

Cinzia Cadamagnani

*Il Circolo Linguistico di Mosca e i primi esperimenti
di 'analisi morfologica' del fatto letterario*

ABSTRACT:

This article describes and comments on the early experiments with 'morphological analysis' of the 'literary facts' that were discussed in the Moscow Linguistic Circle at the beginning of the 1920s. We will analyze the contributions by Viktor Shklovskii, as well as the works of lesser-known members of the Circle, such as Mikhail Petrovskii, Aleksei Buslaev and Aleksandr Reformat'skii. They will allow us to showcase crucial moments in the formation of the typical devices and key concepts of Russian formalism, which are partly derived from German narrative morphology and then taken up by structuralist narratological theories.

Tutto quello che si è detto sul formalismo,
soprattutto in Europa, contiene un errore:
non si tiene conto che l'essenziale
non era la dottrina (non ve n'era una);
si può perfino dire che non era il metodo,
bensì il confronto di metodi per trovarne uno.

*Roman Jakobson*¹

Le ricerche strutturali e semiotiche, che a partire dagli anni Sessanta hanno contribuito alla ricezione del formalismo russo nelle varie culture occidentali, si sono per lo più affrettate a rivendicare un rapporto di filiazione diretta con la 'scuola', soffermandosi spesso solo su quegli aspetti che meglio si adattavano ai principi del momento e tralasciando così la ricostruzione di un quadro sufficientemente completo. Le teorie narratologiche hanno dunque guardato con maggiore interesse agli esperimenti del centro pietrogradese del formalismo russo, la Società per lo studio del linguaggio poetico (Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka – OPOJAZ), illustrando ad esempio il procedimento dello 'straniamento' (*ostranenie*), la tecnica stilistica dello *skaz* o i vari

¹ R.O. JAKOBSON, *Russie, folie et poésie*, Seuil, Paris 1986 (trad. italiana *Russia, follia, poesia*, Guida Editori, Napoli 1989).

meccanismi che regolano la costruzione del testo prosastico secondo i principi della fabula e dell'intreccio, ma non hanno invece rivolto abbastanza attenzione ai lavori del Circolo linguistico di Mosca, fucina preziosa di altrettante esperienze e ricerche filologiche². Il presente lavoro intende descrivere e commentare i contributi all'analisi morfologica del fatto letterario che, tra il 1919 e il 1921, vennero discussi proprio all'interno del Circolo moscovita.

Il Circolo linguistico di Mosca nasce come unione informale nell'inverno 1914/15, per iniziativa di un gruppo di studiosi della Commissione dialettologica moscovita interessati a promuovere studi di linguistica e di poetica. Lo statuto ufficiale del Circolo è però datato 21 giugno 1919 e indica, quale principale obiettivo dell'organizzazione scientifica, lo studio delle questioni più generali legate all'etnografia e alla linguistica. I suoi presidenti furono: Roman Jakobson, Michail Peterson, Aleksej Buslaev e Grigorij Vinokur. Tra i principali membri del gruppo, oltre ai nomi sopra citati, devono essere menzionati i linguisti Aleksandr Peškovskij, Evgenij Polivanov, Aleksandr Reformatskij, Nikolaj Trubeckoj, nonché i folkloristi Jurij Sokolov e Petr Bogatyrev. Scorrendo l'elenco degli interventi che si succedono nel corso di sei anni (dal 1918 al 1923), constatiamo subito una straordinaria molteplicità di interessi filologici; le riflessioni di poetica teorica e le ricerche sul folclore sono affiancate all'analisi più concreta dei 'procedimenti' artistici (*priemy*) e a una disamina del fatto poetico che arricchisce notevolmente il panorama degli studi metricologici russi,

² I lavori del Circolo linguistico moscovita sono stati pubblicati solo in parte cfr. E.A. TODDES, M.O. ČUDAKOVA, *Pervyj russkij perevod "Kursa obščej lingvistiki" F. de Sossjura i dejatel'nost' Moskovskogo lingvističeskogo kružka*, in «Fedorovskie čtenija» 1978, Moskva 1981, pp. 229-249; M.I. ŠAPIR, *Materialy po istorii lingvističeskoj poëtiki v Rossii (konec 1910-ch - načalo 1920-ch godov). O poëtičeskoj jazyke proizvedenij Chlebnikova (Obsuždenie doklada R.O. Jakobsona v Moskovskom lingvističeskom kružke)*, in «Izvestija Akademii Nauk SSSR. Serija literatury i jazyka», L, n. 1, 1991, pp. 43-67; ID., *Protokol zasedanija Moskovskogo Lingvističeskogo Kružka 26 fevralja 1923 g.*, in «Philologica», I, n. 1-2, 1994, pp. 191-201; G.S. BARANKOVA, *K istorii Moskovskogo lingvističeskogo kružka: materialy iz rukopisnogo otdela Insituta russkogo jazyka*, in S.I. GINDIN, N.N. ROZANOVA (otv. red.), *Jazyk, kul'tura, gumanitarnoe znanie: Naučnoe nasledie G.O. Vinokura i sovremennost'*, Moskva 1999, pp. 359-382; A.L. TOPORKOV, *Fol'klornye temy na zasedanijach Moskovskogo lingvističeskogo kružka, vstupil'naja stat'ja i podgotovka teksta A.L. Toporkova; kommentarii A.L. Toporkova i A.A. Pančenko*, in A.L. TOPORKOV (otv. red.), *Neizvestnye stranicy russkoj fol'kloristiki*, Indrik, Moskva 2015, pp. 56-141; I.A. PIL'ŠČIKOV, *Zasedanie Moskovskogo lingvističeskogo kružka ot 1 ijunja 1919 g. i zaroždenie stichovedčeskoj koncepcij O. Brika, B. Tomaševskogo i R. Jakobsona*, in «Revue des études slaves», LXXXVIII, n. 1-2, 2017, pp. 151-175.

destando spesso vivi dibattiti.

Un momento importante nel dibattito e nelle sperimentazioni del Circolo da cui merita partire è senz'altro l'intervento di Viktor Šklovskij del 1° settembre 1919, intitolato *Sjužetosloženie v kinematografičeskom isskustve* (La costruzione dell'intreccio nel cinema). È proprio in questa occasione che Šklovskij entra a far parte del Circolo linguistico moscovita; fino ad allora, infatti, i suoi lavori erano stati discussi per lo più all'interno della Società per lo studio del linguaggio poetico, costituitasi a Pietrogrado tra il 1916 e il 1917³. Purtroppo della relazione non si sono conservate le tesi ma solo il protocollo della discussione che ne seguì ed è quindi difficile stabilire se i contenuti divergano dall'articolo pressoché omonimo (*L'intreccio nel cinema – Sjužet v kinematografe*) pubblicato quattro anni dopo a Berlino nel volume *Literatura i kinematograf*⁴. L'intervento costituisce una tappa cruciale nell'elaborazione di una poetica dell'intreccio che Šklovskij va approfondendo in questi anni⁵. È ad esempio proprio nell'articolo *Sjužet v kinematografe* che egli introduce l'espressione 'riorganizzazione dell'intreccio' (*sjužetnaja perestanovka*), intendendo quel fenomeno per cui «nell'opera i fatti non sono dati nell'ordine della loro successione cronologica ma in un altro ordine»⁶. Per chiarire il ruolo dell'intreccio nel cinema Šklovskij spiega innanzitutto quello letterario, alla cui base egli riscontra sempre «una sensazione di squilibrio, come di un'ironia che alla fine si chiarisce». Egli distingue due tipi di intreccio: «quello che consiste nello sviluppo di un parallelismo e l'intreccio costituito da un enigma, un indovinello»⁷. L'intreccio è presentato dunque non come uno sviluppo

³ Sulla collaborazione di Šklovskij al Circolo linguistico di Mosca, cfr. tra gli altri: I.A. PIL'ŠČIKOV, A.B. USTINOV, *Debjut Viktora Šklovskogo v Moskovskom Lingvističeskom Kružke: ot Istorii romana k razvertyvaniju sjužeta*, in «Literaturnyj fakt», n. 9, 2018, pp. 314-334; cfr. ID., *Viktor Šklovskij v Moskovskom Lingvističeskom Kružke*, in «Sjužetologija i sjužetografija», n. 1, 2018, pp. 5-23.

⁴ Una prima versione di questo studio esce sulle pagine del quotidiano «Žizn' iskusstva» con il titolo *Kinematograf kak iskusstvo* (n. 141, 17-18 maja 1919; n. 142, 21 maja 1919).

⁵ I primi risultati saranno raccolti nei volumi *Razvertyvanie sjužeta* (1921) e *Teorija prozy* (1925).

⁶ «Сюжетной перестановкой называется такое явление, когда в произведении события даны не в порядке их последовательности, а в каком-нибудь другом. Обычной мотивировкой перестановки является рассказ» (cfr. V.B. ŠKLOVSKIJ, *Sjužet v kinematografe*, in S.A. UŠAKIN (red.), *Formal'nyj metod. Antologija russkogo modernizma*, Kabinetnyj učenyj, Moskva-Ekaterinburg 2016, p. 236). Dove non diversamente indicato le traduzioni sono mie, CC.

⁷ «Почти всегда (как мне кажется) лежит ощущение неравенства, как бы иронии, в конце разрешаемой [...]. Мы имеем два типа сюжетов: сюжет – развернутая

lineare sul piano sintagmatico, bensì come un equivalente di senso sull'asse paradigmatico. Accanto alla definizione di *sjužet* Šklovskij introduce anche il termine *motivirovka* per designare la spiegazione logica di una certa costruzione dell'intreccio. La discussione, che scaturì dall'intervento di Šklovskij e a cui presero parte Grigorij Vinokur, Osip Brik, Boris Tomaševskij e Roman Jakobson (il quale intervenne nel ruolo di presidente della seduta), toccò essenzialmente tre punti: 1) la natura del fatto poetico; 2) l'essenza del cinema; 3) il procedimento dello straniamento. Al quesito posto dal relatore «Che cos'è la poesia? Un fatto puramente linguistico o qualcos'altro ancora? Ovvero, il materiale poetico si esaurisce nel concetto di lingua?» Vinokur, in particolare, sosteneva la necessità di fugare ogni dubbio in merito e di rispondere una volta per tutte in maniera affermativa⁸. «Al di fuori della lingua non c'è poesia» affermava Vinokur, ma «al di fuori del pensiero la poesia è possibile. È quindi chiaro che si può parlare della poesia come di un fatto linguistico e si deve studiare la poesia “linguisticamente”»⁹. Brik si chiedeva invece se si potesse definire il cinema una forma d'arte e suggeriva piuttosto di considerarlo un «gioco di mezzi tecnici» che si avvale di procedimenti tratti da altre arti, e, in particolare, dalla letteratura e dal teatro. Infine, sia Vinokur che Jakobson rimproveravano al relatore di essere caduto in una terribile contraddizione: dopo aver presentato la tecnica dello straniamento quale principale procedimento artistico che consiste nel nominare le cose non con il loro nome¹⁰, questi lo descriveva adesso come un fatto

параллель и сюжет – загадка», cfr. ŠKLOVSKIJ, *Sjužet v kinematografe*, cit., pp. 232-233).

⁸ Nel dibattito Vinokur era stato l'unico a fornire suggerimenti pratici circa l'elaborazione degli intrecci, accennando ad esempio al gioco tipico degli adolescenti in cui ogni partecipante risponde su un bigliettino a delle domande ben precise, piega poi il foglio in modo da oscurare la propria risposta e lo passa al vicino, che a sua volta, risponde alla domanda successiva, senza conoscere le risposte che precedono né tantomeno quelle che seguiranno. Ne emerge un racconto che segue lo schema: Chi? Cosa? Come? Dove? Quando? Perché? Cfr. G.S. BARANKOVA, *Sjužet v kinematografe. Po materialam Moskovskogo lingvističeskogo kružka*, in «Literaturnoe obozrenie», CCLXIII, n. 3, 1997, pp. 81-84.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 82.

¹⁰ Šklovskij aveva introdotto il concetto di 'straniamento' nel saggio del 1917, intitolato *Iskusstvo kak priem* (L'arte come procedimento). «Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come 'visione' e non come 'riconoscimento'; procedimento dell'arte è il procedimento dello 'straniamento' degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a sé stesso e deve essere prolungato; l'arte è una maniera di 'sentire' il divenire dell'oggetto, mentre il 'già compiuto' non ha importanza

extralinguistico¹¹.

Il 21 marzo 1920, a distanza di pochi mesi dall'intervento di Šklovskij, il filologo Aleksej Buslaev¹² ritornava sull'analisi dei procedimenti compositivi del fatto letterario, presentando ai colleghi del Circolo linguistico moscovita la relazione dal titolo *K sjužetosloženiju Idiota Dostoevskogo* (Sulla costruzione dell'intreccio dell'Idiota di Dostoevskij). Purtroppo anche in questo caso le tesi dell'intervento non si sono conservate, possiamo però in qualche modo ricostruirne i punti salienti dal dibattito successivo, la cui trascrizione è invece presente tra i materiali dell'archivio¹³. Al confronto presero parte:

nell'arte [...]. Il procedimento dello straniamento in Tolstoj consiste nel fatto che non chiama l'oggetto con il suo nome, ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta, e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta; per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti» (traduzione di Cesare de Michelis e Renzo Oliva), V.B. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento in I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, pp. 82-83.

¹¹ Nella discussione Jakobson afferma: «Šklovskij si è smarrito di fronte “alla realizzazione della costruzione verbale”, egli è infatti disposto ad ammettere che il parallelismo sia un fatto linguistico, ma la metamorfosi, ovvero lo sviluppo del parallelismo nel tempo, non si sa perché, risulta qualcosa di extralinguistico», G.S. BARANKOVA, *Sjužet v kinematografе. Po materialam Moskovskogo lingvističeskogo kružka*, cit, p. 83.

¹² Purtroppo disponiamo di pochissime informazioni su Aleksej Buslaev; esistono dati contrastanti perfino sulle date di nascita e di morte (alcune fonti riportano il 1887, altre il 1897 quale anno di nascita, mentre come anno di morte in alcuni documenti viene indicato 1965, in altri il 1976). Pronipote dell'accademico Fedor Buslaev (1818-1897), si iscrive alla Facoltà di studi storico-filologici di Mosca nel 1918. È tra i fondatori del Circolo linguistico di Mosca, di cui diventa presidente nel 1921 (restando fino al 1922), e membro della Commissione per lo studio della forma poetica presso l'Accademia di Scienze Artistiche di Mosca.

¹³ I documenti del Circolo linguistico di Mosca sono conservati a Mosca, presso l'Istituto di lingua russa V.V. Vinogradov dell'Accademia delle scienze russa (IRJA RAN). Nello specifico la collocazione del protocollo della seduta del 21 marzo 1920 è f. 20, ed. chr. 3, № 7, ll. 1-3.

Maksim Kenigsberg¹⁴; il filologo germanista Michail Petrovskij¹⁵; il poeta Teodor Markovič Levit; il già menzionato Grigorij Vinokur; il folclorista Petr Bogatyrev, e i linguisti Rozalija Sor e Michail Peterson il quale presiedette la seduta. Segretario fu invece nominato Boris Gornung¹⁶. Dalla discussione che scaturì e soprattutto dalle critiche mosse da Grigorij Vinokur si intuisce che Buslaev nel suo intervento non analizzò tanto l'architettura funzionale del romanzo di Dostoevskij, ma si limitò piuttosto a riportare osservazioni su singoli procedimenti e sulla costruzione di scene isolate. Petrovskij fu l'unico a prendere le difese del relatore, evidenziando come, in

¹⁴ Maksim Kenigsberg (1900-1924) è una figura tuttora poco nota eppure cruciale nell'ambito delle ricerche filologiche che si andavano definendo in Russia intorno agli anni Venti del secolo scorso. Filologo e studioso del verso entra a far parte del Circolo linguistico moscovita all'età di vent'anni, quando è ancora studente della facoltà di studi storico-filologici. Allievo prediletto di Gustav Špet, insieme allo stesso Aleksej Buslaev e a Boris Gornung rappresenta l'ala più giovane del Circolo, che più risente della fenomenologia špetiana e che, a partire dal 1921, provocherà una frattura all'interno del Circolo stesso. Kenigsberg considerava la semantica il fondamento di ogni conoscenza linguistica. Cfr. M.I. ŠAPIR, *M.M. Kenigsberg i ego fenomenologija sticha*, in «Russian Linguistics», XVIII, n. 1, 1994, pp. 73-113; I.A. PİL'ŠČIKOV, *Il retaggio del formalismo russo e le scienze umane moderne*, in «Enthymema», n. 5, 2011, pp. 80-102.

¹⁵ Michail Petrovskij (1887-1937) filologo germanista, traduttore di E.T.A. Hoffmann, con le sue ricerche apporterà un contributo importante all'elaborazione di una poetica della novella. Partecipa alle sedute del Circolo linguistico moscovita e dal 1921 diventa membro effettivo dell'Accademia di scienze artistiche dove, dal 1923 al 1924, dirige la sottosezione di poetica teorica presso la sezione letteraria, cfr. N.S. PLOTNIKOV, N.P. PODZEMSKAJA, N.P. JAKIMENKO (red.), *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva. Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2017.

¹⁶ Boris Gornung (1899-1976) linguista e teorico del linguaggio poetico, poeta e traduttore, fu allievo di Gustav Špet. Membro e vicepresidente del Circolo linguistico di Mosca fino al 1922, dove però, dalla primavera del 1921, iniziò a condurre, insieme ad Aleksej Buslaev e a Maksim Kenigsberg, una sorta di lotta interna al formalismo e andò a costituire il circolo 'Ars Magna', che si interessava non solo di argomenti di natura linguistica ma anche di questioni prettamente filosofiche. Insieme a Kenigsberg redasse la rivista «Ερμῆς» che si distingueva per il suo orientamento antifuturista e fenomenologico, cfr. *Iskusstvo kak jazyk – jazyki iskusstva, Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk i estetičeskaja teorija 1920-ch godov*, cit.; L.V. GORNUNG, *Moi vospominanija o professore Gustave Gustavoviče Špete*, in *Šestye Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga 1992, pp. 172-185; G.A. LEVINTON, M.O. ČUDAKOVA, A.B. USTINOV, *Moskovskaja literatura i filologičeskaja žizn' 1920-ch godov: Mašinopisnyj žurnal Germes*, in *Pjatyje Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, Riga 1990, pp. 174-186; 197-210; G.A. LEVINTON, A.B. USTINOV, *K istorii mašinopisnyh izdanij 1920-ch godov*, in *Pjatyje Tynjanovskie čtenija. Tezisy dokladov i materialy dlja obsuždenija*, cit., pp. 197-210.

realtà, alcuni elementi compositivi fossero stati toccati. Tra questi: il cosiddetto 'sistema di allusioni' (*sistema namekov*) termine, a detta di Bogatyrev, 'impressionistico' con cui Buslaev metteva in risalto un tratto, a suo avviso, tipico della costruzione del romanzo di Dostoevskij: il suo realizzarsi mediante piccoli indizi forniti gradualmente al lettore. Oltre all'impiego di espressioni poco precise, Bogatyrev rimproverava inoltre Buslaev di non aver utilizzato, nella sua analisi, il metodo della descrizione linguistica, mentre Rozalija Šor faceva notare come il relatore non avesse risposto alla domanda formulata all'inizio del suo intervento: «come si ottiene un tutt'unico nelle 600 pagine del romanzo?» e, per quanto riguarda il metodo d'indagine, suggeriva di guardare alle ricerche condotte da tempo in Occidente, accennando, in particolare, ai lavori di Wilhelm Dibelius (1876-1931)¹⁷. Se Michail Peterson individuava nel lavoro di Buslaev l'influenza delle analisi condotte da Šklovskij, attribuendo allo stesso Šklovskij la paternità del termine *sjužetosloženie*; Petrovskij, nelle battute finali della discussione, ribadiva invece quanto già affermato da Rozalija Šor, evidenziando come, anche al di fuori della Russia, esistessero studi ormai consolidati che andavano nella stessa direzione e che impiegavano una terminologia simile, per cui il neologismo *sjužetosloženie* poteva essere considerato semplicemente il calco russo del termine tedesco *Novellkomposition*.

Le ricerche sulla composizione novellistica che Petrovskij va approfondendo tra gli anni Dieci e Venti denotano una minuziosa conoscenza non solo delle teorie narratologiche di Wilhelm Dibelius e Otmar Schissel von Fleschenberg (1884-1943), ma anche degli studi stilistici di Richard Moritz Meyer (1860-1914)¹⁸. Nel primo saggio

¹⁷ Si rimanda soprattutto a W. DIBELIUS, *Englische Romankunst. Die Technik des englischen Romans im achtzehnten und zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts*. 2 Bde, Mayer und Müller, Berlin 1910.

¹⁸ Sul rapporto formalismo russo/poetica narrativa tedesca cfr. L. DOLEŽEL, *Poetica occidentale*, Einaudi, Torino 1990; A. DMITRIEV, *Le contexte européen (français et allemand) du formalisme russe*, in «Cahiers du monde russe», 43, n. 2/3, 2002, pp. 423-440; I. SVETLIKOVA, *Istoki russkogo formalizma: tradicija psihologizma i formal'naja škola*, Novoe literaturnoe obozrenie, Moskva 2005; P. SÉRIOT, *Structure et totalité: les origines intellectuels du structuralisme en Europe centrale et orientale*, PUF, Paris 1999; E. DMITRIEVA, V. ZEMSKOV, M. ĖSPAN' (red.), *Evropejskij kontekst russkogo formalizma (k probleme èstetičeskich peresečenij: Francija, Germanija, Italija, Rossija)*, IMLI RAN, Moskva 2009; C. DEPRETTO, *Le formalisme russe et ses sources. Quelques considérations de méthode*, in «Cahiers du Monde russe», 51, n. 4, 2010, pp. 565-579; S. TCHOUGUNNIKOV, *Russian Formalism vs Germanic Formalism: exploring*

pubblicato sull'argomento e incentrato sull'analisi della struttura del racconto *En voyage* di Maupassant (1921)¹⁹, Petrovskij afferma l'intento di contribuire a sviluppare ulteriormente le basi per una poetica della novella e giustifica la scelta di mantenere, in alcuni casi, i termini desunti dagli studi occidentali per evitare di compromettere la chiarezza espositiva del lavoro, trattandosi per lo più di espressioni entrate da tempo nel lessico delle varie lingue e ormai cristallizzate (come ad esempio nel caso delle parole *Spannung* o *Vorgeschichte*). È interessante notare come, anche in riferimento ai procedimenti tecnici dell'esposizione e, più in particolare, alla disposizione degli avvenimenti rispetto alla loro sequenza temporale, Petrovskij non usi le espressioni *fabula* e *sjužet* proposte da Šklovskij, ma preferisca rifarsi alla terminologia di Otmar Schissel von Fleschenberg, impiegando i calchi *kompozicija* ('Komposition') e *dispozicija* ('Disposition') per indicare rispettivamente la disposizione degli avvenimenti dell'azione ora nella loro reale successione logica e cronologica, ora secondo un compito artistico ben preciso. Come meglio formulerà nell'articolo *La morfologia del colpo di pistola di Puškin* (1925)²⁰, con la parola *sjužet* Petrovskij intende la materia nella «sua conformazione pre-poetica elementare che possiede però una sua architettura»²¹, mentre definisce 'fabula' il «sjužet poeticamente rielaborato». Si tratta, in sostanza, dell'interpretazione opposta a quella avanzata da Šklovskij²². Nello stesso lavoro sul *Colpo di pistola di Puškin* Petrovskij chiarisce la metodologia impiegata, spiegando che cosa intenda per 'analisi morfologica': è «l'analisi diretta, immanente del contenuto come datità poetica» che si contrappone all'«analisi morfogenetica»,

the concept of European Formalism, in «Linguistic Frontiers», IV, n. 2, 2021, pp. 1-8.

¹⁹ M.A. PETROVSKIJ, *Kompozicija novelly u Mopassana (Opyt teoretičeskogo opisanija i analiza)*, in «Načala», n. 1, 1921, pp. 106-127. Analizzando la composizione dell'opera Petrovskij giunge alla conclusione che le componenti interne del racconto presentano così tante differenze da poter individuare all'interno di una stessa cornice due novelle di genere diverso: una novella d'avventura e una puramente psicologica.

²⁰ In italiano il saggio è stato tradotto e commentato da Adalgisa Mingati. Cfr. M. PETROVSKIJ, *La morfologia del colpo di pistola di Puškin*, in «Ticonte. Teoria, Testo, Traduzione», XII, 2019, pp. 493-512; A. MINGATI, *Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica*, in *ivi*, XII, 2019, pp. 471-492.

²¹ È contraddistinta da una sequenza temporale, da una differenziazione spaziale e dal legame causale dei fenomeni.

²² Sui diversi significati attribuiti ad alcuni termini chiave del formalismo russo, cfr. V. ŠMID, *Narratologija, Jazyki slavjanskij kul'tury*, Moskva 2003.

ovvero «all'analisi del contenuto nel suo formarsi, come risultato del processo creativo». Il metodo morfologico permette di «astrarre la materia dell'opera poetica e, successivamente, dal suo confronto col tutto poetico stabilire quei principi formali (e di conseguenza i "procedimenti"), che formano l'organismo poetico dato»²³. Essendo la forma «un principio attivo», «l'analisi di qualsiasi procedimento poetico deve consistere nel prendere coscienza della sua congruità, ovvero del suo orientamento, vale a dire nell'indagare la teleologia del procedimento». Con riferimento ai componenti della *povest'* presa in esame Petrovskij introduce il termine 'funzione', per segnalare appunto il significato teleologico di ciascun componente. Egli distingue quindi lo schema statico del racconto, la sua anatomia, che definisce 'costruzione', dallo schema dinamico (la sua fisiologia), che chiama invece 'composizione'. «I concetti di costruzione e composizione si riuniscono in seguito in una sintesi che si potrebbe definire nel modo più preciso possibile col termine di organizzazione»²⁴.

Nello stesso numero della rivista «Načala» in cui, nel 1921, viene pubblicata *La composizione della novella in Maupassant* di Petrovskij esce un altro importante contributo nell'ambito dello studio morfologico del fatto letterario: il saggio di Viktor Vinogradov intitolato *Il grottesco naturalistico. L'intreccio e la composizione nel racconto di Gogol' "Il naso"*²⁵ in cui l'autore individua nei motivi 'nasologici' della letteratura

²³ Cfr. PETROVSKIJ, *La morfologia del colpo di pistola di Puškin*, cit., pp. 494-495.

²⁴ Cfr. *ivi*, p. 499. Nel 1927 Petrovskij pubblicherà la sintesi di queste ricerche nel saggio *Morfologia della novella* (M.A. PETROVSKIJ, *Morfologija novelly*, in «Ars Poetica. Sbornik statej», Moskva 1927, pp. 69-100). Di questo lavoro esiste anche una traduzione italiana a cura di Renato Risaliti: M.A. PETROVSKIJ, *Saggio d'analisi della composizione novellistica*, in R. RISALITI, *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Pisa 1977, pp. 149-182. Nel 1928 uscirà inoltre il suo studio *La composizione dell'Eterno marito*, cfr. M.A. PETROVSKIJ, *Kompozicija Večnogo muža*, in *Dostoevskij*, Moskva 1928, pp. 115-161.

²⁵ V.V. VINOGRADOV, *Naturalističeskij grotesk. Sjužet i kompozicija povesti Gogolja Nos*, in «Načala», 1, 1921, pp. 82-105. Recensendo il numero della rivista, il poeta futurista Sergej Bobrov così commentava i due studi: l'articolo di Petrovskij «è un componimento 'scolastico', sul tema assegnato, pieno di meticolose osservazioni di carattere generale che non dicono niente né della novella né di Maupassant 'compositore' [...]. L'articolo di Vinogradov sul *Naso* fornisce materiale molto interessante sulla passione per il tema del naso molto diffusa ai tempi di Gogol' (la 'nasologia' del primo quarto del secolo scorso). L'autore, che seleziona opportunamente numerose citazioni, riesce a mostrare facilmente in che misura i diffusi *calembours* sul naso e i discorsi sulla rinoplastica fornirono a Gogol' del valido materiale per il suo racconto. L'ossatura del racconto è evidenziata abbastanza bene, ma tutto qui. Esaminando i procedimenti

e della pubblicistica russa degli anni Venti e Trenta dell'Ottocento il substrato semantico di riferimento del racconto gogoliano. L'opinione consolidatasi nel pubblico dei lettori, secondo cui la trama del *Naso* risulterebbe alquanto strana, sarebbe dunque priva di fondamento; in realtà, nella sua *povest'* Gogol' non avrebbe inventato niente di nuovo o di particolarmente straordinario dal punto di vista tematico, ma si sarebbe limitato a rielaborare motivi già esistenti e peraltro da lui utilizzati singolarmente in altri racconti, annodandoli ora attorno ad un'unica trama. Alla base del *Naso* Vinogradov individua così la tradizione letteraria sterniana, la letteratura periodica del tempo e il genere aneddotico. La sensazione di stranezza deriverebbe, a suo avviso, dal fatto che, rivoltosi al genere del 'grottesco soprannaturale', legato negli anni Trenta al nome di Hoffmann, Gogol' crea il mondo della «bizzarra fantastica» (*fantastičeskaja čepucha*) in cui le leggi dell'intreccio artistico sono consapevolmente contrapposte alla correlazione reale delle cose e dove il fantastico e il reale «si mescolano in un garbuglio». Alla base della composizione del *Naso* Vinogradov ravvisa la tendenza alla giustificazione di nuove forme di rapporti tematico-significativi; per usare le sue stesse parole l'architettura del racconto mirerebbe «a destare nel lettore perplessità e sospetto sull'impotenza dell'autore di uscire dal labirinto delle assurdità»²⁶.

compositivi, Gogol' non dice niente dell'intreccio, ma si limita a precisare all'inizio, con le parole di Ejchenbaum, che "l'intreccio in Gogol' è povero, o addirittura assente". Riteniamo che questo sia un abbaglio dovuto agli stessi errori metodologici di Žirmunskij. L'intreccio è un procedimento, così recita la posizione aprioristica. Ma una serie di procedimenti non fanno ancora l'intreccio e, una volta individuata tale serie, è impossibile individuare l'intreccio, da qui la conclusione che l'intreccio viene cercato nel posto sbagliato. Tuttavia Vinogradov fa prima: se i fatti non si addicono allo schema, tanto peggio per i fatti, mancava solo che l'autore dicesse che l'intreccio non esiste proprio e non serve a niente... Gli autori dell'Opojaz in generale trovano allora l'approvazione nella raffinatezza dei loro ragionamenti quando trattano opere i cui procedimenti sono volutamente esagerati e peculiari, e vengono ironicamente e con molta insistenza rifilati al lettore. Ma se non trova il suo tropo preferito, l'opojaznik diventa indolente, noioso ed estremamente improduttivo. Povero lui, – Tristram è uno mentre la letteratura è sterminata; basta che prenda qualcosa di perfetto e poco ironico, che deve subito assicurare che "ha chiuso gli occhi per sempre" è molto più bello di "è morta" (non è nuovo come ragionamento: un certo Luk'janov già una volta ha lodato, con estrema eccitazione, Goleniščev-Kutuzov per aver detto "scuriccio" quando, senza diventare indecente, avrebbe potuto dire "uomo dai capelli bruni e ricci")», S. BOBROV, "Načala" [recenzija], in «Krasnaja nov'», n. 1, 1922, pp. 317-322.

²⁶ Cfr. V.V. VINOGRADOV, *Naturalističeskij grotesk: (sjužet i kompozicija povesti Gogolja "Nos")*, in *Poëtika russkoj literatury: izbrannye trudy*, Nauka, Moskva 1976, p. 25.

Nel suo saggio Vinogradov utilizza la parola *szužet* nella sua più ampia accezione ovvero per indicare l'intreccio, o meglio la trama dell'opera, e non nello specifico quale particolare esposizione della narrazione che, a differenza della fabula, non rispecchia la successione logico-temporale dei fatti ma risponde a un ordine ben preciso scelto dal narratore. Per ciò che concerne invece la composizione dell'opera, egli ritiene che possa essere analizzata da due punti di vista: statico, quale rapporto di elementi poetici che si trovano su uno stesso piano, e dinamico, come movimento di questi elementi in una particolare direzione, o meglio, verso un fine ben preciso²⁷ e ricalca, per sua stessa ammissione, la distinzione proposta dal filosofo Gustav Špet tra 'sistema' e 'struttura'²⁸. L'articolo sul *Naso* di Gogol' sarebbe stato scritto proprio nell'ottica di indagare la composizione del racconto da un punto di vista dinamico.

Un altro rappresentante meno noto del Circolo linguistico di Mosca cui si devono importanti contributi nell'analisi della struttura dell'opera letteraria è Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij (1900-1978), il quale è passato agli onori delle cronache per aver fondato insieme a Vladimir Sidorov (1903-1968), Ruben Avanesov (1902-1982) e Petr Kuznecov (1899-1968), la Scuola fonologica di Mosca o 'Scuola linguistica neomoscovita' (Novomoskovskaja lingvističeskaja škola)²⁹, ma i cui importanti contributi nell'ambito del formalismo russo restano sconosciuti ai più³⁰. Figlio di un noto chimico, si

²⁷ «Se la studiamo come movimento, davanti a noi si presenta allora un altro problema: capire come cambiano tutte le altre componenti dell'opera rispetto a questo movimento, perché, muovendosi, frantumandosi in unità coese, questa o quell'opera crea sempre delle unità poetiche semantiche nuove, e allo stesso tempo ci muove alla comprensione del senso del tutto». Cfr. V.V. VINOGRADOV, *Iz istorii poëtiki*, in «Izvestija AN SSSR, Serija literatury i jazyka», n. 3, 1975, p. 264.

²⁸ Cfr. ID., *Iz istorii izučeniya poëtiki (20-e gody)*, in *ivi*, pp. 259-272.

²⁹ La Scuola fonologica di Mosca si prefiggeva di proseguire la tradizione di Fortunatov e di studiare la lingua come una struttura semiotica complessa stratificata in livelli gerarchici, ognuno dei quali forma un sistema di unità interrelate e interdipendenti. Per un ulteriore approfondimento si rimanda alle descrizioni e alle memorie dei suoi stessi rappresentanti, A.A. REFORMATSKIJ, *Iz istorii otečestvennoj fonologii*, in ID., *Fonologija i morfonologija. Izbrannye raboty*, Moskva 2018, pp. 4-91; V.N. SIDOROV, *O Moskovskoj fonologičeskoj školy*, in *Otcy i deti Moskovskoj lingvističeskoj školy. Pamjati V.I. Sidorov*, Moskva 2004, pp. 153-314.

³⁰ La figura e l'attività scientifica di Reformatskij sono stati di recente oggetto di studio della filologa russa Elena Ivanova, di cui si segnalano, tra gli altri, i seguenti contributi: E.A. IVANOVA, *Lingvo-semiotičeskaja teorija pečatnogo teksta A.A. Reformatskogo. Dissertacija na soiskanie učenoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*, Moskva

appassiona fin da giovanissimo a tutte le forme d'arte: prende lezioni di pittura da Natalja Gončarova, scrive musica, sperimenta il teatro³¹ ed è proprio dalla teoria della musica, della pittura e del teatro che attinge la terminologia per l'analisi poetica³², alla quale si appassiona nei primi anni universitari, prima di essere definitivamente attratto dalla linguistica.

Risale al novembre 1921 lo studio *Sulla composizione del romanzo di Dostoevskij "Il giocatore"*³³ che Reformatskij elabora nell'ambito del seminario *Sulla composizione della novella in Maupassant*, tenuto da Petrovskij all'Università di Mosca, nell'anno accademico 1921/1922. Analizzando la struttura di *Igrok*, Reformatskij constata innanzitutto l'assenza di una vera e propria 'esposizione' ed evidenzia come le 'immagini statiche'³⁴, vale a dire la descrizione dello sfondo

2009; EAD., *Gody učenija A.A. Reformatskogo: Moskovskij universitet*, in «Vestnik RGGU: Istorija, Filologija, Kul'turologija, Vostokovedenie», 2010, pp. 173-179. Per una dettagliata nota biografica e bibliografica si rimanda inoltre a V.A. VINOGRADOV, S.E. NIKITINA, *Aleksandr Aleksandrovič Reformatskij*, in F.M. BEREZIN (otv. red.), *Otečestvennye lingvisty XX v.*, Moskva 2003, pp. 111-132.

³¹ «Agli inizi degli anni Venti andai, di nascosto dai miei, al provino per i corsi che venivano organizzati allora al Primo Teatro della Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa e fui preso. E là, oltre a Ejchenabum, incontrai tutti i membri dell'Opojaz. Tra i nostri insegnanti c'erano molte persone interessanti. C'era Osip Maksimovič Brik. C'era Roman Osipovič Jakobson, al suo debutto come insegnante. C'era Aleksandr Georgievič Gabričevskij che teneva un corso di storia del teatro antico. Una donna di grande talento, Nina Georgievna Aleksandrova, moglie del compositore. Insegnava arti plastiche, in maniera straordinariamente poetica...». Il frammento è tratto da un'intervista a Reformatskij del 20 novembre 1973 di cui si conservano la registrazione e la trascrizione, pubblicate il 27 aprile 2020 sul sito <<https://oralhistory.ru>> (ultimo accesso 10.01.2022).

³² «Poiché nella poetica russa manca del tutto una precisa terminologia, dobbiamo ricorrere per la nomenclatura ai più diversi settori – alla teoria della musica, della pittura, del teatro – e usare senza traduzioni i termini che vogliamo dalle lingue straniere» (traduzione di Renato Risaliti), cfr. M.A. PETROVSKIJ, *Saggio d'analisi della composizione novellistica*, in R. RISALITI, *Ricerche sulla letteratura e sul formalismo russo*, Goliardica, Pisa 1977, p. 129.

³³ Il testo dell'intervento è stato pubblicato a quasi cento anni esatti dalla sua stesura: A.A. REFORMATSKIJ, *Kompozicija romana F.M. Dostoevskogo "Igrok"*, in ID., *Fonologija i morfonologija. Izbrannye raboty*, Jurajt, Moskva 2018, pp. 289-299.

³⁴ Reformatskij distingue la *statičeskaja tematika* (che corrisponde alla *Descriptio* della retorica classica), dalla *dinamika (Narratio)*. Egli definisce *tema* sia l'unità complessa dell'intreccio ulteriormente scomponibile in 'tema' e 'motivo', che, appunto, «la più semplice unità statica» dell'intreccio stesso. Le più semplici unità dinamiche sono invece da lui denominate 'motivi'. Reformatskij fornisce queste definizioni nel *Saggio d'analisi della composizione novellistica* pubblicato nel 1922, precisando, al contempo,

e la definizione dei personaggi, non sono presentate tutte insieme ma vengono frammentate e introdotte gradualmente nell'opera attraverso i resoconti e i dialoghi degli stessi protagonisti, determinando così un voluto senso di caos³⁵. Più o meno lo stesso effetto viene rilevato da Reformatskij nella 'dinamica' (*Narratio*) del romanzo, dove tutto il materiale statico si annoda intorno a tre temi principali: il denaro, l'amore e la roulette. Questi tre temi, intersecandosi, saldano tra loro i vari personaggi e danno vita a intrecci, sia paralleli che incrociati³⁶. Da ciò deriva un movimento vorticoso in cui un ruolo di primaria importanza è assunto dal ritmo³⁷. Accelerando il ritmo nella composizione, Dostoevskij trasmette il senso della tensione, mentre, dall'altro, rallentandolo, crea l'effetto che in musica si chiama ritenuto (effetto che concretamente si realizza attraverso descrizioni che sospendono la narrazione). Tirando brevemente le somme della sua analisi, Reformatskij evidenzia quattro principali procedimenti artistici nella composizione del romanzo *Il giocatore*: 1) introduzione, in parallelo, di diversi intrecci che vanno a intersecarsi l'uno con l'altro; 2) stretta connessione dei temi: denaro e amore; 3) esposizione introdotta in maniera graduale e frammentaria; 4) narrazione condotta in prima persona.

Tutti questi concetti così come lo stesso metodo d'indagine verranno poi approfonditi da Reformatskij nello studio *Opyt analiza novellističeskoj kompozicii* (Tentativo d'analisi della composizione novellistica, 1922)³⁸, dove a una proposta di descrizione sistematica

le interpretazioni che degli stessi concetti erano già state proposte da altri colleghi. In merito al 'motivo' scrive: «secondo A.N. Veselovskij il 'motivo' è "la più semplice unità narrativa"; secondo M.A. Petrovskij: "l'elemento dell'intreccio che ritarda o affretta l'azione"; secondo V.M. Žirmunskij: "il motivo, come germe dell'intreccio, è nella lingua una semplice proposizione con un verbo predicativo"», PETROVSKIJ, *Saggio d'analisi della composizione novellistica*, cit., p. 131.

³⁵ Interessante, a questo proposito, il parallelo con la pittura cubista in cui l'immagine è scomposta in diverse parti che nell'insieme, però, formano un tutto.

³⁶ Reformatskij è uno dei pochi a usare il termine *intriga* per indicare l'intreccio/la trama dell'opera, generalmente designata dai formalisti con la parola *sjužet*.

³⁷ Reformatskij attinge all'ambito musicale e usa il termine russo *temp* (ritmo/tempo).

³⁸ È curioso notare come sulla copertina del fascicolo, sopra il nome dell'autore, ci sia la dicitura 'Moskovskij kružok OPOJAZ'. In calce una nota dell'editore specifica che il Circolo moscovita 'OPOJAZ' si occupa di questioni inerenti al linguaggio poetico e che i risultati delle ricerche saranno pubblicati in ulteriori dispense. A quanto ci risulta, però, al lavoro di Reformatskij non seguirono altre pubblicazioni. Sempre nella nota si rimanda il lettore a tre referenti principali: Osip Brik, lo stesso Reformatskij e tale I.V. Ejdel'nant, figura di cui però non si dispone di nessun tipo di informazione. Di una

della struttura dell'opera narrativa affiancherà anche le indicazioni per una ricerca funzionale dei singoli momenti della struttura stessa. Nel 1927 Petrovskij pubblicherà la sua *Morfologija novelly* (Morfologia della novella) e da lì a un anno uscirà la celebre *Morfologia della fiaba* di Vladimir Propp che, nella teorizzazione delle invarianti narrative, sarà senz'altro debitrice alle ricerche e agli esperimenti dei primi anni Venti, appena descritti.

sorta di appendice moscovita della petrogradese Società per lo studio del linguaggio poetico, distinta dal Circolo linguistico di Mosca, parla anche lo stesso Reformatskij, cfr. A.A. REFORMATSKIJ, *Zaroždenie Moskovskoj fonologičeskoj školy*, in ID., *Iz istorii otečestvennoj fonologii*, Nauka, Moskva 1970, p. 14.