

Comparatismi I 2016

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/2016989>

Forme piccole di narratore e skaz: Boris Èjchenbaum legge Nikolaj Leskov

Stefania Sini

Abstract • Presentiamo la traduzione italiana del saggio di Boris Èjchenbaum *Leskov i sovremennaj proza* (1925). In questo lavoro scritto in un momento di crisi teorica tanto esogena quanto endogena per i formalisti dell'*Opjaz* che li spinge a volgere l'attenzione alle altre serie culturali e alle dinamiche evolutive, Èjchenbaum torna a riflettere sulla questione dello *skaz* nell'ambito di una proposta tipologica dei generi narrativi e di una loro sintesi storica. Da una parte Èjchenbaum legge la storia delle forme narrative attraverso la specola della prosa di Nikolaj Leskov, imperniata sull'atto del raccontare e sul suo contesto reale di 'parola viva' con la sua percettibilità sonora, dove l'impalcatura della fabula perde il ruolo di dominante formativa costitutivo dei grandi generi legati alla cultura scritta e alla lettura silenziosa. Dall'altra parte, Èjchenbaum interpreta Leskov e il suo *skaz* alla luce dei sommovimenti in atto nell'evoluzione della letteratura contemporanea, fra i quali un ruolo particolarmente significativo è svolto dalle forme del racconto cinematografico, che trasformano gli elementi d'intreccio del romanzo in sceneggiature, testimoniando così «della possibilità di traduzione dell'opera verbale di questo tipo in una lingua 'muta'». È il momento in cui gli *opjazovcy* si avvicinano al cinema sovietico in veste sia di sceneggiatori e fattivi collaboratori, sia di teorici e critici che guardano alla nuova arte come alla palestra per la verifica euristica dei loro strumenti teorici nella loro decennale maturazione. In conclusione si accenna al viaggio moscovita tra il 1926 e il 1927 di Walter Benjamin e alle sollecitazioni che ne emergono, in un possibile contatto ideale con le riflessioni èjchembaumiane.

Parole chiave • Boris Èjchenbaum; Nikolaj Leskov; Formalismo russo; Skaz; Forme narrative; Evoluzione letteraria; Cinema

Abstract • We present the Italian translation of Boris Eikhenbaum's essay *Leskov i sovremennaja proza (Leskov and Contemporary Prose)*. In this work, written at a time of theoretical crisis for the Russian formalists of *OPoYaz* – a crisis which can be traced to external as well as internal factors and pushes the attention of the group towards different cultural series and to evolutionary dynamics, – Eikhenbaum goes back to reflect on the problem of *skaz* with the purpose of outlining a typology of narrative genres and of their historical synthesis. On the one hand, Eikhenbaum reads the story

of narrative forms through the lens of the prose of Nikolai Leskov, centered on the act of storytelling and its real context of “living word” perceived in connection with its sound, where the fabula structure loses the role of formative dominant, constitutive of the great genres connected to written culture and silent reading. On the other hand, Eikhenbaum interprets Leskov and his skaz in the light of the movements of the evolution of contemporary literature and, among them, by the forms of film narrative, which play a significant role by transforming plot elements of the novel into screenplays, and thereby showing the “possibility of translation of this kind of verbal work into a mute language.” It is the moment when the *opoyazovcy* enter in contact with Soviet cinema, in the role of screenwriters, active collaborators, critics as well as theoreticians who look at the new art as a testing ground for the heuristic verification of their theoretical tools in their decades-long maturation. In conclusion we rapidly mention Walter Benjamin’s 1926-27 trip to Moscow and the inputs he drew from it, in possible ideal contact with Eikhenbaum’s observations.

Keywords • Boris Eikhenbaum; Nikolai Leskov; Russian Formalism; Skaz; Narrative Forms; Literary Evolution; Cinema

Forme piccole di narratore e skaz: Boris Èjchenbaum legge Nikolaj Leskov

Stefania Sini

Presentiamo in traduzione italiana il saggio di Boris Michajlovič Èjchenbaum *Leskov e la prosa contemporanea*, risalente al 1925 e pubblicato in volume nel 1927.¹ La prima delle quattro parti del saggio è uscita in Italia, insieme a un altro breve testo di argomento narratologico, anch'esso estrapolato da un lavoro più ampio,² nella traduzione di Carlo Riccio per l'edizione Einaudi dell'antologia *I formalisti russi* a cura di Tzvetan Todorov.³ Le rimanenti parti sono invece ora qui tradotte in italiano per la prima volta.

La composizione di questo lavoro si colloca in un momento di rilevanti difficoltà per il gruppo dei formalisti leningradesi e per Èjchenbaum in particolare. Militante da otto anni tra le fila dell'*OPoJaz*, il più anziano del gruppo ne è ormai il riconosciuto più autorevole teorico, e ha all'attivo diversi lavori fondamentali per la messa a punto e verifica del metodo formale tanto nella sfera della poesia quanto in quella della narrativa.⁴ Tuttavia, già dal 1923, con l'articolo di Lev Trockij *La scuola formale e il formalismo*, più di una volta ristampato e capillarmente diffuso tra gli intellettuali sovietici,⁵ è iniziata la «massiccia offensiva» dei critici marxisti contro i quali è sempre più difficile per gli *opozovcy* argomentare.⁶ Alla fine del 1924 l'agguerrito intervento di Boris Michajlovič *Intorno alla questione sui «formalisti»*, incluso nella sezione *Dispute sul metodo formale* della rivista

¹ Boris Èjchenbaum, *Leskov i sovremennaja proza*, in Id., *Literatura. Teorija Kritika Polemika*, Leningrad, Rabočee Izdatel'stvo "Priboj", 1927, pp. 210-225.

² Id., *O' Genry i teorija novelly* [O' Henry e la teoria della novella], in Id., *Literatura. Teorija Kritika Polemika*, cit., pp. 166-208.

³ Id., *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, prefazione di Roman Jakobson, Torino, Einaudi, 1968, pp. 233-247.

⁴ Ricordiamo in particolare *Melodika russkogo liričeskogo sticha* [Melodica del verso lirico russo], Peterburg, Opozaz, 1922, ora in Id., *O poëzii* [Sulla poesia], Leningrad, Sovetskij Pisatel', 1969, pp. 327-509; *Molodoj Tolstoj*, Peterburg-Berlin, Gržebn, 1922, ora in Id., *Raboty o L've Tolstom*, a cura di Igor' Suchich, Sankt-Peterburg, Fakultet filologii i iskusstv, SPbGU, 2009, pp. 73-144 (trad. it. di Maria Olsoufieva, *Il giovane Tolstoj. La teoria del metodo formale*, Bari, De Donato, 1968); *Anna Achmatova. Opyt analiza*, Peterburg, tipografija imeni Ivana Fedorova, 1923, ora in Id., *O proze. O poëzii*, pp. 374-439; *Lermontov. Opyt istoriko-literaturnoj ocenki*, Leningrad, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1924, e la raccolta di saggi *Skvoz' literaturu. Sbornik statej*, Leningrad, Academia, 1924; reprint: Mouton & CO, 1962.

⁵ Lev Trockij, *Formal'naja škola poëzii i formalizm* [La scuola formale di poesia e il marxismo], «Svezda», vol. 166, 1921, ora in Id., *Literatura i revoljucija*, Moskva, Politizdat, 1991, 130-145 (trad. it. *La scuola formale e il marxismo*, in Id., *Letteratura e rivoluzione*. Seguito da altri scritti letterari, dagli atti della riunione sulla politica del Partito comunista russo nella letteratura, 9 maggio 1924, e dal testo della risoluzione del Comitato Centrale del PCR (b) sulla politica nel campo letterario, 1 luglio 1925, introduzione e traduzione di Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1973, pp. 145-163.

⁶ Cfr. Victor Erlich, *Il formalismo russo*, trad. di Marcella Bassi, Milano, Bompiani, 1966, p. 106 ss.; Aleksandr. Galuškin, *Neudavšijsja dialog (iz istorii vzajmootnošenij formal'noj školy i vlasti)* [Un dialogo non riuscito (dalla storia delle relazioni tra scuola formale e potere)], *Šestyje*

«Pečat' i revoljucija», risulta l'unico *pro domo sua*, circondato invece da altri cinque articoli variamente ostili nei confronti della *Società per lo Studio del Linguaggio poetico* e nella fattispecie dello stesso Èjchenbaum.⁷

Non è dunque un enfatico topos il ricorrere nelle storie del formalismo russo del termine *crisi* per indicare il periodo che inizia con la metà degli anni venti.⁸ Si tratta, come è stato più volte rilevato, di una crisi altrettanto endogena quanto esogena. Non sono solo le pressioni esterne a fare vacillare le basi teoriche del gruppo, ma anche le aporie cui queste hanno condotto nel momento in cui la strenua difesa dell'analisi immanente si scontra con la necessità comunque intrinseca di aprire alle altre serie culturali e alle dinamiche evolutive.⁹ È il momento in cui i formalisti, Èjchenbaum in testa, scoprono le potenzialità della retorica,¹⁰ esplorano i rapporti tra letteratura e *byt*, recuperano la dimensione storicistica dei fatti letterari e nel giro di breve tempo anche gli aspetti biografici dell'autorialità, pochi anni prima, se non disdegnati, quantomeno esorcizzati e trasformati in più innocui elementi del materiale.¹¹

tyňjanovskie čtenija [Seste letture tyňjanoviane], Riga-Moskva, 1992, p. 210; Galin Tihanov, *Marxism and Formalism revisited. Notes on the 1927 Leningrad Dispute*, «Literary Research/Recherche littéraire», XIX, 37/38, 2002, pp. 69-77; Dmitri Segal, *Puti i vechi. Russkoe literaturovedenie v dvadcatom veke* [Vie e tappe. Lo studio della letteratura nel ventesimo secolo], Moskva, Vodolej, 2011, p. 84 e *passim*. Cfr. inoltre Natal'ja Kornienko, *Literaturnaja kritika i kul'turnaja politika perioda nèpa: 1921-1927* [La critica letteraria e la politica culturale del periodo della Nèp], in *Istorija russkoj literaturnoj kritiki* [Storia della critica letteraria russa], a cura di Evgenij Dobrenko e Galin Tihanov, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011, pp. 72-79 e *passim*; Caryl Emerson, *Literaturnye teorii 1920-ch godov: četyre napravlenija i odin praktikum* [Le teorie letterarie degli anni venti: quattro direzioni e una pratica], *ivi*, pp. 227-229.

⁷ *K sporam o formal'nom metode*, «Pečat' i revoljucija. Žurnal literatury, iskusstva, kritiki i bibliografii», Kniga pjataja, 1924. Gli interventi compaiono nel seguente ordine: Èjchenbaum, *Vokrug voprosa o «formalistach»* [Intorno alla questione sui formalisti], pp. 1-12; Pavel Sakulin, *Iz pervoistočnika* [Dalla fonte originale], pp. 12-15; Sergej Bobrov, *Metod i apologet* [Metodo e apologeta], pp. 16-19; Anatolij Lunačarskij, *Formalizm v nauke ob iskusstve* [Il formalismo nella scienza dell'arte], pp. 19-32; Sergej Kogan, *O formal'nom metode* [Sul metodo formale], pp. 32-35; Valerjan Poljanskij, *Po povodu B. Èjchenbauma* [A proposito di B. Èjchenbaum], pp. 35-38. Le critiche del Commissario del popolo per l'istruzione Lunačarskij non possono non venire sentite come particolarmente gravose da Èjchenbaum e sodali.

⁸ Cfr. per esempio il capitolo 4 del volume di Carol Any, *Boris Eikhenbaum. Voices of a Russian Formalist*, Stanford California, Stanford UP, 1994, pp. 80-103, intitolato *The Formalist in Crisis*. Cfr. quindi Jan Levčenko, *Drugaja nauka. Russkie formalisty v poiskach biografii* [L'altra scienza. I formalisti russi in cerca di biografia], Moskva, Vyška, 2011, specialmente il capitolo X *Soznanie krizisa. Svoja i čužaja istorija* [La coscienza della crisi. La propria e l'altrui storia], pp. 182-191.

⁹ Cfr. Mariëtta Čudakova, *Social'naja praktika, filologičeskaja refleksija i literatura v naučnoj biografii Èjchenbauma i Tynjanova* [Pratica sociale, riflessione filologica e letteratura nella biografia scientifica di Èjchenbaum e Tynjanov], in *Id.*, *Izbrannye raboty*, t. I. *Literatura sovetskogo prošlogo* [Lavori scelti, t. I Letteratura del passato sovietico], Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2001, pp. 433-452.

¹⁰ Cfr. Stefania Sini, *I formalisti russi di fronte alla retorica. Lo stile oratorio di Lenin secondo Boris Èjchenbaum*, in *Ad populum. Parlare alla pancia: retorica del populismo in Europa*, a cura di Bruno Capaci e Giuditta Spassini, Bologna, Emil, 2016, pp. 216-224.

¹¹ Oltremodo significativa a questo proposito è l'evoluzione gli studi tolstoiani di Èjchenbaum dal formalismo di *Il giovane Tolstoj a Lev Tolstoj. Libro I. Gli anni cinquanta* del 1928, e agli scritti seguenti, ora insieme raccolti in Èjchenbaum, *Raboty o L've Tolstom*, cit., su cui cfr. Stefania Sini, *Boris Èjchenbaum studioso di Lev Tolstoj*, «Enthymema», n. 2, 2010, web, ultimo accesso: 20 giugno 2016, <<http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema/article/view/790/1001>>.

Il saggio che ora presentiamo esemplifica con peculiare evidenza questo momento di passaggio tra vecchio e nuovo orizzonte teorico. Vecchio, perché Èjchenbaum torna a riflettere sulla questione dello *skaz* a cui aveva lavorato, poco dopo il suo ingresso in *OPoJaz*, nel 1918, anno di composizione del breve programmatico testo *L'illusione dello skaz*¹² e dell'altrettanto programmatico *Com'è fatto «Il cappotto» di Gogol'*.¹³ Nuovo, perché alla luce delle loro «dominanti formative», lo studioso traccia con mano sicura una proposta tipologica dei generi narrativi:

Qualunque elemento del materiale può venire promosso a dominante formativa e con ciò stesso come base di intreccio o costruttiva. La *fabula* è soltanto un caso particolare di costruzione. Con lo *skaz* avanzano in primo piano quegli elementi della lingua che naturalmente retrocedono in secondo piano nei generi incentrati sulla *fabula* o nei generi descrittivo-raffigurativi: l'intonazione, la semantica (l'*etimologia popolare*, il *calembour*), il lessico ecc. Ecco perché lo sviluppo delle forme dello *skaz* si osserva proprio in quei periodi in cui le grandi forme del romanzo per qualche motivo sono in via d'estinzione. L'apparizione di Čechov dopo Tolstoj e Dostoevskij ha rivelato lo spostamento della prosa russa sul versante della forma piccola (dell'aneddoto); per la prosa successiva il problema della forma narrativa è diventato fondamentale.¹⁴

Si delinea al contempo una storia di ampio respiro dei generi narrativi, dalla novella medievale al corsivo satirico del periodo della *Nèp* (in russo i *feuilleton*), passando per la formazione del romanzo nella prima modernità, attraverso la sua maturazione e il trionfo a metà Ottocento, fino alla disgregazione primonovecentesca e alla coeva presenza di forme

¹² Boris Èjchenbaum, *Illjuzija skaza*, «Kniznyj ugol'», n. 2, 1918, poi in Id., *Skvoz' literaturu. Sbornik statej* [Attraverso la letteratura. Raccolta di articoli], Leningrad, Academia, 1924; reprint: Mouton & CO, 1962, pp. 152-156. Trad. it. *L'illusione dello «skaz»*, a cura di Elisa Baglioni e Sara Martinelli, «Sguardomobile», 23 aprile 2010, web, ultimo accesso: 21 giugno 2016, <<http://www.sguardomobile.it/spip.php?article311>>.

¹³ Id., *Kak sdelana «Šinel'» Gogolja*, in *Poëtika. Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka*, Petrograd, 18 Gosudarstvennaja Tipografija, 1919, pp. 151-165, poi in Id., *Literatura. Teorija Kritika Polemika*, cit., pp. 149-165; quindi in Id., *O proze. Sbornik statej*, a cura di Isaak Jampol'skij, introduzione di Grigoryj Bjalyj, Leningrad, Chudožestvennaja literatura, 1969, pp. 306-326. Trad. it. di Carlo Riccio, *Come è fatto «Il Cappotto» di Gogol'*, in *I formalisti russi*, cit., pp. 249-273.

¹⁴ Il termine *dominante formativa (formoobrazujuščaja dominanta)* equivale in *Melodica del verso lirico russo* a quello di *formanta*, o semplicemente *dominanta*: «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» (Id., *Melodika russkogo liričeskogo sticha*, cit., p. 332). È quanto Tynjanov definisce *fattore costruttivo* nel suo studio sulla lingua del verso. Cfr. Jurij Tynjanov, *Problema stichotvornogo jazyka*, Leningrad, Academica, 1924, ora in in *Literaturnaja èvoljucija. Izbrannye trudy* [L'evoluzione letteraria. Opere scelte], a cura di Vladimir Novykov, Moskva, Agraf, 2002, pp. 129-166. Trad. it. di Giovanni Giudici e Ljudmila Kortikova *Il problema del linguaggio poetico*, Milano, il Saggiatore, 1968. Nozione dunque maturata nell'ambito dell'esperienza in *OPoJaz* e che sarà ancora per molti decenni oggetto di riflessione da parte della teoria letteraria, a cominciare da Roman Jakobson. Cfr. Stefania Sini, *L'intero irrequieto. Sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento*, «Entymema», n. 1, 2010, pp. 211-214 e passim, web, ultimo accesso: 28 agosto 2016, <<http://riviste.unimi.it/index.php/entymema/article/view/586>>.

minori, rami secondari, spesso a lungo sprofondati, ma pronti a riaffiorare e a imporsi sulle grandi forme nel frattempo prosciugate o irrigidite:

Lo sviluppo [del] romanzo ha raggiunto il suo apogeo negli anni settanta del XIX secolo: da allora, in sostanza, noi viviamo della sua inerzia, pensando che non vi possa essere alcuna nuova forma o alcun nuovo genere di prosa narrativa. Tra l'altro, è come se il romanzo di questo tipo si sfaldasse nelle sue parti davanti ai nostri occhi, si differenziasse: trovano nuovamente sviluppo da un lato le forme piccole con speciale tendenza al racconto, e dall'altro le memorie, i viaggi, la corrispondenza, i saggi descrittivi degli usi e costumi.

Questo saggio è attraversato da una duplice e correlativa linea storico-ermeneutica. Da una parte, i sommovimenti in atto nell'evoluzione letteraria vengono letti da Èjchenbaum attraverso l'esemplare specola della narrativa di Nikolaj Leskov, autore particolarmente amato che lo impegnerà a più riprese ancora nei decenni a venire.¹⁵ Leskov è uno scrittore provinciale, eccentrico, poco capito dai suoi contemporanei e a lungo frainteso dalla critica. Scarsamente incline secondo Boris Michajlovič a inserirsi appieno nei centri istituzionali della produzione letteraria – che siano le due città Mosca e Pietroburgo o la tenuta di campagna, come per Tolstoj –, è a suo agio quando percorre o ripercorre con il ricordo gli angoli remoti della Russia, dove ha commercio con le più disparate realtà sociali. Il suo gusto antiquario, il «filologismo artistico», la tangenza sostanzialmente «estetica» al populismo lo conducono a un lavoro sulla lingua e a scelte espressive improntate all'oltranzismo lessicale e a uno stile fortemente marcato in direzione della mimesi diastratica e diatopica dell'oralità, non senza frequenti esiti parodici e comici. La poetica leskoviana si configura dunque come alternativa al 'classicismo' dei grandi padri della letteratura russa.¹⁶ In termini continiani, potremmo dire, essa trova la sua collocazione all'interno di una linea

¹⁵ Oltre a molti riferimenti sparsi in diversi saggi, Èjchenbaum analizza l'opera di Leskov nell'ampio scritto «*Črezmeryj» pisatel' (k 100-letiju so dnja roždenija N. S. Leskova* [Uno scrittore «eccessivo» (per il centesimo anniversario della nascita di N. S. Leskov)], in Nikolaj Semënovič Leskov, *Izbrannye sočinenija v 4-x tt.* [Opere scelte in 4 tomi], Moskva-Leningrad, 1931, pp. XLV-LXII, poi in Èjchenbaum, *O proze*, cit., pp. 327-345. Ricordiamo ancora *Leskov i literaturnoe narodničestvo* [Leskov e il populismo letterario], in Id., *Moj vremennik. Slovesnost'. Nauka. Kritika. Smes'* [Il mio periodico. Letteratura. Scienza. Critica. Miscellanea], Leningrad, Izdatel'stvo pisatelej, 1929, pp. 105-108; ora in Id., *Moj vremennik. Maršrut v bessmertie* [Percorso per l'immortalità], Moskva, Agraf, 2001, pp. 103-106; *N. S. Leskov (K50-letiju so dnja smerti)* [Per il cinquantesimo anniversario del giorno della morte], «*Zvezda*», n. 3, 1945, pp. 134-137, poi in Id., *O proze*, cit., pp. 346-356. Sull'interpretazione di Èjchenbaum dell'opera di Leskov, cfr. Piero Cazzola, *Per una silloge della critica leskoviana*, in *Leskoviana*, a cura di Danilo Cavaion e Piero Cazzola, Atti del Convegno internazionale di studi sull'opera di N. S. Leskov nel centocinquantesimo della nascita (1831-1895), Padova-Bologna, 11-12-13 giugno 1981, Bologna, Clueb, 1985, pp. 58-60; Jean-Claude Marcadé, *La réception de Leskov par B. M. Èjchenbaum*, «*Revue des études slaves*», t. 57, 1, 1985, *B. M. Èjchenbaum: la mémoire du siècle*, sous la direction de Catherine Depretto, pp. 156, 168, web, ultimo accesso: 14 aprile 2015 <http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1985_num_57_1_5477>; Natal'ja Movnina, *Leskov i Èjchenbaum: k voprusu o sootnošenii ritoriki i istorii literatury* [Leskov e Èjchenbaum: sul problema della correlazione tra retorica e storia della letteratura], «*Izvestija VGPU*», vol. 265, n. 4, 2014, pp. 69-72, web, ultimo accesso: 10 maggio 2016, <http://izvestia.vspu.ac.ru/content/izvestia_2014_v265_N4/Izv%20VGPU%202014%20Issue.pdf>; Catherine Gery, *Skaz and Russian Formalism: Boris Ejchenbaum's articles on Nikolai Gogol' and Nikolai Leskov*, «*Russian Journal of Communication*», vol. 8, n. 2, 2016, pp. 130-135.

¹⁶ Scrive Èjchenbaum citando il giudizio di Michail Men'sikov intorno alla «maniera antiquaria, variopinta e scorretta» che rende i libri di Leskov «un museo di tutti i possibili dialetti»: «In lui non

‘espressionista’ manierista e plurilinguistica divergente dalla tradizione egemone puristicamente monolingua.

Esaminando le movenze e i diversi piani dello stile di Leskov, Èjchenbaum rileva la strategia compositiva «a mosaico» dello scrittore che ai generi «della grande letteratura ideologica» predilige le forme minori, «primitive [...] fino al *lubok*», l’aneddoto, il fatto, «la cronaca costruita sul principio dell’infilzamento di una serie di avventure e vicende dell’eroe, il quale le narra lui stesso, in persona, agli ascoltatori incuriositi»,¹⁷ e quindi lo skaz imbevuto di intonazioni, gesti, repliche degli interlocutori.¹⁸ Questa opzione narrativa pone al centro l’atto del raccontare (*rasskazyvanie*) e il suo contesto reale, insieme con la «parola viva», la sua percettibilità sonora, la corposità delle sue orchestrazioni,¹⁹ lasciando che l’impalcatura della fabula «retroceda in secondo piano», e perda il ruolo di dominante formativa che è proprio dei grandi generi legati alla cultura scritta, alla lettura silenziosa («le sfere mute e invisibili», per dirla con Bachtin).

Ecco che qui si innesta la seconda e correlativa linea storico-ermeneutica del saggio: Èjchenbaum legge Leskov alla luce dei sommovimenti in atto nell’evoluzione della letteratura della sua propria contemporaneità. Attraverso la specola della produzione narrativa dell’oggi lo studioso comprende il dinamismo del sistema letterario percorso dallo skaz leskoviano e da altre esperienze precedenti. Si accorge di convenzioni che escono di scena e di vecchie forme del racconto che tornano alla ribalta:

Ma è ancora più caratteristica e significativa la presenza nella prosa russa del XIX secolo di fenomeni come Dal’, Gogol’, Leskov, letterati-etnografi come A. Mel’nikov Pečerskij, P. Jakuškin, S. Maksimov, e altri. Questi fenomeni, spinti ai margini dallo sviluppo e dall’inerzia del romanzo, affiorano ora in qualità di nuova tradizione – proprio perché per la prosa contemporanea ha acquisito nuovamente un significato di principio il problema della forma narrativa, e insieme ad esso, il problema del racconto. Di questo testimoniano diversi fatti, come le fiabe e i racconti di Remizov, Zamjatin, le ultime cose di Gor’kij, i saggi di Prišvin, i racconti di Zoščenko, Vs. Ivanov, Leonov, Fedin, Nikitin, Babel’ e altri.²⁰

c’è la severa semplicità dello stile di Lermontov e di Puškin, con i quali la nostra lingua ha veramente assunto forme classiche ed eterne; in essa non c’è l’elegante e raffinata semplicità della scrittura di Gončarov, non c’è la cordiale, quotidiana semplicità della lingua di Tolstoj: la lingua di Leskov è raramente semplice; nella maggior parte dei casi è molto complessa, ma nel suo genere bella e rigogliosa» (Èjchenbaum, «*Črezmernyj pisatel’*», cit., pp. 328-329, con riferimento a Michail Men’šikov, *Čudožestvennaja propoved’* [Sermone artistico], «Knižki “Nedeli”», vol. 2, 1894).

¹⁷ Èjchenbaum, «*Črezmernyj pisatel’*», cit., p. 332.

¹⁸ Cfr. Maria Di Salvo, *Ancora sullo skaz di Leskov*, in *Leskoviana*, cit., pp. 97-105, poi in Ead., *Italia, Russia e mondo slavo. Studi filologici e letterari*, a cura di Alberto Alberti et al., Firenze, Firenze UP, 2011, pp. 93-99; Anna Petrova, *Dialog v tvorčestve N. S. Leskova: tradicii i poëtika* [Il dialogo nell’opera di Leskov: tradizioni e poetica], tesi di dottorato, Sankt-Peterburg, Puškinskij Dom, 2014, web, ultimo accesso 18 agosto 2016: <<http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=9kfQzj4fQVk=&tabid=36>>. Per una tipologia dello skaz, cfr. Nicoletta Marcialis, *M. Bachtin e il problema dello skaz*, «Studi Slavistici», n. XI, 2014, pp. 81-98, web, ultimo accesso: 10 agosto 2016, <<http://www.fupress.net/index.php/ss/article/viewFile/15344/14299>>.

¹⁹ Sull’*Istituto della parola viva*, frequentato attivamente dagli *opozovcy*, cfr. Raffaella Vassena, *The Origins and Activities of the Institut Živogo slova (Petrograd, 1918-1924)*, «Russica Romana», vol. 13, 2006, pp. 69-85; Irina Ivanova, *Le rôle de l’Institut Živogo slova (Petrograd) dans la culture russe du début du XX^{ème} siècle*, «Cahiers de l’ILSL», n. 24, 2008, pp. 149-166, web, ultimo accesso: 10 febbraio 2014 <<http://crecleco.seriot.ch/recherche/biblio/08LGGPENSEE/Ivanova.pdf>>.

²⁰ «L’interesse di Èjchenbaum per Leskov si nutre della letteratura sua contemporanea, a partire dalla quale egli si sforza di scoprire nella prosa del XIX secolo ciò che già preconizzava la modernità

Da Leskov a Gor'kij, da Dal' a Babel', da Gogol' a Zoščenko, la storia letteraria è allora un tessuto di nessi e incontri nel 'tempo grande'. Èjchenbaum, come del resto gli altri *opozycy*, sta facendo i conti con le misure di permanenza e durata, salto e intervallo: le leggi della diacronia caratterizzate anch'esse dal movimento conflittuale tra fattori e strati già individuato all'interno dell'opera singola e nel sistema sincronico dei generi. Il quale dunque è inevitabilmente sottoposto al suo interno a impulsi di cambiamento che ne destabilizzano le gerarchie. «La storia del sistema», scriveranno fra tre anni Jakobson e Tynjanov, «è a sua volta un sistema. Il puro sincronismo si è rivelato un'illusione: ogni sistema sincronico ha un suo passato e un suo futuro come inseparabili elementi strutturali del sistema. [...] Ogni sistema è dato necessariamente come un'evoluzione, e, d'altro lato, l'evoluzione ha inevitabilmente un carattere sistematico».²¹

Fra i tanti che si potrebbero mettere a fuoco, un ultimo passaggio importante di questo lavoro merita di venire segnalato. Negli smottamenti che agitano il dominio contemporaneo dei generi, è coinvolto, osserva Boris Michajlovič, anche il racconto cinematografico. Leggiamo il passo subito precedente a quello appena visto, tratto dalla prima parte:

gli elementi d'intreccio del romanzo passano sempre più al ruolo di sceneggiature per il cinema – fatto molto caratteristico, poiché testimonia della possibilità di traduzione dell'opera verbale di questo tipo in una lingua 'muta'. Questo fatto è altrettanto caratteristico quanto il passaggio di L. Tolstoj da *Anna Karenina* da una parte ai lavori teatrali, dall'altra ai «racconti popolari».

Èjchenbaum descrive quindi le conseguenze della crisi contemporanea del romanzo – con la frequente perdita di interesse per la fabula come fattore dominante dell'opera e la diffusione di forme refrattarie alla compattezza e densità della sequenza dei fatti della trama a vantaggio di altri elementi, primi fra tutti la sonorità vivente della parola – attraverso il filtro dei progressi tecnici del cinema e delle sue possibilità espressive. D'altra parte, il carattere muto del cinema (e tale, com'è noto, sarà in Russia per tutti gli anni venti) valorizza la struttura semiotica del testo verbale passibile di traduzione in un altro medium, nella fattispecie iconico. Vediamo così lo sguardo analitico dei formalisti addestrarsi sulla correlazione tra le serie artistiche.

È questo infatti il momento in cui Šklovskij, Èjchenbaum, Tynjanov e altri sodali si avvicinano al cinema: sia in veste di teorici di un'arte «che aveva cominciato appena a costituirsi», ma anche come «sceneggiatori, redattori, critici, trasformando il cinema in poligono di prova delle loro posizioni teoretiche».²² Dal 1924 Viktor Šklovskij lavora nella

e si contrapponeva alla linea maestra e alla rappresentazione canonizzata della "letterarietà"» (Molvina, *op. cit.*, p. 69).

²¹ Juryj Tynjanov e Roman Jakobson, *Problemy izučeniya literatury i jazyka*, «Novyj Lef», n. 12, 1928, pp. 35-37. Trad. it. di Vittorio Strada in *I formalisti russi*, cit., p. 148. Ricordiamo che *L'evoluzione letteraria* di Tynjanov nell'edizione del 1929 (*O literaturnoj èvoljucii*, in Id., *Archaisty i novatory*, Leningrad, 1929, pp. 30-47. Trad. it. di Remo Faccani, in *I formalisti russi*, cit., pp. 125-143) si aprirà con una dedica a Boris Èjchenbaum.

²² Izol'da Sèpman, *Leningradsckaja formal'naja škola i kinematograf (k voprosu o vzajmodejstvii literatury i kino* [La scuola formale leningradese e il cinema (sulla questione delle interrelazioni tra letteratura e cinema)], in *Imena, Sobytiya, Školy. Stranicy chudožestvennoj žizni 1920-ch godov* [Nomi, Eventi, Scuole. Pagine di vita artistica degli anni venti], vol. I, Sankt-Peterburg, RII, 2007, p. 5. Cfr. Jan Levčenko, *Kinematograf i eë priëm* [Il cinematografo e il suo procedimento], in Id., *op. cit.*, pp. 221-274. Per l'Italia cfr. la raccolta *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio

terza fabbrica di GosKino [*Gosudarstvennoe Kino: cinema statale*], «dimostrando l'influenza della poetica cinematografica sui suoi libri letterari-critici; dalla fine del 1925 Jurij Tynjanov collabora attivamente con il gruppo della FÈKS, scrive il libretto di *La mantella – cinepovest*’ “alla maniera di Gogol” e del melodramma *SVD* sui materiali del movimento decabrista».²³ A breve Boris Michajlovič organizzerà la raccolta collettiva *Poetica del cinema*²⁴ dove la nuova arte costituirà la palestra per la verifica euristica degli strumenti teorici maturati dai primi anni in *OPoJaz* a quel momento.

Nell'incontro tra formalisti e cinema si verificano due fatti di segno opposto ma entrambi degni di considerazione. Da un lato, come ricorda Jan Levčenko riportando le parole di František Galan, «il carattere convenzionale del cinematografo consentì a chi vi operava di pervenire all'elaborazione di problemi puramente formali quali simmetria, proporzione, correlazione delle linee e delle superfici e tipi di illuminazione, parallelismi, ripetizioni (e le loro variazioni), problemi che si manifestavano sia nella connessione dei quadri sia nella loro comparazione nella struttura del montaggio».²⁵ Una sorta di *revanche* delle posizioni originarie dell'*OPoJaz*, quindi, in tempi di metodo sociologico imperante e di caccia alle streghe ai borghesi formalisti, e per di più con una logica beffarda nei confronti del potere: la «priorità della forma e della tecnologia» si imponeva per «la più sovietica delle arti»,²⁶ su cui lo Stato stava investendo risorse, energie e dunque alte aspettative ideologiche.

D'altra parte, sia pure moralmente risarciti, i formalisti non possono più tornare indietro: nel frattempo hanno percorso dubbi, vie di fuga e ripensamenti. «Si sono sottomessi», osserva ancora Levčenko, «alla logica dello sviluppo evolutivo». Senz'altro si trovano ora su posizioni ben diverse da quelle difese con voce grossa e spirito settario negli anni vicini alla Rivoluzione. Ora hanno affrontato lo studio della realtà extraletteraria, il *byt* e le sue leggi; hanno osservato e registrato le scosse dei sistemi sincronici e diacronici; ora questo nuovo incontro con il cinema li costringe, più che mai, ad occuparsi delle dinamiche della ricezione. Lo stesso Èjchenbaum, riflettendo sulle funzioni del montaggio, giunge a conclusioni degne dell'estetica fenomenologica dei suoi tempi e dei decenni a venire. Scrive in *Problemi di cinestilistica*:

Ma ancora più importante è un altro fatto: il processo del *discorso interiore* [*vnutrennaja reč*] nello spettatore. Per lo studio delle leggi del cinema (soprattutto del montaggio) è molto importante riconoscere che la percezione e la comprensione del film sono legati indissolubilmente alla formazione del discorso interiore che unisce i singoli quadri fra loro. Fuori di

Kraiski, Milano, Garzanti, 1971, e il recente Viktor Šklovskij, *Sul cinema: saggi, recensioni, essais*, a cura di Damiano Rebecchini, Trento, Temi, 2009.

²³ Levčenko, *op. cit.*, p. 259. Sui lavori di messa in scena di testi letterari nell'ambito della *Fabbrica dell'Attore Eccentrico*, e sulle serrate interrelazioni tra cinema e letteratura in Russia negli anni venti (con riferimento alla creazione del *cineskaz*), cfr. Catherine Géry, *KinoFabula. Essai sur la littérature et le cinema*, Paris, Presse de l'Inalco, 2016.

²⁴ *Poètika kino*, a cura di Boris Èjchenbaum, Moskva-Leningrad, Kinopečat', 1927, reprint, Sankt-Peterburg, 2001. Gli scritti sono i seguenti: Kirill Šutko, *Predislovie* [Prefazione]; Èjchenbaum, *Problema kinostilistiki* [Il problema della cinestilistica]; Jurij Tynjanov, *Ob osnovach kino* [Sulle basi del cinema]; Boris Kazanskij, *Priroda kino* [La natura del cinema]; Viktor Šklovskij, *Poèzija i proza v kinematografe* [Poesia e prosa al cinematografo], Adrian Piotrovskij, *K teorii kinožanrov* [Per una teoria dei generi cinematografici]; Evgenij Michajlov e Andrej Mossvin, *Rol' kinooperatora v sozdanii fil'my* [Il ruolo del cineoperatore nella creazione del film].

²⁵ Levčenko, *op. cit.*, p. 271, con riferimento a [František] W. Galan, *Boris Eixenbaum's Stylistics of Cinema*, «Russian Literature», vol. XIX, n. 2, 1986, p. 110.

²⁶ Levčenko, *op. cit.*, p. 272.

questo processo possono essere percepiti soltanto gli elementi ‘transmentali’ [*zaumnye*] del cinema.²⁷

Il discorso interiore non sembra corrispondere a una associazione di idee attraverso disordinati ganci analogici. Si tratta piuttosto di un lavoro della mente, semantico e sintattico (si potrebbe azzardare: *schemata* e *scripts*) che si compie dentro i quadri, e anche ai loro margini:

Lo spettatore cinematografico deve eseguire un complesso lavoro cerebrale secondo la connessione dei quadri (la costruzione di cine-frasi e cine-periodi), quasi assenti nella vita quotidiana, dove la parola ricopre e soppianta gli altri modi di espressione. Egli deve continuamente comporre la catena delle cine-frasi, altrimenti non capirà niente. Non è un caso che ci sono persone per le quali il lavoro cine-cerebrale risulta difficile, schiacciante, insolito e spiacevole. Una delle principali preoccupazioni del regista è fare in modo che il quadro ‘arrivi’ allo spettatore, cioè che egli indovini il senso dell’episodio, o, in altre parole, che lo traduca nella lingua del proprio discorso interiore; questo discorso entra così a far parte del progetto della stessa costruzione del film.²⁸

E ancora: «Il cinema esige dallo spettatore una speciale tecnica di intuizione, e questa tecnica con lo sviluppo del cinema certamente si complica».²⁹ Attraverso la riflessione sulla tecnica del montaggio e sul peso semantico degli interstizi tra un quadro e l’altro, Èjchenbaum giunge a comprendere il ruolo di ciò che Roman Ingarden tra pochi anni chiamerà *punti di indeterminazione* e che saranno quindi alla base delle teorie dell’atto della lettura e della risposta estetica.³⁰

D’altra parte, questo sforzo di intuizione, ci dice Boris Michajlovič, è un *discorso interiore*, un discorso che lavora con l’immagine muta. La ‘sfere mute e invisibili’. Il teorico dello skaz deve tornare a considerare quel mondo di silenzio nato con il ‘genere di apparimento’ che rinuncia al chiasso del narratore.

Postilla

Dal 6 dicembre 1926 alla fine di gennaio 1927 Walter Benjamin è a Mosca.³¹ Tra i vari impegni di questo periodo scrive un reportage sulla situazione del cinema sovietico, poi pubblicato su «Die literarische Welt» nel marzo del 1927.³² In questo articolo non troppo benevolo nei confronti della cinematografia russa, Benjamin ricorda tra le altre cose gli sforzi compiuti dallo Stato per portare il cinema nelle campagne della provincia profonda

²⁷ Èjchenbaum, *Problema kinostilistiki*, cit., p. 24.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Cfr. Roman Ingarden, *Das Literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft*, Niemeyer, Halle 1931; trad. it., *L’opera d’arte letteraria*, a cura di Lidia Gasperoni, Verona, Centro di Studi Campostrini, 2011; Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink, 1976, trad. it. di R. Granafèi *L’atto della lettura*, Bologna, il Mulino, 1987; Laura Lucia Rossi, *Strategie della reticenza e lettore implicito*, «Letteratura e letterature», vol. 9, 2015, pp. 131-138.

³¹ Howard Heiland e Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life*, Cambridge MA, Harvard UP, 2014. Trad. it. di Alvise La Rocca, *Una biografia critica*, Torino, Einaudi, 2015, pp. 255-314.

³² Walter Benjamin, *Eine diskussion über russische Filmkunst und kollektivistische Kunst überhaupt*, «Die literarische Welt», 11 marzo 1927, pp. 7-8.

ai fini dell'istruzione e della propaganda. Il filosofo si sofferma inoltre sulle estreme difficoltà di comprensione in cui spesso i contadini si trovano quando vengono posti davanti al grande schermo; non diversamente da Èjchenbam sottolinea come le convenzioni di rappresentazione non siano così immediate per chiunque. Riferisce poi che «a questo proposito si sta pensando alla creazione di un Istituto per lo studio degli spettatori in cui si possano esaminare sperimentalmente e teoreticamente le reazioni del pubblico». ³³ Il pensatore e critico sensibile coglie in questa sollecitudine del potere sovietico qualcosa di interessante per l'estetica, ma anche di sottilmente inquietante, degno comunque di attenzione.

Trattando nel suo diario delle teorie sull'arte 'in voga' in Unione Sovietica e delle discussioni cui ha partecipato al riguardo, registra: «La tendenza e il contenuto sono considerate le cose più importanti. Ancora nel periodo della guerra civile i problemi formali svolgevano un ruolo non irrilevante. Oggi nessuno se ne ricorda. E oggi ufficialmente riconosciuta è la concezione per cui la tendenza rivoluzionaria o controrivoluzionaria dell'opera è definita dal contenuto e non dalla forma. Con tali concezioni il letterato viene privato delle basi di esistenza in modo altrettanto disperante quanto nel campo materiale ha fatto l'economia». ³⁴

L'incontro ideale tra Walter Benjamin e Boris Èjchenbaum è già avvenuto qui, e può darsi che anche grazie a qui i loro due Leskov non mancano di somigliarsi.

Nota alla traduzione

Il testo di riferimento è *Leskov i sovremennaja proza*, in *Literatura. Teorija, Kritika, Polemika*, cit., pp. 210-225. Si menzionano i titoli delle opere di Leskov e degli altri autori prima in traduzione italiana e quindi in russo traslitterato. Tutti i corsivi e le parentesi tonde sono dell'autore. Tutti gli interventi tra parentesi quadre sono del traduttore. La numerazione delle note dell'autore non è stata distinta da quelle del traduttore, ma si sono indicate queste ultime con la sigla [N.d.T.]. Le principali scelte terminologiche concernenti la teoria narrativa sono esplicitate nel glossario.

Glossario

Knižnyj: da libro, legato alla scrittura e al libro, scritto per il libro. La traduzione *libresco* introduce una sfumatura dispregiativa qui assente.

Povestvovat': narrare, raccontare

Povestvovanie: narrazione

Povestvovatel'naja forma: forma narrativa

Povestvovatel': narratore, novellatore

Rasskaz: racconto

Rasskazčik: narratore

Rasskazyvanie: il raccontare; l'atto del raccontare, racconto

Rasskazyvat': raccontare

Rasskazyvaemoe: raccontato

Skazovoj: di/dello *skaz*, relativo allo *skaz*, incentrato sullo *skaz*

Skazanie: narrazione, leggenda,

Slovesnost': arte della parola (*slovo*). Qui il più comune *letteratura* diventa fuorviante.

³³ Id., *Moskauer Tagebuch*, Surhrkamp, 1980. Trad. russa, *Moskovskij dnevnik* [Diario moscovita], trad. dal ted. di Sergej Romaško, Moskva, Ad Marginem Press, 2012.

³⁴ Ivi, p. 194.

Leskov e la prosa contemporanea

Boris Èjchenbaum

I. Già Otto Ludwig indicava la differenza fra due tipi di forme narrative, a seconda del ruolo svolto dalla narrazione: «racconto [*rasskaz*] in quanto tale» (*die eigentliche Erzählung*) o «racconto scenico» (*die szenische Erzählung*). Nel primo caso l'autore stesso o uno speciale narratore rivolge il suo discorso a un ascoltatore: il racconto [*rasskazyvanie*] rappresenta qui uno degli elementi formativi, talvolta il principale; nel secondo caso il dialogo dei personaggi occupa il primo piano, mentre la parte narrativa si riduce al commento che circonda e chiarisce il dialogo, cioè, in sostanza, svolge il ruolo di didascalia. Ne risulta qualcosa di analogo alla forma drammatica, non soltanto perché viene promosso il dialogo, ma anche perché il principio narrativo è sostituito da quello figurativo: si percepisce tutto non come raccontato (*epos*) bensì come compientesi davanti agli occhi, sulla scena.

Questa differenza sembra inessenziale finché la teoria della prosa si limiti a problemi di costruzione. Ma essa acquisisce un significato di principio se si toccano problemi più elementari e purtuttavia legati organicamente alla teoria della prosa narrativa. La teoria della prosa si trova finora in una condizione embrionale proprio perché non sono stati studiati i fondamentali elementi formativi della prosa. La teoria delle forme e dei generi del verso, a partire dal ritmo, ha una solida base di principio che manca nella teoria della prosa. L'intreccio non è legato alla parola tanto da servire da punto di partenza per l'analisi di tutti i tipi di prosa narrativa. Mi sembra perciò che la domanda sulla *forma narrativa* possa avere il significato di punto di partenza per la costruzione della teoria della prosa.

Se si prende avvio dal problema della forma narrativa, acquisisce un'importanza di principio la domanda sul grado di avvicinamento della narrazione al racconto orale. Il fatto è che proprio la prosa narrativa si è avvalsa ampiamente delle possibilità della cultura scritta-stampata e ha sviluppato forme impensabili fuori di questa cultura. Le forme del verso in una misura o nell'altra sono sempre destinate alla pronuncia, e con ciò stesso vivono fuori del manoscritto, fuori del libro, laddove molte forme e molti generi della prosa narrativa si sono invece completamente distaccati dal discorso orale e vengono costruiti sulla base di un particolare stile scritto. La narrazione autoriale è orientata ora verso la forma epistolare, ora verso la forma di memorie o appunti, ora verso la forma del saggio descrittivo, del corsivo ecc. Tutte queste sono tipiche forme del discorso scritto, tutto questo presuppone il lettore e non l'ascoltatore, la lettera dell'alfabeto e non il discorso orale. Dall'altro lato, i dialoghi dei personaggi, nei casi in cui sono costruiti secondo il principio della conversazione orale e presentano una corrispettiva coloritura sintattica e lessicale, introducono nella prosa elementi del discorso vivo e dell'atto del raccontare, dal momento che il narratore in generale non soltanto racconta, ma introduce altresì le parole dei protagonisti.¹ Basta che in questo dialogo venga conferito spazio più ampio a uno dei parlanti, che ci troviamo

¹ Cfr. nel lavoro di K. Hirzel (*Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch*, 1895) le indicazioni sul ruolo enorme del dialogo, come genere, nella storia della prosa, poiché in esso sono state infrante le forme irrigidite della lingua letteraria e sono apparsi elementi di discorso popolare e colloquiale. Si riportano come esempi dialoghi di Machiavelli, il famoso dialogo di Castiglione, scritto allo scopo di contrapporsi al dominio del dialetto toscano nella letteratura italiana, i dialoghi spagnoli rivolti contro il latino ecc. (I parte, p. 87 ss).

ancora più vicini all'atto del raccontare. Infine, il principio dell'avvicinamento al discorso orale può diventare fondamentale – e l'intera novella si costruisce con l'aiuto di un particolare narratore, specialmente motivato dall'autore, o che interviene senza alcuna motivazione.

Si ricava così una rappresentazione generale delle varietà della prosa narrativa. Da questo punto di vista è illuminata in modo particolarmente interessante la questione del romanzo. La prima novella italiana dei secoli XIII-XIV si è sviluppata direttamente dalla fiaba e dall'aneddoto e non ha perduto il legame con la forma primitiva del racconto. Senza essere specialmente stilizzata come discorso orale, al contempo, per il carattere della narrazione essa era perfettamente adeguata alla maniera dell'umile narratore intento a raccontare una certa storia con semplici parole. Non conteneva né descrizioni minuziose della natura, né dettagliate caratterizzazioni, né digressioni liriche o filosofiche. Non vi era nemmeno il dialogo nell'aspetto al quale siamo abituati nella novella contemporanea o nel romanzo. Dalla raccolta di novelle nello stile del *Decamerone*, attraverso lo sviluppo della cornice e della motivazione, si è dispiegato il vecchio romanzo di avventure costruito con l'aiuto dell'infilzamento di singole avventure, debolmente legate in una fabula, sull'eroe condotto attraverso il romanzo (V. Šklovskij). Anche qui il principio del racconto non è ancora andato distrutto: il legame con la fiaba e l'aneddoto non è stato definitivamente infranto.

Diverso carattere presenta il romanzo a partire dalla metà del XVIII secolo e in particolare nel XIX secolo. La cultura legata al libro sviluppa le forme dei saggi, degli articoli, dei viaggi, delle memorie ecc. La forma epistolare offre la possibilità di motivare le descrizioni dettagliate della vita spirituale, dell'ambiente circostante, dei personaggi ecc. (per esempio in Richardson). La forma degli appunti o delle lettere del viaggiatore apre lo spazio alle più dettagliate descrizioni dei costumi, della natura, delle usanze ecc. All'inizio del XIX secolo trovano ampio sviluppo i saggi di descrizione dei costumi e gli articoli satirici che in seguito acquistano l'aspetto dei cosiddetti *saggi fisiologici*, privi del precedente carattere edificante e tesi alla descrizione dettagliata della vita della città – con tutta la varietà dei suoi ceti, classi, gerghi, mestieri ecc. Da questo materiale descrittivo di costume e psicologico si sviluppa nuovamente il romanzo del XIX secolo: il romanzo di Dickens, Balzac, Tolstoj, Dostoevskij. I saggi inglesi del tipo *Life in London* (P. Egan), le descrizioni francesi di Parigi (*Le diable à Paris*, *Le Français peints par eux-mêmes* e simili), i «saggi fisiologici russi»: ecco le fonti di questo romanzo. Accanto ad esso, è vero, vive il romanzo che risale al vecchio tipo di avventura, ora vestito della forma 'storica' (W. Scott), che si avvale delle forme del discorso oratorio o che sviluppa una particolare narrazione lirica o 'poetica' (V. Hugo). Si conserva qui il legame con la pronuncia, ma orientato alla declamazione e non al racconto; invece i romanzi di tipo descrittivo e psicologico perdono anche questo legame, presentando un carattere manifestamente legato al libro.

È tipico di questo romanzo un largo uso da un lato di descrizioni e caratterizzazioni e dall'altro di dialoghi. Questi dialoghi talvolta si svolgono come semplice conversazione che definisce la caratterizzazione del discorso dei personaggi (Tolstoj) o che costituisce una forma nascosta di racconto la quale purtuttavia non presenta nulla di «scenico»; talvolta invece essi assumono una forma completamente drammatica – nel senso in cui rivestono non tanto una funzione di caratterizzazione del discorso, bensì una funzione di intreccio, rappresentando in tal modo un fondamentale elemento formativo. Con ciò il romanzo rompe completamente il legame con la forma narrativa e si trasforma nell'unione del dialogo scenico con didascalia sviluppata che commenta la scenografia, i gesti, l'intonazione ecc. Pagine e capitoli interi si riempiono di 'conversazioni' nelle quali al narratore spettano soltanto didascalie del tipo «lui disse», «lei rispose». È noto che i lettori, disponendosi verso un tale tipo di romanzo come verso l'illusione dell'azione scenica, spesso leggono

soltanto proprio queste ‘conversazioni’ saltando tutte le descrizioni o permettendosi di darvi una scorsa come fossero didascalie. Altri scrittori, rendendosene conto, sono passati da sé dalle descrizioni alla forma drammatica. Scrive Zagoskin: «Ma no, quando molti conversano, il racconto è decisamente fuori posto. Il fatto è che questi discorsi esplicativi “il tale disse, la tale interruppe, quello esclamò, quella attaccò” non fanno altro che distrarre e confondere il lettore; dunque, permettetemi di ricorrere alla consueta forma drammatica. Questa sarà e più chiara e più semplice» (*Mosca e i moscoviti*) [*Moskva i moskviči*]. O in un altro luogo: «Nel riferire una singola conversazione, e soprattutto se in essa partecipa un’intera società, volente o nolente dobbiamo molto spesso chiamare per nome i conversanti, e soprattutto ripetere incessantemente – il tale disse, la tale esclamò; per evitare queste ripetizioni del tutto inutili è meglio, con l’eccezione di alcuni singoli racconti, vestire tutti gli altri nella forma drammatica».

In tal modo il romanzo europeo del XIX secolo è sostanzialmente una forma sincretica che racchiude in sé solo alcuni elementi della narrazione, quando talvolta perfino non le abbandona del tutto.² Lo sviluppo di questo romanzo ha raggiunto il suo apogeo negli anni settanta del XIX secolo: da allora, in sostanza, noi viviamo della sua inerzia, pensando che non vi possa essere alcuna nuova forma o alcun nuovo genere di prosa narrativa. Tra l’altro, è come se il romanzo di questo tipo si sfaldasse nelle sue parti davanti ai nostri occhi, si differenziasse: trovano nuovamente sviluppo da un lato le forme piccole con speciale tendenza al racconto, e dall’altro le memorie, i viaggi, la corrispondenza, i saggi descrittivi degli usi e costumi, mentre gli elementi d’intreccio del romanzo passano sempre più al ruolo di sceneggiature per il cinema – fatto molto caratteristico, poiché testimonia della possibilità di traduzione dell’opera verbale di questo tipo in una lingua ‘muta’. Questo fatto è altrettanto caratteristico quanto il passaggio di L. Tolstoj da *Anna Karenina* da una parte ai lavori teatrali, dall’altra ai «racconti popolari». Ma è ancora più caratteristica e significativa la presenza nella prosa russa del XIX secolo di fenomeni come Dal’, Gogol’, Leskov, letterati-etnografi come A. Mel’nikov Pečerskij, P. Jakuškin, S. Maksimov, e altri. Questi fenomeni, spinti ai margini dallo sviluppo e dall’inerzia del romanzo, affiorano ora in qualità di nuova tradizione – proprio perché per la prosa contemporanea ha acquisito nuovamente un significato di principio il problema della forma narrativa, e insieme ad esso, il problema del racconto. Di questo testimoniano diversi fatti, come le fiabe e i racconti di Remizov, Zamjatin, le ultime cose di Gor’kij, i saggi di Prišvin, i racconti di Zoščenko, Vs. Ivanov, Leonov, Fedin, Nikitin, Babel’ e altri.

2. Nel corso del XIX secolo nella prosa russa lottano e si avvicinano diversi principi di forma narrativa, ma fra di essi riveste particolare interesse per la questione qui considerata il principio dello *skaz*. Per *skaz* intendo quella forma di prosa narrativa che nel suo lessico, nella sua sintassi e selezione di intonazioni manifesta un orientamento verso il discorso orale del narratore. Di conseguenza restano da parte, in quanto costruite su altri principi, varie forme di narrazione autoriale che non mirano a creare l’illusione del discorso orale –

² È interessante che il punto di vista sul romanzo in quanto nuova forma sincretica sia stato più volte enunciato dalla vecchia critica. Riporto come esempio le parole di S. Ševirëv: «A nostro parere, il romanzo è il nuovo frutto, a noi sconosciuto, di tutti i tipi poetici e ammette ugualmente al suo interno gli elementi epico, drammatico e lirico. L’elemento che prevale dà il carattere al romanzo: così si possono indicare i romanzi epici, per esempio il *Wilhelm Meister* di Goethe, o il *Don Chisciotte* di Cervantes; vi sono romanzi lirici – mi riferisco a *I dolori di Werther* [sic] del medesimo; i romanzi di Walter Scott possono chiamarsi drammatici poiché il dramma conferisce loro la base principale, senza escludere anche altri elementi» («Moskvytjanin», 1843, I parte, p. 574).

nonostante l'autore si rivolga al lettore, entri in conversazione con lui ecc. Non sono qui pertinenti nemmeno quelle forme di narrazione con carattere declamatorio o carattere di 'prosa poetica' le quali con ciò stesso si orientano non verso il racconto bensì verso il discorso oratorio o il monologo lirico. Per me è in questo caso importante soffermarsi solo su quel tipo di forma narrativa che si allontana di principio dal discorso scritto e fa del narratore in quanto tale un personaggio reale.

Per la questione teoretica generale che qui mi interessa l'apparizione nella prosa narrativa delle forme dello skaz ha un significato non soltanto classificatorio bensì anche di principio. Esso sta a testimoniare, da una parte, dello spostamento del centro di gravità dalla fabula alla parola (e con ciò, dall'eroe al racconto di questo o quell'evento, caso, ecc.), e dall'altra della liberazione dalle tradizioni legate alla cultura scritta e stampata e il ritorno alla lingua orale viva, fuori dal cui legame la prosa narrativa può esistere e svilupparsi solo temporaneamente e convenzionalmente.

Ho già indicato come si possano considerare un gradino verso lo skaz i dialoghi costruiti non secondo il principio dell'azione scenica (funzione di intreccio) ma secondo il principio della caratterizzazione del discorso di una data persona in quanto narratore di un certo tipo. In questo senso sono tipici, per esempio, i dialoghi «questionari» [*anketnye*] che si incontrano spesso in Leskov. Il personaggio racconta e per tutto il tempo si rivolge con domande all'ascoltatore:

- Allora, avete subito lasciato quella casa?
- No, dopo un anno e mezzo.
- E andavate d'accordo?
- Ecco, io non parlavo con nessuno
- E a tavola?
- Pranzavo con l'impiegato.
- Come con l'impiegato?
- Nella cantina della servitù. Ma a me non me ne importa. Non possono offendermi.
- Come non possono?

Segue un grosso pezzo di racconto senza domande. Poi le parole:

- E cosa vi ha detto la mamma?
- Sì, io dopo non la guardavo. Dall'anticamera sono andato direttamente a Kursk.
- E quante verste sono?
- Centosettanta; ma anche millesettecento, tanto è uguale. (*Il pecorone*) [*Ovcebyk*]

È interessante che lo stesso Leskov ritenesse la chiarezza della caratterizzazione discorsiva il principale pregio delle sue opere e segnalasse questa particolarità del suo stile narrativo:

L'impostazione della voce in uno scrittore consiste nella capacità di padroneggiare la voce e la lingua del proprio eroe e di non confondere gli alti con i bassi. Ho provato a sviluppare in me questa capacità e sono riuscito, sembra, a far sì che i miei sacerdoti parlino in ecclesiastico, i contadini in contadinesco, gli arrampicatori ex contadini e i saltimbanchi con i loro fronzoli e orpelli eccetera. Di per me io parlo con la lingua delle antiche fiabe e popolare-ecclesiastica in un discorso puramente letterario». Per questo ora mi riconosco in ogni articolo, anche se non l'ho firmato. Questo mi fa gioire. Dicono che leggermi metta allegria. Questo perché tutti noi – tanto i miei eroi quanto io stesso – abbiamo la nostra propria voce. In ciascuno di noi è impostata correttamente o quantomeno mi ci sono impegnato. Quando scrivo ho paura di confondermi: per questo i miei borghesi parlano in modo borghese e i blesi

aristocratici con la erre moscia alla loro maniera... Studiare i discorsi di ogni rappresentante delle innumerevoli posizioni sociali e personali è piuttosto difficile. Ecco che questa lingua popolare, volgare e ricercata, nella quale sono scritte molte pagine dei miei lavori, non è stata composta da me, ma origliata dal contadino, dal semi-intellettuale, dai magniloquenti, dai folli in Cristo e dai santoni... Infatti l'ho raccolta per molti anni sulla base di paroline, proverbi, singole espressioni afferrati al volo nella folla, sui barconi, negli uffici di reclutamento e nei monasteri. Per molti anni ho teso attentamente l'orecchio alla pronuncia e all'articolazione dei russi ai diversi gradini della loro posizione sociale. Essi mi parlano tutti a modo loro, e non in modo letterario. Per il letterato è più difficile appropriarsi della lingua locale che non della lingua scritta dei libri. Ecco perché da noi ci sono pochi artisti dello stile, cioè che padroneggiano un discorso vivo e non letterario.³

Queste parole di Leskov mostrano come per lui il dialogo non sia una forma scenica bensì narrativa – un procedimento del racconto e della caratterizzazione discorsiva. Dopo avere provato una sola volta a scrivere un lavoro teatrale (*Lo sprecone*) [*Rastočitel'*] con il quale è entrato in competizione con Ostrovskij, Leskov non è più ritornato alla drammaturgia. In correlazione con lo sviluppo della narrazione egli si allontana di conseguenza anche dal romanzo, sostituendolo con la *cronaca*. Nell'introduzione a *Le luci vaganti* [*Bluždajušie ogon'ki*] (1875) egli stesso si esprime su questo molto chiaramente:

In molti romanzi contemporanei si incontrano sparpagliate storie simili alle mie – e forse nel senso dell'interesse per la novità io non racconterò niente di così nuovo che il lettore non sappia o persino non abbia visto; tuttavia racconterò tutto ciò non come viene raccontato nei romanzi, e ciò mi pare possa rappresentare un qualche interesse e persino, forse, una novità, e financo un ammaestramento. Io non mi metterò a troncare alcuni eventi e a gonfiare il significato di altri: a questo non mi costringe la forma artificiale e innaturale del romanzo, che richiede l'arrotondamento della fabula e la concentrazione del tutto intorno al centro principale. Questo nella vita non accade. La vita dell'uomo procede come una pergamena che si svolge da un rotulo, ed io così semplicemente la svolgerò dal nastro negli appunti da me proposti.

La forma dell'introduzione motivata da parte dell'autore di uno speciale narratore al quale viene affidata la narrazione è estremamente diffusa. Tuttavia molto spesso questa forma presenta un carattere assolutamente convenzionale (come in Maupassant o in Turgenev) testimoniando soltanto della vitalità della tradizione stessa del narratore in quanto particolare personaggio della novella. In questi casi il narratore resta il medesimo autore, mentre la motivazione preliminare riveste il ruolo di semplice introduzione. Così *Andrej Kolosov* di Turgenev è raccontato da un certo «piccolo uomo pallido» che interviene in una compagnia di giovani proponendo a ciascuno di raccontare l'incontro con una qualche persona notevole. Quindi inizia il suo racconto: «Un piccolo uomo guardava tutti noi, diede un'occhiata al soffitto e cominciò nel seguente modo: “Dieci anni, fa, miei benevoli signori, ero studente a Mosca”» e così via. Nel seguito la realtà del narratore è come sottolineata dal fatto che gli ascoltatori lo interrompono con diverse esclamazioni e osservazioni: «“Al punto, vieni al punto”, noi gridammo, “non vuoi dunque raccontarci le tue avventure?”»; in realtà tuttavia questa partecipazione degli ascoltatori, come anche la motivazione introduttiva, ha un significato completamente convenzionale: l'autore sovrasta il narratore. Nello stesso racconto del «piccolo uomo» compaiono forme di discorso incompatibili con il racconto orale che rivelano la convenzionalità della motivazione: «Frattanto venne la notte. A destra nella nebbia baluginavano le luci, torreggiavano le innumerevoli chiese

³ A. I. Faresov, *Controcorrente* [*Protiv tečenij*], Sankt-Peterburg, 1994, pp. 273-275.

dell'enorme città; a sinistra, dopo il bosco, pascolavano nel prato due bianchi cavalli; davanti a noi si stendevano i campi, coperti di vapori grigiastri». Il consueto discorso letterario – senza la speciale coloritura sintattico-intonativa propria dell'atto del raccontare, e senza nessun tipo di lessico originale che caratterizzi la lingua del narratore. Così anche in seguito: «Era un giorno autunnale, grigio ma quieto e tiepido. Tre gialli, sottili fuscilli ondulavano tristemente sull'erba impallidita; lungo i bruni denudati ramoscelli del nocciolo saltellavano leggere cinciallegre; allodole ritardatarie correvano in fretta per le stradine; da qualche parte nel verde passava circospetta una lepre; pigramente una mandria vagava per il campo mietuto». Lo stesso possiamo osservare in *Tre ritratti* [*Tri portrety*] (dove la motivazione del narratore occupa cinque intere pagine introduttive), in *L'ebreo* [*Žid*] ecc.

Reco ora un esempio di intermittenza degli stili – lo stile del racconto orale con il tipico discorso scritto di libro. Questo esempio è tanto più interessante poiché si trova in una delle prime cose di Leskov, da lui composta nel periodo (1863) in cui era ancora affascinato dalla forma del romanzo e si preparava a rivaleggiare con Turgenev. Questo lavoro, *La vita di una contadina* [*Žitie odnoj baby*] si apre con un discorso tipicamente incentrato sullo skaz:

Kostik di Rjumino era un ometto piccolo, ma era così cattivo che Dio ce ne guardi! In famiglia da lui c'era la madre Mavra Petrovna, questo Kostik, due suoi fratelli minori, Pëtr e Egor, e anche la sorella Nastja. Petrovna era proprio vecchissima, e soffriva di forti asme, mentre Pet'ka con Egor'ka erano ragazzi giovani e studiavano da apprendisti, uno nella bottega del calzolaio, l'altro in quella del falegname. Tutti e due erano ragazzi attenti e studiavano come si deve... La vita era sì sa quale, c'era di tutto; ma lo stare stretti faceva perdere la pazienza ai contadini di Rjumino. Ammettiamo, è vero, che il contadino non è abituato agli uffici – lui ha tutto in una sola izba – e al limite lì tutto è la sua famiglia, e là nel cortile dei Rjumino c'erano in totale due izbe e in una di queste vivevano due famiglie, e nell'altra tre. Lo stare stretti, le liti fra di loro, le accuse furiose l'uno contro l'altro, le parolacce: un tale disordine, che Dio ci salvi!

Qui tutto – sia la sintassi, sia l'intonazione, sia il lessico – è diretto allo scopo di creare l'illusione della narrazione orale (dello skaz) e del narratore reale (con una coloritura folclorica della lingua). Tuttavia successivamente si trovano brani incompatibili con questo principio narrativo, come per esempio

Il cielo azzurro-pallido è velato da squarciate nubi bianche: l'aria è imbevuta da un fecondo tepore e si sente l'odore forte della terra che disgela. Sopra le radure in alto risuonano le vocianti allodole, mentre sulle predelle delle izbe si accalcano a stormi innumerevoli sotto l'incanto dei risvegli primaverili i passerii lascivi. Tutto vuole vivere; tutto si prepara a vivere; tutto chiede la vita. In tutto si fiuta il tempo dell'amore, il tempo degli oscuri desideri, tormentosi, e una sconfinata angoscia per coloro che non possono dividere con nessuno né dolori né gioie.

Con il passaggio alla descrizione Leskov improvvisamente ha abbandonato il sistema dello skaz e si è messo a parlare in una usuale lingua da libro.

È interessante che nell'ultimo rifacimento di questo lavoro Leskov si sia ritratto ancora di più dalla base dello skaz inserendo nuovi pezzi di un discorso completamente scritto e sostituendo qua e là con esso i precedenti costrutti basati sullo skaz. Nel capitolo VII colloca la seguente aggiunta:

Giungeva la stanchezza per il peso della strada; si inceppava il respiro; nel petto in certi momenti qualcosa formicolava e spargeva un ardente, penetrante dolore, a causa del quale

nuovamente veniva caldo e dolce come dopo un bacio desiderato. C'era voglia di cadere qui e dormire senza essere svegliati, ascoltando nel santo silenzio del campo addormentato come sospiravano, scendendo, i blocchi che si scioglievano. Il quieto luccichio della neve coperta di un leggero velo funebre produsse una sensazione dolorosa.

Ecc. La seconda parte nel testo del 1863 iniziava così: «Era splendida la casetta, a O..., di Sila Ivanič Kryluškin. Era una casetta di legno a due piani» ecc. Nel testo rifatto leggiamo invece: «*Abbiamo detto sopra* che nella città di O. c'era il medico rispettato dal popolo Sila Ivanič Kryluškin. Viveva nella sua propria casetta, la quale» ecc.⁴

Troviamo un esempio analogo nel rifacimento di un altro dei primi lavori di Leskov *All'ingegno il suo e al diavolo il suo* [*Um svoë, a čërt svoë*] («Severnaja Pčela» 1863, n. 17). Inizialmente il testo era costruito sul medesimo principio del testo di *La vita di una contadina*:

Non soltanto da noi nelle fattorie di Gostomel', ma in tutto il circondario, proprio fino a Rybnyca non esisteva una bellezza come Paša. Ma che razza di incanto che era! Alta, snella, bianca in viso, occhi azzurri, come il cielo, ciglia da cerbiatto, capelli neri e folti, e un petto... Capitava che guardi di giorno questo petto, la testa comincia a girare, e non riesci proprio a dormire. Così che un buon mezzo sembra contare a mente le pecore, se non si dorme, e succedeva che nemmeno questo ti aiutava.

Nel successivo rifacimento (verosimilmente degli anni ottanta) da questo paragrafo iniziale sono eliminati luoghi caratteristici come «da noi», «proprio fino a Rybnyca», «Ma che razza di incanto che era!», e tutto il finale dalle parole «e non riesci proprio a dormire». Dalla frase «Quando portarono via il figlio la vecchietta tornò e così tirava maledizioni a Paša perdio!» si ha: «Quando portarono via il figlio la vecchietta tornò e malediceva aspramente Paša». Al posto di «perché gli tirò un ceffone che per poco non volò via dalla slitta. – Tu – dice – chiacchiera pure con la lingua, io non ti disturbo, ma non scherzare con il muso» si ha: «Ella gli diede uno schiaffo».⁵

Qualunque elemento del materiale può venire promosso a dominante formativa e con ciò stesso come base di intreccio o costruttiva. La *fabula* è soltanto un caso particolare di costruzione. Con lo skaz avanzano in primo piano quegli elementi della lingua che naturalmente retrocedono in secondo piano nei generi incentrati sulla fabula o nei generi descrittivo-raffigurativi: l'intonazione, la semantica (l'*etimologia popolare*, il *calembour*), il lessico ecc. Ecco perché lo sviluppo delle forme dello skaz si osserva proprio in quei periodi in cui le grandi forme del romanzo per qualche motivo sono in via d'estinzione. L'apparizione di Čechov dopo Tolstoj e Dostoevskij ha rivelato lo spostamento della prosa russa sul versante della forma piccola (dell'aneddoto); per la prosa successiva il problema della forma narrativa è diventato fondamentale.

3. Dalle parole di Leskov riportate sopra si vede tra l'altro come sia caratteristico delle forme dello skaz l'uso del discorso orale con specifiche sfumature sociali o professionali – il discorso del contadino, del semi-intellettuale, del borghese, del sacerdote ecc. Il fatto è

⁴ Pubblicato separatamente: *Cupido in scarpette di tiglio. Romanzo contadino* [*Amur v lapotočkach. Krest'janskij roman*], nuova edizione con la postfazione di P. V. Bykov, Leningrad, Vremja, 1924.

⁵ Riporto le correzioni secondo l'esemplare appartenente a P. V. Bykov. Sono apposte dalla mano di Leskov sul precedente testo stampato.

che il principio dello skaz esige che il discorso del narratore sia colorito non solo da sfumature sintattico-intonative, bensì anche lessicali: il narratore deve intervenire in qualità di detentore di questa o di quest'altra fraseologia, di questo o di quell'altro vocabolario affinché sia realizzato l'orientamento verso la parola orale. In rapporto a ciò lo skaz ha molto spesso (ma non sempre) carattere comico, essendo percepito sullo sfondo del discorso letterario canonizzato come sua deformazione – in quanto discorso difettoso, 'scorretto'. In tali condizioni la percettibilità della parola si accresce significativamente: l'effetto comico, come sempre, sposta la nostra attenzione dall'oggetto, dal concetto, all'espressione stessa, alla costruzione verbale, cioè mette di fronte a noi la forma fuori della motivazione. Si capisce come Leskov, con la sua straordinaria tendenza alla percettibilità della parola, si avvalga ampiamente di questo mezzo e volentieri dia spazio a magniloquenti narratori che storpiano le parole e parlano con 'fronzoli e orpelli'. Non a caso l'«etimologia popolare» è uno degli artifici fondamentali del suo skaz.

Accanto al noto *Skaz sul mancino* [*Skaz o Levše*] in Leskov c'è ancora un lavoro dimenticato scritto nel medesimo stile contemporaneamente al *Mancino: Leon, il figlio del maggiordomo* [*Leon, dvoreckij syn*].⁶ Nella prefazione a questo lavoro afferma lo stesso Leskov:

Simili narrazioni [*skazanija*] riguardano personaggi le cui condizioni di vita sono ignote ai compositori delle leggende e anche l'immagine che di essi ha il popolo è piena di infantile ingenuità. Perciò la fabula stessa delle leggende è piena di insufficienze e contraddizioni, e la lingua è trapunta di capricciosi frantumi di parole malamente usate dagli ambienti più variegati. Quest'ultima caratteristica deriva, certamente, dall'eccessivo sforzo dei compositori di cogliere il tono colloquiale dello strato sociale da cui essi prendono i personaggi raffigurati. Non avendo la possibilità di appropriarsi dello stampo autentico della lingua della conversazione di queste persone, essi pensano di ottenere l'autentica vivacità di immagini attraverso una trasposizione, immettendo nella bocca di questi personaggi parole quanto più variopinte e arzigogolate affinché non risultino simili al discorso semplice. In questo consiste il tratto tipico della *letteratura orale popolare*, che presenta personaggi di una realtà quotidiana lontana dall'ambiente popolare, e in questo il lettore deve inevitabilmente imbattersi, rassegnandosi così alla leggenda che viene presentata alla sua attenzione su Leon, figlio di maggiordomo, predatore della cantina.

In effetti, qui ad ogni passo ci imbattiamo in parole e espressioni deformate. Uno dei casi più frequenti è la parola straniera interpretata con l'aiuto della cosiddetta *etimologia popolare*. L'inizio di questa leggenda è il seguente:

Leon in tutti gli affari dell'amministrazione della casa era destro e agile. Il capo-corpo-cerimonie⁷ era più vecchio di lui, ma era Leon che amministrava ogni disposizione della casa, perché il capo-corpo-cerimonie veniva da grandi signori e non capiva niente; doveva chiedere su tutto, e non sapeva a chi e su che cosa bisognava domandare. Leon invece aveva grande

⁶ *Leon, figlio del maggiordomo (Il predatore della cantina della servitù). Dalle leggende popolari di nuova composizione* [*Leon, dvoreckij syn. (Zactol'nyj chiščnik). Iz narodnych legend novogo složenija*], Libretto per l'anniversario dell'editrice della *Raccolta dei romanzi* E. N. Achmatova, 1881. Nella raccolta delle opere di Leskov non è stato incluso.

⁷ *Leib-meister*. Va da sé che molte delle seguenti voci leskoviane sono ben difficilmente traducibili. Per l'interpretazione della maggior parte dei composti ibridi abbiamo seguito le indicazioni di B. Ja. Buchštab in N. S. Leskov, *Sobranie sočinenij v 11 tomov* [Raccolta delle opere in 11 tomi], a cura di B. G. Bazanov, B. Ja. Buchštab, A. I. Gruzdev, S. A. Rejser, B. M. Ejchenbaum, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj literatury, t. 7, p. 512 [N.d.T.].

esperienza, era di autentico seme cortigiano e da tutte le parti lo lodavano per la sua stirpe e per la sua destrezza.

Successivamente iniziano parole come *Damarraffa* (*Gof-frau*),⁸ *storia broliante*,⁹ *nap-pinassegni*,¹⁰ *golicerina*,¹¹ *Quasimostro* (*Kvazimodo*),¹² *patermanzina*,¹³ *propuganda*, *voce che trinca* [nel deserto],¹⁴ *bere una Ferraracqua*,¹⁵ *bicragna alla testa*¹⁶ (*migren'*), *contametrija* (*buchgalterija*),¹⁷ o espressioni come *concerto di studenti economici*, *anello a due piazze*, *cilindro triangolare*, *ombrello piovoso* ecc. La moglie di Leone storpiava le parole russe alla maniera francese: «dato che a casa sua non aveva nessuno con cui parlare in francese, allora per fare dispetto cominciava a proferire col naso delle semplici parole russe: la semplice *focaccia* la chiamerà *focachat*;¹⁸ *I confetti* secondo lei sono *vanpas'ë*,¹⁹ e lei mangerebbe sempre non carote russe con barbabietole, ma *vanfli*,²⁰ e zuppa con *djabki*.²¹

Le forme dello *skaz* non colorite da questo tipo di comicità linguistica presentano solitamente una base stilistica o puramente folclorica oppure di varietà professionale. Sono così le fiabe di Dal', *L'angelo sigillato* [*Zapečatlënnij angel*], *Agli estremi limiti del mondo* [*Na kraju sveta*] di Leskov ecc. Alla fine del XIX secolo, dopo il pieno sviluppo del romanzo psicologico (figurativo-descrittivo), la forma dello *skaz* rinasce nuovamente – e innanzitutto su una base folclorica, come nelle fiabe di Remizov. È caratteristico che contemporaneamente a ciò la prosa 'letteraria' cominci ad evolvere in direzione della *ornamentalità*: si sviluppa la *prosa poetica* di Andrej Belyj e dei suoi imitatori.²²

Non soltanto nelle fiabe ma anche nei racconti tradizionali Remizov si attiene alla forma dello *skaz*, sebbene non la gestisca con coerenza. Sono tipici gli inizi dei suoi racconti, che recano traccia della sintassi e dell'intonazione dello *skaz*: «La casa dei Divilin è sul fiume. Vecchia, grigia, scrostata. Ogni cane la conosce». Oppure: «Ecco, in coscienza, chiunque è capitato a Blagodatnoe non dice bugie ricordando con gratitudine il vecchio nido dei Borodin. La casa è una pacchia, c'è ordine e armonia. Giuro, da far invidia a un'ape!». O anche: «Si sta bene a Batyevo. È un allegro villaggio. C'è tutto in abbondanza: il bosco intorno e il fiume a portata di mano. Nel fiume tanto pesce che non riesci a pescarlo tutto,

⁸ *Chap-frau* per *Gof-frau* (tedesco *Hof-Frau*: *dama di corte*) con sostituzione di *Hof* con la radice del verbo russo *chàpat'*: *acchiappare, intascare*. [N.d.T.].

⁹ *Broljantovaja istorija*, per *brilljantovaja istorija* [N.d.T.].

¹⁰ *Veksel'banty* per *aksel'banty*, cordoni da spalla per ufficiali e altri gradi militari, con sostituzione di *asksel'* (dal tedesco *Achsel*) con *veksel'*: *cambiale* [N.d.T.].

¹¹ *Licerin*, fusione di *glicerin* e da *lico*: *viso, persona* [N.d.T.].

¹² *Kvazimorda*, fusione di *Qvazimodo* (variante russa per *Quasimodo*) e *morda*: *muso, grugno* [N.d.T.].

¹³ *Nazidacija*, fusione (con connotazione latineggiante parodica) di *nazidanie*: *predica*, e *notacija*: *annotazione* ma anche *sermone*. [N.d.T.].

¹⁴ *Glas vopivajuščij* (corrotto per *vypivajuščij*: che beve) invece di *glas vopijuščego* (sottinteso *v pustyne, nel deserto*), calco dell'espressione biblica *vox clamantis in deserto*.

¹⁵ *Mangral'nyj Darzans* per *Mineral'nyj Narzan*, celebre marca di acqua minerale. [N.d.T.].

¹⁶ *Bekren' na golove, nabekren'*: *di sghimbescio*, per *migren'*: *emicrania* [N.d.T.].

¹⁷ *Bugometrija* per *buchgalterija*: *ragioneria, contabilità* [N.d.T.].

¹⁸ *Lanpeška*, con imitazione parodica della pronuncia nasale ('alla francese') di *lepěška*. [N.d.T.].

¹⁹ Per *monpan'sé* o *montpensier*, storici confetti francesi importati anche in Russia [N.d.T.].

²⁰ Per *vafli*, o *wafel*, o *gauffre*. [N.d.T.].

²¹ Per *djabli*, pane tostato con formaggio grattugiato. [N.d.T.].

²² Qualcosa di simile si ha con l'esistenza contemporanea di scrittori degli anni trenta come Dal' e Marlinskij.

nel bosco di animali quanti ne vuoi, c'è tutto quello che vuoi. Solo una cosa fa paura: non te la spassare troppo. E se te la spassi, dopo è inutile che ti lamenti: se dopo succede qualcosa di brutto, è colpa tua». Risorge anche la tradizione dei capitoli 'leskoviani': *Il tamburello scatenato* [*Neuëmnyj buben*], *La principessa Mymra* [*Carevna Mymra*], *Èmaliol'*, *Čertychanec*. Ci troviamo di fronte a un chiaro orientamento sulla parola.

Da Remizov attraverso Zamjatin le forme dello skaz passano alla giovane generazione di scrittori, talvolta intrecciandosi con l'ornamentale declamatoria e 'poetica', come in Pil'njak e in Vsev. Ivanov. Questo skaz ornamentale, che ha ormai molto poco in comune con il racconto orale, diventa in poco tempo una forma narrativa assai diffusa. In esso si conservano le tracce della base folclorica e dell'intonazione caratteristica dello skaz, ma non c'è propriamente il narratore in quanto tale. Si ha una sorta di stilizzazione dello skaz. Così in Nikitin: «Sulla banchina un teschio digrignava i denti. La casa dei Pasov, il mercato coperto. Sulla facciata si sono staccate due coppie di pali, prima erano imbiancati come colonne. Davanti alla casa la radura rinsecchita. E sull'ingresso dei Pasov fissamente siede, sfondando i gradini, il vecchio». Oppure: «Lo spiazzo fra i boschi si è così innevato, che se anche mandi la compagnia di audaci soldati ferrati negli stivali di ghisa, non battono la strada, non la aprono». Sembra che non vi sia alcuno scrittore contemporaneo che non abbia provato a scrivere in una forma o nell'altra dello skaz, o comunque in una maniera ad esso vicina. In alcuni, come in Fedin (*Blinki*), lo skaz si esprime prevalentemente nella costruzione della sintassi sulla base di un'intonazione orale; in altri, come in Vsev. Ivanov, il centro si trasferisce nel lessico.

Bisogna segnalare in particolare i racconti di Zoščenko che fanno rinascere in una forma nuova lo skaz comico risalendo ora a Leskov ora a Gogol'. I suoi pezzi umoristici sono ormai entrati nel repertorio da varietà dei narratori e di fatto hanno cominciato a vivere fuori dal libro. Nei suoi lavori il narratore non è motivato da alcuna introduzione autoriale, ma si rivolge direttamente all'ascoltatore: «Io sono un uomo che può tutto... Se vuoi posso lavorare la bella terra seguendo la parola dell'ultima tecnica, se vuoi mi metto a fare qualunque mestiere, nelle mie mani tutto diventa oro...» (*I racconti di Nazara Il'ič signore di Sinebrjučov*) [*Rasskazy Nazara Il'iča gospodina Sinebrjučova*]. Il suo narratore ha alcune abituali parolette che inserisce qui e là – come *ricordò, indubbiamente* – o qualche giro caratteristico – come *tale e quale non me*. Inoltre si distingue per la varietà e flessibilità delle intonazioni e delle circonlocuzioni e espressioni colloquiali caratteristiche: «E ora come mi sento? Per me ora nel senso di un tubo lo stivale».²³ In altri casi il suo narratore non è così reale e lo stesso skaz non è costruito tanto che si possa percepirlo direttamente come discorso orale, ma l'orientamento verso di esso, sia pure non motivato, è ugualmente evidente: «Il pope non aveva nessun aspetto. Proprio nessun aspetto. Di piccola statura – arrivava alla spalluccia della *matuška* –²⁴ un'apparenza assolutamente rossa. Oh, e spesso la sua *matuška* lo rimproverava per l'aspetto insignificante! Ma è veramente sorprendente quanta minutaglia c'è oggi negli uomini» (*Il pesce femmina*) [*Ryb'ja samka*].

Tutta questa inclinazione allo skaz che tanto coinvolge la prosa narrativa contemporanea testimonia di una insoddisfazione per il discorso letterario tradizionale. Per questo nei prossimi tempi meno di qualunque altra cosa ci si può aspettare lo sviluppo del romanzo. Viene dallo skaz il cammino naturale verso la formazione di nuove forme narrative di stile scritto. È qualcosa di simile all'evoluzione di Gogol' dalle fiabe ucraine a *Mirgorod* e alla *Mantella* [*Šinel'*]. In Zoščenko una simile evoluzione è come se fosse già prevista; il suo racconto *La notte terribile* [*Strašnaja noč'*] è scritto già senza speciale propensione verso

²³ Con riferimento all'espressione idiomatica *delo – truba: fare fiasco, fallire* [N.d.T.].

²⁴ Moglie del pope [N.d.T.].

il racconto orale, ma purtuttavia con l'avanzamento in primo piano del tono autoriale – nell'aspetto di conversazione con il lettore: «Scrivi, scrivi, ma per che motivi scrivi non si sa. Il lettore, forse, qui fa un sorrisino ironico. Ma i soldi – dice. I soldi, dice, li ricevi vero, figlio di gallina? Ecco a che punto, dice, ingrassano le persone. Mah, caro lettore. E cosa sono i soldi?» ecc. In primo piano avanza l'intonazione, sebbene anche senza orientamento verso lo skaz.

Il problema della forma narrativa è il problema fondamentale della prosa russa contemporanea. Non per caso osserviamo in essa ondeggiamenti frenetici dal pathos declamatorio allo skaz, dalla pittoricità 'ornamentale' alla studiata secchezza e stringatezza dello stile, dalla 'prosa poetica' ai dialetti di provincia, ai gerghi, alla 'musica della malavita' ecc. La costruzione basata sulla fabula è retrocessa in secondo piano. Davanti a noi c'è un nuovo sviluppo delle forme narrative, nel cui processo risorgono le tradizioni di Dal', Gogol', Leskov.

Accanto a ciò, è vero, si fanno tentativi di far rinascere diverse forme di romanzo di avventura e 'poliziesco'. Tuttavia questi tentativi hanno in gran parte un carattere eccessivamente 'teorico' e sono dettati dal desiderio o dalla speranza di conquistare il lettore deluso della letteratura russa, di vincere l'Occidente'. In altri casi il romanzo poliziesco è smussato da una lingua professionale, e la nostra attenzione si sposta dagli eroi e dai loro destini sul lessico: se ne ricava un originale e caratteristico compromesso (*La fine di una banda [Konec chazy]* di Kaverin). Se passiamo poi al romanzo di avventura, questo non è incentrato sull'intreccio, costruito sulla fabula e sull'eroe, non sull'intrigo, bensì lineare, superficiale: una 'cronaca' priva di prospettiva psicologica e di fabula. Ora il romanzo di intreccio non ha nulla su cui svolgersi: il suo materiale deve essere nuovamente preparato da particolari generi del tipo dei vecchi saggi 'fisiologici'.

4. Il materiale qui presentato illustra a sufficienza la differenza tra la narrazione legata alla scrittura e al libro e la narrazione orientata verso il racconto orale, lo skaz. Restano da trarre alcune conclusioni.

La prosa narrativa, avvalendosi delle possibilità della cultura del libro e dello sviluppo di forme e stili particolari, inclina verso la costruzione di grandi forme sincretiche, che perdono il legame con la narrazione in quanto tale. Ne risultano le forme del romanzo figurativo-descrittivo, che vengono percepite come l'unione di didascalie e dialogo scenico. La differenza dalla forma scenica si conserva soltanto nella libertà di inversioni temporali, nella possibilità del parallelismo delle linee di intreccio ecc., cioè nell'uso di diversi procedimenti di composizione dell'intreccio impossibili per la scena. Tuttavia, molti di questi procedimenti (anche soltanto il parallelismo) risultano perfettamente legittimi e possibili per il cinematografo che ha peraltro alcuni vantaggi tecnici rispetto al libro. Il cinematografo da un lato ha inflitto un colpo al romanzo, ma dall'altro ha restituito la prosa artistica alla parola, alla narrazione. Si è verificata una sorta di differenziazione degli elementi, prima fusi in una forma sincretica. La narrazione ha nuovamente riguadagnato il campo: è apparsa l'inclinazione verso le forme dello skaz.

Questo non significa, certamente, che la prosa narrativa debba sempre limitarsi allo skaz. Non è importante lo skaz di per sé, ma piuttosto l'*orientamento sulla parola, sull'intonazione, sulla voce*. È questa la base naturale e indispensabile della prosa narrativa. Lo skaz è importante solo come *manifestazione* di questo principio, come abbandono del vecchio sincretismo. La base della prosa narrativa è in quella «impostazione della voce» di cui parlava Leskov e che si deve percepire tanto nelle parole del novellatore, quanto nei dialo-

ghi dei personaggi. Il naturalismo stilistico (la trasmissione del discorso orale del narratore), come di qualunque altro tipo, sta ad indicare il rifiuto della convenzionalità del vecchio canone letterario.

Viviamo in un'epoca di mutamenti e improvvisi ritorni ai secoli lontani, alle tradizioni dimenticate, alle questioni che per gli uomini del XIX secolo sembravano da tempo e definitivamente risolte. È come se ricominciassimo molte cose dall'inizio: e sta qui la forza storica del nostro tempo. Molte cose percepiamo diversamente: tra queste la parola. Il nostro rapporto con essa è diventato più concreto, più sensibile, più fisiologico. Ci dimentichiamo di essa al cinema, ma per questo la seguiamo con maggiore intensità a teatro, nella letteratura, al varietà. Dopo il cinema la mimica teatrale è diventata insipida, ma per questo si è rafforzata e arricchita la parola. La vogliamo ascoltare, tastare, come una cosa. Così la 'letteratura' torna all'arte della *parola* e la narrazione all'arte del racconto.