25</sup>, lasciandosi travolgere dall'entusiasmo dionisiaco (Pumpjanskij 2003: 127).

In conclusione, possiamo affermare che simbolo, mito e tragedia, così come l'invocazione alle Muse, lo stile e l'entusiasmo, risentono chiaramente della terminologia e dell'estetica simbolista (ivanoviana principalmente, sebbene in dialettica con essa), nonché della filosofia idealistica e della filologia tedesca (prevalentemente romantica) filtrate in Russia sul volgere del nuovo secolo, e si interrogano ancora una volta sul rapporto tra letteratura ed estetica. Non di meno, il dialogo con il patrimonio intellettuale russo, da una parte, e germanico, dall'altra, mette in luce le due dimensioni di riferimento grazie alle quali Pumpjanskij intraprende una riflessione sulla centralità dell'Antico nella genetica di stili e generi letterari. Il tentativo di collocare Lomonosov in questa lettura evidenzia il nesso che Pumpjanskij istituisce fra antichità e modernità, poi esteso – negli scritti fra gli anni '20 e '30, debitori dei lavori di fine anni '10 – ai poemi e ai racconti di Puškin, alle commedie di Gogol', ai romanzi di Dostoevskij e a quelli di Turgenev, persino alle opere di Oleša (Pumpjanskij 1931) e, per la letteratura straniera, a quelle di Proust (Pumpjanskij 1998).

L'interesse nei confronti delle dinamiche storico-letterarie russe si salda alla necessità di comprendere la formazione della stilistica e dei generi letterari in Russia come in Europa in consonanza con la ricerca di una teoria letteraria propria di quegli anni. Il contributo

---

(1764). In essa le riflessioni del critico tedesco sullo stile e sull'arte in generale si articolano su un doppio binario: da una parte, lo stile viene inteso all'interno di ciò che si definisce "un sistema dottrinale", ovvero un edificio teorico, e, dall'altra, ne vengono ritracciate le radici nel sistema "della storia dell'arte in senso stretto" ovvero nella linea dello sviluppo storico, dove lo stile costituisce l'oggetto specifico. Winckelmann 1990: 17.

<sup>25</sup> Questo percorso che porta alla definizione di stile è affine a ciò che più tardi Bachtin, definendo il significato di romanzo (con particolare riferimento ai romanzi di Dostoevskij), aveva chiamato "memoria oggettiva del genere". Bachtin 2002: 158. Riprendendo Bachtin, Sergej G. Bočarov ha rielaborato la formula in "memoria genetica della letteratura" (*genetičeskaja pamjat' literatury*) ovvero un "codice genetico ereditato" (*nasledstvennyj genetičeskij kod*). Bočarov 2012: 16. In un procedimento assai simile il poeta / aedo, per Pumpjanskij, non fa altro che recuperare attraverso la propria coscienza un sistema di segni, un genere che giace nella sua memoria e che lo porta a dar vita a un rinnovamento poetico. Anche Averincev nota come nella letteratura greca l'autorialità (*avtorstvo*) sia una categoria legata al concetto arcaico di autorità (si pensi ai salmi di Davide, agli inni di Omero, alle favole di Esopo nella fase che Averincev definisce "tradizionalismo preriflessivo", *doreflektivnyj tradicionalizm*). L'autorialità si evolve in "stile individuale" (*individual'nyj stil'*) nel momento in cui l'autore prende coscienza di sé (è questo il passaggio al "tradizionalismo riflessivo", *reflektivnyj tradicionalizm*), ponendosi nei confronti del passato in un rapporto di *aemulatio*. Cfr. Averincev 1981: 4, 5.

di Pumpjanskij nel più ampio contesto critico del tempo si distingue, pertanto, per una prospettiva volta a definire, soprattutto attraverso il significato attribuito ad antichità e classicità, un enciclopedismo delle ipotesi (*ěnciklopedizm gipotez*) (Pumpjanskij 2000b: 33), uno spazio unico, composto da elementi eterogenei raggruppabili tipologicamente in determinati momenti storici. In siffatto spazio si incontrano e dialogano culture e letterature diverse, tutte figlie, per usare un termine a caro a Pumpjanskij, della stessa Musa.

### Abbreviazioni

- Spisok:* *Spisok knig, izučennyh, pročitannyh, prosmotrennyh* [Elenco dei libri studiati, letti ed esaminati]. Archivio privato di Lev Pumpjanskij, Sankt-Peterburg.
- KT: L.V. Pumpjanskij, *Klassičeskaja tradicija. Sobranie trudov po istorii ruškoj literatury*, pod red. E.M. Isserlin i N.I. Nikolaeva, Moskva 2000.

### Bibliografia

- Averincev 1981: S.S. Averincev, *Drevnegrečeskaja poëtika i mirovaja literatura*, in: Id. (otv. red.), *Poëtika drevnegrečeskoj literatury*, Leningrad 1981, pp. 3-14.
- Bachtin 2000: M.M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, a cura di C. Strada Janovič, Torino 2000<sup>3</sup>.
- Bachtin 2001: M.M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, trad. italiana di C. Strada Janovič, introduzione di R. Platone, Torino 2001<sup>4</sup>.
- Bachtin 2002: M.M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. italiana di G. Garritano, Torino 2002<sup>5</sup>.
- Bachtin 2008: M.M. Bachtin, *M.M. Bachtin. In dialogo: conversazioni del 1973 con Viktor Duvakin*, a cura di A. Ponzio, traduzione dal russo di R. Stella, Napoli 2008.
- Bird 2006: R. Bird, *The Russian Prospero: The Creative Universe of Viacheslav Ivanov*, Madison 2006.
- Bërd 2009: R. Bërd [Bird], *Simvol i pečat' u Vjač. Ivanova*, in: K.A. Kumpan, E.R. Obatnina (sostav.), *Memento vivere: Sb. Pamjati L.N. Ivanovoj*, Sankt-Peterburg 2009, pp. 231-244.
- Bočarov 2012: S.G. Bočarov, *Tvorčeskaja pamjat'. O krovenosnoj sisteme literatury i ee genetičeskoj pamjati*, in: *Genetičeskaja pamjat' literatury*, Moskva 2012, pp. 7-44.

- Braginskaja 2004: N. Braginskaja, *Slavjanskoe vozroždenie antičnosti*, in: S.N. Zenkin (pod red.), *Russkaja literatura 1920-1930-ch gg.*, Moskva 2004, pp. 49-81.
- Cantelli 2000: C. Cantelli, *Simbolo e icona. Estetica e filosofia pratica nel pensiero di Vjačeslav Ivanov*, Bologna 2000.
- Carpi 1994: G. Carpi, *Mitopoiesi e ideologia. Vjačeslav I. Ivanov teorico del simbolismo*, Lucca 1994.
- Carpi 2010: G. Carpi, *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla Rivoluzione*, Roma 2010.
- Cassirer 1961: E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, trad. it. di E. Arnaud, Firenze 1961.
- Clark, Holquist 1991: K. Clark, M. Holquist, *Michail Bachtin*, trad. it. di F. Pellizzi, Bologna 1991.
- Curtius 1993: E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci 1993<sup>2</sup>.
- De Michiel 2001: M. De Michiel, *Il non-alibi del leggere: Michail M. Bachtin. "Problemi dell'opera di Dostoevskij", 1929*, Trieste 2001.
- Dioletta Siclari 1993: A. Dioletta Siclari, *Mif i simbol. Andrej Belyj i Vjač. Ivanov*, in: W. Potthoff (Hrsg.), *Vjač. Ivanov. Russischer Dichter, europäische Kulturphilosoph*, Heidelberg 2001, pp. 315-325.
- Gardzonio 2003: S. Gardzonio [Garzonio], *Poëtičeskoe nasledie Nikolaja Bachtina*, in: "Nevel'skij sbornik", VIII, 2003, pp. 31-42.
- Garzonio 2012: S. Garzonio, *L'opposizione di 'Rinascenza' e 'Decadenza' (Vozroždenie e Vyroždenie) nell'opera di Nikolaj Bachtin*, in: L. Tonini (a cura di), *Rinascimento e Antirinascimento. Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento*, Firenze 2012, pp. 77-88.
- Ghidini 1997: M.C. Ghidini, *Il cerchio incantato del linguaggio. Moderno e antimoderno nel simbolismo di Vjačeslav Ivanov*, Milano 1997.
- Grjagalova, Šiškin 2016: N.Ju. Grjagalova, A.B., Šiškin (otv. red.), *Vjačeslav Ivanov. Issledovanija i materialy*, II, Sankt-Peterburg 2016.
- Ivanov 1974: V.I. Ivanov, *Zavety simbolizma* in: Id., *Sobranie sočinenij v 4-ch tomach*, II, pod. red. D.V. Ivanova i O. Dešart, Bruxelles, 1974, pp. 588-603.
- Hegel 1997: G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino 1997.
- Kagan 2004: M.I. Kagan, *O chode istorii*, pod red. V.L. Machlina, Moskva 2004.
- Machlin 1995a: V.L. Machlin, *Tretij Rennans*, in: K.G. Isupov (pod red.), *Problemy bachtinologii. Bachtinologija. Issledovanija. Perevody*, Sankt-Peterburg 1995, pp. 132-154.
- Machlin 1995b: V.L. Machlin, *Nevel'skaja škola*, in: A.I. Abramov et al. (eds), *Russkaja Filosofija. Malyj ěnciklopedičeskij slovar'*, Moskva 1995, pp. 359-365.



- Machlin 1996: V.L. Machlin, "Sistematičeskoe ponjatie" (zametki k istorii Nevel'skoj školy), "Nevel'skij sbornik", 1, 1996, pp. 75-88.
- Nikolaev 1991: N.I. Nikolaev, *Nevel'skaja škola filosofii (M. Bachtin, M. Kagan, L. Pumpjanskij) v 1918-1925 gg.: Po materialam archiva L. Pumpjanskogo*, in: *M. Bachtin i filosofskaja kul'tura XX veka. Problemy bachtinologii*, 1/2, Sankt-Peterburg 1991, pp. 31-43.
- Nikolaev 1992: N.I. Nikolaev (pod red.), *Lekcii i vystuplenija M.M. Bachtina v 1924-1925 gg. v zapisjach L.V. Pumpjanskogo*, in: L.A. Gogotšvili, P.S. Gurevič (a cura di), *M.M. Bachtin kak filosof*, Moskva 1992, pp. 221-252.
- Nikolaev 1997: N.I. Nikolaev, *Sud'ba idei Tret'ego Vozroždenija in MOYΣEION. Professoru Aleksandru Zajcevu ko dniju semidesjatiletija. Sbornik statej*, Sankt-Peterburg 1997, pp. 343-350.
- Nikolaev 2000a: N.I. Nikolaev, *Ėnciklopedija gipotez*, in: L.V. Pumpjanskij, *Klassičeskaja tradicija. Sobranie trudov po istorii ruskoj literatury*, pod red. E.M. Isserlin i N.I. Nikolaeva, Moskva 2000, pp. 7-29.
- Nikolaev 2000b: N.I. Nikolaev, "Original'nyj myslitel'" [o L.V. Pumpjanskom], in: *Bachtinskij sbornik*, IV, Saransk 2000, pp. 39-48.
- Nikolaev 2003a: N.I. Nikolaev, *Vjač. Ivanov i krug Bachtina*, in: *Vjačeslav Ivanov-Peterburg-mirovaja kul'tura. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii 9-11 sentjabrja 2002 g.*, Tomsk-Moskva 2003, pp. 286-294.
- Nikolaev 2003b: N.I. Nikolaev, *Kommentarii: Lekcii i vystuplenija M.M. Bachtina v 1924-1925 gg. v zapisjach L.V. Pumpjanskogo*, in: M.M. Bachtin, *Sobranie sočinenij v 7-i tomach*, I, Moskva 2003, pp. 867-878.
- Nikolaev 2006: N.I. Nikolaev, *Ideja Tret'ego Vozroždenija i Vjač. Ivanov perioda Bašni*, in: *Bašnja Vjačeslava Ivanova i kul'tura Serebrjannogo veka*, Sankt-Peterburg 2006, pp. 226-234.
- Nikolaev 2017: N.I. Nikolaev, *Teptelkin i drugie v romane Konst. Vaginova "Kozlinaja pesn"*, "Literaturnyj fakt", 2017, 4, pp. 233-267.
- Pumpjanskij 1922: L.V. Pumpjanskij, *Dostoevskij i antičnost'*, Peterburg 1922 (reprint: КТ, pp. 506-529).
- Pumpjanskij 1929: L.V. Pumpjanskij, *Romany Turgeneva i roman "Nakanune". Istoriko-literaturnyj očerk*, in: I.S. Turgenev, *Sočinenija*, VI, Moskva-Leningrad 1929, pp. 9-26 (reprint: КТ, pp. 381-402).
- Pumpjanskij 1931: L.V. Pumpjanskij, *Osnovnaja ošibka romana "Zavist"* [1931], in: Id., *Klassičeskaja tradicija. Sobranie trudov po istorii ruskoj literatury*, pod red. E.M. Isserlin i N.I. Nikolaeva, Moskva 2000, pp. 551-557.
- Pumpjanskij 1977: L.V. Pumpjanskij, *Ob ode A. Puškina "Pamjatnik"*, "Voprosy literatury", 1977, 8, pp. 136-151 (reprint: КТ, pp. 197-209).

- Pumpjanskij 1982: L.V. Pumpjanskij, *Ob isčerpyvajuščem delenii, odnom iz principov stilja Puškina*, in: *Puškin: Issledovanija i materialy*, x, Leningrad 1982, pp. 207-215 (reprint: КТ, pp. 210-219).
- Pumpjanskij 1983a: L.V. Pumpjanskij, *Lomonosov i nemeckaja škola razuma*, in: *Russkaja literatura XVIII-načala XIX veka v obščestvenno-kul'turnom kontekste*, Leningrad 1983 (= "XVIII vek", 14), pp. 3-44.
- Pumpjanskij 1983b: L.V. Pumpjanskij, *K istorii russkogo klassicizma (poëtika Lomonosova)*, in: *Kontekst. 1982*, Moskva 1983, pp. 303-335.
- Pumpjanskij 1984: L.V. Pumpjanskij, *Gogol'*, "Učenyje Zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo Universiteta", 1984, 664, pp. 125-137.
- Pumpjanskij 1986: L.V. Pumpjanskij, *Večera na chutore bliz Dikan'ki; O "Zapiski sumasšedšego" N. Gogolja*, in: *Prepodavanje literaturnogo čtenija v èstonskoj škole: Metodičeskie razrabotki*, Tallinn 1986, pp. 100-126.
- Pumpjanskij 1992a: L.V. Pumpjanskij, <*Vystuplenija pri obsuždenii referata sočinenij F. Majersa, pročitanogo L.V. Pumpjanskim*>, *Prenija* [1924], pod red. N.I. Nikolaeva, in: L.A. Gogotišvili, P.S. Gurevič (red.), *M.M. Bachtin kak filosof*, Moskva 1992, pp. 232-233.
- Pumpjanskij 1992b: L.V. Pumpjanskij, *Geroj i avtor v chudožestvennom tvorčestve. Cikl lekcij M.M. Bachtina* [1924], pod red. N.I. Nikolaeva, in: L.A. Gogotišvili, P.S. Gurevič (red.), *M.M. Bachtin kak filosof*, Moskva 1992, pp. 233-234.
- Pumpjanskij 1992c: L.V. Pumpjanskij, *Problema obosnovannogo pokoja. Doklad M.M. Bachtina* [1924], pod red. N.I. Nikolaeva, in: L.A. Gogotišvili, P.S. Gurevič (red.), *M.M. Bachtin kak filosof*, Moskva 1992, pp. 234-236.
- Pumpjanskij 1992d: L.V. Pumpjanskij, <*Lekcii M.M. Bachtina*> [1924-1925], pod red. N.I. Nikolaeva, in: L.A. Gogotišvili, P.S. Gurevič (red.), *M.M. Bachtin kak filosof*, Moskva 1992, pp. 236-245.
- Pumpjanskij 1992e: L.V. Pumpjanskij, <*Vystuplenija M.M. Bachtina 1 nojabrja 1925 g.*>. *M.M. Bachtin (1 nojabrja 1925)* [1925], pod red. N.I. Nikolaeva, in: L.A. Gogotišvili, P.S. Gurevič (red.), *M.M. Bachtin kak filosof*, Moskva 1992, pp. 245-246.
- Pumpjanskij 1997a: L.V. Pumpjanskij, *Dostoevskij kak tragičeskij poet* [1919], primečanija, publikaciji N.I. Nikolaeva, "Literaturnoe obozrenie", 1997, 2, pp. 3-5 (reprint: КТ, pp. 558-561).
- Pumpjanskij 1997b: L.V. Pumpjanskij, *Kratkij doklad na dispute o Dostoevskom* [1919], primečanija, publikaciji N.I. Nikolaeva, "Literaturnoe obozrenie", 1997, 2, p. 5 (reprint: КТ, pp. 562-563).
- Pumpjanskij 1997c: L.V. Pumpjanskij, *Opyt postroenija relativističeskoj dejstvitel'nosti po "Revizoru"* [1919], primečanija, publikaciji N.I. Nikolaeva, "Literaturnoe obozrenie", 1997, 2, pp. 6-13 (reprint: КТ, pp. 576-589).

- Pumpjanskij 1997d: L.V. Pumpjanskij, *The Deformed Transformed or the town's Encyclopedia* [1919], pod red. N.I. Nikolaeva, "Nevel'skij sbornik", II, 1997, pp. 116-117.
- Pumpjanskij 1997e: L.V. Pumpjanskij, <Ob otrešenii> [frammento, 1919], pod red. N.I. Nikolaeva, "Literaturnoe obozrenie", 1997, 2, p. 14.
- Pumpjanskij 1997f: L.V. Pumpjanskij, <Kakaja žertva i kakaja smelost'!> [1919], pod red. N.I. Nikolaeva, "Nevel'skij sbornik", II, 1997, p. 118.
- Pumpjanskij 1998: L.V. Pumpjanskij, *O Marsele Pruste* [1926], in: V.A. Kruglikov, Ju.P. Senokosov (pod red.), *Proizvedennoe i nazvanoe*, Moskva 1998, pp. 11-22.
- Pumpjanskij 2000a: L.V. Pumpjanskij, *Klassičeskaja tradicija. Sobranie trudov po istorii ruskoj literatury*, red. A.P. Čudakov, sost. E.M. Isserlin i N.I. Nikolaev, Moskva 2000.
- Pumpjanskij 2000b: L.V. Pumpjanskij, *K istorii russkogo klasicizma* [1923-1924], in: Id., *Klassičeskaja tradicija. Sobranie trudov po istorii ruskoj literatury*, pod red. E.M. Isserlin i N.I. Nikolaeva, Moskva 2000, pp. 30-157.
- Pumpjanskij 2003: L.V. Pumpjanskij, *Dostoevskij e l'antichità*, in: R. Salizzoni, *Michail Bachtin. Autore ed eroe*, trad. it. di R. Salizzoni, Torino 2003, pp. 125-155.
- Pumpjanskij 2004: L.V. Pumpjanskij, <O marksizme> [1924], podgotovka teksta i publikaciji N.I. Nikolaeva, in: *Literaturovedenie kak literatura: Sbornik statej v čest' S.G. Bočarova*, Moskva 2004, pp. 331-338.
- Pumpjanskij 2012: L.V. Pumpjanskij, <O stile N. Karamzina>, in: N.Ju. Alekseeva, N.D. Kočetkova (pod red.), *LITTERARUM FRUCTUS. Sbornik statej k 60-letiju S.I. Nikolaeva*, Sankt-Peterburg 2012, pp. 296-307.
- Rizzi 1989: D. Rizzi, *La rifrazione del simbolo. Teorie del teatro nel simbolismo russo*, Venezia 1989.
- Schiller 1976: F.W.J. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo. Callia o della bellezza*, a cura di A. Negri, Roma 1976.
- Segal 2011: D. Segal, *Puti i vechi. Russkoe literaturovedenie v dvadcatom veke*, Moskva 2011.
- Sini 2011: S. Sini, *Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico*, Roma 2011.
- Terras 1990: V. Terras, *The Metaphysics of the Novel-Tragedy: Dostoevsky and Viacheslav Ivanov*, in: R.L. Belknap (ed.), *Russianness. Studies on a Nation's Identity in Honor of Rufus Mathewson, 1918-1978*, New York 1990, pp.153-163.
- Vestbruk 2009: F. Vestbruk [P. Westbroeck], *Dionis i dionisijskaja tragedija. Vjačeslav Ivanov. Filologičeskie i filosofskie idej o dionijstve*, München 2009.
- Winckelmann 1990: J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità*, trad. it. di M.L. Pampaloni, Milano 1990.
- Zelinskij 1899: F.F. Zelinskij, *Antičnyj mir v poezii A.N. Majkova*, "Russkij vestnik", 1899, 7, pp. 138-157.

*Abstract*

Giuseppina Larocca

*The Paradigm of Antiquity. Lev Pumpjanskij and 'Classicality'*

The article is devoted to the role of antiquity in Pumpjanskij's works with special attention to those contributions written between 1919 and 1922. Pumpjanskij is one of the prime examples of writers who link the world of literary study (in part, a world of genres and texts) with the philosophical world (in part, a world of analyses and arguments) in order to identify and map common aspects of antiquity and modernity into a general theory of literature.

*Keywords*

Literary criticism; twentieth-century Russian aesthetics; Bachtin's circle.