

A CURA
DI TZVETAN TODOROV

I FORMALISTI RUSSI

Teoria della letteratura
e metodo critico

Prefazione di Roman Jakobson



Titolo originale *Théorie de la littérature*
Copyright © 1965 Editions du Seuil, Paris

Copyright © 1968 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino
Quinta edizione

Traduzioni degli originali francesi e russi
di Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, Paolo Fossati,
Renzo Oliva, Carlo Riccio e Vittorio Strada

La presente edizione è stata curata da Gian Luigi Bravo

Piccola
Biblioteca
Einaudi

esempi come la vita¹ diventi letteratura e, viceversa, come la letteratura passi nella vita: «In fase di dissoluzione un genere si trasferisce dal centro alla periferia e al suo posto, dalla letteratura di second'ordine e dalla vita pratica si porta al centro un nuovo fenomeno».

Non a caso ho chiamato il mio articolo *La teoria del metodo formale*, e ho cercato di fornire un saggio della sua evoluzione. Non abbiamo una teoria che possa essere esposta sotto forma di un sistema immobile, bell'e pronto. Teoria e storia nel nostro lavoro si sono fuse non solo a parole, ma nei fatti. Siamo stati troppo bene istruiti dalla storia stessa per pensare di potervi passar sopra. Nel momento in cui saremo costretti noi stessi a riconoscere di possedere una teoria in grado di spiegare tutto, pronta per tutti i casi passati e futuri e pertanto priva della necessità e della capacità di evolversi, saremo egualmente costretti a riconoscere che il metodo formale ha cessato di esistere, che lo spirito della ricerca scientifica lo ha abbandonato. Per ora questo non è ancora avvenuto.

¹ [Il termine *byt* è stato tradotto variamente: «costume», «vita», «vita quotidiana», «realtà storica», poiché non esiste un unico termine italiano che, in tutti i contesti, corrisponda alla gamma di significati ricoperta dal termine russo].

L'arte come procedimento
di Viktor Šklovskij

«L'arte è pensiero che si attua per mezzo di immagini». Questa frase la si può sentire sulla bocca di un liceale, ed è, al tempo stesso, il punto di partenza per il filologo erudito, che intenda costruire una teoria della letteratura. È un concetto radicato nella coscienza di molti; uno dei suoi creatori è indubbiamente Potebnja, che afferma: «senza immagine non c'è arte, e in particolare poesia» (*Note sulla teoria della letteratura*, p. 83). E altrove: «la poesia, come anche la prosa, è prima di tutto e principalmente un determinato modo di pensare e di conoscere» (*ibid.*, p. 97).

La poesia è dunque un particolare modo di pensare e precisamente un pensiero che si attua per mezzo di immagini: questo modo permette una certa economia di energie mentali, crea la «sensazione di una relativa facilità del processo», e il riflesso di questa economia è il sentimento estetico. Così, mi sembra, ha inteso e riassunto questa teoria l'accademico Ovsjaniko-Kulikovskij, il quale, senza dubbio, s'è letto attentamente i libri del suo maestro. Potebnja e i suoi numerosi discepoli considerano la poesia come una specie particolare di pensiero, un pensare mediante immagini, e vedono la funzione delle immagini nel fatto che esse raggruppano eventi e azioni eterogenee, e spiegano ciò che è ignoto mediante ciò che è noto. Ovvero, per dirlo con le parole di Potebnja stesso: «Il rapporto dell'immagine con ciò che viene spiegato consiste in questo: a) l'immagine è il predicato costante di soggetti variabili, un costante mezzo per attrarre i can-
glanti contenuti delle appercezioni... b) l'immagine è qual-

cosa di molto più semplice e chiaro di ciò che essa spiega» (*ibid.*, p. 314), cioè, «poiché lo scopo dell'attività immaginativa è quello di avvicinare il significato dell'immagine alla nostra comprensione, e poiché senza di ciò l'attività immaginativa è priva di senso, l'immagine deve esserci più familiare di quello che viene da essa spiegato» (*ibid.*, p. 291).

Sarebbe interessante applicare questa legge al paragone di Tjutcev tra i lampi di caldo e i demoni sordomuti, o anche a quello di Gogol' fra il cielo e la pianeta del Signore! «Senza immagini non c'è arte». «L'arte è pensiero che si attua per mezzo di immagini». In nome di queste definizioni sono state compiute deformazioni mostruose, s'è tentato di interpretare anche la musica, l'architettura, la lirica come pensiero che si attua per mezzo di immagini. Dopo un quarto di secolo di sforzi, l'accademico Ovsjanko-Kulikovskij ha finito per relegare la lirica, l'architettura e la musica in un tipo particolare di arte «non-immaginale», definendole «arti liriche», che si rivolgono direttamente alla sfera delle emozioni. E così è risultato che esiste un enorme campo dell'arte che non è un «modo di pensare»; ma una delle arti che rientrerebbero in questo campo, cioè la lirica (nella accezione propria del termine), è cionondimeno del tutto simile all'arte «immaginale»: ricorre egualmente alle parole, sicché — cosa più importante — si passa da un'arte «immaginale» a un'arte «non-immaginale» senza accorgersene, e le percezioni che ne abbiamo sono simili.

Ma la definizione: «l'arte è pensiero che si attua per mezzo di immagini», e quindi (e tralascio i passaggi intermedi di equazioni note a tutti) l'arte è prima di tutto creatrice di simboli, ha resistito ed è sopravvissuta al crollo della teoria sulla quale era stata fondata. Ed è viva soprattutto nella corrente del simbolismo, e in particolare presso i suoi teorici.

Dunque, sono ancora in molti a credere che il pensare per immagini («le vie e le ombre», «i solchi e le prode») sia l'aspetto principale della poesia. Perciò costoro dovrebbero aspettarsi che la storia di quest'arte «immaginale» — secondo le loro parole — consista nella storia del mu-

tamento dell'immagine. Risulta invece che le immagini sono quasi immobili; da un secolo all'altro, da un paese all'altro, da un poeta all'altro, si trasmettono senza mutare. Le immagini sono «di nessuno», «divine». Quanto più comprenderete un'epoca, tanto più vi convincerete che le immagini, che voi ritenevate create da un certo poeta, vengono da lui impiegate così come le ha prese da altri, e quasi senza variazioni. Tutto il lavoro delle scuole poetiche si riduce all'accumulazione e alla chiarificazione di nuovi procedimenti per disporre ed elaborare i materiali verbali, e in particolare molto più alla disposizione delle immagini che alla loro creazione. Le immagini sono date, e in poesia le reminiscenze di immagini preponderano sui pensieri attuati per mezzo di esse.

Il pensare per immagini non è in ogni caso ciò che unifica tutte le forme d'arte, o anche solo le forme d'arte verbale, e le immagini non sono qualcosa il cui mutamento costituisca l'essenza del movimento della poesia.

Sappiamo che sono frequenti i casi in cui vengono percepite come qualcosa di poetico, creato per il godimento artistico, espressioni che eran state costruite senza puntare minimamente su una simile percezione; tale, ad esempio, l'opinione di Annenskij sulla particolare poeticità dello slavo antico, o anche l'ammirazione di Andrej Belyj per il procedimento dei poeti russi del XVIII secolo, di collocare gli aggettivi dopo i sostantivi¹. Belyj se ne entusiasma, come per qualcosa di artistico, o più precisamente, ritenendolo intenzionalmente artistico, mentre in realtà è un tratto particolare di quella lingua, dovuto all'influenza dello slavo ecclesiastico. Quindi un oggetto può essere: 1) creato come prosaico e percepito come poetico; 2) creato come poetico e percepito come prosaico. Questo dimostra che l'artisticità, il valore poetico di un oggetto è il risultato della maniera in cui lo percepiamo; chiameremo *poetici* in senso stretto gli oggetti che sono stati creati con particolari procedimenti, aventi il fine di farli percepire con la massima certezza possibile, come artistici.

¹ Il russo moderno, a differenza dell'italiano, suole disporre l'aggettivo davanti al sostantivo cui si riferisce.

La conclusione di Potebnja, che può essere formulata così: poesia = attività immaginativa, ha creato tutta una teoria sul fatto che: l'attività immaginativa è uguale all'attività simbolica, alla capacità cioè dell'immagine di farsi predicato costante di soggetti diversi (conclusione che, grazie all'affinità delle idee, ha attratto i simbolisti: Andrej Belyj, Merežkovskij col suo libro *Eterni compagni*, e che è alla base della teoria del simbolismo). Questa conclusione scaturisce in parte dal fatto che Potebnja non distingue la lingua della poesia dalla lingua della prosa. E per questo non ha rivolto l'attenzione al fatto che esistono due tipi di immagine: l'immagine come mezzo pratico di pensiero, strumento per riunire in gruppi gli oggetti, e l'immagine poetica, strumento per rafforzare l'impressione. Chiarisco con un esempio. Vado per la strada e vedo che un uomo col cappello, che cammina davanti a me, ha lasciato cadere un pacchetto. Gli grido: «Ehi, cappello, hai perso il pacchetto!» Questo è un esempio d'immagine-tipo puramente prosaico. Altro esempio. Alcuni soldati sono schierati in formazione. Il capofila, vedendo che uno di essi non sta ritto sull'attenti, gli fa: «Ehi, cappello, sta' dritto!» Questa è un'immagine-tipo poetico. (Nel primo caso la parola «cappello» era una metonimia, nel secondo una metafora¹. Ma non ci interessa tanto questo). L'immagine poetica è uno dei mezzi per creare un'impressione più intensa. Nella sua qualità di mezzo, ha una funzione equivalente agli altri procedimenti del linguaggio poetico, al parallelismo semplice e negativo, alla comparazione, alla ripetizione, alla simmetria, all'iperbole: insomma, equivale a tutti questi mezzi di rafforzamento della sensazione dell'oggetto (oggetti possono essere anche le parole, e perfino i valori fonici); ma solo esteriormente l'immagine poetica è simile a quella delle favole, dei pensieri, come per esempio (cfr. Ovsjan'ko-Kulikovskij in *Lingua e arte*) quando una bambina chiama «cocomero» una palla.

¹ [La parola russa *šlapi* (cappello) in senso traslato vale «smidollaro»].

² [Questa contrapposizione è stata ripresa e approfondita da Roman Jakobson. Cfr. *Due aspetti del linguaggio e due tipi d'analisi*, in *Fundamentals of Language*, L'Aia 1956].

L'immagine poetica è uno dei mezzi del linguaggio poetico; invece l'immagine prosaica è un mezzo di astrazione: dire «cocomero» invece di «testa» è soltanto astrarre dall'oggetto una delle sue qualità, e la proposizione «cocomero = palla» non differisce per nulla dall'altra «testa = palla».

Si tratta di una forma di pensiero, ma non ha niente a che fare con la poesia.

Anche la legge dell'economia delle energie creative appartiene al gruppo di quelle leggi che vengono comunemente accettate. Spencer scriveva: «Alla base di tutte le norme che determinano la scelta e l'uso delle parole, troviamo la stessa esigenza fondamentale: il risparmio di attenzione... Condurre l'intelletto per il cammino più facile al concetto desiderato è in molti casi l'unica mèta, e comunque quella principale...» (*Filosofia dello stile*). «Se l'anima possedesse forze inesauribili, le sarebbe certo indifferente quanto di queste forze inesauribili andasse perduto; sarebbe importante, forse, solo il tempo inevitabilmente speso. Ma dal momento che le sue forze sono limitate, bisogna aspettarsi che l'anima aspiri a compiere i processi di appercezione per quanto possibile razionalmente, cioè col dispendio relativamente maggiore» (R. Avenarius). Come rimando alla legge generale della economia delle forze psichiche, Petružickij rigetta la teoria di James, capitata sul cammino del suo pensiero, del principio fisiologico degli affetti. Il principio dell'economia delle energie creative, che è così seducente in particolare nell'esame del ritmo, fu riconosciuto anche da Aleksandr Veselovskij, che completò il pensiero di Spencer. «Il pregio dello stile consiste proprio nel fornire la maggiore quantità possibile di concetti nella minore quantità possibile di parole». Anche Andrej Belyj, che nelle sue pagine migliori ha dato tanti esempi di un ritmo «impedito», e per così dire «zoppicante», e che ha mostrato la complessità degli epiteti poetici (specialmente su esempi di Baratsinskij), ritiene indispensabile parlare della legge dell'economia in un suo libro che rappresenta un vero tentativo eroico di

creare una teoria dell'arte sulla base di fatti non verificabili, tratti da libri ormai invecchiati, e di una grande conoscenza dei procedimenti della creazione poetica, nonché sul manuale di fisica di Kraevič per i ginnasi.

Il concetto dell'economia delle energie, come quelli della legge e dello scopo della creazione, sicuri (forse) nel caso particolare della lingua, cioè sicuri nella loro applicazione alla lingua «pratica», — questi concetti, per le scarse conoscenze delle differenze tra le leggi del linguaggio pratico e quelle del linguaggio poetico, erano diffusi anche recentemente. Il rilevamento del fatto che nel linguaggio poetico giapponese ci sono suoni che non si trovano nel giapponese pratico, fu — si può dire — la prima indicazione concreta della non-coincidenza dei due linguaggi. L'articolo di L. P. Jakubinskij sull'assenza della legge della dissimulazione delle liquide nel linguaggio poetico, e la tolleranza da lui rilevata nel linguaggio poetico dell'accostamento, difficilmente pronunciabile, di suoni simili, è una delle prime indicazioni di fatto, che reggono ad una critica scientifica¹, della opposizione delle leggi del linguaggio poetico nei confronti di quelle del linguaggio pratico — anche se, diciamo per ora, solo in questo caso².

Pertanto bisogna parlare delle leggi del dispendio e dell'economia nel linguaggio poetico, non in analogia con quello prosaico, ma in ragione delle sue leggi particolari.

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell'ambito dell'«inconsciamente automatico» tutte le nostre esperienze; se uno ricorda la sensazione che ha provato tenendo in mano per la prima volta la penna, o parlando per la prima volta in una lingua straniera, e confronta questa sensazione con quella che prova ora, ripetendo l'azione per la decimillesima volta, sarà d'accordo con noi. Col processo dell'automatizzazione si spiegano anche le leggi del nostro linguaggio prosaico, con le sue frasi non com-

pletate, e le sue parole pronunciate a metà. È un processo la cui espressione ideale è l'algebra, in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli. Nella rapidità del linguaggio pratico le parole non vengono pronunciate fino in fondo, e nella coscienza appaiono appena appena i primi suoni della parola. Pogodin (*La lingua come creazione*, p. 42) porta come esempio che, quando un bambino pensa la frase «Les montagnes de la Suisse sont belles», la pensa sotto forma della serie di lettere «L, m, d, l, S, s, b».

Questa proprietà del pensiero non solo ha suggerito la via dell'algebra, ma anche la scelta dei simboli (le lettere, e precisamente le iniziali). Con questo metodo algebrico, gli oggetti vengono considerati nel loro numero e volume, ma non vengono visti: li conosciamo soltanto per i loro primi tratti.

L'oggetto passa vicino a noi come imballato, sappiamo che cosa è, per il posto che occupa, ma ne vediamo solo la superficie. Per ingresso di tale percezione, l'oggetto si inaridisce, dapprima solo come percezione, ma poi anche nella sua riproduzione; e precisamente con questa percezione della parola prosaica, si spiega la sua «non-ascoltabilità» totale (cfr. L. P. Jakubinskij) e quindi la sua «non-pronunciabilità» totale (di qui vengono tutti i *lapsus*).

Dal processo di algebrizzazione, di automatizzazione dell'oggetto, risulta una più ampia economia delle sue forze percettive: gli oggetti o si danno per un solo loro tratto, per es. per il numero; oppure si realizzano come in base ad una formula, anche senza apparire nella coscienza.

«Avevo pulito in camera, e fatto il giro della stanza, mi sono avvicinato al divano, senza riuscire a ricordarmi se l'avevo spolverato o no. Poiché questi movimenti sono abituali ed inconsci, non potevo neppure avvertire che ormai era impossibile ricordarsene. Sicché, se avevo già pulito il divano e me n'ero dimenticato, cioè se avevo agito inconsciamente, era come se non lo avessi fatto. Se qualcuno coscientemente mi avesse visto, avrebbe potuto farmelo tornare in mente: ma se nessuno aveva visto, o aveva visto ma inconsciamente; se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata» (*Appunti dal diario di Lev Tolstoj*, Nikol'-

¹ *Poeitika. Šbornik po teorii poetičeskogo jazyka*, fasc. I, p. 38.

² *Ibid.*, fasc. II, pp. 13-21.

skoe, 29 febbraio 1897, in «*Letopis'*» [Annali], dicembre 1915, P. 354)¹.

Così la vita scomparire trasformandosi in nulla. L'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra.

«Se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata».

Ed ecco che per restituire il senso della vita, per «sentire» gli oggetti, per far sì che la pietra sia di pietra, esista ciò che si chiama *arte*. Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come «visione» e non come «riconoscimento»; procedimento dell'arte è il procedimento dello «straniamento» degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato; *l'arte è una maniera di «sentire» il divenire dell'oggetto, mentre il «già compiuto» non ha importanza nell'arte*.

La vita di un'opera poetica (artistica) si muove dalla «visione» al «riconoscimento», dalla poesia alla prosa, dal concreto all'astratto, dal Don Chisciotte – *scholasta* e povero corrigiano che seminconsciamente prova umiliazione alla corte del duca –, al Don Chisciotte di Turgenev, grande ma vuoto; da Carlo Magno alla parola *kenof* (re); a misura dell'agonia dell'opera e dell'arte, essa si estende, la favola è più simbolica del poema, e il proverbio della favola.

Proprio per questo la teoria di Porebnja si è contraddetta di meno nell'analisi della favola, che egli studiò esaurientemente, dal suo punto di vista. La sua teoria non è arrivata fino all'opera d'arte «oggettuale», ed è per questo che il suo libro non è stato portato a termine. Com'è noto le *Note sulla teoria della letteratura* sono apparse nel 1905, più di tredici anni dopo la morte dell'autore.

Nel suo libro Porebnja elaborò da cima a fondo solo la parte sulla favola².

¹ [Un italiano nel *Diario di Leone Tolstoj* (1895-99), Milano 1924, p. 90].

² Dalle *Note sulla teoria della letteratura. La favola. Il proverbio. Il detto*, Charkov 1914.

Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano ad essere percepiti per «riconoscimento»: l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo¹.

Per questo noi non possiamo dirne nulla. La sottrazione dell'oggetto all'automatismo della percezione si compie nell'arte in vari modi: in questo saggio voglio indicare uno, quello di cui si servì quasi costantemente L. Tolstoj, scrittore che, almeno secondo Merežkovskij, sembra rendere le cose come egli stesso le vede, fino in fondo, pur senza modificarle.

Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto col suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta; per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti. Porto un esempio. Nell'articolo *Vergogna*, L. N. Tolstoj «strania» il concetto di fustigazione in questo modo: «...denudare, gettare al suolo e battere con le verghe sulla schiena chi ha infranto le leggi»; e alcune righe dopo: «scudisciare sulle natiche denudate».

A questo punto osserva: «E perché proprio questo stupido, selvaggio modo di causare dolore, e non un altro qualsiasi: pungere con aghi la spalla, oppure un'altra parte del corpo, o ancora, stringere con una morsa le mani o i piedi, oppure qualcosa del genere?»

Mi scuso per l'esempio pesante, ma è tipico della maniera di Tolstoj per toccare la coscienza. Una comune fustigazione viene «straniata» sia con la descrizione, che con la proposta di cambiarne la forma, pur senza mutarne l'essenza. Tolstoj si serve continuamente del metodo dello straniamento: in un caso (*Cholstomer*) il racconto viene condotto da un personaggio che è un cavallo, e le cose vengono straniate non dalla nostra, ma dalla percezione che ne ha il cavallo. Ecco come vedeva l'istituto della priorità:

«Ciò che essi dicevano della fustigazione e della carità

cristiana, lo capivo bene, ma mi rimaneva del tutto oscuro il significato delle parole: il *suo* puledro, il *proprio* puledro, dalle quali apprendevo che gli uomini supponevano un legame tra me ed il palafreniere. In che consistesse questo legame, non potevo allora in nessun modo capire. Solo molto più tardi, quando mi divisero dagli altri cavalli, compresi che cosa ciò significasse. Allora non potevo assolutamente comprendere che volesse dire essere chiamato proprietà di un uomo. Le parole: "il *mio* cavallo" si riferivano a me, cavallo vivo, e mi parevano altrettanto strane che le parole "la mia terra", "la mia aria", "la mia acqua". Ma queste parole ebbero su me un'enorme influenza. Ci pensavo senza tregua, e solo molto dopo aver avuto con gli uomini le più svariate relazioni, compresi alla fine il significato attribuito dagli uomini a quelle strane parole. Il significato è questo: gli uomini si fan guidare nella vita non dai fatti, ma dalle parole. Essi amano non tanto poter fare o non fare qualcosa, quanto poter dire dei diversi oggetti certe parole tra loro convenute. Le parole che essi considerano così importanti sono le parole *mio*, *mia*, che essi dicono di diverse cose, esseri e oggetti, persino della terra, degli uomini e dei cavalli. Si accordano perché di un dato oggetto, uno solo dica: *mio*. E colui che, per questo gioco tra loro concordato, può dire: *mio* del maggior numero di oggetti, quegli è stimato il più felice di tutti. Perché sia così non so; ma è così. Per lungo tempo mi ero sforzato di spiegarmi la cosa con qualche utilità diretta, ma vidi che ciò non era esatto.

«Molti di quelli, per esempio, che mi chiamavano il loro cavallo, non mi cavalcavano mai, e mi cavalcavano invece degli altri. E non erano loro a nutrirmi, ma persone affatto diverse. Così pure mi facevano del bene non quelli che mi chiamavano il loro cavallo, ma i cocchieri, i veterinari, e in genere gli estranei. In seguito, ampliato il cerchio delle mie osservazioni, mi convinsi che non soltanto in rapporto a noi cavalli, il concetto di *mio* non ha altro fondamento all'infuori del basso e animalesco istinto umano che essi chiamano sentimento o diritto di proprietà. L'uomo dice "la mia casa", e non ci vive mai, ma si preoccupa solo della sua costruzione e manutenzione. Il mer-

cante dice "la mia bottega, la mia bottega di stoffe", per esempio, e non ha un abito della stoffa migliore che si trovi nella sua bottega. C'è della gente che chiama propria la terra, ma non ha visto questa terra e non ci ha mai camminato. Ci sono uomini che chiamano *propri* altri uomini, e non hanno mai veduto questi uomini, e tutte le loro relazioni coi medesimi consistono nel far loro del male. Ci sono uomini che chiamano certe donne le *loro* donne o mogli, ma queste donne vivono con altri uomini. E gli uomini non aspirano nella vita a fare ciò che stimano buono, ma a chiamare *proprie* il maggior numero possibile di cose. Ora sono convinto che in questo consiste l'essenziale diversità degli uomini da noi».

Alla fine del racconto il cavallo è già stato ucciso, ma la maniera di raccontare, il procedimento, non è cambiato: «Il cadavere di Serpuchovskij, che era andato per il mondo, mangiando e bevendo, fu messo sotterra solo molto più tardi. Né la sua pelle, né la carne, né le ossa servirono a nulla.

«E, come già da vent'anni quel corpo morto che andava per il mondo era un gran peso a tutti, così anche il riportare quel corpo sotterra non fu per gli uomini che una fatica superfua. Già da tempo egli non era più necessario ad alcuno, già da tempo era di peso a tutti; ma tutavia i morti che seppelliscono i morti ritengono che occorresse mettere a quel corpo gonfio, che subito prese a disfarsi, una bella uniforme e dei buoni stivali, stenderlo in una bara nuova, con le nappine nuove ai quattro angoli, poi collocare questa bara nuova in un'altra di zinco, portarla a Mosca, e là scavare fra antiche ossa umane, e proprio là nascondere quel corpo putrescente, che formicolava di vermi, con l'uniforme nuova e gli stivali lucidi, e ricoprire ogni cosa di terra».

Così noi vediamo che alla fine del racconto il procedimento è applicato anche al di fuori della sua motivazione specifica. Con questo procedimento Tolstoj ha descritto tutte le battaglie di *Guerra e pace*, che vengono rese soprattutto «strane». Non riporterò queste descrizioni perché essendo molto lunghe bisognerebbe trascrivere una

parte considerevole del quarto tomo del romanzo. Allo stesso modo descrisse i saloni e il teatro:

«La scena era formata di tavole unite, e dai lati sorgevano tele dipinte che figuravano alberi; dietro c'era una tela stesa su tavole. Nel mezzo della scena erano delle fanciulle in corpetti rossi e gonne bianche. Una, molto grassa, in un vestito di seta bianca, sedeva in disparte su un panchetto basso, al quale era incollato dietro un cartone verde. Tutte cantavano qualche cosa. Quando ebbero finito il loro canto la fanciulla in bianco si avvicinò alla cupola del suggeritore e a lei si accostò un uomo, in calzoni di seta attillati su due grosse gambe, con una piuma al berretto e un pugnale, e si mise a cantare e ad agitare le braccia. L'uomo in calzoni attillati cantò un po' di tempo solo, poi cantò lei. Poi tacquero tutti e due, sonò la musica e l'uomo prese fra le sue dita la mano della fanciulla vestita di bianco, evidentemente aspettando di nuovo la battuta per ricominciare a cantare insieme. Ripresero a cantare in due e tutti nel teatro si misero a battere le mani e a gridare».

Analogamente viene descritto il terzo atto: «Ma ad un tratto venne la burrasca, nell'orchestra si udirono delle scale cromatiche e degli accordi di settima minore e tutti scapparono trascinando di nuovo una delle persone presenti dietro le quinte e calò il sipario».

Nel quarto atto: «...c'era un diavolo che cantava, agitando le braccia, finché le tavole del palcoscenico non si aprirono sotto di lui, ed egli piombò giù».

Analogamente Tolstoj descrisse la città ed il tribunale in *Resurrezione*; e sempre a questo modo descrive, nella *Sonata a Kreutzer*, il matrimonio: «Perché se due persone hanno un'affinità spirituale devono andare a letto insieme?»

Ma il procedimento dello straniamento venne da lui applicato non solo per descrivere un oggetto che vuole presentare in modo negativo:

«Pierre si alzò dai suoi nuovi compagni e andò in mezzo ai falò dall'altra parte della strada, dove gli dissero che c'erano dei prigionieri. Desiderava parlare un po' con loro: ma per strada una sentinella francese lo fermò e gli or-

dinò di tornare indietro. Pierre tornò indietro ma non verso il falò in direzione dei compagni, bensì verso un carro staccato dove non c'era nessuno. Accovacciare le gambe e abbassata la testa, si sedette sulla terra fredda accanto ad una ruota del carro, e a lungo stette immobile e pensoso. Passò più di un'ora, nessuno lo disturbò. All'improvviso scoppiò a ridere, della sua risata grassa, bonaria, così rumorosamente che alcuni si voltarono, da diverse parti, con meraviglia, per guardare questo riso, evidentemente strano. — Ah, ah, ah, — rideva Pierre. E cominciò a parlare tra di sé: — quel soldato non mi ha lasciato passare, mi han preso, mi han rinchiuso. Me, me, la mia anima immortale. Ah, ah, ah! — rideva con le lagrime agli occhi. Pierre guardò il cielo, la profondità delle stelle lontane, che brillavano: «e tutto questo è mio, e tutto questo è con me, e tutto questo sono io, — pensò Pierre. — E tutto questo hanno preso, e hanno rinchiuso in una baracca recintata di tavole». Egli sorrise e andò a dormire vicino ai suoi compagni».

Chiunque conosce bene Tolstoj, vi può trovare centinaia di esempi di questo tipo. Questa maniera di vedere le cose, estratte dal loro contesto, lo ha condotto al punto da analizzare i dogmi e i riti, applicando alla loro descrizione lo stesso metodo di straniamento, sostituendo cioè ai termini abituali della consuetudine religiosa, il loro significato usuale; ne risulta qualcosa di strano, mostruoso, che fu sentito da molti come sacrilegio, e che li ferì dolorosamente. Tuttavia era sempre lo stesso procedimento col quale Tolstoj sentiva e descriveva l'ambiente circostante. La sua maniera di percepire ha scosso la sua fede, perché aveva toccato cose che a lungo non aveva voluto toccare.

Il procedimento dello straniamento non è esclusivo di Tolstoj. Ne ho condotto una descrizione su materiale tolstojano in base a considerazioni eminentemente pratiche, semplicemente perché lo conoscono tutti. Adesso, dopo aver chiarito il carattere di questo procedimento, cercheremo approssimativamente di definire i limiti del suo im-

piego. Personalmente, ritengo che quasi ovunque ci sia un'immagine, ci sia straniamento.

Cioè la differenza del nostro punto di vista da quello di Potěbnja può venire così formulata: l'immagine *non* è un soggetto costante di mutevoli predicati. Scopo dell'immagine non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua «visione», e non del suo «riconoscimento».

Ma ancor più chiaro può essere lo scopo dell'attività immaginativa, verificata nell'arte erotica. Qui è abituale la rappresentazione dell'oggetto erotico come visto per la prima volta. In Gogol', nella *Notte di Natale*:

«Qui le si fece più accosto, tossì, sorrise, sfiorò con le sue lunghe dita il braccio nudo, grassotto di lei e con un'aria che esprimeva scaltrezza e presunzione proferti: — E questo che cos'è, magnifica Solocha? — E detto ciò fece un salto indietro.

«— Come che cosa? Il braccio, Osip Nikiforovič! — rispose Solocha.

«— Uhm! il braccio! Eh, eh, eh! — disse cordialmente contento del suo inizio il diacono, e fece un giro per la stanza.

«— E questo che cos'è, preziosa Solocha? — disse con la stessa espressione, avvicinandosi a lei di nuovo e prendendola leggermente con la mano per il collo, e facendo allo stesso modo un salto indietro.

«— Come se non lo vedeste, Osip Nikiforovič! — rispose Solocha: — il collo, e al collo un vezzo.

«— Uhm! al collo un vezzo! Eh, eh, eh! — e il diacono di nuovo fece un giro per la stanza fregandosi le mani.

«— E questo che cos'è, impareggiabile Solocha? ... — non si sa che cosa avrebbe toccato adesso il sensuale diacono con le sue lunghe dita...»

Ed anche Hamsun, nel suo *Fame*: «Due bianche metaviglie le spuntavano dalla cannicetta».

Gli oggetti erotici possono anche venire raffigurati allégoricamente, fatto che ci indica come, in realtà, lo scopo non è quello di «avvicinare alla comprensione».

A ciò si riferisce la raffigurazione degli organi sessuali

sotto forma di «serratura» e di «chiave» (per esempio negli *Indovinelli del popolo russo*, di Savodnikov, nn. 102-107); sotto forma di strumenti per la tessitura (*ibid.*, nn. 588-91), di arco e freccia, di «cerchietto» e «bacchetta», come nella *bylina* di Staver (Rybnikov, n. 30): il marito non riconosce la moglie, travestita da guerriero; ed essa domanda:

Ti ricordi, Staver, ti ricordi

Come da piccoli stavamo per la strada

E giocavamo al cerchietto¹ insieme?

E tu avevi la bacchetta d'argento,

E io avevo il cerchietto d'oro?

E io ci riuscivo quasi sempre,

Ma tu ci riuscivi ogni volta?

Dice Staver figlio di Godin:

— Ma io con te non ho mai giocato al cerchietto! —

Dice Vasilisa Mikul'čna:

— Ti ricordi, Staver, ti ricordi,

Quando imparavamo a scrivere insieme,

E io avevo il calamaio d'argento,

E tu avevi la penna d'oro?

E io ci intingevo quasi sempre,

E tu ci intingevi ogni volta?

In una seconda variante della *bylina* viene data anche la soluzione:

Allora minaccioso il messo Vasil'uska

Sollevò le vesti fino all'ombelico,

Ed ecco il giovane Staver figlio di Godin

Riconobbe il cerchietto d'oro...

(Rybnikov, p. 171)

Ma lo straniamento non è soltanto il procedimento dell'indovinello erotico, dell'eufemismo, è la base e l'unico senso di tutti gli indovinelli. Ogni indovinello è o una esposizione dell'oggetto con parole che lo definiscono e lo delinano, ma che di solito non si applicano alla sua descrizione (del tipo «due capi, due anelli, ed in mezzo un chiodino»), oppure è un singolare straniamento fonico,

¹ [Il gioco del cerchietto consisteva nel centrare, con un cerchietto, una bacchetta infilata nel suolo ad una data distanza].

quasi uno scimmiettamento: *ton da tolonok* per *Pol i potolok* (pavimento e soffitto) (D. Sadovnikov, n. 51), o *šon da kondrik* per *zaston i konnik* (pedone e cavaliere) (*ibid.*, p. 177).

Straniamento sono anche le immagini erotiche - non-indovinelli, per esempio tutte le «mazze da crickett», gli «aeroplani», le «bambole», i «fratellini», ecc., delle canzonette.

Queste espressioni sono come le immagini popolari di «calpestar l'erba» o «spezzare gli arbusti».

Chiarissimo è il procedimento dello straniamento nell'immagine largamente diffusa del motivo della posa erotica, in cui l'orso e gli altri animali, oppure il diavolo (altra motivazione del non-riconoscimento) non riconoscono l'uomo (*Il padrone impavido*, nelle favole grandi-russe: *Note della Società geografica russa imperiale*, vol. 42, n. 52; *Raccolta della Russia Bianca* di Romanov, n. 84: *Il soldato giusto*, p. 344).

Molto tipico è il non-riconoscimento nella favola n. 70 delle *Favole grandi-russe del governatorato di Perm* (raccolte da Zelenin):

«Un mužik arava un campo su una giumenta pezzata. Arriva da lui un orso e gli domanda: — Zietto, chi ti ha pezzato la giumenta?

« — Io stesso l'ho pezzata. — E come? — Vuoi che te lo faccia anche a te? — L'orso fu d'accordo. Il mužik gli legò le gambe con una corda, tolse dall'aratro il vomere, lo fece scaldare sul fuoco e, dà!, a metterglielo sui fianchi: col vomere ardente gli bruciò il pelo fino alla carne, rendendolo pezzato. Visto come si faceva, l'orso se ne andò. Si allontanò un poco e si sdraiò sotto un albero. Una gazzza volò allora dal mužik per beccargli la carne nel paniere. Il mužik l'acchiappò e le ruppe una zampa. La gazzza volò sullo stesso albero sotto il quale era sdraiato l'orso... Dopo la gazzza, volò dal mužik una grossa mosca nera, e posatasi sulla giumenta, cominciò a punzecchiarla. Il mužik l'acchiappò, le ficcò uno zeppetto nel sedere, e la lasciò andare. La mosca volò e si posò sullo stesso albero dove stavano l'orso e la gazzza. Stanno lì tutti e tre. Arriva dal mužik sua moglie a portargli il pranzo nei campi. Il mari-

to e la moglie pranzarono all'aria aperta, e poi lui cominciò a rovesciarla per terra. Vedendoli, l'orso disse alla gazzza: — Padri miei! il mužik vuole di nuovo pezzare qualcuno! — La gazzza dice: — No, vuole romperti una gamba! — E la mosca: — Macché! vuole ficcarte uno zeppo nel sedere!»

L'identità del procedimento di questo brano con quello di *Cholotom* è evidente; lo straniamento dello stesso atto sessuale s'incontra molto spesso nella letteratura: per esempio nel *Decameron* «raschiare la botte», «la caccia all'usignuolo», «l'allegro lavoro del feltraiuolo», ma questa ultima immagine non viene poi sviluppata in intreccio.

Altrettanto spesso lo straniamento viene applicato alla raffigurazione degli organi sessuali. Una intera sfilza di intrecci è basata sul loro non-riconoscimento, per esempio Afanas'ev, *Favole intime: La donna pudica*: tutta la fiaba è basata sul fatto che l'oggetto non viene mai designato col suo nome, cioè sul gioco del non-riconoscimento. Anche in Ončukov, *La macchia della donna* (favola 525), come nelle *Favole intime*, l'orso e la lepre sanano la «piaga». Al procedimento dello straniamento appartengono anche le immagini del tipo «pestello e mortaio», oppure «lo diavolo e il ninferno» (*Decameron*). Dello straniamento nel parallelismo psicologico scriverò a proposito della composizione dell'intreccio. Qui torno a ripetere che nel parallelismo è importante la sensazione della non-coincidenza in una rassomiglianza. Scopo del parallelismo, come in generale dell'attività immaginativa, è la trasposizione dell'oggetto dalla sua percezione abituale nella sfera di una nuova percezione, cioè una originale variazione semantica.

Esaminando il linguaggio poetico nella sua dimensione fonetica e lessicale, come nella modalità di collocazione delle parole e delle costruzioni semantiche costituite dalle parole stesse, troviamo dappertutto lo stesso segno della artisticità: il fatto che esso viene creato intenzionalmente per una percezione estratta dall'automatismo, e che la sua

«visione» è lo scopo stesso dell'autore, e viene creata «artificiosamente» in maniera che la percezione vi indugi, e raggiunga la sua forza e durata più alte possibili, per cui l'oggetto è recepito non nella sua spazialità, ma, diciamo così, nella sua continuità. A queste condizioni soddisfatta anche il linguaggio poetico. Il linguaggio poetico secondo Aristotele deve avere il carattere dello «straniero» e del sorprendente; e in pratica risulta spesso straniero: sumerico per gli assiri, latino per l'Europa medievale, arabo per i persiani, vetero-bulgaro come fondamento del russo letterario, o lingua inconsueta come lingua delle canzoni popolari, lingua corrente per quella letteraria.

A questo possiamo ricondurre gli arcaismi largamente diffusi nella lingua poetica, le difficoltà della lingua del *dolce stil novo* (XIII secolo), la lingua di Arnaut Daniel col suo stile oscuro e le sue forme difficoltose (*harre*) «che confidano nella difficoltà della pronuncia» (Diez, *Leben und Werke der Troubadour*, p. 213). L. Jakubinskij in un suo saggio ha mostrato le leggi della difficoltà per quanto riguarda la fonetica della lingua poetica, nel caso particolare della ripetizione di suoni simili. Sicché la lingua della poesia è una lingua difficile, difficoltosa, impedita. In alcuni casi particolari la lingua della poesia si avvicina alla lingua della prosa, ma ciò non inficia le leggi della difficoltà.

Sua sorella si chiamava Tatjana:
Per la prima volta con questo nome
Le tenere pagine del romanzo
Con ritegno illuminiamo

scrisse Puškin. Per i suoi contemporanei la lingua poetica usuale era l'alto stile di Deržavin, e lo stile di Puškin per la sua trivialità (di allora) appariva loro insolitamente difficile. Ricordiamo l'orrore dei suoi contemporanei per il fatto che le sue espressioni erano così «da piazza»: Puškin impiegò il linguaggio popolare come un procedimento particolare per richiamare l'attenzione, precisamente come i suoi contemporanei avevano usato in genere parole russe nel loro abituale parlar francese (cfr. gli esempi in *Guerra e pace* di Tolstoj).

Ma oggi capita un fenomeno ancora più caratteristico. La lingua letteraria russa, che è di origine straniera, è tanto penetrata nella massa del popolo che ha innalzato al suo livello molti elementi del linguaggio popolare, mentre in compenso la letteratura ha cominciato a mostrare una predilezione per i dialetti (Remizov, Kljuev, Esenin e altri ancora, tanto ineguali per talento poetico, e tanto vicini per la lingua, intenzionalmente provinciale); nonché per i barbarismi (la possibilità della comparizione di una scuola di Severjanin). Dal linguaggio letterario alla parlata «alla Leskov», passa adesso anche Maksim Gor'kij. E così la parlata popolare e il linguaggio letterario si sono scambiati di posto (Vjačeslav Ivanov e molti altri). Infine è apparsa una forte tendenza verso la creazione di un linguaggio nuovo e specificamente poetico; capo di questa tendenza è stato, come si sa, Chlebnikov. Così arriviamo alla definizione della poesia come linguaggio «impedito», «tortuoso». Il linguaggio poetico è un «linguaggio-costruzione». La prosa è linguaggio consueto: economica, regolare, facile (*deu-prosa* — dea dei parli regolari, della «giusta» posizione del bambino). Parlerò più particolarmente dell'impedimento dell'indugio, come *legge* generale dell'arte, a proposito delle composizioni dell'intreccio.

Ma la posizione di coloro che propongono il concetto dell'economia delle energie come di qualcosa esistente nel linguaggio poetico e che addirittura lo definisce, sembra a prima vista motivata nella questione del ritmo. Sembra del tutto indiscutibile la spiegazione della funzione del ritmo che diede Spencer: «Le battute dategli ad intervalli irregolari ci costringono a trattenere i muscoli in una tensione eccessiva, talora inutile, perché non prevediamo la ripetizione della battuta; con la regolarità delle battute noi economizziamo energie». Questa che potrebbe parere un'osservazione convincente, soffre di un difetto comune: la confusione delle leggi del linguaggio poetico con quelle del linguaggio prosaico.

Spencer nella sua *Filosofia dello stile* non li distingue, mentre invece è ben possibile che esistano due tipi di ritmo. Il ritmo prosaico, il ritmo della canzone di lavoro,

della *dubiniška*¹, da una parte sostituisce il comando: «Sui! avanti» al momento giusto, dall'altra alleggerisce il lavoro automatizzandolo. Ed effettivamente marciare a tempo di musica è più leggero che senza, ma è ugualmente più leggero camminare conversando animatamente, quando l'atto del camminare esce dalla nostra coscienza. Pertanto il ritmo prosaico è importante come fattore di «automatizzazione»: mentre non così il ritmo della poesia. Nell'arte c'è un *order*, ma neppure la colonna di un tempio greco attua con esattezza il suo *order*; il ritmo artistico consiste nell'infrazione del ritmo prosaico. Tentativi di sistematizzazione di queste infrazioni sono già stati intrapresi: rappresentano il compito odierno della teoria del ritmo. Si può pensare che questa sistematizzazione non riuscirà: in realtà, il fatto è che si tratta non di un ritmo complesso, ma della infrazione del ritmo, e di un'infrazione tale da non poter essere prevista. Se questa infrazione entrasse in un canone, perderebbe la sua forza di procedimento «impediente». Ma toccherò le questioni del ritmo in maniera più particolare, quando dedicherò loro un libro specifico.

1917.

¹ [Canzone russa cantata durante un pesante lavoro fisico].

Il realismo nell'arte
di Roman Jakobson