

La proiezione formalista

Fredric Jameson

◇ eSamizdat (XII), pp. 79-80 ◇

UN linguaggio poetico per essere un dialetto¹ deve attirare l'attenzione su di sé, e tale attenzione ha come risultato la percezione rinnovata della qualità materiale stessa del linguaggio. Il nuovo modello a partire dal quale i formalisti svilupperanno la loro teoria è dunque basato sull'opposizione tra abitudine e percezione, tra esecuzione meccanica, sbadata, e un'improvvisa consapevolezza delle trame e delle superfici del mondo e del linguaggio. Tale opposizione, che va oltre quella convenzionale tra azione e contemplazione, tra pratico e percettivo, sposta chiaramente l'onere della prova dalla letteratura come modo concreto di stare nel mondo alle astrazioni delle scienze.

La famosa definizione di Šklovskij di arte come straniamento (*ostranenie*), rendere strani gli oggetti, rinnovare la percezione, prende la forma di una legge psicologica con profonde implicazioni etiche. Il passaggio del diario di Tolstoj che Šklovskij riporta come esempio è il più vicino possibile a una presa di posizione metafisica o etica:

Avevo pulito in camera, e fatto il giro della stanza, mi sono avvicinato al divano, senza riuscire a ricordarmi se l'avevo spolverato o no. Poiché questi movimenti sono abituali ed inconsci, non potevo neppure avvertire che ormai era impossibile ricordarsene. Sicché, se avevo già pulito il divano e me n'ero dimenticato, se avevo cioè agito inconsciamente, era come se non lo avessi fatto. Se qualcuno coscientemente mi avesse visto, avrebbe potuto farmelo tornare in mente: ma se nessuno aveva visto, o aveva visto ma inconsciamente; se tutta la complessa vita di molti trascorre inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata².

¹ “I formalisti avevano esordito con la dimostrazione che, per molti versi, il discorso poetico sta al linguaggio quotidiano come un tipo di dialetto, governato da leggi peculiari [...]. L'implicazione più profonda è che la poesia non è più soltanto una parte specializzata del linguaggio quotidiano, ma costituisce, a pieno diritto, un intero sistema linguistico”, F. Jameson, *The Prison-house of Language: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1974, p. 49 [N.d.T.].

² L. Tolstoj, *Diario di Leone Tolstoj (1895-99)*, Milano 1924, p. 90 [N.d.T.].

L'arte è, in questo contesto, un modo di restaurare l'esperienza conscia, di spezzare le abitudini di comportamento sopite e meccaniche (*automatizzazione*, come in seguito la chiameranno i formalisti cechi), permettendoci di rinascere al mondo nella sua freschezza e nel suo orrore esistenziali.

Eppure, tali leggi puramente psicologiche, come sono quelle qui implicate, non sono esattamente dello stesso tipo di quelle di Potebnja (l'arte come metafora, la metafora come conservazione delle energie) che i formalisti attaccavano; le ultime hanno un contenuto, mentre il nuovo meccanismo psicologico con cui Šklovskij le sostituisce circoscrive soltanto una forma.

Il nuovo concetto di straniamento non intende implicare nulla sulla natura delle percezioni da rinnovare, quelle che sono diventate abituali. La sua peculiare utilità per la pratica critica sta nel modo in cui il concetto descrive un processo valido per tutta la letteratura senza, in alcun modo, implicare il primato di un particolare elemento letterario (come la metafora) o di un particolare genere sugli altri.

Ostranenie come concetto puramente formale ha tre evidenti vantaggi, che vanno ben oltre la spiegazione della paradossale ricchezza della critica pratica di Šklovskij, essenzialmente poco più che un'infinita serie di variazioni su quest'unica idea. Per prima cosa, [...] lo straniamento serve come modalità di distinguere la letteratura, il sistema puramente letterario, da qualsiasi altra modalità verbale. Serve dunque, in primo luogo, come atto abilitante che permette alla teoria letteraria di avere origine.

Eppure, allo stesso tempo, permette la creazione di una gerarchia all'interno dell'opera letteraria stessa. Nella misura in cui lo scopo ultimo dell'opera d'arte è dato in anticipo — ovvero il rinnovamento

della percezione, il vedere il mondo improvvisamente in una nuova luce, in un modo nuovo e inatteso – gli elementi e le tecniche (o i *priemy*) dell’opera saranno allora tutti impostati verso questo fine. Le tecniche secondarie si rivelano, nella terminologia di Šklovskij, come motivazione di quelle tecniche essenziali che permettono in primo luogo la percezione rinnovata. Dunque, in *Cholstomer* di Tolstoj, molti aspetti della vita sociale sono improvvisamente visti come brutali e innaturali, e questa essenziale non familiarità dell’abituale è poi motivata dal punto di vista della storia, che è osservata non attraverso occhi umani, ma attraverso quelli di un cavallo.

Infine, la nozione di *ostranenie* ha un terzo vantaggio teorico, nel senso che permette un nuovo concetto di storia letteraria, non più vista come un qualche tipo di profonda continuità di tradizione (com’era, ad esempio, nella storia idealistica), ma come una serie di discontinuità improvvise, di rotture con il passato, dove ogni nuovo presente letterario è considerato una rottura con i canoni artistici dominanti della generazione immediatamente precedente. È un modello di storia artistica non dissimile da quello proposto da Malraux in *Les Voix du silence*, eccetto che là dove la teoria di Malraux è formulata in termini di psicologia della creazione e del bisogno di ogni generazione successiva di reagire contro i suoi maestri, i formalisti intendevano questo cambiamento in senso perpetuo, come una rivoluzione artistica permanente, e come intrinseco alla natura della forma artistica in sé che, dapprima impressionante e fresca, diventa poi datata e dev’essere rimpiazzata dal nuovo, in maniera imprevista e imprevedibile.

Al tempo stesso, il modello formalista è più complicato di quest’ipotesi di cambiamento perpetuo, e comporta un sistema complesso di mutamenti e riaggiustamenti non dissimili dal modello di Jakobson di linguistica diacronica. L’evoluzione letteraria non è solo una rottura con i canoni domi-

nanti e esistenti; rappresenta, allo stesso tempo, la canonizzazione di qualcosa di nuovo, o piuttosto, l’elevazione a dignità letteraria di forme fino a quel momento pensate come popolari o senza dignità, forme minori fino a quel momento vigenti solo nel *demi-monde* dell’intrattenimento o del giornalismo (si pensi al modo in cui il giallo si trasforma nel romanzo di Robbe-Grillet). Per usare un’immagine cara a Šklovskij, è un movimento eccentrico, come la mossa del cavallo negli scacchi. “Nella liquidazione di una scuola letteraria da parte di un’altra”, ha detto in una celebre frase, “l’eredità passa non da padre a figlio, ma da zio a nipote”.

Dunque, dalla nozione di base di *ostranenie* ha origine un’intera teoria letteraria, prima con l’isolamento del sistema puramente letterario, poi con un modello delle varie relazioni che sussistono in quel sistema sincronico e infine, come abbiamo appena visto, con un ritorno alla diacronia nell’analisi del tipo di cambiamento che sussiste da uno stato sincronico all’altro. [...]

La dottrina stessa di Šklovskij, considerando il cambiamento letterario come un meccanismo uniforme sempre uguale in tutte le epoche e i luoghi, tiene senza dubbio fede alla situazione esistenziale della produzione letteraria (perché in ogni determinato momento, c’è soltanto un cambiamento che conta), ma allo stesso tempo finisce per trasformare la diacronia in mera apparenza e per indebolire qualsiasi coscienza storica genuina del cambiamento delle forme. Eppure [...] non è difficile restaurare una storia genuina nel modello di Šklovskij se rivolgiamo la nostra attenzione dalla storia delle opere alla storia della percezione in sé, se proviamo a rendere conto dei tipi specifici e dei modi determinati di mistificazione o di intorpidimento percettivo che l’opera d’arte individuale cerca di dissipare.