

Formalismo russo

Autor(en): **Godenzi, Giuseppe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Quaderni grigionitaliani**

Band (Jahr): **57 (1988)**

Heft 2

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-44520>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

FORMALISMO RUSSO

II

Chi furono i protagonisti, l'oggetto preciso degli studi di questa tendenza critico-letteraria che si formò in Russia tra il 1915 - 1916 e che si scontrò con il nuovo regime bolscevico; quali le ascendenze e quali le tracce che lasciò e l'azione che esercitò sulla linguistica e la critica letteraria del Novecento non solo in Russia, ma in tutto il mondo? Ce lo spiega Giuseppe Godenzi in questo articolo, la prima parte del quale è apparsa sul numero di gennaio.

Vediamo ora più da vicino qual è stata la teoria elaborata dai formalisti. I formalisti stessi preferiscono chiamare il loro metodo «un metodo morfologico» per distinguerlo dagli altri metodi critici come quello psicologico, sociologico, biografico... Le critiche tradizionali, come abbiamo visto, ponevano come oggetto d'indagine non l'opera in sé, ma ciò che è riflesso nell'opera. Ejchenbaum reagisce al termine formalisti e preferisce che i critici dell'Opojaz e del circolo di Mosca siano definiti come «specificatori». Essi vogliono infatti specificare l'opera letteraria, mettendone in evidenza gli elementi che la compongono e reagiscono così ai metodi della critica tradizionale. L'affermazione di Jakobson: «l'histoire de la littérature n'était pas une science mais une causerie» rispecchiava bene la situazione della critica sovietica prima dell'inizio dell'opera dei formalisti. E' lo stesso Jakobson che, per liberare lo studio della letteratura dall'intrusione di discipline contigue, inserisce la definizione: oggetto della critica letteraria non è la letteratura nella sua totalità, bensì la sua letterarietà, vale a dire ciò che di una data opera fa un'opera di letteratura. E' necessario indagare le caratteristiche specifiche del materiale letterario. La prima operazione è quindi quella di osservare da vicino l'opera letteraria. Per realizzare e

consolidare questa necessità di specificare senza dover ricorrere ad una serie extra-letteraria, era necessario confrontare la serie letteraria con un'altra serie di fatti. Quindi i formalisti si rivolsero non più alla storia della cultura o della vita sociale, ma si orientarono verso la linguistica. Grazie alla linguistica i formalisti giungono alla distinzione tra lingua poetica e lingua quotidiana. Jakobinski (1916) confrontando la lingua poetica con quella quotidiana in generale, arriva alla seguente conclusione: «I fenomeni linguistici devono essere classificati dal punto di vista del fine propostosi dal soggetto che parla. Se questi li utilizza in vista di un fine pratico di comunicazione, si tratta di un sistema della lingua quotidiana, nella quale le componenti linguistiche (suoni, elementi morfologici) non hanno valore autonomo e non sono che un mezzo di comunicazione. Ma si possono immaginare altri sistemi linguistici (che esistono realmente), in cui il fine pratico è posto in secondo piano e le componenti linguistiche acquistano allora un valore autonomo». (Todorov p. 39).

Da qui si capisce come il linguaggio della poesia e l'immagine tradizionale non siano concetti intercambiabili. I tropi, le immagini, si trovano a vari livelli di linguaggio, nel parlare quotidiano o nell'oratoria... Jakobson fa notare come un'o-

pera di poesia può fare a meno delle immagini, pur senza perdere nulla della sua potenza suggestiva (così nella famosa lirica di Puskin «Un tempo ti ho amato», si ottiene l'effetto voluto, quello cioè di una rassegnazione ansiosa, senza ricorrere ad alcuna figura retorica. L'efficacia di questa lirica riposa soltanto sull'uso felice delle opposizioni grammaticali e sulla melodia della frase).

E' chiaro, sostenevano allora i formalisti, che come vi è un'immagine non poetica può esservi una poesia non basata sull'immagine. Il poeta, dice Sklovskj, non crea le immagini, ma le trova; la maggior parte delle immagini di un poeta sono imprestate, sono le stesse che si trovano in altre opere o anche nel linguaggio comune, prese senza alcun cambiamento; il carattere distintivo della poesia va ricercato non nella semplice presenza dell'immagine, ma nell'uso che ne vien fatto, nella disposizione delle medesime. Quindi se nella lingua quotidiana l'immagine ha lo scopo di rendere più convincente o più accessibile al pubblico un determinato discorso, nella poesia diventa un mezzo per rafforzare l'effetto estetico voluto. Era perciò necessario avere la sensazione delle forme. Queste sorgevano come risultato di certi procedimenti artistici destinati a farcele sentire. L'articolo di Sklovskj «L'arte come artificio», che rappresenta una specie di manifesto del movimento formalista, si propone precisamente di dimostrare questa tesi.

Egli pone l'attenzione sull'immagine: L'immagine poetica strania, mette a nudo, ciò che è abituale e lo presenta in una luce nuova, lo pone in un contesto nuovo. La ragion d'essere della poesia non sta perciò nel fatto che il poeta si serva dell'immagine, ma nell'uso particolare che fa dell'immagine, cioè secondo il modo in cui viene adoperata. L'oggetto infatti, grazie al così detto «straniamento», viene trasferito in una sfera di nuova percezione. L'artista deve opporsi alla routine; il poeta, staccando l'oggetto dal suo conte-

sto abituale, dà un colpo di grazia al cliché verbale e ci costringe a una più alta consapevolezza delle cose e del loro tessuto sensoriale. Sklovskj porta l'esempio del rifiuto tolstojano del cliché, allorché in «Guerra e pace», descrivendo la rappresentazione di un'opera lirica, parla di «pezzi di cartone dipinto» a proposito dello scenario; e nella scena della messa in Risurrezione», per designare l'ostia, usa l'espressione prosaica «pezzettini di pane».

La nozione di immagine così intesa entra nel sistema generale dei procedimenti poetici e perde quel ruolo dominante che aveva, come abbiamo visto, nella teoria poetica dei simbolisti. L'immagine poetica è uno dei mezzi che servono ad una costruzione percettibile.

Dopo questa distinzione preliminare i formalisti cercano di esaminare più da vicino la materia e di rendere i problemi più concreti. Dopo aver riscontrato la presenza del procedimento in generale, era necessario passare allo studio dei procedimenti in modo specifico: procedimenti di composizione, problema del soggetto. Affermando l'esistenza di procedimenti propri alla composizione del soggetto, Sklovski cambia l'immagine tradizionale del soggetto stesso che cessa di essere la combinazione di una serie di motivi; lo trasferisce cioè nella classe degli elementi di elaborazione. Alla nozione di soggetto è dato un senso nuovo e le regole di composizione del soggetto entrano logicamente nella sfera dello studio formale.

Nella composizione di un'opera entrano vari elementi quali la fiaba, la scelta dei motivi, dei personaggi, delle idee... Gli avvenimenti descritti, i fatti, sono il materiale che serve alla formazione del soggetto. In parole povere, il soggetto non fa parte del contenuto, ma della forma (soggetto in quanto straniato). Così nell'esame dei vari generi di composizione quali a) la novella, b) il romanzo, c) il racconto popolare, d) la fiaba, si ricava che: in ciascun genere, la favola, il motivo, il

materiale sono fattori fondamentali per la costruzione organica, legata, degli avvenimenti, della trama; quest'ultima è parte della forma e non del contenuto, donde ne deriva la supremazia della composizione, della struttura, sulla tematica. I personaggi, i fattori sociali o psicologici sono subordinati alla trama, allo svolgersi del materiale verbale, e hanno un valore secondario.

Gli spostamenti temporali, il cominciare il racconto a metà o alla fine dell'opera, lo spostare l'azione da un piano all'altro, le digressioni... sono parti integranti della trama (Sterne). Se ne deduce l'importanza linguistica per i formalisti; come la metafora è il carattere di letterarietà in poesia, così la trama è il carattere di letterarietà nella narrativa; e come è permessa in poesia la tautologia verbale, cioè l'allitterazione, il ritornello, il parallelismo, così nella narrativa c'è una tautologia architettonica, vale a dire lo stesso episodio che si ripete più volte sotto forme diverse. Accanto a questa struttura a scala, la tecnica del ritardo ha pure la sua funzione significativa. Il ritardare l'azione principale con digressioni... entra nel metodo (immanente) formalista della composizione (Mille e una notte, Sterne). Così (Sklovskj in «Theorie der Prosa», 1925 - 1966) nella composizione della novella o del romanzo amoroso tradizionale lo schema è il seguente:

A ama B
 B non ama A
 se B comincia ad amare A
 A non ama più B

Questo schema lo troviamo per es. tra «Onegin e Tatjana» di Puskin. E' principio tradizionale che i due non si amino contemporaneamente.

Così nell'Orlando Innamorato del Boiardo:

Angelica (A) ama Orlando (B)
 Orlando (B) non ama Angelica
 (A)

quando Orlando (B) ama Angelica (A)
 Angelica (A) cessa di amare
 Orlando (B).

Così ancora per citare un esempio sviluppato da Propp, le somiglianze tra le fiabe di vari paesi e di varie epoche sono dovute non solo ai motivi (materiali, fatti, contenuto), ma anche alle trame (forma). Un'altra nozione che secondo Sklovski entra a far parte della composizione del romanzo è la nozione di motivazione. La scoperta di differenti procedimenti utilizzati nel corso della costruzione del soggetto (costruzione a scala, parallelismo, tecnica del ritardo...) ci obbliga a fare una distinzione tra gli elementi di costruzione e gli elementi che ne formano il materiale: scelta dei motivi, delle idee, dei personaggi. Questa distinzione è evidente negli studi formalisti, poiché il compito principale era di stabilire l'unità di un procedimento costruttivo su materiali differenti. In parole più semplici, tradizionalmente si faceva una distinzione vaga tra forma e contenuto di un'opera, intendendo per contenuto l'insieme delle idee, dei sentimenti, dei temi, del soggetto dell'opera, insomma l'elemento ideale, e per forma il linguaggio, il ritmo, cioè l'elemento materiale. Si pensava unicamente all'analisi delle idee, trascurando i principi costruttivi della creazione poetica. Così si perdonava a Dostoievskj la noncuranza della forma in ragione della profondità delle idee. I formalisti concentrano tutti i loro sforzi per mostrare l'importanza dei procedimenti costruttivi e mettono da parte quello che è puramente motivazione. Così Sklovski esamina il rapporto tra il procedimento e la motivazione in «Don Chisciotte» e in «Tristram Shandy».

Don Chisciotte è considerato come un anello intermediario tra la raccolta di novelle (tipo Decameron) e il romanzo a un solo eroe. Prende questo romanzo come esempio perché il procedimento e la motivazione non sono intrecciati in modo

da formare un romanzo interamente motivato, in cui tutte le parti sarebbero ben unite. I materiali, i fatti sono sovente aggiunti, giustapposti; i procedimenti di composizione e i differenti modi di costruzione appaiono chiaramente. Esaminando inoltre il carattere instabile dell'eroe, Sklovskj arriva alla conclusione che questo tipo di eroe è il risultato della costruzione romanzesca. In questo modo è sottolineato il carattere principale del soggetto, della costruzione sui materiali. Evidentemente un procedimento che non è interamente motivato o che distrugge coscientemente la motivazione e mette la costruzione a nudo, dà la materia più opportuna per chiarire questi problemi teorici. E' il caso di *Tristram Shandy* di Sterne. Il romanzo di Sterne porta l'interesse sulla costruzione. La coscienza della forma ottenuta grazie alle deformazioni, costituisce l'essenza stessa del romanzo. Dopo aver studiato questi due esempi, egli formula così la differenza tra il soggetto e la fiaba: «si confonde spesso la nozione del soggetto con la descrizione degli avvenimenti, con ciò che convenzionalmente si chiama fiaba. In realtà, la fiaba non è che il materiale che serve alla costruzione del soggetto. Le forme artistiche si spiegano per la loro necessità estetica e non per una motivazione esteriore imprestata alla vita pratica. Quando l'artista ritarda l'azione del romanzo, non introducendo altri rivali, ma spostando semplicemente dei capitoli, ci mostra le leggi estetiche sulle quali sono basati i procedimenti di composizione.»

L'antico rapporto tra forma e contenuto è visto diversamente; la nuova forma non esprime un nuovo contenuto, bensì sostituisce l'antica forma che ha ormai perso il suo carattere estetico. (La sostanza del contenuto resta sempre; quello che cambia è la forma del contenuto).

I procedimenti di costruzione sono raggruppati attorno ad alcuni procedimenti percettibili. Così si creano i generi che sono caratterizzati da un gruppo di pro-

cedimenti attorno ai procedimenti percettibili che si chiamano i tratti fondamentali del genere. Questi tratti possono essere differenti. Supponiamo ad es. che appaia una novella che ha successo (per es. poliziesca) e subito si hanno delle imitazioni; si crea un genere di novella il cui tratto fondamentale è la scoperta del delitto da parte del detective, vale a dire un certo tema. Così l'uso del linguaggio prosaico o poetico crea i generi prosaici e poetici; i tratti del genere cioè i procedimenti che organizzano la composizione dell'opera sono dei procedimenti dominanti, vale a dire che tutti gli altri procedimenti necessari alla creazione dell'insieme artistico sono subordinati. Il procedimento dominante è chiamato la dominante. L'insieme delle dominanti rappresenta l'elemento che autorizza la formazione di un genere.

L'unità organica del linguaggio poetico e il concetto della dominante sono i due fattori a cui si volgono i formalisti dopo aver a lungo esaminato la prosa; su queste due basi si fonda l'analisi della verificazione. Scrivere versi non significa sovrapporre al linguaggio comune, quotidiano, prosastico, referenziale, ornamenti esterni come il metro, la rima o l'allitterazione...

Il verso è un tipo di discorso autonomo, qualitativamente diverso dalla prosa, con elementi e leggi interne sue proprie (Tomasevski 1928/29). Era dunque necessario, e così lo ritennero i formalisti, porsi il problema del ritmo da non confondersi col metro. Da questo punto (e gli inizi sono del 1920 O. Brik), la metrica è posta in secondo piano e il ritmo diviene l'elemento distintivo e principio organizzante del linguaggio poetico, definito da Tomasevski (1929) «un regolare alternarsi nel tempo di fenomeni omogenei». Un certo ritmo esiste anche nella prosa, ma nella lingua pratica è un fenomeno secondario, un sottoprodotto della sintassi ed è più che altro un'eccezione che una regola (cfr. la dama di picche di Puskin,

in cui gli accenti sono regolari, ma questa regolarità è accidentale e non strutturale; non ce l'aspettiamo). In poesia invece il ritmo è una qualità primaria, autonoma; leggendo una poesia ci aspettiamo gli accenti ritmici. Il metro non è più identificato con il ritmo, ma è concepito come la manifestazione più tangibile dell'esistenza del ritmo. Quest'ultimo include i coefficienti quantitativi o intrinseci (allitterazione, rime). Solo così si spiega l'unità organica del discorso poetico. I due piani sono paralleli; nella prosa il materiale, i fatti, sono la parte secondaria, in definitiva ugualmente formale, che assicura al ritmo la sua organica unità. Si constata nei formalisti un regolare perfezionamento nello studio del linguaggio poetico. Fin verso il 1922 - 23 la metrica occupa un posto preponderante: lo studio dell'accento tonico e dell'accento ritmico sono alla base di tali ricerche. I formalisti studiosi di metrica non s'accontentavano di elencare il numero delle sillabe e la distribuzione dell'accento in ciascun verso, ma ricercavano la posizione dell'accento tonico nelle unità verbali. Esaminando pertanto dei testi poetici si vede come esistano delle parole nei versi che non avendo l'accento, l'acquistano o lo perdono. L'accento ritmico in alcuni casi perciò non corrisponde all'accento tonico (es. Eneide, *Arma virumque cano*) (l'impulso ritmico dattilico sposta arbitrariamente l'accento dalla prima alla seconda sillaba: *càno - canò*; cfr. it. *océano - oceàno*, *pénetra - penétra*...)

Questo fatto non è permesso in russo (cfr. del resto l'it: *capitano-capitàno*), poiché cambia il senso. Si capisce allora come il problema si sposti nell'interazione tra suono e significato, tra prosodia e semantica. I formalisti russi (dopo il 1924) respingono la tesi dei tedeschi (Sievers (Verrier), intenti solo al suono, all'acustica, dicendo che di fronte ad una poesia ci si deve porre come uno straniero che ascolta senza comprendere. Sostengono che la prosodia non deve es-

sere orientata verso la fonetica (puri suoni) ma verso la fonemica (funzione dei suoni, significato, funzione linguistica dei suoni verbali). Come nella lingua greca e latina il solo elemento che abbia funzione fonemica è la quantità, come nel verso serbo - croato è il tono o accento musicale, così nel russo è l'accento tonico che ha funzione fonemica. Era logico che dall'incontro della pura analisi metrica e di quella semantica ne scaturisse un'analisi strutturale della sintassi poetica. Osip Brik (1927, *Ritmo e sintassi*) dichiarò che nelle poesie l'andamento ritmico è determinato non solo da fattori metrici (accento...), ma anche dall'ordine in cui sono disposte le parole. La sintassi è dunque in funzione del ritmo. Il verso non può essere separato dal suo valore semantico; cesserebbe di essere un fatto linguistico e sarebbe solo un elemento musicale.

Il verso è un complesso linguistico basato su leggi particolari che non coincidono con quelle della lingua parlata. Così nel tetrametro giambico scopri un numero di figure ritmico-sintattiche ricorrenti come:

sost. + agg. + sost. o
pronomi pers. + agg. + sost.

I fenomeni ritmici e sintattici sono considerati non in se stessi, ma nel loro rapporto con la funzione costruttiva. Pure la nozione di verso diventa la nozione di un discorso specifico, in cui tutti gli elementi contribuiscono al suo carattere percettibile; si possono scrivere dei versi senza metro, non per questo il discorso poetico è meno poetico. La parola del linguaggio ordinario, inserita nel verso, acquista un nuovo senso poiché non è concepita in relazione alla lingua in generale, ma precisamente in relazione alla lingua poetica. Il carattere principale della semantica poetica sta nella formazione di significati marginali che infrangono le associazioni verbali abituali. Il ritmo rimane il fattore costruttivo e fondamentale del verso, presente in tutte le sue par-

ti, in costante unione con la semantica; esso resta sempre però la qualità dominante, l'elemento distintivo della poesia e non della prosa. I concetti «piede, sillaba», sono sostituiti da quelli di «parola fonema, frase»; non si tratta più di giustapposizioni, ma dell'influsso dell'eufonia poetica sul valore semantico delle parole. L'analisi è vista all'interno del verso. La rigorosa organizzazione del verso nel suo insieme fonetico e fonemico, sonoro e verbale, ritmico e sintattico, fa in modo che le parole si avvicinino, s'intreccino e si condizionino vicendevolmente, così da dare al discorso poetico e alle parole usate, nuove sfumature semantiche. In questo modo acquista particolare valore la rima, (non solo come elemento eufonico), soprattutto se essa è dovuta non a parole della stessa radice o suffisso, ma per es. ad un verbo ed un sostantivo (vólto - vólto). Tali rime fondate su giochi di parole sono state per secoli la grande risorsa della poesia umoristica, ed i formalisti la usano per la molteplicità di sfumature, per mettere a nudo, straniare l'artificio. Si può arrivare quindi alla conclusione col pensiero di Tynianov (1924) che cioè il materiale non oltrepassa i confini della forma, il materiale è ugualmente formale. «L'unità dell'opera non è una entità simmetrica e chiusa, ma un'integrità dinamica che ha il suo proprio svolgimento; i suoi coefficienti non sono legati da un segno di uguaglianza o di addizione, ma da un segno dinamico di correlazione e d'integrazione. La forma dell'opera letteraria dev'essere sentita co-

me una forma dinamica» (Tynianov).

Riassumendo l'evoluzione del metodo formale si vede che una prima limitazione dell'ambito di ricerca deriva dalla distinzione tra lingua poetica e lingua comune e conseguentemente dalla individuazione dell'artificio come l'oggetto dello studio formale dell'opera d'arte (Sklovski); il lavoro di ricerca consiste dunque nell'isolare certi elementi astraendoli dai contesti e nel verificare i loro rapporti (Tynianov); e una volta separati gli artifici di costruzione dagli artifici percettibili attorno ai quali i primi si raggruppano (Tomasevski) si potrà procedere sia alla definizione delle qualità differenziali dei fatti letterari (Tynianov), sia all'analisi della costruzione all'interno dell'unità dell'opera.

Tale unità, dimostrandosi un'entità non chiusa e simmetrica, ma un'integrità dinamica, possiede diversi fattori di costruzione, i quali nella loro coordinazione rivelano una diversità di ruolo, distinguendosi in dominanti e subordinati (Tynianov); dall'interazione che ne risulta deriva l'effetto deformante dei primi sui secondi. Là dove viene a mancare la diversità di ruolo sopra detta, cioè dove viene meno il principio di deformazione degli elementi subordinati da parte di quelli dominanti, il meccanismo scade a mero automatismo. Queste di Tynianov ci sembrano le più lucide conclusioni a cui sia giunta (partendo dagli studi di Sklovskij, attraverso le teorizzazioni di Tomasevskij e di Ejchenbaum) la scuola critica russa.