

Roma, 13 ottobre 1965: Arbasino intervista Šklovskij

A cura di Clotilde Bertoni

In questo numero la creazione artistica è legata nei modi più vari al desiderio: vista come espressione, o sollecitazione, o messinscena, della sua energia e delle sue disfunzioni. Proprio perciò dedichiamo la sezione a una prospettiva notoriamente diversa: quella di Viktor Šklovskij, tra i primi a considerare l'arte in chiave radicalmente antipsicologica, e insieme capace di connetterla, alla sua maniera, con le componenti più profonde dell'esperienza umana.

*Se il critico in questione è già letto e riletto all'infinito, questo pezzo lo è sicuramente meno: si tratta di uno Šklovskij già anziano e sempre brillantissimo, a colloquio, durante un soggiorno a Roma, con un giornalista d'eccezione, il giovane Arbasino allora firma vulcanica del *Giorno*, baldanzosamente impegnato nell'impresa di sprovincializzare la nostra cultura.*

La conversazione è effervescente, fitta di boutades (grazie all'intervistato quanto all'intervistatore), e al tempo stesso densissima: sintetizza punti essenziali del formalismo russo (la teoria dello straniamento – illustrata, va detto, con un maschilismo dei più disinvolti – la predilezione per l'antiromanzo, la cristallizzazione delle convenzioni di un'epoca nelle forme di quella successiva); mette in gioco tanto le passioni e i legami che avevano nutrito il lavoro di Šklovskij, (l'aneddoto esilarante su Eisenstein, quello commovente su Stanislavskij) quanto la storia drammatica che l'aveva ostacolato a lungo (l'accenno pudico e tanto più sconvolgente alle persecuzioni patite durante lo stalinismo); gli ispira giudizi fulminei, godibili e spiazzanti (da quello su Tolstoj a quelli sui film di Fellini); costituisce per più versi una straordinaria testimonianza d'epoca, su un'Unione sovietica che esibiva un'apparente svolta, come su una critica che, sull'onda di scoperte e riscoperte

stimolanti, si stava tuffando a capofitto nello strutturalismo. Infine, può offrire su questioni di estrema attualità – come la posizione dell'intellettuale o il dibattutissimo concetto di realismo – parecchi spunti di riflessione (c.b.)

[Riproponiamo il pezzo nella versione originale uscita sul *Giorno*, conservandone anche la veste grafica e gli intertitoli redazionali. Una versione ampiamente rimaneggiata è compresa nel profilo dedicato da Arbasino a Šklovskij in *Sessanta posizioni*, Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 410-28.]

Il Giorno, 13 ottobre 1965.

Alberto Arbasino, *Non è possibile scrivere un romanzo perfetto. Intervista a Roma con il leader del formalismo russo Viktor Sklovski*

«Realismo?» sorride Viktor Sklovski in Piazza Navona. «Mai adoperato questo ridicolo termine, eppure a settantatré anni sto benissimo; mai lavorato tanto come negli ultimi tempi». Scaraventato a Roma per il congresso della Comes, il leader del Formalismo russo sembra emergere non tanto da Mosca Dopo Krusciov, ma piuttosto dalla Leggenda. Somiglia a Molotov, parla come Contini, è affascinante come il suo mito.

Fino a poco tempo fa le teorie di questi Formalisti erano poco note, le opere introvabili, impreciso l'arco della loro attività: per metter le mani su qualche testo bisognava ricorrere alla gentilezza di Ripellino. Però la scorsa primavera «Tel Quel» pubblicava il celebre manifesto, «L'arte come procedimento» (del 1917), dove Sklovski afferma che la creazione letteraria non è l'atto mistico dei Simbolisti, ma un'attività da studiare – e «smontare» – per «vedere come è fatta»: badando non alle Sostanze ma alle Regole di Funzionamento. Nemico della psicologia, indifferente alla storia culturale, positivista squisito (ma non sociologo), Sklovski attacca il Pensiero per Immagini (immobili, indifferenti, a ogni livello del linguaggio); e tende a un metodo morfologico «specificatorio» per individuare quel connotato di «letterarietà» che fa di un'opera, appunto, un'opera letteraria.

Il rifiuto di Tolstòj

Secondo le leggi della percezione, infatti, le azioni abituali diventano automatiche: non osserviamo più gli oggetti nella nostra stanza, non sentiamo più il mare sotto la finestra, forse non ricordiamo se abbiamo compiuto un'azione quotidiana. «La vita scompare trasformandosi nel Nulla; l'automaticità inghiotte gli oggetti, i mobili, la donna, e la paura della guerra». Ma per rendere la sensazione della vita, per sentire gli oggetti, «provare che la pietra è pietra», esiste l'Arte. Il suo fine è di Far Scoprire l'Oggetto; non di suggerire «eccolo lì». E l'uso «poetico» dell'Immagine consiste in una «sterzata semantica» per «rendere estraneo l'abituale» trasferendo un oggetto consueto «su un diverso piano di valori»: presentandolo come «visto per la prima volta» dopo aver rimosso ogni ostacolo alla percezione e spezzato la catena delle associazioni abituali. Come maestro esemplare del Procedimento, nientemeno che Tolstòj: «rifiuta di riconoscere» gli accidenti familiari e li descrive come se li vedesse per la prima volta: un teatro in «Guerra e Pace», una messa in «Resurrezione». Nella novella «Xolstomer» adotta addirittura il «punto di vista» di un cavallo, per osservare sbalordito quelle «incredibili» abitudini degli uomini che sono la proprietà e il matrimonio...

Riappariva anche l'estate scorsa (all'Aja, presso Mouton, dopo anni d'introvabilità) l'unico repertorio occidentale del Formalismo russo, dovuto a V. Erlich: folto collage di rivistine preziose apparse fra Mosca e Leningrado nel vortice degli Anni Venti. Come protagonisti, favolosi critici: Eichenbaum, Jakobson, Tomascevski, Tinianov, Vinogradov, Zirmunski. E come comparse, Pasternak e l'Achmatova, Propp e Belyi, Sciostacovic e Meyerhold. E Maiakowski, che scrive «la poesia è un tipo di produzione, molto difficile e complicato, però sempre produzione».

Negli anni dello stalinismo

Sullo sfondo di vicende meravigliose e terribili i Formalisti studiano il Monologo e il Dialogo, contrappongono Metonimia e Metafora, s'accaniscono sulla Poesia: è un'arte verbale; i suoi materiali non sono immagini né emozioni, ma Parole. Ha a disposizione «l'intero

nesso delle relazioni formali-logiche inerenti al linguaggio e incapaci d'espressione in ogni altra arte». Comporre versi è «un equilibrio sulla corda verbale», una «oscillazione fra campi semantici», «è spogliare nudo il tessuto fonico della parola». Studiano Husserl, adorano Hoffmann, applicano formule matematiche all'identità fra Segno e Referente, svolazzano fra cinema e cabaret, abusano delle categorie estetiche di Kant.

Raramente il nostro secolo ha vissuto avventure così eccitanti, così eleganti. L'Arte è un Procedimento, un Congegno. La messa a punto del Congegno è l'oggetto della creazione letteraria. E simmetricamente, l'attività critica sarà una messa a nudo del Congegno. L'opera letteraria: somma di Congegni. Sempre, cioè, un qualcosa di «fatto», «inventato», «formato»: «artificiale nel senso buono del termine»... Strutture caratterizzate da una coerenza interna di rapporti fra gli elementi costitutivi: i Materiali e il Congegno. La funzione costruttiva d'ogni componente del sistema s'identifica così nella «relazionalità» con gli altri componenti, e quindi con l'intero sistema. E la funzione estetica della Letterarietà conferisce unità e senso all'Opera Letteraria: oggetto di studio stilistico in quanto «unità teleologica di congegni organizzati in vista d'un effetto estetico»...

Esigendo intorno al 1930 «l'assoluta neutralizzazione di questi neutralizzatori da parte di un plotone d'esecuzione ideologico», lo stalinismo ne consegna i protagonisti alla tragedia, e le teorie alla Leggenda. Il giro di vite li stronca in un'agonia di ritrattazioni mai conclusa. Si buttano nella versatilità, o si richiudono nell'erudizione; e fra soprassalti d'intransigenze e rinnegamenti scrivono, scrivono: reportages, prefazioni ai classici, sceneggiature, testi scolastici, biografie romanizzate. Sklovski espatria, poi rientra; e negli anni cupi esegue i più sconcertanti esercizi socio-formalistici, mentre attraverso la successiva carriera di Jakobson il Formalismo feconda le tappe più significative della cultura contemporanea: la linguistica e la fonologia di Praga, il New Criticism americano, l'esplosione strutturalista.

Tremila articoli «perduti»

Ma nel suo isolamento di quarant'anni, Sklovski lavorava all'avanguardia della critica moderna che si lascia alle spalle la Letteratura come Sovrastruttura (della realtà, della storia, della biografia...). E si chiede invece il Perché della Letteratura, con Blanchot: che senso ha per ciascun autore «mettersi lì a scrivere»? o indaga piuttosto il Come della Letteratura: Northrop Frye trasforma la Critica «dal casuale al causale» esaminandone la teoria, i principi, le tecniche. Non meno antisentimentale, Sklovski lavora a una Teoria dei Generi Letterari come sistemi di convenzioni. (E sorvola stoicamente sui tremila articoli che ha «perduti»: per ragioni evidentemente delicate da domandargli).

Sta scrivendo «Il Romanzo della Prosa»: tentando d'espone gli argomenti più complicati secondo una narrativa-critica leggibilissima (e il pubblico compra questi libri come storie d'avventure). Scrive anche «una storia delle idee letterarie viste da un uomo solitario»: dalla Grecia all'Italia alla Russia. Raccoglie i suoi saggi cinematografici: dal suo grande amico Eisenstein (gli telefona una volta a Capodanno: «Sergej Michailovic, ho un regalo per te: ho scoperto che sei un genio»). E Eisenstein: «Grazie, Viktor Borisovic, stavo appunto per suicidarmi, ma stavolta rinuncerò») fino a Fellini, di cui ama «La dolce vita» («protagonista del film è la Paura, e anestetizza la sensibilità come quegli ubriachi che si feriscono e non sentono dolore»); e ha scritto un articolo (inedito) su «Otto e mezzo» («c'è dentro tutto: Garibaldi e l'amore e il sogno e l'Italia e le nostre stelle e noi che scriviamo la teoria della letteratura»).

La letteratura si sviluppa non per frasi ma per frane, sostiene a tavola. «Le convenzioni di un'epoca franano, cristallizzandosi nelle forme dell'epoca seguente; e queste forme servono a interpretarla. Dante lo sapeva bene: infatti la Divina Commedia riassume la storia passata nella struttura del giornale futuro – il Giornale dell'Inferno! – mentre nel Paradiso appende tante icone a una struttura di cupola fiorentina»... «Tra realtà e letteratura i rapporti equivalgono a quelli tra fisica e matematica. La matematica! Che scienza seria! Astratta, con tante leggi affascinanti da scoprire»... «Ma parlando di realismo mi

viene sempre in mente il massimo antirealista, Tolstòj, la prima volta che è andato in treno è sceso gridando che la ferrovia sta al viaggio come il bordello all'amore!».

Cominciò con Cervantes

Non esiste infatti un buon romanzo che non sia un antiromanzo. È cominciato con Cervantes, continuando con Sterne e Flaubert, finché s'arriva a Tolstòj: emerge dall'interno dei loro romanzi una contestazione dell'organismo romanzesco, magari attraverso personaggi emblematici che si dissociano da «"quel" romanzo con rifiuti significativi... Ma dopo Joyce e Proust il romanzo non rinuncerà più alla forma sinfonica. S'avvierà a trasformarsi in poema – e gli conviene: è facile scrivere una bella poesia, mentre il romanzo "perfetto" è impossibile!».

«Anche il vero teatro è sempre in versi: per scoraggiare le manomissioni inconsulte dei registi...» Ma allora, il suo amico Stanislavski?... «Grand'uomo: ma gli è successo come a quelle montagnole intorno a cui s'accumula tanta terra. A furia d'accumulare, non emergono più. Non sono più vette: non sono niente. Però, grand'uomo! Tormentato dall'idea (sacrosanta!) che un buon teatro non dura più di quarant'anni, nel migliore dei casi; e sul letto di morte ascoltava per telefono le prove in palcoscenico; e mormorava "che brutto! tutto sbagliato!"... e cercava di prendere note per inventare una forma per il teatro futuro...».

Commenti a questo articolo a: between@unica.it

Come citare questo articolo

Alberto Arbasino, "Roma, 13 ottobre 1965: Arbasino intervista Šklovskij", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>