

L'intero irrequieto: sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento

Stefania Sini

Università del Piemonte Orientale "Amedeo Avogadro" – Vercelli
Dipartimento di Studi Umanistici

Abstract

Si rintraccia la genesi del concetto di opera letteraria e artistica come struttura nel pensiero russo del primo Novecento, con attenzione privilegiata ai Formalisti dei quali si evidenziano molteplici letture filosofiche. Ci si sofferma in particolare sulla fortunata traduzione russa (1911) di *Philosophie der Kunst* del filosofo tedesco Broder Christiansen, scritto fondamentale per larga parte dell'estetica, della teoria della dell'arte e della letteratura russe del periodo. Di questo saggio si mette a fuoco la nozione di dominante, la quale otterrà ampia diffusione grazie soprattutto a Roman Jakobson. Del pensiero del grande linguista emerge la forte matrice teleologica, che pervade del resto l'idea di opera come intero propria di molti Formalisti. Si conclude con qualche rapido accenno all'immagine del dispositivo, oggetto di recenti discussioni in ambito francese.

Parole chiave

Formalismo russo, Broder Christiansen, dominante, struttura, teleologia

Contatti

stefania.sini@lett.unipmn.it

I più o meno incompatibili principi della teleologia tradizionale e dello strutturalismo sono sempre stati strettamente intrecciati fra loro nella scienza russa.

Roman Jakobson

Le note che seguono¹ si propongono di osservare un breve tratto dell'intricato percorso compiuto da un'immagine fondativa nella teoria della letteratura novecentesca, la nozione di opera come «struttura». Se forte della sua ottuagenaria autorevolezza questa immagine sembra oggi riposare indiscussa nel senso comune degli studi letterari, la sua lampante ovvietà mostra al contempo di perdere smalto e considerazione, e di venire ora rimossa, ora evocata con un certo imbarazzo, lo stesso che non di rado accompagna il richiamo al movimento del quale essa è l'etimo e il perno.

Terminata la stagione ruggente, molti adepti della *koiné* strutturalistico-semiologica hanno disertato la teoria letteraria per rivolgersi altrove, a oggetti di studio più racchiusi specialisticamente o, all'opposto, per esplorare gli oceani sconfinati della cultura. Resta nondimeno intensa l'esigenza di un ripensamento complessivo di questa sta-

¹ Una versione ridotta del presente lavoro è in corso di pubblicazione per il numero prossimo di *Materiali di Estetica* 2010, a cura di Davide Borsa.

gione nelle sue innumerevoli e contraddittorie sfaccettature, alcune delle quali richiedono aggiornati e rigorosi scavi analitici.

Meriterebbe dunque particolare attenzione la preistoria dell'idea strutturale, la sua difficile, persino evanescente poligenesi, in cui concorrono, come si sa, apporti provenienti da molteplici settori disciplinari, non solo umanistici, e dove affiorano profondissime radici sotterranee che oltrepassano i confini dei decenni, collocandosi, per dirla bachtinianamente, nel «tempo grande».

In questa sede ci soffermeremo su alcuni contributi offerti dal pensiero russo del primo Novecento, prendendo le mosse da quello dei formalisti, da sempre considerati precursori e pionieri indiscussi dello Strutturalismo. Denunciando subito con l'evidente carattere circoscritto del taglio adottato la problematicità e provvisorietà delle nostre considerazioni, ricordiamo tuttavia che il Formalismo è una corrente in Europa poco nota e spesso male interpretata, in buona misura per il profilo assai scarno che ne è stato tracciato da certe scelte editoriali inevitabilmente selettive,² oltre che per la carenza di traduzioni. Tale profilo ha in più il sostanziale difetto di ridurre una pluralità variegata di personalità e orientamenti a un unico comune denominatore, a un compatto battaglione in marcia verso il suo unico possibile *telos*, il coronamento e compimento teorico offerto dai maestri francesi degli anni Sessanta.

1. Tropi

Che le cose non siano andate così lo aveva già mostrato Victor Erlich a suo tempo³ e più di recente è stato ben posto in rilievo da Peter Steiner nel suo *Russian Formalism*,⁴ dove l'eterogeneità delle enunciazioni e delle proposte operative dei formalisti emerge con nitida evidenza. Da questo studio possiamo mutuare un ottimo grimaldello ermeneutico per la storia del concetto di «forma» che ci interessa da vicino, e che Steiner racconta servendosi di una «metapoetica», in base alla quale l'immagine dell'opera viene presentata dai differenti studiosi attraverso quattro «tropi», o modelli di pensiero: le tre metafore della «macchina», dell'«organismo», del «sistema», e la «sineddoche del linguaggio».

Si tratta di una tropologia piuttosto continua che discreta, dove ciascuna figura condivide alcuni tratti delle altre sia pur distinguendosi, e in cui dunque le intersezioni hanno la meglio sulle brusche cesure. La prospettiva ascrivibile a Viktor Šklovskij – con una semplificazione che peraltro non rende ragione delle tante tappe del suo pensiero e della contraddittorietà di certe sue dichiarazioni – in base alla quale l'opera d'arte è costituita dalla somma dei suoi procedimenti⁵ è rifiutata tra gli altri da

² Mi riferisco in particolare alla celebre antologia a cura di Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, ed. cons. *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 1968, cui va riconosciuto in ogni caso il fondamentale merito storico di avere presentato il Formalismo al pubblico occidentale.

³ Cfr. Victor Erlich, *Russian Formalism. History-Doctrine*, The Hague, Mouton, 1965 (I ed. 1954), ed. cons. *Il formalismo russo*, trad. it. di Marcella Bassi, Bompiani, Milano, 1966.

⁴ Cfr. Peter Steiner, *Russian Formalism. A Metapoetics*, Ithaca - London, Cornell University Press, 1984, p. 149, ed. cons. *Il formalismo russo*, trad. it. di Giorgio Zanetti, Il Mulino, Bologna, 1991.

⁵ Cfr. Viktor Šklovskij, *Rožanov*, Letchwork, Prideaux Press, 1974 (rist. anast. ed. Petrograd, 1921), p. 8. Idem, *Tetiva. O neschodstve schodnogo* [Tetiva. Sulla dissimiglianza del simile], Sovetskij Pisatel',

Viktor Žirmunskij e Vladimir Propp in nome del modello organico, senza tuttavia che venga rimosso il postulato tecnologico alla base della teorizzazione šklovskiana. D'altra parte, quando Žirmunskij afferma che il procedimento non esiste indipendentemente ma solo come parte dell'opera, che il suo valore attuale è sempre determinato dall'intero immediato cui appartiene, che il medesimo procedimento, da un punto di vista formale, può acquisire un significato artistico diverso derivante dalla sua funzione, dall'unità dell'intera opera e dal peso degli altri procedimenti,⁶ si potrebbe attribuire simile professione di relazionalità olistica al modello sistemico-funzionale caratteristico di Jurij Tynjanov.⁷ Certamente, il rilievo teorico della funzione matematica, e dunque un'idea non strumentale, bensì relazionale, del principio costruttivo tracciano un discrimine forte tra il disegno tynjanoviano e quello dei suoi colleghi.⁸ Ma la responsabilità dell'elaborazione di tale disegno non è certo esclusiva di Jurij Nikolaevič, il quale, come vedremo, contrae un importante debito con il più anziano dei formalisti, Boris Ėjchenbaum e con le sue vaste letture. D'altronde con i brillanti saggi di Tynjanov ci troviamo di fronte a un modello che deve la sua ramificata fecondità alla propizia e geniale confluenza del pensiero di figure del calibro di Ernst Cassirer, Ferdinand de Saussure, Kurt Koffka, e non da ultimo Edmund Husserl.

Si può affermare che soltanto l'ultimo tropo, quello della sineddoche, rappresentato soprattutto da Roman Jakobson, costituisca oggetto di netta e inequivocabile divaricazione tra i formalisti. In base alla traslazione dal tutto alla parte, il linguaggio da materiale dell'opera letteraria diventa il suo equivalente; allo stesso modo la poetica precipita nella linguistica e con essa si identifica. Ecco dunque il ventre del vulcano, lasciato per ultimo dall'indagine di Steiner tra i modelli epistemologici rintracciabili nella riflessione formalista, ma senz'altro pervicace e destinato alla fine della storia a soppiantare gli altri.

2. Il lapsus della filosofia

Se il modello che sancisce il dominio della linguistica sulla poetica trova molti adepti già a metà degli anni Venti, soprattutto in ambito moscovita, le reazioni di protesta che lo dichiarano una brutale amputazione dell'oggetto di studio, oltre che un'abdicazione da parte della teoria letteraria alla sua indipendenza tanto sudata, non mancano subito di farsi sentire tra i fondatori dell'*Opojaz*.⁹ Vi torneremo ancora, ma

Moskva, 1970 (in particolare il cap. *O edinstve*) (sull'unità); ed. cons. *Il simile e il dissimile. Saggi di poetica*, trad. it. di Erica Klein, Mursia, Milano, 1982.

⁶ Viktor Žirmunskij, *Zadači poëtiki* (I compiti della poetica), in *Voprosy teorii literatury. Stat'i 1916-1926* (Questioni di teoria della letteratura. Articoli), Leningrad, 1928; ed. cons. reprint 'S-Gravenhage, Mouton&Co, 1962, p. 52.

⁷ Cfr. *infra*, par. 10. *Il principio della dominante*.

⁸ Sulla doppia accezione, strumentale e relazionale, del concetto di «funzione» negli scritti dei formalisti e nelle *Tesi* di Praga, cfr. Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 102-103, 114, 120. Su un'ulteriore componente del funzionalismo, cfr. *infra*, par. 14. *Il tenacissimo telos*.

⁹ Ricordo che la sigla corrisponde a *Obščestvo izučénija teorii poëtičeskogo jazyka* (Società per lo studio della teoria del linguaggio poetico), sorta nel 1916 a Pietroburgo, (poi Pietrogrado, quindi Leningrado) a cui aderiscono Viktor Borisovič Šklovskij (1893-1984), Osip Maksimovič Brik (1888-1945), Boris Michajlovič Ėjchenbaum (1886-1959), Jurij Nikolaevič Tynjanov (1894-1943), Boris Viktorovič Tomaševskij, Lev Petrovič Jakubinskij (1892-1945), Evgenij Dmitrievič Polivanov

possiamo già osservare come anche la sineddoche partecipi oltremodo del robusto afflato totalizzante che percorre il pensiero russo di inizio Novecento nelle sue manifestazioni più disparate, e come anzi, a conti fatti, tale figura, a dispetto delle sue moventi circospette, finisca con il risultare il tropo più ambizioso di tutti.

Rinviando alla convincente trattazione di Steiner per l'analisi dettagliata delle immagini della macchina, dell'organismo, del sistema e della sineddoche, ci preme qui guardare alla loro confusa genealogia in terra russa, in particolare alle radici filosofiche di una nozione, quella di forma, che si proclama concepita, paradossalmente, dalla negazione del ruolo della filosofia nel campo di studi ad essa relativo. Un paradosso ulteriore, *en passant*: si dice – è stato detto e ripetuto – che in Russia non esista filosofia degna di questo nome. Non ci pare opportuno inoltrarci nella *vexata quaestio*. Più significativo, semmai, sarà mostrare come l'estraneità nei confronti delle speculazioni filosofiche, a gran voce asserita dagli *opojažovcy*, non significhi affatto il loro essere privi di preparazione in tal senso. E dunque come la terminologia da loro adottata, laddove veicoli concetti a elevata densità teoretica, sia tutt'altro che prestito ingenuo o casuale coincidenza di termini. A quei tempi – a inizio Novecento – i libri e le persone circolavano eccome. Solo più tardi l'Unione Sovietica si rinchiederà nella sua poi proverbiale sdegnata diffidenza verso le correnti di pensiero provenienti da fuori.

3. Il pensiero di Èjchenbaum

Un esempio molto chiaro del ruolo rilevante svolto dal pensiero filosofico per la nascita della scienza della letteratura, la quale nasce affermando di contro la propria 'differenza specifica' da altre discipline, e *in primis*, appunto, dalla filosofia, ci viene offerto dalla vicenda intellettuale di Boris Michajlovič Èjchenbaum, teorico e capofila del Formalismo, a cui si debbono le più decise prese di posizione polemiche e molti dei lavori più significativi prodotti dal movimento.

Di fatto, prima del suo ingresso in *Opojaž* il giovane Èjchenbaum si accosta alla letteratura con un'impostazione decisamente speculativa, in particolare attraverso la mediazione della teoria della conoscenza. Nel 1915, ricordano i biografi, egli traccia «un saggio sulla conoscenza poetica, come prolegomeni a una futura gnoseologia dell'opera, o teoria della conoscenza poetica».¹⁰ E afferma: «Se la storia della letteratura avrà un futuro, questo si definirà solo quando il ricercatore non avrà dubbi sulla necessità di un atteggiamento filosofico verso la propria scienza».¹¹

(1891-1938) ed altri. A Mosca invece si trova il *Mlk*, sigla di *Moskovskij lingvističeskij kružok* (Circolo linguistico di Mosca), fondato nel 1915, di cui fanno parte Roman Osipovič Jakobson (1896-1982), Pëtr Georgievič Bogatyrëv (1893-1971), Grigorij Osipovič Vinokur (1896-1947), Boris Isaakovič Jarcho (1889-1942) ed altri. Nonostante la qualifica di «formalisti» attribuita comunemente a entrambi i gruppi, i pietroburghesi rivendicarono l'«esclusiva» sull'etichetta di «metodo formale». Sulla radicale divergenza tra *Opojaž* e *Mlk* riguardo al rapporto tra linguistica e teoria della letteratura, cfr. Stefania Sini, *Di nuovo sul formalismo russo*, «Letteratura e letterature» 1, 2007, pp. 65 e ss.

¹⁰ Cfr. La lettera a Ju.A. Nikol'skij del 22 luglio 1915, cit. in E. Toddes, *Introduzione a Boris Èjchenbaum, O literature. Raboty raznych let* [Sulla letteratura. Lavori di anni diversi], sostaviteli O.B. Èjchenbaum, E.A. Toddes, Sovetskij pisatel, Moskva, 1987, p. 10. Traduzione mia, come sempre, d'ora in avanti, salvo diversamente indicato. In tutte le citazioni che seguiranno i corsivi sono degli autori.

¹¹ Boris Èjchenbaum, *Deržavin*, in Idem, *Skvož' literaturu. Sbornik statej* [Attraverso la letteratura. Raccolta di articoli], Academia, Leningrad, 1924; reprint: Mouton & CO, 1962, p. 6.

Nei suoi articoli scritti dal 1907 al 1916 Èjchenbaum si attiene a tali presupposti. Gli è caratteristica in questo periodo una concezione dell'arte quale suprema forma intuitiva di conoscenza, che «possa oltrepassare i limiti della conoscenza scientifica o empirica». ¹² Per evitare sterili contrapposizioni tra forma e contenuto, o tra ideale e reale, l'estetica deve allora «comprendere la sua necessaria connessione con la gnoseologia e l'ontologia». ¹³

Nel 1916 Boris Michajlovič accoglie con entusiasmo il libro di Semën Ljudvigovič Frank *Predmet znanija* (L'oggetto della conoscenza), in cui viene proposto un difficile accordo tra l'intuizionismo e il criticismo kantiano, sulla base di un dichiarato platonismo, ma non senza un'ampia rassegna critica di molteplici istanze teoriche contemporanee, dalla fenomenologia alla logica simbolica. ¹⁴

I tre lavori che nel 1916 il critico in erba dedica a Deržavin, Tjutčev e Karamzin costituiscono pertanto l'avvio alla teoria della conoscenza artistica. Essa è definita, in termini bergsoniani filtrati dal magistero di Frank, come «intuizione dell'essere intero» (*intucija celostnogo bytja*). ¹⁵

Alle maggiori scuole accademiche di teoria della letteratura, di orientamento storico-culturale e psicologico, Èjchenbaum contrappone il «principio dell'integrità organica dello stile in quanto sistema che si sviluppa dall'interno» (*princip organičeskoj celostnosti stilja kak iznutri razvivajuščejšja sistemy*), esprime «la verità artistica» (*chudožestvennaja istina*). L'obiettivo perseguito potrebbe ricordare il motto di Leo Spitzer *oratio vultus animi*, benché il metodo sia differente soprattutto per la presa di distanza dalla psicologia.

¹² «L'essenza della creazione poetica non consiste nel seguire il proprio secolo e nemmeno in ciò che si suole chiamare "empatia", ma nella *conoscenza artistica*, che guida il poeta in tutto il suo percorso attraverso la sua esperienza empirica. Questa conoscenza artistica o concreta non assomiglia alla conoscenza astratta per il fatto che è fondata sulla convinzione della concretezza della stessa verità e perciò le è cara ogni minuzia nella sua *particolare* situazione individuale». (Ivi, pp. 8-9).

¹³ Ivi, p. 10.

¹⁴ Semën Frank, *Predmet znanija. Ob osnovach i predelach otvlečennogo znanija* [sui fondamenti e i limiti della conoscenza astratta], Pg., 1915, ed. cons. Charvest, Mn., 2000. Semën Ljudvigovič Frank (1877-1950) studia diritto all'Università di Mosca e si specializza in economia e in filosofia a Berlino e Monaco. Nel 1906 si trasferisce a Pietroburgo. Nel 1909 pubblica a cura sua la traduzione delle *Ricerche logiche I* di Edmund Husserl (si tratta della I edizione straniera del testo husserliano). Nel 1912 si converte all'ortodossia, definendo il carattere religioso del suo pensiero. Nel 1922 è costretto a lasciare la Russia e a imbarcarsi sulla 'nave dei filosofi'. Vive in Germania, Francia, e quindi Inghilterra, dove muore. Ecco cosa scrive Boris ai genitori il 26 aprile 1916: «Sono ora completamente infervorato da un nuovo libro di filosofia: *Predmet znanija* di S.L. Frank. Questo libro mi darà straordinariamente molto per il mio lavoro; è uno di quei libri che determinano periodi nelle mie riflessioni e lavori. La cosa buona anche è che conosco l'autore – dirige la sezione letteraria di "Russkaja mysl'" [il pensiero russo]. Questo libro sarà assai fruttuoso per il mio lavoro». Tra l'altro in questo periodo Èjchenbaum propone a Frank di riorganizzare la rubrica letteraria di «*Russkaja mysl'*». Cfr. James M. Curtis, *Boris Èjchenbaum: ego sem'ja, strana i russkaja literatura* (la sua famiglia, il suo paese e la letteratura russa), Akademičeskij proekt, 2004, Sankt-Peterburg, pp. 88-124; pp. 296. Curtis non esita ad affermare che «il libro di Frank può perfino servire da dizionario per comprendere lo sviluppo concettuale del formalismo» (ivi, p. 89).

¹⁵ Boris Èjchenbaum, *Deržavin*, cit., p. 8.

In effetti, l'intento non è incompatibile con quello dei migliori rappresentanti della stilistica europea.¹⁶ Si tratta di identificare, a partire dal testo, ma anche attraverso documenti biografici come lettere e diari, il tipo di conoscenza artistica propria a ciascuno scrittore, in altre parole di indagare come «l'anima» si rifletta nell'arte, dal momento che la peculiare intuizione dà corpo a una peculiare poetica che viene tradotta in determinate forme. «Il sistema (*sistema*) delle immagini, il ritmo e la stessa fonetica del verso sono definite dall'intuizione dell'essere intero (*intuicija celostnogo bytja*) che sta alla base della creazione artistica».¹⁷

4. Quanto Bergson?

Per comprendere appieno l'apprendistato filosofico di Èjchenbaum bisogna considerare che nel 1912 egli legge e recensisce Henri Bergson.¹⁸ Le sue frequentazioni filosofiche del periodo includono, oltre a Semën Frank, anche Nikolaj Losskij, noto soprattutto come divulgatore dell'intuizionismo, le cui lezioni di filosofia Boris Michajlovič ascolta dal 1907.¹⁹

La grande fortuna di Bergson in Russia all'inizio del Novecento non ha mancato di attrarre l'attenzione di alcuni studiosi che hanno visto un ruolo notevole esercitato dal

¹⁶ Per una esemplificazione dell'appartenenza di Èjchenbaum all'alveo della stilistica europea, cfr. Stefania Sini, *Di nuovo sul formalismo russo 2. Boris Èjchenbaum critico letterario e storico della letteratura*, «Letteratura e letterature» 3 (2009), pp. 13-35.

¹⁷ Boris Èjchenbaum, *Deržavin*, cit., p. 8, con rinvio in nota a *Predmet znanija*. Gli autori a cui Èjchenbaum si ispira per questa sua estetica sono, secondo Carol Any, il critico Vissarion Belinskij, il linguista Aleksandr Potebnja e i suoi allievi della scuola di Char'kov, come Dmitriij Ovsjaniko-Kulikovskij, oltre che i filosofi Semën Frank, Nikolaj Losskij e Henri Bergson. La studiosa vede in questi primi saggi le tracce della critica di Belinskij: «i concetti belinskiani di "visione interna", ispirazione, organicismo, e l'unità di forma e contenuto si presentano spesso nel suo lavoro di questo periodo». Per il momento, ricorda Any, il giovane critico condivide tale poetica con gli amici Viktor Žirmunskij e Jurij Nikol'skij. «In seguito Èjchenbaum avrebbe separato il letterario dalle influenze non letterarie (sebbene egli non userebbe la parola "influenze"); qui trova entrambi ugualmente importanti per lo studio dell'opera di un autore». Cfr. Carol Any, *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist*, Stanford University Press, Stanford, California, 1994, pp. 18-20.

¹⁸ Recensione a H. Bergson, *La Perception du Change*, «Zaprosy žizni» 1912, n. 52, pp. 3014-3015; *Literatura o Bergsone*, «Russkaja molva» 1913, n. 20 (gennaio), p. 6; Recensione a H. Bergson, *La Perception du Change*, «Bjulleteni literatury i žizni» 1913, n. 11 (febbraio), pp. 265-266.

¹⁹ Nikolaj Onufrievič Losskij (1870-1965) insegna all'università di San Pietroburgo fino al 1921, quando viene licenziato per vedute idealistiche. Espulso dall'Urss nel 1922, vive a Praga, Bratislava, Parigi, New York, ancora Parigi. Cfr. A.A. Ermičev – A.G. Nikulin, *A.I. Vvedenskij i N.O. Losskij: keritičizm i intuitivizm v Sankt-Peterburskom universitete* [criticismo e intuitivismo nell'università di San Pietroburgo], «Veče. Almanach russkoj filosofii i kul'tury», 1999, n. 12, pp. 87-105. Cfr. soprattutto N.O. Losskij, *Vospominanija. Žizn' i filosojskij put'* [Memorie. La vita e il percorso filosofico], Vikmo-M. Russkij Put', Moskva, 2008. Tra l'altro, Losskij è il primo filosofo russo che si riferisce in modo esteso alla *Ricerche logiche* di Edmund Husserl, in *Obosnovanii intuitivizma* [Fondamenti dell'intuitivismo] del 1904, anche se la sua comprensione della fenomenologia è molto peculiare. Oltre al saggio sulla teoria della conoscenza che può avere interessato Èjchenbaum, *Teorija poznanija i problema proischoždenija znanija* [La teoria della conoscenza e il problema dell'origine del sapere], «Voprosy filosofii i psihologii» 1911, Kn. 108 (III), pp. 291-299, di Nikolaj Onufrievič va ricordata, come si diceva, l'opera di divulgazione del pensiero di Bergson, in particolare il suo *Intuitivnaja filosofija Bergsona* [La filosofia intuitiva di Bergson], Moskva, 1922 (trad. it. in corso di pubblicazione a cura di Alessia Dagnino).

teorico dell'*élan vital* nello sviluppo del modernismo russo oltre che delle teorie letterarie coeve, in particolare quella formalista.²⁰

Aggiungiamo che si tratta innanzi tutto di fortuna editoriale: l'elenco delle opere del pensatore francese tradotte in patria che Losskij fornisce nel 1922 in *Intuitivnaja filosofija Bergsona* comprende quattro libri²¹ e sette articoli,²² una porzione per nulla esigua della bibliografia di Bergson esistente in quel momento.

Particolarmente condivisibile da parte degli *opojažovcy* risulterebbe l'idea bergsoniana secondo cui l'arte è un modo più vero di comprensione della vita. Laddove nella vita di tutti i giorni si percepisce soltanto il lato utilitaristico degli oggetti, l'artista invece mostra la loro vera natura attraverso uno sforzo di intuizione che gli permette di fondere la sua mente con gli oggetti. Quando nel celebre saggio *Iskusstvo kak priëm* Viktor Šklovskij si sofferma sulla differenza tra percezione utilitaristica, automatizzata (il «riconoscimento») e percezione artistica attuata attraverso lo straniamento,²³ sembra-

²⁰ Cfr. Hilary L. Fink, *Bergson and Russian Modernism*, Northwestern University Press, Evanston, IL, 1999; James M. Curtis, *Bergson and Russian Formalism*, «Comparative Literature», 1976, vol. XXVIII (Spring), n. 2, pp. 109-121. Se si può sostenere che il pensiero bergsoniano non può non attecchire in un paese dove è particolarmente diffusa una variegata *koiné* filosofica, in cui convivono Spengler e Husserl, Roerich e Špet, spiritualismo e richiami alla «scienza rigorosa» e alla «filosofia prima», in un'epoca di incandescente inquietudine che del resto sfocerà nella Rivoluzione di Ottobre – una singolare *koiné* tra spiritualismo e materialismo dialettico è propria di molti protagonisti del pensiero sociale e dell'attività politica – non è facile tuttavia indicare i limiti precisi fra il prestito certo e la generica affinità. Consapevoli del necessario salutare margine di dubbio, possiamo mettere a fuoco, a titolo esemplificativo, attraverso le indicazioni degli studiosi succitati (soprattutto Curtis) e la lezione di Losskij, alcune aree concettuali o sia pure suggestioni che dalla filosofia di Bergson paiono riflettersi e riecheggiare in alcune affermazioni dei formalisti.

²¹ «*Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1888 (6ª edizione nel 1910), tradotta in russo da S. Hessen col titolo di *Vremja i svoboda voli* [Tempo e libertà della volontà], 1911; *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps avec l'esprit*, 1896 (5ª edizione nel 1908), tradotta in russo da A. Bauler col titolo di *Materija i pamjat'* [Materia e memoria]. *Le rire, essai sur la signification du comique*, 1901 (di cui esiste una traduzione russa) [non specificata]; *L'évolution créatrice*, 1907, di cui esiste in russo la traduzione (non del tutto riuscita) di M. Bulgakov: *Tvorčeskaja èvoljucija* [l'evoluzione creatrice] (V. Flerovaja, che ha tradotto in modo eccellente una serie di lavori più piccoli di Bergson, sta preparando una nuova traduzione di questo libro)». (N. Losskij, *Intuitivnaja filosofija Bergsona*, cit., p. 4, trad. it. di Alessia Dagnino).

²² «*Note sur les origines psychologiques de notre croyance à la loi de causalité*, relazione al congresso di filosofia di Parigi nel 1900, pubblicata nella «Bibliothèque du Congrès International de Philosophie» e nella «Revue de Métaphysique et de Morale» (tradotta da V. Flerovaja); *Le rêve*, «Bulletin de l'Institut psychologique internat.», Mai 1901 (tradotta da V. Flerovaja); *L'effort intellectuel*, «Revue philosoph.», Janv., 1902 (tradotta da V. Flerovaja); *Introduction à la métaphysique*, «Revue de métaph. et de morale», genn., 1903 (in russo esiste la traduzione di M. Grjunval'd, allegata all'opera *Tempo e libertà del volere*; *Le paralogsime psycho-physiologique*, relazione al congresso di filosofia tenuto a Ginevra nel 1904 e pubblicata nella «Revue de Métaph. et de Mor.» (tradotta da V. Flerovaja); *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, «Rev. Philos.», dic., 1908 (tradotta da V. Flerovaja); *Filosofskaja intuičija* [L'intuizione filosofica], discorso tenuto al congresso di filosofia di Bologna e tradotto nella raccolta N° 1 di «Novye idei v filosofii» [Nuove idee nella filosofia] del 1912; *Vosprijatie izmenčivosti* [La percezione della mutabilità], due lezioni lette all'Università di Oxford nel 1911 (tradotte nel 1912 da V. Flerovaja) *La percezione della variabilità*, trad. di V. A. Flerovaja (ed. M.I. Semënova, Spb, 1913), pp. 34-35, 36 e ss». (Nikolaj Losskij, *Intuitivnaja filosofija Bergsona* cit., p. 4, trad. it. di Alessia Dagnino).

²³ Cfr. Viktor Šklovskij, *Iskusstvo kak priëm* (1917), «Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka» [raccolte di teoria della lingua poetica] II, Pg, 1917, poi in *O teorii prozy* [Teoria della prosa], Moskva,

rebbe avere presente la distinzione bergsoniana. E ancora, se, spiega Losskij, «la ragione può comprendere l'intero solo come un'unione di parti *che avviene in uno spazio*: solo in uno spazio, infatti, gli elementi possono essere disposti l'uno accanto all'altro e l'uno al di fuori dell'altro», mentre «l'intuizione ha come compito quello di entrare dentro il farsi stesso della cosa (*pronikat' v samoe delanie vešč*)»,²⁴ dal canto suo scrive Viktor Borisovič: «la "visione" è lo scopo stesso dell'autore, e viene creata "artificialmente" 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».²⁵

Il pensiero di Bergson sembra introdursi anche nelle riflessioni di Èjchenbaum e di Tynjanov sull'evoluzione letteraria. Scrive Losskij, esponendo la concezione storica bergsoniana: «Il sistema storico è un flusso indivisibile di mutamenti. In questo fluire si conserva il passato che [...] influenza il futuro. In questo tipo di sistema non ci sono ripetizioni: perché ogni passo in avanti è un mutamento creativo, l'invenzione di qualcosa di nuovo»,²⁶ dove l'accento cade sull'innovazione creativa, costituita dall'interpenetrazione tra passato e futuro. L'enfasi sul nuovo è certamente una costante dell'«assiologia della modernità», come la descrive Franco Brioschi,²⁷ che i formalisti fanno propria anche attraverso il commercio quotidiano con le esperienze artistiche coeve. Il vitalismo di Bergson può avere offerto loro una persuasiva legittimazione teorica.²⁸

Forse qui risiede la più interessante area concettuale – quantomeno per l'economia del presente lavoro – che può avere colpito la sensibilità dei formalisti: la nozione bergsoniana di *durée* come unità di momenti eterogenei, irriducibili l'uno all'altro, ma interconnessi l'uno con l'altro, come unità ininterrotta che trascende le individuali determinatezze, come unità, insomma, dell'esperienza, benché non nel senso del monismo idealistico.

«Ma per Bergson», argomenta Nikolaj Onufrevič, «il mondo è un fluire continuo ed indivisibile: un flusso, dove il passato si conserva nel presente e non può essere separato da esso, grazie all'indivisibilità del mutamento. "La conservazione del passato nel presente non è altro che l'indivisibilità del mutamento", dice Bergson».²⁹

Anche nelle pagine di *Predmet znanija* di Frank (lavoro, dicevamo sopra, accolto con entusiasmo da Èjchenbaum), in cui tanta attenzione viene dedicata al problema del rapporto tra intero e parti e in cui rilevante è indubbiamente il peso teorico

1929, pp. 7-23; ed. cons. *L'arte come procedimento*, trad. it. di Cesare de Michelis e Renzo Oliva, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, cit., pp. 73-94.

²⁴ Nikolaj Losskij, *Intuitivnaja filosofija Bergsona*, cit., p. 18, trad. it. di Alessia Dagnino.

²⁵ Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., pp. 20-21, trad. it., pp. 91-92.

²⁶ Nikolaj Losskij, *Intuitivnaja filosofija Bergsona*, cit., p. 20, trad. di Alessia Dagnino.

²⁷ Cfr. Franco Brioschi, *Assiologie della modernità*, in Idem, *Critica della ragion poetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2002, pp. 21-39.

²⁸ Ma cfr. *infra*, par. 9. *Le sensazioni differenziali e la forza bifronte del nuovo*.

²⁹ Losskij rinvia in nota a *La percezione del mutare delle cose*, trad. di V.A. Flerovaja, p. 40. Nikolaj Losskij, *Intuitivnaja filosofija Bergsona*, cit., p. 12, trad. it. di Alessia Dagnino. Prosegue Losskij: «Questa continuità (*neprežyvnost'*) e questa indissolubilità (*nerazryvnost'*) dà al fluire del mondo il carattere di uno scorrere progressivo, creativo e vitale. Bergson ricorre al termine *la durée*, per esprimere le proprietà che caratterizzano il fluire della vita. In russo, questo termine francese è stato tradotto, ora con "*dlitel'nost'*", ora con "*dlenie*". Ma poiché nessuna di queste due parole rende, secondo me, l'idea che era così cara a Bergson, io ho deciso di tradurre *durée* con: "*tvorčeskoe izmenenie*" [mutamento creativo] e "*tvorčeskoe tečenie*" [fluire creativo]. (*Ibidem*).

dell'intuizionismo, si configura una nozione, appunto, di «intero», di «unità» (*celost', edinstvo*) plurale e durevole, le cui parti sono funzionalmente interrelate, come «una melodia, che non consiste nella semplice somma dei singoli suoni, ma nel loro vicendevole rapporto». ³⁰ Il paragone rinvierebbe alla trattazione di Bergson della *durée*, che farebbe la parte del leone nella teoria della conoscenza di Frank. ³¹

Si potrebbe così trovare qui in nuce l'idea propria dei formalisti del discorso poetico quale intero e degli elementi quali elementi funzionali. Vi si potrebbe ravvisare perfino l'embrione della nozione tynjanoviana di sistema, in quanto «unità (*edinstvo*) dell'opera», che «non è un intero (*celost'*) chiuso e simmetrico, ma un'integrità (*celostnost'*) dinamica in sviluppo», dove «tra i suoi elementi non vi è il segno statico di uguaglianza e addizione, ma vi è sempre il segno dinamico della correlazione e dell'integrazione». ³² L'unità, l'intero nascerebbero quindi innanzitutto come figura gnoseologica: dall'analisi del rapporto soggetto-oggetto nell'ambito della conoscenza, tema precipuo della trattazione frankiana, si giungerebbe così a una formulazione critica del rapporto forma-contenuto.

I modi condizionali qui adoperati ammettono candidamente che se si verifichi un impercettibile scivolamento da una lettura a una formula o un consapevole trasbordo è davvero difficile dire. Ma tanto basti per una suggestiva approssimazione (o approssimativa suggestione): ci troviamo comunque di fronte all'idea di intero – o, il che è lo stesso, al robusto afflato totalizzante – particolarmente caro in terra russa a inizio Novecento pure nelle sue disparatissime declinazioni. ³³

5. Tanto altro

Sta di fatto che non del solo Bergson, o dei loro interpreti nostrani Frank e Losskij, si nutrono i futuri membri dell'*Opjaz*. Ejchenbaum in particolare macina pagine e riflessioni. Sono anni di letture febbrili e di un addestramento filosofico di tutto rispetto, come testimoniano anche i documenti privati, per esempio la lettera a Viktor Žirmunskij del 28 luglio 1916 (il mittente ha dunque trent'anni). Vale la pena esaminarla a fondo:

³⁰ Cfr. Semën Frank, *Predmet znanija*, cit., p.p. 287.

³¹ Ne è convinto James M. Curtis, *Boris Ejchenbaum: ego sem'ja, strana i russkaja literatura*, cit., p. 93. Al quale possiamo obiettare, come verificheremo più avanti, che quello della melodia è un nodo nevralgico del pensiero primo-novecentesco. D'altra parte, proprio trattando la 'questione melodia', Frank fa riferimento esplicito a Christian von Ehrenfels, *Über Gestaltqualitäten*, *Vierteljahrsschrift für Wiss.-Philosophie*, B. XIV, 1890, pp. 249 e ss., notoriamente considerata l'opera inaugurale della *Gestaltpsychologie*.

³² Cfr. Jurij Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka* (1924), in *Literaturnaja èvoljucija. Izbrannye trudy* (L'evoluzione letteraria. Opere scelte) Sostavlenie, vstupitel'naja stat'ja, kommentarij VI. Novikova, Agraf, Moskva, 2002; ed. cons. *Il problema del linguaggio poetico*, trad. it. di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova, Il Saggiatore, Firenze, 1968, p. 33, p. 14.

³³ Per aggiungere un'ulteriore testimonianza della fortuna di Bergson nel pensiero russo, possiamo ricordare una lettera di Edmund Husserl, datata 29 dicembre 1913, al discepolo Gustav Gustavovič Špet: «Davvero desiderate fare conoscenza con quel pensatore geniale che è Bergson?. Se decidete di fargli visita, scrivetemi, gli manderò subito una piccola lettera di raccomandazione» (*Perepiska Gustava Špeta*, publikacija, predislovie i kommentarii I. Čubarova, «Logos» 1992, p. 236). Negli anni successivi, peraltro, Špet non risparmiò i suoi strali avvelenati nei confronti del pensatore francese.

Ora leggo un libro molto interessante, la corrispondenza di Schiller con W. Humboldt. Vi è molto anche sugli Schlegel. Ho deciso di estendere il mio tema del dottorato sulla letteratura occidentale, collegare la questione dei drammi di Schiller del secondo periodo alla sua estetica. Questo tema diventa interessante già in relazione non solo a Schiller, ma in generale: il legame tra teoria dell'arte e pratica, tra cosciente e supercosciente. [...] Smirnov [di cui si discute un articolo] si riferisce troppo facilmente al termine «esperire» (*pereživat*), e lo comprende in modo troppo diretto. C'è l'«esperienza» (*pereživanie*) e c'è la «rappresentazione dell'esperienza» (*predstavlenie pereživanija*), che si assomigliano. Qui bisogna valutare con molta attenzione e precisione.

Mi chiedi perché io non legga Volkelt, Lipps e altri, e invece leggo trattati antichi. Non voglio chiaramente leggere estetiche di orientamento psicologico perché di base mi sono estranee. Mi ci dedicherò più in là, quando avrò definito i miei fondamenti. Ora dell'estetica mi interessa tutto ciò che concerne i suoi legami con la gnoseologia, e questo non si trova in Volkelt e Lipps dato che partono da una posizione assunta dogmaticamente rispetto alla «empatia» (*včuvstvovanie*). Recentemente ho letto uno splendido articolo di Rajonov sull'estetica di Kant (in *Voprosy teorii i psichologii tvorčestva* [Problemi di teoria e psicologia della creazione], t. VI), e ora leggo l'estetica di Kohn (Jonas Kohn) del 1900. Poi leggerò Kant, Hegel, Schopenhauer, Schelling, e poi allora guarderò Volkelt e Lipps. Per caso conosci Dessoir? Vale la pena di leggerlo?³⁴

Ci pare che i nomi qui snocciolati bastino a smontare il luogo comune diffuso *in primis* dai formalisti stessi intorno alla loro estraneità nei confronti della filosofia, almeno per ciò che riguarda il bagaglio culturale di Boris Michajlovič. Di più: questa lettera riveste un significato storico importante, soprattutto per i nessi che evidenzia tra estetica europea e ambiente in cui si sta costituendo l'*Opojaz*, linfe neanche troppo sotterranee, concernenti per esempio le varie teorie dell'empatia, il pensiero kantiano e neokantiano,³⁵ e in particolare la presenza fondamentale di Broder Christiansen nella *humus* da cui si svilupperanno teorie destinate a fruttuosi futuri.

Nella stessa lettera, infatti, Èjchenbaum ricorda a Žirmunskij: «Quest'anno, sembra, ci sarà un seminario di estetica con Sezeman, e io mi preparo a lavorarci (gli ho già scritto sulle lezioni, grazie per l'indirizzo)». Come spiega Evgenij Toddes, «Žirmunskij era amico di V.E. Sezeman, allora *privat-docent* dell'Università di Pietrogrado, in seguito professore a Kaunas e Vilnius».³⁶ «Tra i libri contemporanei di estetica Se-

³⁴ *Perepiska B.M. Èjchenbauma i V.M. Žirmunskogo* [Corrispondenza tra B.M. Èjchenbauma i V.M. Žirmunskij], Publikacija N.A. Žirmunskoj i O.B. Èjchenbaum, Vstupitel'naja stat'ja E.A. Toddesa, Primečanija N.A. Žirmunskoj i E.A. Toddesa, in *Tynjanovskij sbornik. Tret'i tynjanovskie čtenija* [Raccolta tynjanoviana. Terze letture tynjanoviane], Zinatne, Riga, 1988, p. 285.

³⁵ Per quanto riguarda il ruolo del neokantismo in ciò che qui abbiamo chiamato la preistoria dell'idea strutturale, bisogna senz'altro ricordare il nome di Ernst Cassirer, in particolare la distinzione proposta in *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* (Sostanza e funzione) (1910) tra «concetti-cose» e «concetti-relazioni». Osserva Peter Steiner (*Russian Formalism*, cit., p. 101) che questo libro è conosciuto tra i formalisti, come testimoniato, tra gli altri, dalle annotazioni sul diario di Èjchenbaum del gennaio 1919. Allo studio di Cassirer va affiancato, secondo Steiner, *Zur analyse der Vorstellungen und ihrer Gesetze* (Per un'analisi delle rappresentazioni e delle loro strutture) (1912) dello psicologo della Gestalt Kurt Koffka, che dedica buona parte del suo saggio alla distinzione tra concetti descrittivi e funzionali. I formalisti, ci ricorda Steiner, non erano ignari dello studio di Koffka: nell'anno 1915-1916 il professore Georgij Čelpanov tenne un seminario su tale argomento all'università di Mosca. Roman Jakobson partecipò a questo seminario.

³⁶ *Perepiska B.M. Èjchenbauma i V.M. Žirmunskogo*, cit., p. 325. *Vasilij Èmil'evič Sezeman* (1884-1963) aveva soggiornato nel 1909 a Marburgo e a Berlino. Oltre che Platone e la filosofia antica, i suoi

zeman rinvia soprattutto alla *Filosofia dell'arte* di Broder Christiansen, da non molto tradotta in Russia». ³⁷ E Boris Michajlovič ben lo sapeva, e si era già attrezzato, se in una precedente missiva a Žirmunskij (9 luglio 1916) aveva annunciato: «Ho letto il libro di Christiansen *Filosofia dell'arte*. È un buon lavoro, mi ha dato molto e molto ha confermato». ³⁸

6. L'imprescindibile Christiansen

Il libro di Christiansen, ³⁹ oggi negletto, viene nondimeno menzionato di frequente come opera fondamentale per la cultura russa del tempo. Osserva a tal proposito Nikolaj Ivanovič Nikolaev che «a giudicare dal numero delle citazioni, si può dire che esso in un modo o nell'altro abbia lasciato un riflesso in tutti i lavori russi di estetica e di teoria della letteratura degli anni Dieci e Venti delle più diverse correnti. Inoltre, nello studio dell'opera d'arte fu la raccolta più conosciuta e autorevole in Russia di questi decenni». ⁴⁰ Il debito nei confronti di *Philosophie der Kunst* riguarda innanzi tutto i formalisti, che vi attingeranno più di uno spunto, cominciando dalla nozione di «dominante», la quale, come vedremo meglio in seguito, risulterà decisiva per l'impianto teorico degli scritti di Èjchenbaum, Tynjanov, oltre che di Jakobson già in piena stagione strutturalista. ⁴¹

Possiamo osservare d'altronde che il lavoro dello studioso tedesco costituirà anche un punto di riferimento per il saggio di Bachtin del 1924 dedicato ai problemi della forma, del contenuto e del materiale nella creazione verbale, e non a caso rivolto ai formalisti come a interlocutori privilegiati. ⁴² «Riferendosi al libro di B. Christiansen», commenta Nikolaev, «Bachtin rendeva conto della sua enorme popolarità presso i protagonisti della cultura russa degli anni 1910-1920: è sufficiente ricordare il nome del principio della "dominante" nella fisiologia di A.A. Uchtomskij». ⁴³ Accenniamo soltanto a un'ulteriore connessione: Michail Michajlovič indicherà il nome di U-

interessi filosofici comprendono il neokantismo, la fenomenologia di Husserl (in particolare le *Ideen* e il commento a questo lavoro di Natorp) e non da ultima, l'estetica, su cui si può ricordare il suo saggio *Èstetičeskaja ocenka v istorii iskusstva* (*K voprosu o svjazj istorii iskusstva s èstetikoj*) [La valutazione estetica nella storia dell'arte (Sul problema del legame della storia dell'arte con l'estetica)], «Mysl'» 1, 1922. Cfr. Thorsten Botz-Bornstein, *Vassilij Sesemann: Experience, Formalism and the Question of Being*, New York-Amsterdam, Rodopi, 2006.

³⁷ *Perepiska B.M. Èjchenbauma i V.M. Žirmunskogo*, cit., p. 325.

³⁸ Ivi, p. 284.

³⁹ Broder Christiansen, *Philosophie der Kunst*, Clauss & Feddersen, Hanau, 1909; ed. cons. *Filosofija iskusstva*, perevod G.P. Fedotova, pod redakcij E.V. Aničkova, Izd. Šipovnik, Biblioteka sovremennoj filosofii, Spb, 1911.

⁴⁰ Nikolaj Nikolaev, in M.M. Bachtin, *Sobranie sočinenij, t. 1. Filosojskaja èstetika 1920-ch godov* [Opere, t. 1. Estetica filosofica], Russkie slovari, Moskva, 2003, p. 718.

⁴¹ Cfr. *infra*, par. 10, *Il principio della dominante*.

⁴² Cfr. Michail M. Bachtin, *K voprosam metodologii èstetiki slovesnogo tvorčestva. 1. Problema formy, soderžanija i materiala v slovesnom chudožestvennom tvorčestve* [Problemi di metodologia dell'estetica della creazione verbale. 1. Il problema della forma, del contenuto e del materiale nella creazione verbale artistica], in *Sobranie sočinenij, t. 1. Filosojskaja èstetika 1920-ch godov*, cit., pp. 265-325; ed. cons. *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria*, in *Estetica e romanzo* (1975), a cura di Carla Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1979, pp. 3-66.

⁴³ Nikolaj Nikolaev, in M. M. Bachtin, *Sobranie sočinenij, t. 1. Filosojskaja èstetika 1920-ch godov*, cit., p. 718.

chtomskij a proposito della genesi del concetto di «cronotopo» – ecco un altro ‘intero irrequieto’.⁴⁴

Ma torniamo a Christiansen. Come recita l'avvertenza al lettore, *Philosophie der Kunst* procede «dal centro dei problemi filosofici alla periferia». La trattazione prende avvio «da nozioni fondamentali» per concludersi con «alcune questioni particolari e all'ordine del giorno, sulle quali solo in tal modo può essere gettata piena luce».⁴⁵ Il libro è suddiviso in otto parti così intitolate: I. *L'autonomia dei valori estetici*; II. *L'oggetto estetico*; III. *L'essenza dell'arte*; IV. *Lo stile*; V. *La comprensione dell'arte e la critica artistica*; VI. *La pittura e il disegno*; VII. *L'impressionismo e l'arte figurativa*; VIII. *Due problemi del ritratto*, dove la latitudine delle questioni contemplate appare con tutta evidenza.

Del primo capitolo possiamo sottolineare – in estrema sintesi – la discussione sui due modi di intendere filosoficamente il soggetto, uno più esteso, l'altro più delimitato. Secondo il primo punto di vista, il soggetto è inscritto nel fluire della vita, nei processi meccanici e psichici, «intrecciato al sistema del tessuto del mondo», ed è pensabile attraverso la categoria della causalità. La seconda accezione vede invece il soggetto come punto di partenza dell'essere, origine dei fenomeni:

accanto al punto di vista causale-meccanico, ne è possibile e indispensabile un altro, che non lo contraddice; esso è indispensabile in quanto il primo trascura ciò che vi è di più essenziale nel soggetto: la sua attività creatrice (*tvorčeskaja aktivnost'*).⁴⁶

È proprio l'attività creatrice che consente al soggetto di differenziarsi dal continuum del reale, giacché se «la macchina viene condotta al movimento, d'altra parte essa non compie azioni (*postupki*)».⁴⁷ Principio dell'azione, a sua volta, è la volontà, la quale, tuttavia, va intesa «in senso piuttosto filosofico che psicologico»: «essa significa la durevole definitezza dell'essere soggettivo, ciò, che in modo meno chiaro viene chiamato “inclinazione” (*vlečenie*), il cui migliore esempio è rappresentato dalla volontà di vita».⁴⁸

Nonostante simili affermazioni, ascrivibili a un diffuso vitalismo contemporaneo (se non alla lezione di Bergson), ciò che pare maggiormente rilevante nell'economia di quest'opera è il forte peso teoretico assunto dalla teleologia. Il fondamento teleologico viene enunciato, infatti, nei primi capitoli di carattere generale, per poi riaffiorare di continuo nella trattazione analitica delle singole componenti e delle varie dinamiche costitutive della creazione artistica e dell'attività estetica.

⁴⁴ «Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un intero (*celo-e*) dotato di senso e concreto»: Michail Bachtin, *Formy vremeni i chronotopa v romane* (1934-35), in *Voprosy literatury i estetiki* [Questioni di letteratura e estetica], Chudožestvennaja literatura, Moskva, 1975; ed. cons. *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo*, cit., p. 231 (dove però si perde la parola «intero»).

⁴⁵ Broder Christiansen, *Filosofija iskusstva*, cit., p. 7. Purtroppo non mi è stato possibile reperire l'edizione tedesca per poterla confrontare con la traduzione russa. La quale nel complesso sembra ben fatta così come del resto dovrebbe garantire l'autorevolezza del traduttore, Georgij P. Fedotov.

⁴⁶ Ivi, pp. 17-18.

⁴⁷ Ivi, p. 18. Osserviamo *en passant* che il termine *postupok* è il medesimo scelto da Bachtin per la sua filosofia morale, a cui è dedicata appunto l'opera *K filosofii postupka* (1920-24), in *Sobranie sočinenij, t. 1. Filosofskaja estetika 1920-ih godov*, cit., pp. 7-68; ed. cons. *Per una filosofia dell'azione responsabile*, trad. it. di Margherita De Michiel, Piero Manni, Lecce, 1998.

⁴⁸ Broder Christiansen, *Filosofija iskusstva*, cit., p. 19.

Christiansen scrive, dunque, che anche le azioni, come il soggetto, si possono a loro volta osservare da due punti di vista, in quanto processi meccanici e in quanto attività:

Come processi meccanici, esse ci conducono fuori dalla sfera del soggettivo verso ciò che precede il soggetto e giace fuori di esso; come attività, esse indicano la loro origine nel soggetto. Come processi meccanici si comprendono sotto l'angolo visuale della causalità. Come attività si comprendono sotto l'angolo visuale del *telos*.⁴⁹

Ciò che fa il discrimine è pertanto il *telos*: governa il flusso dei fenomeni trasformandoli in azioni, collega e riunisce elementi sparsi, pezzi di essere irrelati, e li cuce in un intero dotato di senso.

Il rapporto al *telos* chiude i processi nelle serie delle azioni, poiché lo scopo trasforma l'indifferente consequenzialità degli anelli della catena causale in uno stretto legame, rendendo ciascun anello il mezzo e il gradino per il successivo.⁵⁰

Nel secondo capitolo viene preliminarmente illustrato l'oggetto estetico in quanto sintesi. Oltre alla definizione di un concetto che diverrà un *topos* acquisito per l'estetica novecentesca (possiamo ricordare, tra gli altri, i nomi di Roman Ingarden e Jan Mukařovský), questa pagina ci sembra degna di nota per la presenza del termine «struttura» e per il contesto in cui esso viene adoperato.⁵¹

L'oggetto del giudizio estetico o, come diremo abbreviando, l'*oggetto estetico*, si crea soltanto attraverso una sintesi che in ogni caso non coincide pienamente con la percezione estetica, sebbene la presupponga. [...]

L'oggetto estetico è un'immagine costruita nel soggetto; l'opera esteriore dà soltanto il materiale e le indicazioni per la costruzione, ma essa non è ancora propriamente l'oggetto pronto del giudizio. [...]

Qual è il ruolo della sintesi che lo costituisce? Come si distingue la contemplazione estetica dalla percezione sensibile? *Qual è la struttura (struktura) dell'oggetto estetico?*⁵²

E ancora:

*La possibilità della valutazione presuppone già una particolare struttura dell'oggetto (Vozmožnost' ocenki uže predpologaet osobuju strukturu ob'ekta). [...] Così giungiamo al problema: quale deve essere la struttura dell'oggetto, perché abbia senso la domanda sulla sua realtà (real'nost')?*⁵³

⁴⁹ Ivi, p. 18.

⁵⁰ Ivi, p. 20.

⁵¹ Certamente le presenti osservazioni necessiterebbero del controllo dell'edizione tedesca. Tuttavia ricordiamo anche che la fortuna dell'opera di Christiansen è sostanzialmente dovuta alla sua traduzione russa. Cfr. a questo proposito Horst-Jürgen Gerigk, *Wer ist Broder Christiansen? Differenzqualität, Dominante und Objektsynthese: drei Schlüsselbegriffe seiner Philosophie der Kunst (1909)*, disponibile on-line <http://www.horst-juergen-gerigk.de/wer-ist-broder-christiansen.html>. Ringrazio Carola Grossmann per avermi illustrato il contenuto di questo saggio.

⁵² Broder Christiansen, *Filosofija iskusstva*, cit., p. 50.

⁵³ Ivi, p. 52.

Dal momento che «la contemplazione sensibile è l'imprescindibile punto di partenza per la sintesi dell'oggetto», prima di tutto Christiansen vuole chiarire «quale tra le qualità sensibili percepite dell'opera d'arte abbia relazione direttamente o indirettamente con l'oggetto estetico. «Può essere», infatti, «che non tutto ciò che percepiamo in esso, abbia significato».⁵⁴ Il filosofo si inoltra così nell'indagine dei tre momenti fondamentali costituenti la sintesi dell'oggetto estetico, vale a dire il materiale, la forma e il contenuto. Non potendo ora soffermarci su queste pagine – d'altronde pregevoli per la perspicuità dell'esposizione, una sorta di osservatorio e di compendio dello stato della filosofia dell'arte a inizio Novecento –, rileviamo soltanto che dopo avere esposto gli argomenti propri dei sostenitori dell'estetica del contenuto, Christiansen avverte che la tesi a favore della «completa coincidenza dell'oggetto estetico con il contenuto, con il suo “che cosa”» deve venire sottoposta alle critiche degli avversari. E qui il filosofo si avvale del termine che nel decennio successivo verrà usato comunemente per indicare i rappresentanti dell'*Opojaz* e del *Mk* (in principio, notoriamente, in accezione dispregiativa), così come sarà di loro caratteristica pertinenza la classica formula disgiuntiva:

Che cosa diranno i formalisti (*formalisty*)? [...] È importante non il «Che cosa», ma il «Come».⁵⁵

E inoltre: poiché, argomenta Christiansen, questa dicotomia tra il «Che cosa» e il «Come» in realtà risulta essere interna all'oggetto e concernere il tema generale e la singola realizzazione, il che non smentisce pertanto l'estetica del contenuto, «resta da aspettare se il formalista non trovi migliori fondamenti e migliori difensori».⁵⁶

Semplici stereotipi, è ovvio pensare; tuttavia, nei giovani militanti dell'*Opojaz* fresco di fondazione leggere o rileggere queste pagine può aver suscitato un effetto diverso dal trito *deja vu*.⁵⁷

⁵⁴ Ivi, p. 55.

⁵⁵ Ivi, p. 60.

⁵⁶ Ivi, p. 62.

⁵⁷ Sebbene nel testo di Christiansen non appaiano nomi né rinvii bibliografici, possiamo supporre che questo lessico si riferisca a ciò che da più parti è stato definito il «formalismo occidentale» (*zapadnoevropejskij formalizm*). Cfr. Pavel N. Medvedev, *Formal'nyj metod v literaturovedenii* (Il metodo formale nello studio della letteratura) (1928), in M.M. Bachtin (*pod maskoj*) [dietro la maschera], sostavlenie, tekstologičeskaja podgotovka I.V. Peškova; kommentarii V.L. Machlina, I.V. Peškova, Moskva, Labirint, 2000, pp. 221-252. (Questa è dunque una delle 'opere controverse' attribuite a Michail Bachtin, o ascritte al suo magistero), in cui si dedica molta attenzione ad affinità e divergenze tra le tendenze teoriche occidentali, soprattutto di area germanica, di impostazione 'formale' (Hanslick, Hildebrand, Fiedler, Wörringer, Wölfflin, Walzel) e il movimento russo. Cfr. Boris Èjchenbaum, *Teorija «formal'nogo metoda»* in *Literatura. Teorija, kritika, polemika*, Leningrado, 1927, p. 119; ed. cons. *La teoria del metodo formale*, trad. it. di Carlo Riccio, in *I formalisti russi*, cit., p. 33. Cfr. anche René Wellek – Austin Warren, *Theory of literature* (1942); ed. cons. *Teoria della letteratura*, trad. it. di Pier Luigi Contessi, a cura di Luciano Bottoni, Il Mulino, Bologna, 1989, pp. 176-188; Victor Erlich, cit. pp. 60-61. Sappiamo del resto che Valentin Platonovič Zubov, fondatore dell'Istituto di storia delle arti di Pietroburgo (*III - Institut istorii iskusstv*, poi *GII - Gosudarstvennyj Institut istorii iskusstv*), dove negli anni Venti insegneranno i formalisti, annovera tra i suoi maestri Heinrich Wölfflin, del quale nel 1907 aveva frequentato le lezioni all'Università di Berlino.

7. Quale sintesi

Dopo aver discusso dei tre fattori che partecipano alla sintesi dell'oggetto estetico, l'autore si domanda come avvenga la loro unione, cosa tenga insieme elementi tra loro così eterogenei. Il punto è che la percezione sensibile non basta per un compito siffatto: «Nello sguardo sensibile – e quindi anche nell'opera esteriore – questi tre fattori non sono ancora differenziati. Essi sono inclusi l'uno nell'altro indivisi. [...] Di conseguenza, fin quando ci fermiamo allo sguardo sensibile non possiamo distinguere forma e contenuto. Ma noi vogliamo sapere: in che modo si uniscono funzioni *differenziate?*»

«Nell'opera esteriore esse sono date insieme allo sguardo sensibile, ma ancora indivise, mentre nell'oggetto estetico devono essere contemporaneamente sia differenziate che unite».

E questo non è un semplice legame, non è una somma; è necessaria la corrispondenza, nel loro unisono (*odnotonnost'*) o nella loro contrapposizione reciprocamente complementare, o in qualche altro modo. Forma, contenuto e materiale devono essere in reciproca armonia. Se nell'arte compare una simile esigenza, questo solo fatto già indica che tutti e tre i fattori non necessariamente e non sempre corrispondono l'uno all'altro; altrimenti non varrebbe la pena esigerlo. Cerchiamo di capire come in generale si possa parlare della loro corrispondenza o non corrispondenza dato che sembrano assolutamente eterogenei.⁵⁸

Da queste affermazioni e da altre che seguiranno vediamo affiorare l'immagine di intero su cui stiamo riflettendo. I confini dei tropi individuati da Steiner per le diverse declinazioni del concetto di forma proposte dai formalisti russi sono ancora piuttosto tenui; non è difficile tuttavia riconoscere una variante del tropo più antico e certo più diffuso, quello dell'organismo, concepito come intero complesso composto di elementi eterogenei, come unione di membra gerarchicamente differenziate. Inoltre, accanto all'idea organicistica della reciproca armoniosa connessione delle parti, emergono qui altre possibilità, in particolare quella, tipicamente modernistica, e che sarà ben presto assai produttiva, del conflitto.

Tra gli argomenti presentati da Christiansen per mostrare che il punto d'incontro delle componenti costitutive dell'oggetto estetico «evidentemente è fuori della sfera del sensibile», e che «le qualità sensibili *eo ipso* non sono forme», compare un esempio interessante:

E già prima abbiamo indicato la melodia. Essa non è affatto le semplice successione di toni di altezze differenti. Certo, dobbiamo porre attenzione ai toni, altrimenti la melodia ci sfugge; ma essa non è nemmeno l'intervallo temporale tra una impressione sonora del tono e un'altra; nella melodia viene esperito qualcosa di più e di diverso dalla semplice immagine acustica di una serie di toni. Non ogni unione di toni forma una melodia. La successione dei toni può essere senza contenuto.⁵⁹

Perché, si domanda l'autore, una mera unione di toni non costituisce di per sé una melodia? Ed ecco che al paragone se ne aggiunge un altro:

⁵⁸ Broder Christiansen, *Filosofija iskusstva*, cit., p. 70.

⁵⁹ Ivi, p. 72.

Che cosa allora le manca? Come se alcune di loro avessero il dono del discorso e altre no. Alcune serie di suoni sono semplice ciarla insensata, altre le comprendiamo subito come la nostra lingua materna. È come se in noi si svegliasse qualcosa ai primi suoni della melodia, e questo «qualcosa» ci conducesse a uno scopo, che noi pre-sentiamo, attraverso percorsi che non prevediamo, e questa sensazione dello scopo rende comprensibile a noi ogni passo della melodia. [...] Che cosa è contenuto nella melodia dietro alla superficie dei suoni?⁶⁰

Con queste domande sulla melodia, che come abbiamo visto è anche *topos* bergsoniano e intorno alla quale, d'altra parte, si interrogavano molti altri estetologi del tempo, abbiamo a che fare con una complessa stratigrafia di problemi di ordine diverso. In tale intreccio ci pare compaia, adombrata confusamente, e in termini, oltre che traslati, teleologici (lo «scopo» di cui avremmo il presentimento), anche la questione dell'articolazione, che tra pochi anni con Ferdinand de Saussure si configurerà come articolazione paradigmatica dei suoni della lingua in quanto portatori di significato. Ma posta la domanda, lo studioso per il momento abbandona il campo, esclude la semantica e si rifugia nella teleologia:

Non possiamo descrivere ciò, ne parliamo solo attraverso confronti. Diremo: in questo discorso è come se riconoscessimo una voce nota, nella lingua materna; ma essa non ci comunicasse nulla di quanto c'è o accade, niente del presente o del passato; come se non ci fosse davanti a noi nessuno che possa raccontarci: noi siamo soli con noi stessi, con il nostro vissuto. Ma non si tratta di un vissuto libero: ci attira verso qualche scopo, e noi stessi tendiamo verso di esso, e ogni nostro passo è pieno di libertà e di costrizione. Ma questi sono immagini e paragoni. La melodia è qualcosa di troppo complesso perché possiamo iniziare la nostra analisi su di essa. Dobbiamo rivolgerci a casi più semplici se vogliamo trovare quell'extrasensibile che fa diventare le qualità sensibili «forme».⁶¹

8. Impressioni emozionali, dinamiche di tensione e raggiungimento

Christiansen tornerà più avanti e a più riprese al caso della composizione melodica. Tuttavia prima intende riflettere su modalità e peculiarità del vissuto estetico in generale per poter rinvenire ciò che a lui maggiormente importa e ha or ora definito «quell'extrasensibile che fa diventare le qualità sensibili “forme”». Convinto che «il materiale, l'oggetto e la forma entrano nell'oggetto estetico non direttamente ma con l'aspetto degli elementi emozionali da essi portati»,⁶² lo studioso si inoltra nella trattazione delle impressioni secondarie di cui discute Goethe nel suo studio sui colori, «impressioni dell'umore» (*vpečatlenija nastroenija*) (*Stimmungsimpresionen*), o anche, secondo la preferenza del traduttore russo, «impressioni emozionali» (*emocional'nye vpečatlenija*). Per esempio, è piuttosto consueto associare il freddo al colore azzurro: questo avverrebbe perché tra le due sfere intercorrerebbe una parentela obliqua prodotta appunto dai fattori in questione.

⁶⁰ Ivi, pp. 72-73.

⁶¹ Ivi, p. 73.

⁶² Ivi, p. 111.

L'azzurro non è freddo e non assomiglia al freddo; l'azzurro e il freddo di per sé sono perfino imparagonabili; ma sono paragonabili le impressioni emozionali che derivano da essi; l'azzurro suscita un'impressione tale che è parente dell'impressione suscitata dal freddo. Azzurro e freddo sono parenti per il loro umore.⁶³

Le impressioni emozionali, scrive lo studioso, «hanno un carattere dinamico, si relazionano tra loro come la sete e il suo soddisfacimento». Ciò avviene, per esempio, con le molteplici possibili impressioni prodotte dalle linee. E tale carattere dinamico viene qualificato come «tendenza», «legge-scopo»: alle linee «è propria l'idea di scopo, dal cui punto di vista il loro movimento significa ora avvicinamento, ora allontanamento e rallentamento, e, infine, raggiungimento».⁶⁴ Inserite, poi, all'interno di un disegno, esse non perdono l'originaria tensione verso lo scopo che è loro propria, combinandosi ora con gli altri elementi del disegno e le relative tendenze. Ne deriva una «particolare impressione, nuova rispetto ai suoi elementi».

Perciò le diverse combinazioni delle medesime figure elementari producono impressioni completamente diverse e spesso a tal punto diverse, che l'uguaglianza degli elementi che sta alla base del loro umore non perviene subito alla nostra coscienza. Lo si può esperire nel modo più evidente sfogliando uno di quei libri con i modelli che i tipografi ci propongono di scegliere: da pochi tipi ornamentali, grazie alle diverse combinazioni, si ottengono forme sempre nuove, e spesso la minima variazione conduce a una nuova impressione completamente diversa.⁶⁵

Ecco che le *Stimmungsimpresionen* concorrono con i loro cangianti rapporti a formare l'intero (la sintesi dell'oggetto estetico): le linee, «intrecciandosi e incrociandosi l'una con l'altra», «generano dalla loro sovrapposizione una nuova e originale impressione».

Quest'ultimo momento è particolarmente importante, ed esso analogamente si ripete con tutte le altre forme sensibili: dalla combinazione dei dati sensibili può spuntare un'impressione di nuova qualità, che è distinta dalle impressioni degli elementi e rappresenta qualcosa di più della loro semplice somma.⁶⁶

L'intero, dunque, non è somma ma integrazione: non diversamente da quanto espresso nel paragone di Bergson e nella formula di Tynjanov.⁶⁷ Il discorso trascorre così da osservazioni intorno a effetti visivi, che fanno immediatamente pensare alla psicologia della *Gestalt*, a considerazioni sul ritmo e sulla metrica. Le componenti del

⁶³ Ivi, p. 75. E ancora: «Per la caratterizzazione delle impressioni secondarie, molto spesso bisogna riferirsi a differenti (eterogenei) ambiti qualitativi, con i quali esse si trovano imparentate: vi sono colori la cui azione esperisci come il suono di una tromba, altri come duro o morbido, aspro o dolce» (*ibidem*). È evidente come attraverso la trattazione delle *Stimmungsimpresionen* affiori tanto la questione dei cosiddetti «*intermodal or crossmodal experiential patterns*», quanto quella ad essa contigua dei traslati. Cfr. Mark Johnson, *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, The University Chicago Press, Chicago&London, 2007, pp. 42 e ss.

⁶⁴ Broder Christiansen, *Filosofija iskusstva*, cit., p. 76.

⁶⁵ Ivi, p. 77.

⁶⁶ Ivi, pp. 77-78.

⁶⁷ Cfr. *supra*, par. 4. *Quanto Bergson?* e *infra*, par. 10. *Il principio della dominante*.

testo poetico vengono ora passate al vaglio e descritte nel loro dinamismo relazionale, nella loro reciprocità teleologica:

Incontriamo una varietà di ritmi: piedi e tempi, in quanto formazioni minime che spesso ci appaiono con l'aspetto di unità teleologiche – là, dove nell'innalzamento sorge come un desiderio, e i successivi abbassamenti portano la sua realizzazione. [Incontriamo] ogni tipo di piede del verso con la sua propria caratteristica impressione, dissimile dalle altre; unità più ampie, che si compongono di questi, dove di nuovo si rivela il gioco dinamico di aspirazione e raggiungimento.⁶⁸

Tutti i fattori in gioco nell'opera in versi, a qualsiasi livello della stratigrafia testuale appartengano, si orientano l'uno verso l'altro e orchestrano un dialogo di richiami e risposte reciproche. D'altra parte, questo gioco di forze mai si acquieta, perché trascorre dalle macrounità alle unità di ordine inferiore e, viceversa, da queste, a quelle di ordine superiore, e di nuovo alle microunità, in una tensione sempre più fitta e intricata.

Ma una volta compresa chiaramente la relazione dell'esametro con il pentametro, allora è facile osservare che ciascuno di essi a sua volta si scompone teleologicamente, che, per esempio, entrambe le metà del pentametro rappresentano l'una per l'altra una sfida (*vyzov*) e un'esecuzione (*ispolnenie*), e che ciascuna consiste a sua volta di tempi, i quali contengono dentro di sé sia la tensione (*naprjazženost*) che la scarica (*razrjazženie*): tuttavia qui notiamo inoltre che il tempo finale del pentametro resta incompiuto.⁶⁹

In queste pagine non viene spiegato nel dettaglio da che parte venga raccolta la sfida, né si attribuisce troppa importanza a chi produca o subisca la scarica della tensione. Si tratta di compiti, 'istruzioni per l'uso' senza ulteriori precisazioni. Eppure basterebbe un accento più forte sulla soggettività agente, su chi pratica l'attesa ed esegue i completamenti, che ci troveremmo già all'interno di una estetica della ricezione delineata nei suoi tratti fondamentali.⁷⁰ Tuttavia, molti importanti suggerimenti e indicazioni di *Filosofija iskusstva* passeranno per altri percorsi, quantomeno in terra russa, come per esempio quello tracciato da Jurij Tynjanov. Il quale ha senz'altro letto attentamente queste pagine di Christiansen.

Un fenomeno analogo si ripete nelle formazioni di altro genere e fra altri elementi qualitativi: il compimento dell'intero (*zaveršenie celogo*) si ottiene per mezzo di un membro,

⁶⁸ Broder Christiansen, *Filosofija iskusstva*, cit., p. 78.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ciò non significa che manchino nel saggio osservazioni rilevanti intorno alla risposta estetica. Al contrario, Christiansen dissemina i suoi capitoli di riflessioni sul ruolo attivo del fruitore. Si veda, solo per fare un esempio il seguente passo: «In effetti, un'immagine sensibile può scaturire dalle parole del poeta, ma i suoi dettagli non sono determinati dalle parole. Quali forme assuma l'immagine, più precisamente quale immagine determinata emerga nella coscienza, questo dipende dal gioco casuale delle associazioni. Il poeta offre soltanto il tema per il quadro che la fantasia del lettore esegue, se ne è capace; e il tema nei dettagli rimane completamente indeterminato. Il poeta è responsabile dell'immagine che emerge nella fantasia del lettore tanto, per esempio, quanto il mecenate lo è dei quadri che commissiona» (ivi, p. 90). D'altra parte, la nozione cardine di questo lavoro, l'oggetto estetico quale sintesi distinta dall'opera materiale, implica necessariamente il versante della ricezione. A compiere la sintesi, infatti, non può che essere il fruitore.

che resta di per sé incompiuto; in tal modo, nella scarica dell'intero è inclusa una tensione parziale, e il finale ne ricava una certa forza.

E poi la rima: nella prima parola rimata vi è una richiesta (*trebovanie*); nella seconda l'esecuzione. [...] e noi ogni volta aspettiamo nuovamente il compimento finale. Quindi la rima e il ritmo sono legati reciprocamente. E perciò di nuovo si rivela lo stesso genere di sintesi: le piccole coppie compiute sono sottomesse a uno scopo che oltrepassa i loro limiti, esse stesse portano una tensione e una richiesta, la quale chiama un'altra coppia per la loro scarica. E in tal modo, nei compimenti parziali, il movimento tende sempre più lontano verso l'ultimo scopo, i singoli compimenti in relazione all'intero appaiono essi stessi richieste o barriera o resistenza.⁷¹

Varrebbe la pena di condurre una lettura puntuale di *Problema stichotvornogo jazyka* di Tynjanov tenendo a fianco il testo di Christiansen.⁷² Ne scaturirebbe una inconfondibile aria di famiglia; valutando per esempio l'affermazione dello studioso tedesco secondo cui nella melodia quale intero «vi è la tensione e la scarica, ed essa evidentemente si scinde in una serie ininterrotta di tensioni e scariche minori», non si potrebbe non considerarla un fondamentale nucleo genetico di quella «concezione motoneurgetica del lavoro speso» proposta da Jurij Nikolaevič. Ma tanto basti per un'ennesima conferma dei mille legami intrattenuti tra i formalisti russi e l'estetica del loro tempo.

9. Le sensazioni differenziali e la forza bifronte del nuovo

Procedendo nell'analisi di *Philosophie der Kunst*, ci si rende conto con sempre maggiore chiarezza di quanto il debito contratto dai sostenitori del metodo formale nei suoi confronti investa molteplici aspetti della loro teorizzazione. Uno dei più interessanti riguarda la nozione di «sensazioni differenziali» (*differencial'nye oščuščeniija*, o anche *oščuščeniija različija*) che Christiansen pone accanto alle impressioni dell'umore quali ulteriori parti costitutive di carattere non sensibile della sintesi dell'oggetto estetico.

Quando esperiamo qualcosa come *deviazione* (*otklonenie*) dal consueto, dal normale, da qualsivoglia canone invalso, nasce in noi un'impressione emozionale di qualità particolare [...] il suo antecedente è una sensazione di dissimiglianza, cioè qualcosa che è inaccessibile alla percezione sensibile.⁷³

«Come mai», domanda lo studioso, «la lirica di un altro popolo non si rivela pienamente a noi, nonostante ne abbiamo studiato la lingua? Udiamo il gioco delle consonanze, percepiamo il susseguirsi delle rime e sentiamo il ritmo; comprendiamo il senso delle parole e ci appropriamo delle immagini, dei paragoni e del contenuto: possiamo afferrare tutte le forme sensibili, tutti gli oggetti. Che cosa manca allora?»

Mancano le impressioni differenziali: le minime deviazioni dal consueto nella scelta delle espressioni, nella combinazione delle parole, nella disposizione e nelle curve delle frasi; tutto questo può afferrarlo soltanto colui che vive nell'elemento della lingua, colui

⁷¹ Ivi, pp. 78-79.

⁷² Non essendo qui possibile approfondire il discorso, vi dedicheremo uno studio specifico in altra sede.

⁷³ Ivi, p. 104.

che, grazie alla viva coscienza del normale, immediatamente è colpito da qualsiasi deviazione.⁷⁴

Ecco che l'intero si arricchisce di un altro fattore dinamico (o motivo d'irrequietezza): il fitto tessuto dei richiami teleologici che innervano l'oggetto estetico è attraversato dalle scosse delle deviazioni. Le quali, avverte lo studioso, assumono fisionomie disparatissime: «È un campo di una varietà inesauribile poiché le impressioni differenziali si distinguono qualitativamente l'una dall'altra per il loro momento di origine, per la loro forza e per la loro linea di disaccordo». Sullo sfondo vi può essere una norma da cui differenziarsi, ma può accadere, e inevitabilmente accade, che la deviazione a sua volta diventi misura di ulteriori deviazioni.

Un determinato grado di distinzione (*otličje*) dal consueto può a sua volta diventare punto di origine e misura di una deviazione, cosicché qui ogni *ritorno* al consueto viene esperito come distinzione.⁷⁵

Si fa largo in queste pagine, tematizzato e sceverato a dovere, il principio squisitamente modernistico, vessillo irrinunciabile delle avanguardie storiche, dello scarto dalla norma, della deviazione dal canone. Insieme compare anche la messa in moto, per così dire, di questo principio, l'osservazione della sua azione nell'avvicinarsi storico, non senza l'avvertita consapevolezza dei suoi ineludibili esiti autofagici. In effetti, Christiansen si premura di distinguere almeno due sintesi di marca opposta, a seconda che la base per la deviazione sia «effimera» o «costante».

In molte opere la base per il paragone è data da un canone che ha una significatività effimera. Le deviazioni dalla convenzionalità del giorno e dallo stile alla moda – la moda stessa sfrutta abbondantemente le qualità differenziali – possono entrare in un'opera come suo elemento. [...] Ma tali qualità differenziali spariscono con il tempo; non appena il canone è uscito dall'uso, manca la base della deviazione. Proprio tali opere facilitano esse stesse la creazione di un nuovo stile convenzionale, l'allontanamento del vecchio e, in tal modo, si tagliano da sé il ramo su cui sono sedute. La loro creazione necessita del vecchio stile come del proprio sfondo⁷⁶.

Questi casi, afferma lo studioso, mostrano con estrema evidenza la volubilità storica di certi oggetti estetici: cambiando l'epoca si perde la base per la percezione della novità, si perdono gli elementi differenziali. Con la scomparsa delle qualità differenziali, il valore delle opere può così sbriciolarsi.

E i posteri non comprendono più cosa vi possa essere di buono in queste opere. Essi non comprendono il gusto del tempo precedente; ma in realtà qui l'importante non è il gusto, ma il cambiamento nella sintesi dell'oggetto: se con il tempo qualche elemento è sparito, l'oggetto del giudizio smette di essere il medesimo. Queste opere, costruite sui gusti convenzionali del giorno, possono avere valore per quel giorno, ma poi invecchiano.⁷⁷

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, p. 105.

⁷⁶ Ivi, pp. 107-108.

⁷⁷ Ivi, p. 108.

Al contrario, non invecchiano e non muoiono quelle opere che contengano in se stesse la base per il confronto delle qualità differenziali o in cui queste «siano il risultato della deviazione da norme universali e naturali (*obščeečelovečeskie, estestvennye*) o semplicemente da istituzioni radicate».

E anche nel caso in questione, osserviamo come Christiansen non perda di vista il carattere olistico dell'oggetto di studio:

In quale grado l'opera soffra della perdita degli elementi differenziali transeunti dipende da quale parte dell'intero essi compongono.⁷⁸

Con ferma equidistanza lo studioso soppesa l'assiologia del nuovo, osservando che «il tempo prende e dà. Lento o velocemente, esso cambia lo sfondo retrostante alle norme significative, sulle quali sono radicate le qualità differenziali». Il tempo può fare sbriciolare il valore di un'opera, ma può anche conferire a essa un nuovo valore: «divenendo estranea (*čuždoe*), l'opera acquisisce caratteri distintivi (*otličia*) assolutamente nuovi, e le loro qualità emozionali spesso si fondono con l'oggetto estetico, ravvivandolo». Il fascino degli oggetti antiquari, osserva Christiansen, deriva proprio da questi caratteri distintivi per i quali la misura di paragone è data dalla contemporaneità.

Così il tempo elimina le qualità differenziali, rendendo l'opera invecchiata; ma esso ne offre pure di nuove, rendendola antica.⁷⁹

La sintesi dell'oggetto estetico consta pertanto delle impressioni emozionali veicolate da forma, materiale e oggetto, e dalle impressioni differenziali. Questi elementi, spiega Christiansen, si coordinano nell'intero attraverso un legame di «fusione consecutiva» (*posledovatel'noe sljanie*). Vale a dire, «gli elementi non si trovano l'uno accanto all'altro, piuttosto si compenetrano vicendevolmente. E non si tratta di una condizione statica di giustapposizione (*slitnost'*), ma di una costante saldatura (*srastanie*). Ciò significa che il vissuto estetico è un processo, che ha un inizio e una fine». In tale processo coesistono simultaneamente il noto e l'ignoto, «l'integrale degli elementi già conosciuti, che si fondono in una certa unità, dissolvendosi in essa, e, dall'altro lato, un differenziale che spunta nuovamente ad ogni istante, che subito si fonde con questo integrale mutandolo leggermente». Sfondo/primo piano, potremmo chiosare, oppure tema/rema, legge basilare della percezione e dell'attribuzione di senso.

Ciò che emerge in ogni caso è un intero mobilissimo, permeato da continui attraversamenti, scambi, scontri, incroci e passaggi. Ma in questo vorticoso rincorrersi non manca una precisa gerarchia. Ecco che chiudendo il capitolo sull'oggetto estetico, l'autore dichiara:

penso che non saremo molto lontani dalla verità affermando che nell'oggetto estetico più importante di qualunque cosa è la struttura *teleologica*.⁸⁰

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ *Ivi*, p. 109.

⁸⁰ *Ivi*, p. 113.

10. Il principio della dominante

Resta il fatto che l'oggetto estetico «non può venire fissato» una volta per tutte; al contrario, esso è caratterizzato da un'estrema variabilità; tanto è vero che della stessa opera, a parità di competenza artistica e di sensibilità estetica, sono possibili sintesi diverse. Se questo vale per la sincronia, a maggior ragione può osservarsi nel movimento diacronico, in cui, come abbiamo appena osservato, si avvicendano di continuo impressioni differenziali eteroclitiche in base alle quali le opere invecchiano e perdono attrattiva o divengono antiche e acquisiscono fascino. Così, afferma Christian- sen,

il nuovo nell'arte significa che ci si attende un aspetto inconsueto di sintesi.⁸¹

Cercando pertanto di chiarire in cosa consista la mutabilità della sintesi dell'oggetto, lo studioso individua come prima grandezza variabile la «scelta della dominante» (*dominante*). Raramente accade che i fattori emozionali dell'oggetto estetico «partecipino all'azione dell'intero a pari condizioni»:

è naturale, all'opposto, che un singolo fattore o un'unione di alcuni di essi occupi il primo piano e assuma un ruolo guida. Gli altri accompagnano la dominante, la rafforzano con la loro consonanza, la innalzano con il contrasto, la circondano con il gioco delle variazioni⁸².

Applicata all'oggetto estetico, tale nozione, di evidente origine musicale e già di per sé metaforica, complica la sua densità di traslato attraendo ulteriori isotopie, come per esempio quella dello scheletro, che ancora una volta rinvia al tropo dell'organismo:

La dominante equivale alla compagine delle ossa nel corpo organico; essa include il tema dell'intero, sostiene questo intero, e tutto entra in relazione con essa.⁸³

In cosa consiste la dominante? «Qualunque elemento formale, e perfino oggettuale, può essere dominante. Qui si manifestano tutte le differenze che in seguito si ramificheranno». Se, per esempio, il ruolo di primo piano è svolto dalla linea, «allora, una differenza importante è condizionata dal fatto che a veicolare il tema principale sia la linea dei contorni o la rete delle linee di riempimento [...]. Oppure, se si impone qualcosa di oggettuale, rimangono ancora differenze relative a cosa viene sottolineato: elemento psichico o esteriore, sviluppo dei caratteri o loro tratti dispiegati, atti, riflessi, avvenimenti esteriori, ambiente o situazione».

Ma per comprendere l'opera è indispensabile sentire e sottolineare la dominante e offrirsi al suo movimento; soltanto essa comunica a ogni altro elemento e all'intero il loro senso finale.⁸⁴

La dialettica dato/nuovo si coglie così alla luce della forza della dominante:

⁸¹ Ivi, pp. 197, 203-204.

⁸² Ivi, p. 204.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

Vediamo come un aspetto di novità sia condizionato dalla possibilità di introdurre una dominante inconsueta. Grazie alla tendenza all'uniformità (*edinoobrazije*) vigente tra le opere artistiche di qualunque epoca, sorgono attese di un certo genere di dominante, le quali poi conducono in errore allorché se ne incontra una nuova. [...] In alcune incisioni di Rembrandt il tema principale è dato dal ritmo della luce e delle ombre, e il cammino verso la comprensione è reso più difficile per colui che si è abituato al significato centrale delle linee dei contorni. A colui per il quale la dominante consueta è qualcosa di empiricamente oggettuale risulterà poco comprensibile qualunque arte che ponga in primo piano uno dei molti fattori del linguaggio delle forme.⁸⁵

Inoltre, dall'osservazione della scelta della dominante si possono stabilire, secondo Christiansen, alcuni tipi fondamentali di opera d'arte, e dunque la dominante diviene il criterio per la classificazione di genere:

Nella musica normalmente signoreggia la melodia, ma vi sono anche delle deviazioni. Tra i compositori contemporanei ve ne sono alcuni che costringono le superfici tonali a trascorrere l'una nell'altra senza profilo melodico; e ve ne sono altri che incollano come in un mosaico i pezzetti tagliati di queste superfici. Nell'arte figurativa la differenza fondamentale è costituita dal fatto che alcuni muovono dall'oggetto empirico, altri dal linguaggio delle forme; ma all'interno di ogni gruppo sono possibili innumerevoli sottodivisioni, in particolare perché possono diventare dominante intrecci assolutamente individuali di singoli fattori.⁸⁶

E così via. Ci troviamo di fronte, come si accennava in precedenza, a una nozione cruciale per l'impianto teorico sia del formalismo russo che dello strutturalismo, in particolare del pensiero di Jakobson dal periodo praghese (almeno) fino a quello americano. Tale nozione, infatti, costituirà la chiave di volta della celebre formula secondo cui la «letterarietà» – ciò che definisce un testo letterario e lo distingue da tutti gli altri tipi di testo, la sua «differenza specifica» – è data dalla funzione poetica in quanto appunto dominante.⁸⁷

Nondimeno, prima di Jakobson, il concetto è adoperato da Boris Èjchenbaum, che nel 1922, in *Melodika russkogo liričeskogo sticha* (Melodica del verso lirico russo), scrive:

L'opera d'arte è sempre il risultato di una lotta complessa di distinti elementi formativi (*formanty*), è sempre una sorta di compromesso. Questi elementi non coesistono semplicemente, e non 'corrispondono' semplicemente l'uno all'altro. A seconda del carattere generale dello stile, questo o quell'altro elemento ha significato di *dominante* organizzativa, che signoreggia sulle altre e le sottomette a sé.⁸⁸

Ecco che, a proposito del termine «dominante», in questa stessa pagina Èjchenbaum esprime apertamente il suo debito nei confronti di Christiansen, citando in nota l'edizione russa del 1911 di *Filosofia dell'arte*. Nella lirica studiata da Boris Michajlovič,

⁸⁵ Ivi, pp. 204-205.

⁸⁶ Ivi, p. 205.

⁸⁷ Cfr. Roman Jakobson, *Linguistics and Poetics* (1953); ed. cons. *Linguistica e poetica in Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, Milano, 1970, pp. 181-218.

⁸⁸ Boris Èjchenbaum, *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, Peterburg [sic], Opojaz, 1922, poi in *O poèzii, Sovetskij Pisatel'*, Leningradskoe otdelenie, Leningrad, 1969, p. 332.

la dominante è l'intonazione, la quale subordina e deforma gli altri aspetti del poema come la semantica, la sintassi, l'orchestrazione dei suoni ecc.

Il ruolo artistico dell'intonazione in quanto *elemento formativo* è certamente molto più significativo nella lirica di tipo cantabile. Qui essa è qualcosa di molto più rispetto a una funzione di altri più attivi elementi della tessitura (*faktura*). Io sono propenso ad affermare che nella lirica di questo tipo l'intonazione agisca come principio organizzativo della composizione, cosicché nella gradazione di sottomissione reciproca dei diversi momenti stilistici e fonetici essa occupa il posto più alto.⁸⁹

Assistiamo qui alla messa a punto da parte di Èjchenbaum di un'idea di forma artistica quale unità irrequietamente fluida, i cui differenti strati che la compongono sono in costante movimento e interazione, dove uno di essi tende a sottomettere tutti gli altri, assurgendo al ruolo di principio organizzativo. In base a questa visione, l'opera non è un luogo di armonica, composta, irenica coesistenza, ma, tutt'al contrario, è uno spazio conflittuale, un campo di lotta, che per rimanere solidamente intero è di necessità solcato dall'interazione dinamica degli elementi che cercano di sopraffarsi vicendevolmente.

Possiamo ricordare allora la nota affermazione di Tynjanov:

L'unità dell'opera non è un intero (*celost*) chiuso e simmetrico, ma un'integrità (*celostnost*) dinamica in sviluppo; tra i suoi elementi non vi è il segno statico dell'uguaglianza e dell'addizione, ma vi è sempre il segno dinamico della correlazione e dell'integrazione. [...]

L'arte vive di questa interazione, di questa lotta. Senza la sensazione della sottomissione, della deformazione di tutti i fattori da parte del fattore che svolge il ruolo costruttivo, non vi è fatto d'arte.⁹⁰

Nel corso degli anni Venti, Tynjanov dedicherà ampio spazio della sua riflessione e della sua pratica di critico all'esame «di questa interazione, di questa lotta» e delle molteplici possibilità di ordine diverso in cui esse si manifestano, dalla singola opera al sistema letterario, al sistema più ampio della cultura. Lo studioso potrà avvalersi della nozione di «funzione», o «principio costruttivo» in senso matematico, e dunque squisitamente sistemico, aprendo così le porte al pensiero dello strutturalismo maturo.⁹¹ Riuscirà così a saldare lo iato in cui rischiavano di precipitare, congelate, l'analisi sincronica e quella diacronica del primo formalismo (e anche, *mutatis mutandis*, di una certa lettura della linguistica saussuriana), e a dare corpo in tal modo, proprio attraverso

⁸⁹ Ivi, pp. 331-332. Similmente, nel suo lavoro su Anna Achmatova (1923), Èjchenbaum scrive: «L'orientamento verso l'intonazione viene sentito (*oščuščajetsja*) come il principio fondamentale di costruzione del verso nell'Achmatova: tanto nei limiti di versi singoli, quanto anche nelle intere strofe e negli interi componimenti. I versi dell'Achmatova si possono classificare per tipi di intonazioni principali». Idem, *Anna Achmatova. Opyt analiza* [Prova di analisi], Tipografija imeni Ivana Fëdorova, Petrograd, 1923, poi in *O proze. O poëzii, Sbornik statej* [Sulla prosa. Sulla poesia. Raccolta di articoli], Chudožestvennaja Literatura, Leningradskoe otdelenie, Leningrad, 1986, p. 405. Cfr. Stefania Sini, *Di nuovo sul formalismo russo 2. Boris Èjchenbaum critico letterario e storico della letteratura*, cit.

⁹⁰ Jurij Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, cit., pp. 33-34.

⁹¹ Cfr. Alessandra Ottaviano Quintavalle, *La dialettica all'opera: sistema, funzione e dominante nel pensiero di Tynjanov*, in *Opera Etica Passioni. Appunti di stilistica e semiotica del testo*, a cura di Stefania Sini, Cuem, Milano, 2008, pp. 31-51.

il concetto di dominante, all'immagine dialettica dell'evoluzione letteraria come sistema e del sistema sincronico continuamente percorso da mutamenti e confronti tra passato e futuro, in un gioco prolifico di 'ritensioni' e 'protensioni' di valori e punti di vista.⁹²

Da parte sua, nel 1925, Boris Tomaševskij presenta il concetto di dominante quale criterio essenziale per distinguere i generi letterari (come del resto aveva già suggerito Christiansen). Scrive il formalista in *Sjužetnoe postroenie*:

Le caratteristiche di genere (*priznaki žanra*), cioè i procedimenti che organizzano la composizione dell'opera, sono procedimenti *dominanti* (*dominirujuščie* [participio presente]), cioè che sottomettono a sé tutti gli altri procedimenti, indispensabili alla creazione dell'intero (*celoe*) letterario. Tale procedimento che domina e regna (*glavenstvjuščij*) talvolta viene chiamato *dominante* (*dominanta*). L'insieme delle dominanti è un momento determinante nella formazione del genere.⁹³

Un intero davvero irrequieto, dunque, quello proposto da Èjchenbaum, Tynjanov, Tomaševskij e, prima di loro, da Broder Christiansen. Ma allora, esaminando la poli-genesi di tale irrequietezza, bisognerebbe anche ricordare il professore che per primo aveva spinto Boris Michajlovič a leggere *Philosophie der Kunst* come testo fondamentale per il seminario di estetica da lui tenuto nel 1916, vale a dire quel Vasilij Èmil'evič Sezeman di cui Èjchenbaum discorreva con Žirmunskij nella lettera del 28 luglio.⁹⁴

Ironia delle sorte: il medesimo Sezeman pochi anni dopo (nel 1922) criticherà gli eccessi dell'*Opojaz*, accusando i formalisti di rompere nientemeno che l'unità dell'opera. Proprio lui che aveva tanto contribuito al loro pensare l'intero!

L'analisi [*svil.* proposta e praticata dai formalisti] scompone l'opera artistica, la frantuma meccanicamente in parti e con ciò uccide la sua vita integrale (*celostnaja žizn'*), la sua unità interiore.⁹⁵

11. La fonte sfumata e il fatale scivolamento

In un saggio estratto da una serie di conferenze pronunciate nella primavera del 1935 a Brno,⁹⁶ Roman Jakobson descrive il percorso svolto dal formalismo russo spiegando

⁹² Jurij Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, cit.; Idem, *O literaturnoj evoljucii* (1927) in *Literaturnaja evoljucija. Izbrannye trudy*, cit., pp. 189-204. Ed. cons. *L'evoluzione letteraria*, trad. it. di Remo Faccani, in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, cit., pp. 125-143. Cfr. Jurij Tynjanov – Roman Jakobson, *Problemy izučenija literatury i jazyka*, in «Novyj Lef», n. 12, 1928, pp. 35-37; ed. cons. *Problemi di studio della letteratura e del linguaggio*, trad. it. di Vittorio Strada, in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, cit., pp. 145-149.

⁹³ Boris Tomaševskij, *Sjužetnoe postroenie* (1925), in *Teorija literatury. Poëtika*, Moskva – Leningrad, 1928, p.162. La traduzione è mia perché in quella senz'altro più elegante dell'edizione italiana, *La costruzione dell'intreccio*, in *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, cit., pp. 305-350 si traduce *literaturnoe celoe* con «prodotto letterario» invece che *intero letterario* e si attenua la semantica della sotmissione, molto evidente nel testo russo.

⁹⁴ Cfr. *supra*, par. 6. *Tanto altro*.

⁹⁵ Vasilij Sezeman, *Èstetičeskaja ocenka v istorii iskusstva (K voprosu o svjazj istorii iskusstva s èstetikoj)* [La valutazione estetica nella storia dell'arte (Sul problema del legame della storia dell'arte con l'estetica)], «Mysl'» 1, 1922, pp. 117-147.

dolo alla luce delle potenzialità euristiche della dominante, «uno dei concetti più fondamentali, più elaborati e più produttivi della teoria formalista russa». Se lo scopo che Roman Osipovič si prefigge con questo scritto, intitolato per l'appunto *La dominante*, consiste nell'espone in modo semplice il contributo teorico essenziale dei vecchi amici *opojažovcy*, nel contempo chi abbia familiarità con il libro di Christiansen non può non percepire queste pagine come un riepilogo di alcuni capitoli di *Philosophie der Kunst*. Tra le citazioni possibili:

La dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art: elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure.⁹⁷

L'autorevole linguista chiarisce come in epoche differenti la dominante dell'opera in versi cambi (ora sarà lo schema sillabico, ora la rima, ora l'intonazione ecc.) e come siano proprio questi elementi a determinare di volta in volta il ruolo e il peso specifico degli altri all'interno del componimento, in una dimensione pervasivamente relazionale. Oltre a ciò, siffatta relazionalità sistemica investe non soltanto l'opera singola, ma anche panorami ben più vasti:

On peut chercher l'existence d'une dominante non seulement dans l'œuvre poétique d'un artiste individuel, non seulement dans le canon poétique et l'ensemble des normes d'une école poétique, mais aussi bien dans l'art d'une époque, considérée comme formant un tout. Par exemple, il est évident que, dans l'art de la Renaissance, la dominante, le summum des critères esthétiques de l'époque, était représenté par les arts visuels. Les autres arts étaient tous orientés vers les arts visuels et se situaient dans l'échelle des valeurs selon leur éloignement ou leur proximité de ces derniers. Au contraire, dans l'art romantique, la suprême valeur fut attribuée à la musique. Cet ainsi que la poésie romantique en vint à s'orienter vers la musique [...].⁹⁸

Il punto d'arrivo, pertanto, è la costruzione di una teoria del cambiamento delle forme nella storia: forme nelle quali sembrerebbe che 'nulla si crea e nulla si distrugge' ma vi sia una continua redistribuzione dei rapporti di forza.

Les recherches formalistes sur la dominante ont eu d'importantes conséquences en ce qui concerne le concept d'évolution littéraire. Dans l'évolution de la forme poétique, il s'agit beaucoup moins de la disparition de certains éléments et de l'émergence de certains autres que de glissements dans les relations mutuelles des divers éléments du système, autrement dit, d'un changement de dominante.⁹⁹

Infine, merito considerevole degli studi dei formalisti sull'evoluzione letteraria consiste, secondo Jakobson, nell'aver spianato la strada alla ricerca linguistica in gene-

⁹⁶ Roman Jakobson, *The dominant*, in *Readings in Russian Poetics*, L. Mateika – K. Pomorska (eds.), Cambridge and London, Cambridge University Press, 1971, pp. 82-87. Cito dall'edizione francese: Roman Jakobson, *La dominante*, in Idem, *Questions de poétique*, trad. de l'anglais de André Jarry, Seuil, Coll. Poétique, Paris, 1973, pp. 145-150.

⁹⁷ Ivi, p. 145.

⁹⁸ Ivi, p. 146.

⁹⁹ Ivi, p. 148.

rale, gettando un ponte tra il metodo storico diacronico e il metodo sincronico dei tagli trasversali:

Ce fut la recherche formaliste qui démontra clairement que le changement, l'évolution, ne sont pas seulement des assertions d'ordre historique (d'abord il avait A, puis A₁ s'installe à la place de A), mais que le changement est aussi un fait synchronique directement vécu, et une valeur artistique pertinente. Le lecteur d'un poème ou le spectateur d'un tableau est réellement attentif à deux ordres de faits: d'un côté, le canon traditionnel; de l'autre, la nouveauté comme déviation de ce canon. C'est sur la toile de fond de la tradition que l'innovation est perçue. Les études formalistes ont démontré que c'est cette simultanéité entre le maintien de la tradition et la rupture avec la tradition qui forme l'essence de toute innovation en art.¹⁰⁰

Sfondo/figura, dato/nuovo, tradizione/innovazione: tra Jakobson e Christiansen circola un'inconfondibile aria di famiglia. Nel frattempo, tuttavia, sono passati trent'anni, e qualcosa di sostanziale è accaduto a mutare definitivamente la prospettiva. Certo, il saggio dedicato alla dominante si caratterizza per un respiro tutt'altro che angusto o settoriale, dal momento che si conclude all'insegna del lettore o spettatore e che nell'argomentazione vengono coinvolte le relazioni fra le arti e le vicende delle grandi serie culturali. Eppure già qui intravediamo lo scivolamento caratteristico della riflessione jakobsoniana che condurrà a sussumere l'idea di forma sotto il tropo, direbbe Steiner, della sineddoche.

La parte per il tutto: a costituire l'opera, vale a dire, si erge monumentale, forte della scienza che lo fonda con criteri sempre più autorevoli e perentori, il linguaggio. Sin dalla prima pagina:

un élément linguistique spécifique domine l'œuvre dans sa totalité; il agit de façon impérative, irrécusable, exerçant directement son influence sur les autres éléments.¹⁰¹

Troviamo già abbozzato in queste pagine lo schema delle funzioni linguistiche poi ampliato in *Linguistica e poetica*.¹⁰² E già qui, come poi in seguito, la funzione referenziale – e dunque il rapporto tra opera e mondo – perde di vigore agli occhi del linguista:¹⁰³

La définition de la fonction esthétique comme fonction dominante de l'œuvre poétique permet de définir la hiérarchie des diverses fonctions linguistiques à l'intérieur de l'œuvre poétique. Dans la fonction référentielle, le signe entretient avec l'objet désigné un lien interne minimal et par suite le signe a, en lui-même, une importance minimale. La fonction expressive, au contraire, suppose, entre le signe et l'objet, un lien plus fort et plus direct, et, dans ces conditions, requiert une plus grande attention à la structure interne du signe. Comparé au langage référentiel, le langage émotif, qui remplit avant

¹⁰⁰ Ivi, pp. 150-151.

¹⁰¹ Ivi, p. 145.

¹⁰² Com'è noto, di funzioni linguistiche parla Karl Bühler, il cui *Sprachtheorie* è del 1934, un anno prima di queste conferenze di Jakobson.

¹⁰³ Per una critica serrata alle posizioni jakobsoniane, con particolare riguardo al concetto di dominante, cfr. Costanzo Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Il Saggiatore, Milano, 1978, pp. 48-55. Cfr. anche Franco Brioschi, *La mappa dell'impero. Problemi di teoria della letteratura*, Net, Milano, 2006² (I ed. Il Saggiatore 1983) pp. 16-17, 57-62, 136-140 e *passim*.

tout une fonction expressive, est, en règle générale, plus proche du langage poétique (qui est orienté précisément vers le signe en tant que tel).¹⁰⁴

Ma, avverte lo studioso, sarebbe un errore confondere la funzione emotiva con quella estetica. A dire il vero, egli passa subito a discutere della mutabilità storica della dominante senza spiegare in che cosa consista precisamente la funzione estetica. La quale vent'anni dopo cambierà di nome e si chiamerà direttamente «funzione poetica»: accreditandosi come orientamento sul messaggio in quanto tale, come autotelia, opacità del significante, gioco autoriflessivo del linguaggio, o, più tecnicamente, come proiezione del principio di equivalenza dall'asse paradigmatico all'asse sintagmatico.¹⁰⁵ E non è un caso che questo celebre saggio – il cui schema dei fattori della comunicazione e delle relative funzioni è entrato ormai nel senso comune di più di una generazione di studenti – trovi la sua formulazione sintetica, per esplicito riconoscimento del suo autore, in un apoftegma dal messaggio assolutamente incontrovertibile:

Linguista sum; linguistici nihil a me alienum puto¹⁰⁶.

12. Il robusto afflato totalizzante

Annoverato fra i grandi padri fondatori dello strutturalismo, Roman Jakobson rappresenta «l'anello di congiunzione nel viaggio mondiale dell'idea di struttura: Mosca – Praga – Copenhagen – Parigi – Harvard – Mosca».¹⁰⁷ All'interno della sua produzione sconfinata, non mancano tuttavia elementi aporetici e perfino sorprendenti, almeno per il pubblico occidentale. Riguardo ai primi, sorge innanzi tutto la questione della collocazione del pensiero jakobsoniano «fra l'idea di struttura come oggetto (*ob'ekt*) costruito dal ricercatore (Saussure) e quella di struttura come integrità (*celostnost'*) che precede la coscienza in quanto realtà (*real'no*)».

A tal proposito, «si può forse ritenere», domanda Natalja Avtonomova, «che l'«integrità» sia qui dotata di una risonanza di pensiero specificamente russa con tutti i suoi vantaggi e svantaggi?»¹⁰⁸

Alla luce della poligenesi dell'idea strutturale e del pensiero russo nel suo complesso, la risposta sembrerebbe affermativa, benché non si possano ignorare in questo ambito forti spinte contemporanee in direzione di una «scienza rigorosa» altrettanto produttive dell'onnipervasivo 'afflato totalizzante'. Il quale afflato, accennavamo all'inizio del nostro lavoro, finisce con il caratterizzare massimamente proprio il tropo in apparenza più umile: la parte per il tutto, la sineddoche del linguaggio.

In effetti, il pensiero di Roman Osipovič pare contemplare tanto la tensione alla ricerca logica in senso husserliano, quanto quella metafisica di marca, direbbe Partick Seriot, addirittura neoplatonica.¹⁰⁹

¹⁰⁴ Roman Jakobson, *La dominante*, cit., p. 148.

¹⁰⁵ Idem, *Linguistica e poetica*, cit., pp. 189 e ss.

¹⁰⁶ Ivi, p. 217.

¹⁰⁷ Cfr. Natalija Avtonomova, *Otkrytaja struktura: Jakobson-Bachtin-Lotman-Gasparov* (La struttura aperta), Rosspen, Moskva, 2009, p. 22.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ «de structuralisme pragois [...] a eu besoin, dans sa critique du paradigme antérieur, de prendre appui sur un paradigme plus ancien encore: la *Naturphilosophie*, sinon le néoplatonisme (la philoso-

Per ciò che concerne il *coté* fenomenologico di Jakobson, da tempo sottoposto all'attenzione degli studiosi,¹¹⁰ va necessariamente ricordato che esso deve molto alla riflessione di Gustav Špet, nei cui *Èstetičeskie fragmenty* del 1922 un capitolo reca il flagante titolo «La struttura della parola *in usum aestheticæ*». Siamo ben sette anni prima delle Tesi di Praga del 1929, quando il termine «struttura» comparirà ufficialmente nel campo degli studi linguistici e poetici.¹¹¹ In ogni caso, il linguista russo dà più di un segno di conoscere la fenomenologia e non manca di avvalersene.

Ciò che attraeva Jakobson di Husserl era, dal lato negativo, l'invito ad allontanarsi dallo psicologismo, a studiare la lingua come una cosa tra le cose; dal lato positivo, l'invito allo studio delle strutture logiche, delle relazioni tra le parti e l'intero, alla costruzione di una grammatica generale, e, insieme a ciò, gli elementi di un approccio teleologico alla lingua. Da questa prospettiva, la lingua in tutti i suoi frammenti ed elementi è una sorta di cosa intenzionale (*intencional'naja vešč'*), qualcosa che ha sempre uno scopo e un significato.¹¹²

Trascurando per il momento questo interessante richiamo alla teleologia (ma lo riprenderemo al più presto), osserviamo come l'istanza fenomenologica sia contenuta anche nel gesto tipicamente strutturalistico di 'ripulitura' dell'oggetto di studio dalle incrostazioni esterne, di preliminare messa tra parentesi dell'atteggiamento naturale «al fine di vedere l'interazione tra gli elementi di base attraverso i quali si realizza il principio stesso della distinzione del senso».¹¹³

Un tale sguardo, d'altra parte, è certamente ascrivibile a Ferdinand de Saussure, così come a Baudouin de Courtenay e all'allievo e sodale Mikolaj Kruszewski, fautori

phie du Tout) pour avancer vers l'idée de structure». Patrick Sériot, *Structure et totalité. Les origines intellectuelles du structuralisme en Europe centrale et orientale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, p. 310.

¹¹⁰ Cfr. Elmar Holenstein, *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Suhrkamp, Frankfurt a M., 1975; ed. cons. *Roman Jakobson's Approach to Language: Phenomenological Structuralism*, Indiana University Press, Bloomington, 1976. Cfr. inoltre Peter Steiner, *Russian formalism*, cit., pp. 208-201 e *passim*. Ma cfr. anche, come pure suggerito da Avtonomova, le lettere di Jakobson a Špet, in *Gustav Špet: život v pis'mach. Èpistolarnoe nasledie* [la vita nelle lettere. L'eredità epistolare], Otv. Red. – sost. Tatjana G. Šedrina, Rosspen, Moskva, 2005.

¹¹¹ La traduzione italiana dei *Frammenti estetici*, a cura di Margherita De Michiel e Stefania Sini, è in corso di pubblicazione. Poiché l'argomento merita uno spazio a se stante, tralascio qui di soffermarmi sulla nozione di struttura proposta da Špet, che, ricordiamo, è allievo di Husserl a Göttingen negli anni 1912-1913. Sulla relazione difficile dei formalisti pietroburghesi nei confronti degli ambienti moscoviti legati al magistero di Špet, mi permetto ancora di rinviare al mio *Di nuovo sul formalismo russo*, cit., pp. 65-71. Per una lettura di Husserl alla luce della nozione 'forte' di struttura (nel senso del tedesco *Wesen*) («La parola «struttura» rimanda all'idea di uno scheletro, di uno schematismo interno, ad un modo della costituzione interna, in breve: all'idea di una forma caratteristica che, a mio parere, indica direttamente la mèta delle ricerche fenomenologiche»), cfr. Giovanni Piana, *L'idea di uno strutturalismo fenomenologico*, <http://users.unimi.it/~gpiana/hmstruit.htm>

¹¹² Natalija Avtonomova, *Otkrytaja struktura*, cit., p. 28.

¹¹³ Ivi, p. 30. Cfr. quanto scrive Claude Lévi Strauss, evocando nelle *Mitologiche* «al di là delle immagini ancora aderenti all'esperienza concreta, un mondo di concetti svincolati da questa schiavitù e i cui rapporti si definiscono liberamente: e cioè non più in riferimento a una realtà esterna, ma secondo le affinità o le incompatibilità che manifestano ognuno rispetto all'altro nell'architettura dello spirito». Claude Lévi-Strauss, *Du miel aux cendres* (1966); ed. cons. *Dal miele alle ceneri*, Il Saggiatore, Milano, 1970, p. 516. Cfr. Giovanni Bottioli, *Gli strutturalisti. C'è una logica nella letteratura*, in *Idem, Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., p. 133.

questi ultimi della penetrazione delle idee saussuriane in terra slava, ma anche responsabili di aver sollecitato nell'illustre ginevrino approfondimenti e rifiniture dell'impianto teorico che andrà a configurarsi nel *Cours de linguistique générale*.¹¹⁴

Eppure, da quanto sembra emergere da più lati, la divergenza fra il patriarca dello strutturalismo e il fondatore della linguistica moderna – e dell'idea di lingua come sistema – oltrepassa di gran lunga le prese di posizione esplicite. «Tutta la vita», scrive Avtonomova, «Jakobson conversò interiormente con Saussure e ne riorientò radicalmente le posizioni. Così, fin dall'inizio (e in seguito più duramente), Jakobson formula una serie di tesi di principio rivolte contro le antinomie saussuriane».¹¹⁵ Innanzi tutto contro quella fra sincronia e diacronia, alla quale Roman Osipovič contrappone il principio della «sincronia dinamica» (già presente, da quanto abbiamo visto, in Tynjanov e ancor prima in Christiansen).¹¹⁶

Ecco che questo motivo di allontanamento apertamente dichiarato finisce con il rivelare un baratro sottostante alle due posizioni. Infatti, come sostiene Patrick Sériot, risulterebbe completamente estranea a Jakobson la fondamentale idea saussuriana secondo cui «è il punto di vista che crea l'oggetto».

L'objet dont il s'agit ne préexiste pas, en tant que tel, à l'investigation, il est *construit* par la théorie. Les sons n'ont pas besoin des linguistes pour exister, être émis et perçus par les locuteurs. Mais les phonèmes n'ont de sens qu'à l'intérieur d'un dispositif théorique qui en définit la pertinence. [...]

Même si ce n'est pas toujours clair chez Saussure lui-même, la langue n'est pas une chose mais un modèle. Et Jakobson a beau s'évertuer à «dépasser» les antinomies saussuriennes, telles que langue/parole, il s'enferme dans un quête ontologique, sans jamais voir la révolution épistémologique que constitue la théorie du *point de vue* (et donc de la *valeur*).¹¹⁷

Si tratterebbe dunque di due prospettive radicalmente diverse: da una parte una nozione di codice *deontologica* – o giuridica, o istituzionale, o, ancora, potremmo dire, con Brioschi, 'costruttivista'; dall'altra una nozione ontologica.¹¹⁸

«Il y a», ribadisce Sériot, «malgré les apparences et malgré les déclarations, une composante profondément *ontologique* dans le structuralisme de Jakobson et Troubetzkoy».¹¹⁹

Il est fort regrettable que la plupart des manuels d'histoire de la linguistique présentent Jakobson et Troubetzkoy come des fils spirituels de la pensée saussurienne. En effet la

¹¹⁴ Cfr. *Notizie biografiche e critiche su F. de Saussure*, in Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, Introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Laterza, Roma-Bari, 1987, pp. 306-308.

¹¹⁵ Natalija Avtonomova, *Otkrytaja struktura*, cit., p. 31.

¹¹⁶ Cfr. *supra*, parr. 10. *Il principio della dominante* e 11. *La fonte sfumata e il fatale scivolamento*. Cfr. Roman Jakobson, *Segno e sistema del linguaggio* (1959), ed. cons. in Id., *Lo sviluppo della semiotica*, trad. it. di Emilio Picco, Bompiani, Milano, 1978, pp. 104-105.

¹¹⁷ Patrick Sériot, *Structure et totalité*, cit., pp. 298-299.

¹¹⁸ Le conclusioni cui giunge Sériot sono straordinariamente vicine ad alcuni nodi teorici a lungo elaborati da Franco Brioschi nella sua polemica contro una certa *koiné* strutturalistico-semiologica e la sua «prosopopea del linguaggio» di marca irredimibilmente platonista. Cfr. in particolare, ma non solo, il suo *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Unicopli, Milano, 1999.

¹¹⁹ Patrick Sériot, *Structure et totalité*, cit., p. 301.

notion de *totalité*, employée sans cesse par Jakobson et Troubetzkoy, totalité de faits qui demandent à être extraits du réel, et qui ensuite s'empilent les uns sur les autres pour constituer un ensemble dont la réalité ontologique est supposée sauter aux yeux, me semble fondamentalement différente de celle de *système* chez Saussure, qui, au contraire, fabrique, construit méticuleusement son objet à partir d'un certain point de vue.¹²⁰

Ed è allora proprio sull'idea di intero che si acuisce questo baratro epistemologico: il robusto afflato totalizzante caratteristico di Roman Jakobson lo conduce alla messa a punto di una peculiare accezione del concetto di struttura, la quale, benché possa mimetizzarsi acquisendo le fattezze più consuete e condivise dalla 'tribù', resta sostanzialmente legata a una *Weltanschauung* eccentrica rispetto a quella egemone nella cultura francese degli anni Sessanta.

Pensiamo che il ruolo più importante nell'opera di Jakobson lo abbia svolto l'idea dell'intero, che non è identica all'idea di struttura, ma non di rado la accompagna.¹²¹

La tesi di Sériot vede lo strutturalismo praghese impegnato a generare una nozione, «quella di *struttura*, a partire da un'altra, l'idea romantica di *totalità*, attraverso una *terza*: quella di organismo».¹²²

L'important, pour Jakobson et Troubetzkoy, est moins la désubstantialisation de l'objet propre de la science linguistique comme chez Saussure, que l'aspect harmonieux de la totalité. Il s'agit d'un autre souci, d'un autre centre d'intérêts, qui a des conséquences immédiates sur la façon de travailler l'objet: là où Saussure sépare, Jakobson réunit. Dans les années vingt et trente, il s'agit bien là de deux approches différents de l'objet de la linguistique, de deux discours qui ne parlent pas de la même chose, n'ont pas le même objet, ne cherchent pas les mêmes choses. Mais grand est le risque de malentendus quand ce sont à peu près les mêmes mots (*système, structure, tout*) qui sont utilisés.¹²³

Se le cose stanno così, a Roman Osipovič non può più bastare il solo tropo della sineddoche, ma deve ricorrere a quello ben più vetusto dell'organismo: modello plastico e docile, l'organismo è forza pervasiva della visione del mondo del padre dello strutturalismo, la quale sa rivelarsi non priva di sorprese anche per i suoi lettori più affezionati.

13. La variabile geopolitica. Sistema, struttura, totalità, organismo

Un elemento che infatti può risultare sorprendente agli studiosi occidentali, ammirati o sommersi dalla geniale vastità del corpus jakobsoniano, ma anche semplicemente paghi dei suoi tratti essenziali, riguarda la militanza di Roman Osipovič insieme a Nikolaj Sergeevič Trubeckoj – i cui *Fondamenti di fonologia* del 1939 costituiscono, com'è

¹²⁰ Ivi, p. 304.

¹²¹ Natalija Avtonomova, *Otkrytaja struktura*, cit., p. 39.

¹²² Patrick Sériot, *Structure et totalité*, cit., p. 2.

¹²³ Ivi, p. 266.

noto, un altro pilastro dello strutturalismo praghese – ¹²⁴ al movimento eurasista (o eurasiatista). Si tratta, come ben hanno posto in luce Sériot e Avtonomova, di un complesso e frastagliato apparato geopolitico, ideologico e culturale, di grandissima diffusione presso le comunità dei russi esiliati dopo la Rivoluzione d'ottobre dalla madrepatria in molte città europee, tra cui Parigi, Berlino, Praga. I membri del movimento eurasista «avevano in comune l'idea secondo cui la Russia non faceva parte né dell'Europa, né dell'Asia, ma formava un *terzo continente*, chiamato Eurasia»,¹²⁵ un intero, una totalità organica la cui intrinseca armonia bisognava promuovere e ricomporre.¹²⁶

Il y a, certes, une cohérence dans la pensée eurasiste, autour de la notion de holisme (l'harmonie dans la totalité, la symétrie des périphéries par rapport au centre).¹²⁷

Qui il principio olistico si presenta come squisitamente concreto: riguarda lo spazio geografico, la terra promessa di un popolo travolto da un inaudito cataclisma e che deve chiamarsi a raccolta nel proprio legittimo territorio, dove vivere compatto in armonia. L'intero è il suolo, i suoi abitanti, la religione e gli innumerevoli parlari. Della *Weltanschauung* eurasista Jakobson e Trubeckoj approntano così il puntello linguistico, manifestamente polemico nei confronti della scienza del linguaggio europea, innovativo per molti aspetti, ma anacronistico sul versante dell'idea di totalità a cui fa riferimento.¹²⁸ «Il mondo di Jakobson e Troubetzkoy è fatto di ordine e di armonia. È una plenitudine senza desiderio e senza mancanza, senza caso né caos». ¹²⁹ Lo strutturalismo praghese rappresenterebbe dunque non una netta rottura epistemologica rispetto alla linguistica ottocentesca e primonovecentesca, bensì piuttosto un percorso di avanzate e indietro, di zig-zag e riconfigurazioni incessanti:

Dans cette perspective, Jakobson et Troubetzkoy, chacun à sa façon, sont à prendre comme un maillon intermédiaire de la lente reconfiguration du paradigme organiciste en paradigme structuraliste, dans ce mélange d'intuitions fulgurantes et d'engluement dans cette pensée sinon substantialiste, du moins naturaliste et biologiste qui est la leur. Leur vision des systèmes globaux est une étape contradictoire, hésitant, vers ce que E. Morin, soixante ans plus tard, appellera la «pensée complexe». Mais leur fascination pour la clôture les empêche de penser encore la complexité comme système ouvert. Chez eux il s'agit d'une totalité fermée. Or la complexité n'est pas la totalité. Ils ont entrevu la complexité du réel (« tout et lié»), mais l'idée est encore si neuve et si audacieuse qu'ils ne peuvent que s'appuyer sur des théories existantes bien que discréditées

¹²⁴ Nikolaj Trubeckoj (Troubetzkoy), *Grundzüge der Phonologie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1971 reprint; ed. cons. *Fondamenti di fonologia*, a cura di Giulia Mazzuoli Porru, Einaudi, Torino, 1974.

¹²⁵ Patrick Sériot, *Structure et totalité*, cit., p. 38.

¹²⁶ Trubeckoj invita a «établir l'unité symphonique (chorale) de la nation multi-ethnique de l'Eurasie». Ivi, p. 49.

¹²⁷ Ivi, p. 42.

¹²⁸ In tale contesto, un ruolo fondamentale è rivestito dalla geolinguistica. Sostenuti dalla geografia di Pëtr Nikolaevič Savickij (1895-1968), Jakobson e Trubeckoj avvalorano la «teoria delle corrispondenze», attraverso cui «essi tentavano di fare *coincidere* le isoglosse con le isoterme ed altre isolinee culturali e naturali» (ivi, pp. 213 e ss).

¹²⁹ Ivi, p. 213.

(la *Naturphilosophie*), ce qui a débouché sur la notion de simplicité ontologique (la notion d'harmonie et d'équilibre) et non pas méthodologique des systèmes.¹³⁰

14. Il tenacissimo telos

Proclamandosi fortemente anti-darwiniani, Jakobson e Trubeckoj accolgono la teoria «nomogenetica» di Lev Semënovič Berg (1876-1950) in base alla quale l'evoluzione «non è dovuta al caso o alla selezione naturale di individui divergenti», bensì è «conforme a leggi».¹³¹

La nomogénèse est une alternative explicite au darwinisme. Il s'agit d'une théorie *autogénétique* de l'évolution, qui postule que l'évolution est un développement de rudiments ou de potentialités préexistants. [...] Jakobson s'appuie constamment sur les théories de Berg.¹³²

In particolare, spiega Sériot, secondo questo modello «de lingue non possono evolvere che in una direzione e in una sequenzialità conforme alle leggi del sistema».¹³³ Si tratta, in effetti, dell'argomento sovente esibito da Jakobson contro il maestro ginevrino, da lui assimilato ai linguisti neogrammatici fautori di una visione meccanica dell'evoluzione, laddove tale cascame teorico deve essere invece combattuto per mezzo di un «approccio teleologico».

Lo stesso vale per la dimensione sincronica. Il linguista russo riconosce la formulazione saussuriana per cui la *langue* è un sistema di regole, ma vi aggiunge un correttivo: questa non consiste, egli ritiene, in un sistema omogeneo che governa uniformemente ogni enunciato, bensì in un insieme di dialetti funzionali ciascuno con il proprio sistema strutturato nel modo più adatto ai propri scopi.¹³⁴

L'orientamento teleologico pertiene tanto all'ambito specifico della sfera del linguaggio quanto alle serie ideologico-culturali più ampie, e costituisce, secondo Jakobson, un pregio e una peculiarità dello spirito russo. Scrive per esempio nel 1928:

Pour la conception spirituelle russe, il est typique que le «dans quel but?» (*Wožu*) domine sur le «pourquoi?» (*Varum*). Vinogradov a raison quand il souligne la coloration téléologique de la pensée russe dans la personne de ses principaux représentants.¹³⁵

Avtonomova fa notare come lo studioso abbia più volte insistito su simili questioni, ripubblicando parti degli scritti incentrati «sulla cultura della Russia e dell'Eurasia,

¹³⁰ Ivi, pp. 311-312.

¹³¹ Ivi, p. 197, in cui Sériot fa peraltro notare come la lettura eurasista di Darwin sia piuttosto tendenziosa dato che anche per il grande naturalista inglese l'evoluzione è conforme a leggi. Lo studioso francese fa riferimento a Lev S. Berg, *Nomogenez, ili èvolucija na osnove zakonomernostej* [La nomogeneresi, o evoluzione fondata su leggi], Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1922, Petrograd. Trad. ingl. *Nomogenesis*, Mit Press, Cambridge, Massachusetts, 1926.

¹³² Patrick Sériot, *Structure et totalité*, cit., p. 198.

¹³³ Ivi, p. 199.

¹³⁴ Cfr. Peter Steiner, *Russian Formalism*, cit., pp. 210-211.

¹³⁵ Roman Jakobson, *O hláskoslovném zákonu a teleologickém hláskosloví*, in *Časopis pro moderní filologii*, 14, 1928, pp. 183-184; trad. ingl. *The Concept of the Sound Law and the Teleological Criterion*, in *Selected Writings I*, Mouton, La Haye. Citato da Patrick Sériot, *Structure et totalité*, cit., p. 196.

sul problema metodologico “dell'intero strutturale” quale sistema di serie correlate, legate non causalmente-geneticamente, bensì funzionalmente, nei modi di una regolare evoluzione immanente. Tale posizione teleologica appariva a Jakobson una chiara espressione dell'ideologia russa nel suo originale orientamento strutturalistico». ¹³⁶

Il punto è – e non si tratta certo di una questione da poco – in che senso vada intesa l'area concettuale «funzione-funzionalismo», perno teorico del pensiero strutturalista, e ancor prima formalista. Di fatto, sin dall'esordio dell'Opojaz, «funzione» sembra significare innanzi tutto «scopo».

Lo verifichiamo, per esempio, nel saggio *Sui suoni del linguaggio poetico* da cui prendono le mosse le riflessioni dei formalisti pietroburghesi: qui il linguista Lev Petrovič Jakubinskij, allievo di Baudouin De Courtenay, illustra la differenza tra linguaggio pratico («in cui le rappresentazioni linguistiche (suoni, morfemi, ecc.) non hanno valore in sé, ma sono soltanto mezzo di comunicazione», e linguaggio poetico, «in cui gli scopi pratici passano in secondo piano [...] e le combinazioni linguistiche acquisiscono valore in sé». ¹³⁷ Come osserva Peter Steiner, secondo la visione funzionalista di Jakubinskij,

in linguistics, the opposition between the teleological and the causal can be suspended, because every utterance, whether poetic or not, pursues some objective. From this perspective, language can be conceptualized as a means-end structure serving particular goals. ¹³⁸

Steiner mostra che questa visione del linguaggio «è simile alla classificazione funzionale dei suoni linguistici proposta dalla Scuola di Kazan', di cui faceva parte il maestro di Jakubinskij, Baudouin de Courtenay». ¹³⁹ «Ed è anche parallela», aggiunge lo studioso, «alla tesi sostenuta dal seguace di Franz Brentano, il filosofo Anton Marty, tesi concernente l'origine teleologica del linguaggio come mezzo della comunicazione umana».

Vale la pena di ricordare che Brentano è un fondamentale interlocutore di Husserl in relazione ad alcuni problemi centrali per la fenomenologia, tra i quali la questione del riferimento intenzionale, dunque della relazionalità costitutiva degli atti di coscienza, ¹⁴⁰ che Husserl rivedrà in direzione antipsicologista.

Prosegue Steiner:

Jakubinskij, however, avoided the psychologism of Marty's teleology, which treated intention in terms of a conscious subject. For Jakubinskij, it was not the subjective intentions of the speaker but the objective correlation of linguistic means and ends that distinguished poetic from practical language. ¹⁴¹

¹³⁶ ¹³⁶ Natalija Avtonomova, *Otkrytaja struktura*, cit., p. 45.

¹³⁷ Lev Jakubinskij, *O zvykach stichotvornogo jazyka* (Sui suoni del linguaggio poetico), in *Poëtika. Sbornik po teorii poëtičeskogo jazyka* (Raccolta sulla teoria del linguaggio poetico), vyp. I, Pietrograd, 1916, pp. 37).

¹³⁸ Peter Steiner, *Russian Formalism*, cit., p. 148.

¹³⁹ Su Baudouin De Courtenay, cfr. Maria Di Salvo, *Il pensiero linguistico di Jan Baudouin De Courtenay: Lingua nazionale e individuale*, con un'antologia di testi e un saggio inedito, Marsilio, Venezia, 1975.

¹⁴⁰ Cfr. Franz Brentano, *Psychologie vom empirischen Standpunkt* (1874), hrsg. O. Kraus, Leipzig, Meiner, 1924-1928.

¹⁴¹ Peter Steiner, *Russian Formalism*, cit., pp. 148-149.

Inoltre, dalla scuola di Brentano esce Christian Von Ehrenfels, fondatore di quella filosofia della *Gestalt* di cui, come abbiamo accennato sopra, discute Semën Frank in *Predmet znanija* e del quale abbiamo trovato traccia anche in *Philosophie der Kunst* di Broder Christiansen.¹⁴²

In effetti, Jakubinskij rifletterà ancora a lungo su tali questioni, per esempio nel suo *O dialogičeskoj reči* (Sul discorso dialogico) pubblicato nel 1923, il cui primo capitolo si intitola appunto *O funkcional'nych mnogoobrazijach reči* (Sulle varietà del discorso funzionale): qui i termini «funzione», «funzionale» sono sempre connessi dittologicamente a «scopo» (*cel'*) e «dello/relativo/in base allo scopo» (*celevoj*), con un fittissimo indice di frequenza.

Potremmo estendere ancora l'analisi alle riflessioni di studiosi come Viktor Žirmunskij e soprattutto Vladimir Propp, ma quanto abbiamo già visto ci pare sufficiente per gettare luce su una rete concettuale decisiva i cui nodi primari sono intenzione, funzione, scopo, valore. Questa è la preistoria dell'idea di struttura, del suo olismo e della sua relazionalità onnipervasiva.

Se, d'altra parte, com'è noto, la nozione di intenzionalità affonda le sue radici nella filosofia scolastica, il vincolo genetico fra la teleologia tradizionale, innanzi tutto aristotelica, e lo strutturalismo non sembra così peregrino, soprattutto alla luce del funzionalismo primonovecentesco in cui risuona ovunque, periclitante, il richiamo al *telos*. Quantomeno in terra russa.

15. Passaggi , consegne. L'ultimo tropo?

In realtà, l'ascendenza aristotelica del funzionalismo tipico del metodo formale non desta il minimo stupore; anzi, al contrario, se pensiamo per esempio alla celebre *Morfologija skazki*, la concezione dell'intreccio di Propp è stata molto spesso accostata, più o meno persuasivamente, a quella della *Poetica*. Possono invece colpire l'attenzione la militanza di Jakobson tra le fila degli eurasisti e la sua adesione alla *Naturphilosophie* e ancor prima al neoplatonismo. Eppure, rileva Natalija Avtonomova, qui si annida un paradosso: «l'approccio alla lingua più fecondo per il successivo sviluppo della linguistica non è stato quello saussuriano, e dunque analitico, ma quello praghese». Di fatto, «quando gli eurasisti si recavano ai congressi scientifici 'romano-germanici', pronti a combattere per la loro nuova scienza – la fonologia strutturale – scoprivano con sorpresa di avere molti più consensi di quanti immaginassero».¹⁴³ In fondo, osserva la studiosa, «la metafora dell'organismo non era il peggiore dei peccati, dal momento che si trattava proprio di lingue concrete, con la loro storia, la loro evoluzione».

Il coraggio, la *vis* polemica, la convinzione, la forza dell'affermazione del nuovo presso i «praghesi russi» fecero sì che tutti i congressi di linguistica europei degli anni '20-'30 si svolgessero sotto la loro influenza: li ascoltarono e accolsero molte delle loro idee.¹⁴⁴

¹⁴² Cfr. *supra*, par. 3 *Quanto Bergson* e n.30, la nota 35 del par. 5. *Tanto altro*, e par. 8. *Impressioni emozionali, dinamiche di tensione e raggiungimento*.

¹⁴³ Natalija Avtonomova, *Otkrytaja struktura*, cit., pp. 85, 87-88.

¹⁴⁴ Ivi, p. 86. È interessante notare che nel 1933, su *La Cultura* (12, 3, pp. 633-641) di Benedetto Croce esce un contributo di Jakobson dal titolo «La Scuola linguistica di Praga», segno perlomeno dell'attenzione del filosofo italiano per la figura del linguista russo. Ringrazio Costanzo Di Girolamo per la segnalazione. Nello stesso 1933, del resto, si era svolto a Roma il III Congresso interna-

Nel 1943 Jakobson incontra a New York Claude Lévi-Strauss. Il giovane antropologo assiste alle lezioni del linguista russo e si convince che la fonologia dei tratti distintivi e dei fasci di opposizioni binarie rappresenta la base teorica che egli andava cercando per la propria disciplina. Possiamo dunque pensare a questo incontro come al momento aurorale dello strutturalismo francese.

Al di là delle molteplici differenze riscontrabili fra i due studiosi, commenta Avtonomova, «nondimeno, di fatto Lévi-Strauss mutua da Jakobson tutti i postulati metodologici», ivi compresi il commercio con la teleologia di cui abbiamo detto sopra:

È ancora più interessante la circostanza che proprio attraverso questa linea teleologica [...] Lévi-Strauss pervenga infine alla sua idea principale – alla ricerca di una logica interna allo sviluppo dello spirito umano. In tal modo, questo momento della «specificità russa» attrae anche il ricercatore francese: Lévi-Strauss cita i *Principi di fonologia storica* di Jakobson, in cui si afferma che l'evoluzione del sistema fonologico è diretta verso un determinato scopo, e proprio da ciò deriva che l'evoluzione abbia un senso, una logica interna. [...] Questi pensieri consentono a Lévi-Strauss [...] di legare insieme la questione dell'attività mentale inconscia delle persone, delle sue forme, delle funzioni simboliche espresse nella lingua e dell'unità delle strutture inconscie che stanno alla base di tutti gli ordinamenti culturali di qualunque società.¹⁴⁵

La storia che segue fuoriesce dai limiti della presente ricerca.¹⁴⁶ Con un'energica ellissi calata sui lunghi e fecondi decenni di trionfo dell'idea di struttura, ci piace piuttosto concludere con l'oggi.

In un contributo del 2008, dal titolo *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, a cura di Philippe Ortel, vediamo imporsi all'attenzione della comunità dei teorici e dei critici la nozione di dispositivo.¹⁴⁷

Il volume si apre con un *Avant propos* di Ortel, seguito da un intervento di Bernard Vouilloux fortemente interlocutorio e dalla risposta di Ortel. Vi sono quindi tredici saggi esemplificativi e applicativi del concetto di dispositivo.

Il lavoro vuole porsi come testimonianza di un deciso oltrepassamento di una soglia epistemologica. Constatata mestamente infatti la fine dello strutturalismo, se ne dichiara obsoleto il modello teorico fondativo, quello del Testo, incapace di rendere conto della dimensione intermediale, a carattere prevalentemente visuale, dei sistemi

zionale dei linguisti, in cui anche Troubetzkoy era intervenuto a proposito de «Il problema delle parentele tra i grandi gruppi linguistici», in *Atti del III Congresso internazionale dei linguisti*, Le Monnier, Firenze, 1935, pp. 326-327. Si tratta comunque di semi ancora ben lontani dal germogliare.

¹⁴⁵ Natalija Avtonomova, *Otkrytaja struktura*, cit., pp. 93-94.

¹⁴⁶ Fra i numerosi contributi storici e teorici sullo strutturalismo, rinvio innanzi tutto a *Strutturalismo e critica*, a cura di Cesare Segre, in *Casa editrice Il Saggiatore. Catalogo generale 1958-1965*, Il Saggiatore, Milano, 1965 (nuova ed. 1985). Cfr. il già menzionato capitolo sullo strutturalismo in Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit.; Gilles Deleuze, *Lo strutturalismo* (1976), a cura di Simona Paolini, SE, Milano; Andrea Mirabile, *Le strutture e la storia. La critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Led -Il Filarete, Milano, 2006. Sull'idea di struttura, è ancora da vedersi Roger Bastide (éd), *Sens et usages du terme structure dans les sciences humaines et sociales*, The Hague, Mouton & Co., 1962; ed. cons. *Usi e significati del termine struttura nelle scienze umane e sociali*, trad. it. di Lidia Basso Lonzi, Bompiani, Milano, 1965.

¹⁴⁷ *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, textes réunis par Philippe Ortel, l'Harmattan, Paris, 2008. Il libro è il frutto dell'omonimo convegno organizzato da Arnaud Ryckner e il *Laboratoire de recherche Lettres, Langages et Arts* dell'Université de Toulouse-Le Mirail dal 31 marzo al 2 aprile 2005.

culturali emersi soprattutto dall'inizio degli anni Ottanta, momento che coincide appunto con la crisi del paradigma strutturalista. Ecco che allora emerge la figura del dispositivo. Parallelamente a un sensibile spostamento della linguistica in direzione pragmatica, anche la teoria letteraria rivendica la centralità di quel contesto vent'anni prima rimosso dal campo della ricerca. Risulta pertanto necessario sottolineare la dimensione pratica del dispositivo. Scrive Philippe Ortel:

là où le structuralisme traite les œuvres comme des objets décontextualisés, une critique des dispositifs s'intéresse aux objets *actualisés par leur usage*.¹⁴⁸

Come definizione provvisoria, un dispositivo è «une *matrice d'interactions potentielles*, ou, plus simplement encore, une matrice interactionnelle». Tornano al centro della riflessione teorica il mondo, l'attività, i rumori che nel paradigma precedente un'*époque* metodologica convenuta aveva ridotto, mentre restano sotto osservazione le regole di funzionamento.

Da parte sua, Bernard Vouilloux individua nella macchina le radici storiche del dispositivo. «La machine, en tant qu'appareil automatisé, aura donné son premier modèle à la théorie des dispositifs: l'appareil de prise de vues photographique ou cinématographique en est, à ce titre-là, un bon exemple»

D'altronde, il dispositivo non si riduce alla macchina:

Un dispositif, en effet, ne se laisse pas reconduire à un agencement interne d'éléments – ou alors c'est qu'il est considéré *dans* sa structure, e donc *comme* une structure. Soit un appareil quelconque, automatisé ou non; nous voyons qu'il nécessite un *sujet*, qui l'invente, le monte, l'utilise, un *matériau* auquel s'appliquer, un *résultat* à produire, un *destinataire* du produit, enfin, s'imposant à l'émetteur comme au récepteur, un nombre de *règles* procédurales». ¹⁴⁹

Si tratta dunque di un evento completo dei suoi protagonisti, di un taglio di realtà in atto, visibili nello spazio e interagenti. Insieme a questa dimensione spaziale, posta in rilievo dal modello della macchina, al dispositivo pertiene anche la dimensione temporale inerente al modello militare:

dans le vocabulaire militaire, il y a le sens d'«ensemble des moyens disposés conformément à un plan». Un dispositif militaire, c'est un ensemble des moyens en hommes et en matériels disposés en fonction d'un objectif à atteindre. ¹⁵⁰

Ecco che così giungiamo a un'ulteriore definizione, alla formula suggestiva di Ortel, per cui «le dispositif» «apparaît chaque fois qu'une structure ouvre sur de la conjoncture» «autrement dit, sur un élément hétérogène a toute structuration». ¹⁵¹

Il problema che si pone riguarda allora la trasformazione avvenuta dalla struttura al dispositivo e quali modalità caratterizzino tale vincolo genetico. In realtà vediamo che già negli anni Settanta il nuovo modello mostra di essere in fase di piena elaborazione, soprattutto, ma non solo, da parte di pensatori attenti alle dinamiche desideranti. A

¹⁴⁸ Philippe Ortel, *Avant propos*, ivi, p. 6.

¹⁴⁹ Bernard Vouilloux, *Du dispositif*, ivi, pp. 17-18.

¹⁵⁰ Ivi, p. 18.

¹⁵¹ Ivi, pp. 18-19.

questo proposito Vouilloux si sofferma su un saggio di Jean-François Lyotard contenuto in un volume pubblicato nel 1973 dal titolo *Des dispositifs pulsionnels*, dedicato ai rapporti tra «formation (*Gestaltung*)» «dispositif», «structure». Scrive Lyotard:

Un *dispositif* libidinal, considéré précisément comme stabilisation et même stase ou groupe de stases énergétiques, est, formellement examiné, une structure. Inversement ce qui est essentiel à celle-ci, quand on l'approche en termes d'économie, c'est que sa fixité ou sa consistance, qui permettent de maintenir, dans l'espace-temps, des dénominations identiques à elles-mêmes entre un ceci et des non-cesti, travaillent les mouvements pulsionnels comme feraient des barrages, des écluses et des canalisations¹⁵²

L'osservazione di Vouilloux sulle pagine lyotardiane merita un particolare rilievo: in effetti, «la differenza tra struttura e dispositivo è meno oggettuale che teorica, meno nella cosa che nel punto di vista che si assume su di essa. Dunque il dispositivo è la struttura sotto un certo punto di vista, è la struttura “in termini di economia”». Se si priva il dispositivo del flusso di forze che lo attraversano, esso diviene allora una struttura reificata.¹⁵³

Ma anche negli interi pensati da Tynjanov, potremmo constatare, vi sono movimenti di energie, conflitti, rapporti di forza, dominanti e subordinati. E in quelli di È-jchenbaum e Tomaševskij. E ancor prima, dello sconosciutissimo imprescindibile Christiansen. Non si chiamano flussi pulsionali, eppure, attraverso percorsi altri dalla psicoanalisi, si giunge a scenari non dissimili. Insomma, la «forma e la forza» non si scontrano soltanto a partire dagli anni Sessanta.¹⁵⁴ Già tra i russi sembra delinearci quella biforcazione che in seguito vedrà configurarsi due diverse modalità di strutturalismo, identificabili rispettivamente come «grammaticale» (o «tassonomico») e «trasformativo».¹⁵⁵

Si veda l'esordio del primo scritto di Michail Bachtin – un autore che abbiamo voluto lasciare da parte nella presente trattazione, ma quanto irrequieto appare il suo intero! – intitolato *Iskusstvo i otvetstvennost'* (Arte e responsabilità) (1919):

Un intero (*celoe*) si dice meccanico se i suoi singoli elementi sono uniti soltanto nello spazio e nel tempo da un legame esteriore e non sono compenetrati dall'interiore unità del senso. Le parti di questo intero, anche se si trovano accanto e sono in contatto tra loro, in sé sono estranee l'una all'altra.¹⁵⁶

¹⁵² Jean-François Lyotard, *Économie libidinale*, Édition de Minuit, Paris, 1974, p. 36.

¹⁵³ Bernard Vouilloux, *Du dispositif*, cit., p. 20.

¹⁵⁴ Alludo al noto saggio di Jacques Derrida *Force et signification* (1963) in cui il filosofo contrappone un approccio «geometrico», «morfologico» «meccanico» a un approccio «energetico», lamentando che «si è affascinati dalla forma quando non si ha più la forza di capire cosa sia la forza e di estrapolarla da se stessa»; ed. cons. *Forza e significazione*, trad. it. di Gianni Pozzi, in Id. *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971.

¹⁵⁵ Il primo «intende la struttura in senso classificatorio, [...] si limita cioè a descrivere e a riunire le regolarità del testo»; il secondo, invece, «non sopprime affatto le tensioni e i conflitti grazie a cui esiste l'opera». Cfr. Giovanni Bottirolì, *Che cos'è la teoria della letteratura*, cit., pp. 124-125.

¹⁵⁶ Michail Bachtin, *Iskusstvo i otvetstvennost'*, in *Sobranie sočinenij*, t. 1. *Filosofskaja estetika 1920-ch godov*, cit., p. 5; ed. cons. *Arte e responsabilità*, in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino, 1988, p. 4, dove però *celoe* è tradotto come «tutto».

Quello a cui pensa Bachtin è l'«architettura dell'azione»: un intero insieme conoscitivo, etico ed estetico, l'unione dell'evento nel dispiegarsi del suo essere, che il giovane filosofo in questi anni va cercando nella filosofia morale.¹⁵⁷ I punti dell'architettura, poi, sono insieme «dati» e «posti come compito» (*dany i zadany*), dove si sottolinea, neokantianamente, il momento teleologico, che in Bachtin diverrà intonazione, intenzione, relazione, dialogo. In questo progetto di filosofia morale, Michail Michajlovič si impegna a combattere la «separazione dell'atto dal suo contenuto-senso», vale a dire la reificazione. Quella stessa reificazione che secondo Lyotard colpirebbe il dispositivo se lo si privasse del flusso di forze che lo attraversano, trasformandolo in una struttura appunto reificata.

Se, d'altronde, come scrive Vouilloux, «la differenza tra struttura e dispositivo è meno oggettuale che teorica, meno nella cosa che nel punto di vista che si assume su di essa», abbiamo visto come proprio la questione del punto di vista sia dirimente nel confronto tra Jakobson e Saussure.¹⁵⁸

L'altro pensatore del dispositivo da interrogare, suggerisce Vouilloux, è Michel Foucault, ma questi pochi accenni ci paiono davvero sufficienti ai nostri scopi (appunto).

Certamente varrà la pena, in altra sede, di rivolgere al dispositivo un'adeguata attenzione. Certamente si tratta di un nuovo tropo che potremmo aggiungere a quelli individuati da Peter Steiner a proposito del concetto di forma. E senz'altro abbiamo a che fare con un altro intero irrequieto.

Un intero irrequieto dei nostri tempi multimediali e pragmatici.

Come recita la quarta di copertina della raccolta, «articolazione o sovrapposizione di elementi eterogenei che collaborano a un fine unico, il dispositivo è nella nostra epoca ciò che la nozione di struttura è stata negli anni Sessanta».

Rileggiamo la prima parte dell'enunciato che ripete quanto contenuto nelle righe viste sopra a proposito dell'accezione militare del concetto: «insieme di mezzi disposti conformemente a un piano. Insieme di mezzi umani e materiali disposti in funzione di un obiettivo da raggiungere».

Quel tenacissimo *telos*.

¹⁵⁷ Idem, *K filosofii postupka*, cit.

¹⁵⁸ Cfr. *supra*, par. 12. *Il robusto afflato totalizzante*.