

L'immagine come scrittura sincretica

I formalisti russi nel cinema, a cura di Pietro Montani.

di [Lorenzo Croci](#) – 11 Novembre 2019



Cosa significa pensare l'immagine cinematografica come *scrittura sincretica*? Quali sono le analogie tra l'immagine e il discorso in versi? A partire da quali presupposti un gruppo di filologi e linguisti della letteratura e del folclore, quali furono i formalisti russi, ritenne che fosse coerente con l'orizzonte delle loro ricerche occuparsi di cinema? [La riedizione](#) a cura di Pietro Montani dell'antologia *I formalisti russi nel cinema*, uscita in prima edizione nel 1971 a cura di Giorgio Kraiski, si pone nell'ambito della teoria del cinema come un momento di grande rilevanza, non solo perché permette di arricchire il vasto panorama teorico in questione, ma soprattutto perché permette di sottolineare ulteriormente **la straordinaria lungimiranza che quei teorici ebbero sul futuro del cinema.**

A differenza dell'edizione del 1971, Montani ha riorganizzato l'ordine di presentazione dei testi: innanzitutto è stato preferito iniziare con i tre articoli di *Poetika Kino* (*Poetica del cinema - PK*) con i contributi di Boris Ejchenbaum, Jurij Tynjanov e Viktor Šklovskij e successivamente ha rimaneggiato l'antologia šklovskijana, inserendovi anche la traduzione del volume intitolato *Literatura i Kinematograf* (1923), che nel libro del 1971 era collocato nella prima parte del volume. Ai tre testi di *Poetika Kino* fa seguito quello

di Osip Brik, cui si sono aggiunti i contributi di tre autori importanti, rispettivamente Roman Jakobson, Jan Mukařovský e Jurij Lotman, collocabili in tutta evidenza, e spesso esplicitamente, in una linea di ricerca coerente con i principi teorici e i dispositivi metodici della Scuola formale. Tra i tre testi di Šklovskij non è stata ripubblicata la *Lettera a Charlie Chaplin* (1931), presente, invece, nell'edizione curata da Kraiski, che conclude il volume.

Sebbene i formalisti russi si autodefinirono «specificatori» (Montani 2019, p. 3), e l'analisi della specificità dei materiali e dei procedimenti di costruzione dell'oggetto letterario costituì il cardine di tutta la loro ricerca, relativamente al cinema le posizioni teoriche che assunsero sono definibili anche come antinomiche: basti pensare, solo per fare un esempio, al significato che Tynjanov assegna al concetto di *intreccio*, dandone una lettura davvero singolare in confronto alle idee degli altri studiosi, perché concepito come lo «smembramento e la saldatura delle varie parti del materiale extra-fabulare» (*ivi*, p. 85), cioè del materiale oltre lo *schema d'azione*. Nelle loro fondamentali discordanze, però, **tutti i formalisti russi sono accomunati dall'idea di concepire il cinema, o meglio il cinema nella sua coalescenza con la letteratura, come scrittura sincretica.**

In generale i formalisti non furono tanto interessati all'evidente vocazione *narrativa*, alla *mimesis praxeos* di un medium temporale come il cinema, quanto al suo assai meno evidente «statuto *scritturale*» (*ivi*, p. 8), e cioè al fatto che la nuova forma espressiva avesse innanzitutto il carattere di un «discorso fondato su *convenzioni*» (*ibidem*). **Tra il carattere raffigurativo dell'immagine prodotta tecnicamente (l'inquadratura fotografica e i suoi contenuti riconoscibili) e il carattere sequenziale e concatenato del film (il montaggio), ai formalisti sembrò, dichiara Montani, più decisivo il secondo.** Tra la semantica del discorso cinematografico e la sua sintassi, i formalisti ritennero che si dovesse privilegiare quest'ultima, perché dal loro punto di vista la sintassi del film «disponeva della facoltà di esercitare una potente azione di ritorno sulla semantica stessa» (*ivi*, p. 9), emancipandola da qualsiasi vincolo *mimetico*.

Il rapporto tra fotografia e cinema, dichiara Jurij Tynjanov nel suo saggio, somiglia a quello tra linguaggio pratico e linguaggio poetico. In che cosa allora, si chiede Montani, la discorsivizzazione delle immagini operata dal cinema somiglierebbe al modo d'essere del linguaggio poetico nella sua differenza da quello pratico? **Quale requisito strutturale, caratteristico del linguaggio poetico, ci aiuterebbe a capire meglio in che modo funzionano le immagini nella scrittura del film?** Il punto che merita molta attenzione è la tesi, centrale nel saggio di Jakobson, secondo cui il linguaggio è anzitutto caratterizzato dal suo "carattere duplice". Il funzionamento del discorso

verbale, enuncia Jakobson, risponde in generale a due principi, quello di *similarità* e quello di *contiguità*, i quali a loro volta presiedono alle due operazioni necessarie per la produzione di un enunciato: «La *selezione* di singole unità linguistiche e la loro *combinazione* in unità più ampie» (*ivi*, p. 10).

Nel *selezionare* le unità linguistiche il parlante deve riferirsi a gruppi in cui le unità stesse sono collegate tra loro da diversi gradi di similarità. Invece, nel *combinare* la parola che ha scelto, il parlante deve adoperare il principio di contiguità, nel senso che le unità selezionate debbono essere posizionate *una dopo l'altra*, nel rispetto dell'ordine sequenziale o lineare, previsto dalla grammatica e dalla sintassi della lingua che egli sta usando. **Per produrre un qualsivoglia enunciato, spiega Jakobson, dobbiamo compiere due diverse operazioni (la selezione e la combinazione) guidate da due diversi principi (quello di equivalenza e di contiguità).** Quando, però, la costruzione del discorso mostra di volersi conformare non solo al principio di contiguità, ma anche a quello di equivalenza, si produce una sovrapposizione, che precisamente accade quando tra le unità linguistiche disposte in sequenza viene messa in opera anche una rete di equivalenze.

In questi casi non si combinano più le unità linguistiche limitandosi a disporle *una dopo l'altra*, ma si combinano anche in modo tale che esse si *richiamino l'un l'altra*, si rispecchino reciprocamente come una vera e propria *pars pro toto* ejzenštejniana, evidenziando una rete di collegamenti che non è solo progressiva, ma anche retrograda, come un vero e proprio discorso poetico, o meglio in versi, come quelli di Majakovskij, come segnalato dall'etimologia stessa dell'espressione "versus", ossia ritorno indietro, la cui peculiarità consiste nel costruire il testo collocando delle *cesure* nella continuità dell'enunciazione. **Un discorso, insomma, quello in versi, che richiama costantemente l'attenzione sul modo particolare in cui il testo stesso è costruito.** Chi legge poesia, dichiara Montani, avverte che «accanto alla *sequenzialità temporale* dell'enunciato è all'opera anche una particolare modalità di *coesione spaziale*: un'architettura costruttiva che evidenzia costantemente il carattere artificiale del testo, il suo rispondere ad una regolamentazione complessa» (*ivi*, p. 12), ad uno statuto intimamente *scritturale*.

C'è un'altra importante conseguenza da sottolineare, ossia il fatto che **il principio costruttivo del discorso in versi – la sua peculiare regola di montaggio – esercita una potente azione di ritorno sulla semantica del testo, cioè sull'ordine delle significazioni.** La rete di equivalenze e parallelismi che il discorso poetico attiva è talmente forte da assicurare la coerenza del testo perfino in presenza di evidenti infrazioni grammaticali, di veri e propri errori, che promuovono una strutturazione compositiva che si dimostra

più potente della semantica “raffigurativa” annessa all’immagine fotografica. E sono precisamente questi i presupposti teorici in base ai quali Ejchenbaum e Tynianov sostengono che la peculiare discorsività delle immagini cinematografiche somiglia a quella della *scrittura in versi*.

Quando Ejchenbaum parla di *sincreticità* fa riferimento al fatto che nel cinema la presenza e la funzione della parola si sposta dal piano della parola udibile a quello del *vnutrennjaja rec*, del discorso interiore che si svolge nella mente dello spettatore. Seguito anche da [Ejzenštejn](#), almeno fino a *Ottobre* (1928), Ejchenbaum, quando nel suo saggio fa riferimento al discorso interiore, sta pensando, anzitutto, a una *vigilanza intellettuale* che lo spettatore è tenuto ad esercitare sul flusso stesso delle immagini. Ossia, un modo di «*accompagnare* il flusso stesso introducendovi un sistema mobile di scansioni intelligibili, aiutato dalle discontinuità istanziate dall’uso di un montaggio percepibile» (*ivi*, p. 18).

Oltre ad invitare il lettore e gli studiosi ad analizzare ancor più profondamente le forti correlazioni tra le idee dei formalisti e quelle dei grandi registi russi, Montani, rispetto all’edizione del 1971, ci spinge ad analizzare il contributo che i formalisti russi hanno avuto nei confronti di due altri grandi teorici del cinema, Bazin e Deleuze. Prima del grande saggio *Letteratura e cinema* del 1933 di Šklovskij, Osip Brik nel suo *La “fissazione” del fatto* datato 1927 scrive: «La questione del progresso tecnico del cinema è strettamente connessa con quella dell’opportunità di girare la vita reale. Tutti quelli che sono favorevoli a questa tendenza, alla “fissazione” dei fatti reali e che sono contrari all’infatuazione per il film di tipo comune, si battono per questo progresso tecnico» (*ivi*, p. 98), e poco dopo aggiunge: «Qualsiasi intreccio è una violenza compiuta sul materiale, perché se ne estrae solo ciò che può servire agli sviluppi della trama» (*ivi*, p. 100). Il passo è di fondamentale importanza, perché **per la prima volta un teorico del cinema sposta il modo di pensare il mondo visibile nella rappresentazione cinematografica dalla prospettiva contenutistica a quella stilistica, sull’importanza della *materia* e della forma a partire dal mondo visibile**. Se il cinema vorrà progredire, continua Brik, occorrerà rimanere sul fatto, *fissarlo* durante il suo farsi come, secondo lui, ha fatto Flaherty nel suo *Nanuk l’esquimese* (1923), rifiutando la *mimesis praxeos*, l’intreccio, i dettami di causa ed effetto, così da rappresentare la viva realtà del mondo visibile.

L’importanza di questo passaggio viene sottolineata anche da Šklovskij quando analizza la pittura di Giotto: «Per il pittore il mondo esteriore non è il contenuto del quadro, bensì il materiale per il quadro [...] Il pittore si attiene alla figurazione, al mondo, non per creare il mondo, ma per servirsi nella sua opera di un materiale più ricco e complesso»

(ivi, p. 146). Šklovskij, però, non si ferma qui e nel suo saggio *Letteratura e cinema* pone un passo ulteriore rispetto alle sue idee appena citate, avvicinandosi moltissimo ad una concezione ontologica della letteratura, della poesia e quindi anche del cinema: «Nella poesia, le parole non sono una maniera di esprimere l'idea, ma un mezzo per esprimere se stesse [...] Spesso il verso di una poesia appare nella mente dell'artista sotto forma di una determinata macchia sonora, non ancora delucidata in parola. V. Hugo affermava che il difficile non è trovare la rima, bensì "riempire di poesia" le distanze fra le rime» (ivi, p. 150). **Se la forma letteraria e cinematografica vorranno rinnovarsi, esse dovranno riempire di poesia ciò che c'è tra le rime, destrutturando l'ontologia della prassi, dell'azione, dell'intreccio, trasmutando la forma organica in forma puramente artistica, facendo così dell'arte un campo di forze che facciano dell'impensato la potenza propria del pensiero.** Per Šklovskij è solo oltrepassando lo statuto organico e quindi transcendendo qualsiasi correlazione senso-motoria che la letteratura e il cinema avranno un avvenire, scopriranno la loro essenza.

Passaggio da uno statuto organico ad uno intensivo come transizione dall'illusione del reale alla *croyance*, alla *credenza nel mondo*, che trascenda l'intelletto, qualsiasi differenza di ragione che possa sostenere un'azione rispetto ad un'altra. Scrive ancora Šklovskij «In un'opera letteraria importa non l'idea, ma la concatenazione delle idee, e qui mi soccorre un'altra citazione di Tolstoj: "La stessa concatenazione è formata non da un pensiero (io penso), ma da qualcos'altro, ed è impossibile esprimere direttamente il fondamento di questa concatenazione"» (ivi, p. 154). Opere d'arte, dunque, che mettano in discussione radicalmente la percezione senso-motoria, che promuovano delle concatenazioni di immagini e parole contraddistinte da scarti ed intervalli, che a loro volta aprano verso l'espressione artistica di circuiti noetici impensabili, sostituendo il modello del sapere con quello della *credenza*.

Riferimenti bibliografici

R. De Gaetano, *Cinema italiano. Forme, identità, stili di vita*, Pellegrini Editore, Cosenza 2018.

P. Montani, *I formalisti russi nel cinema*, Mimesis, Milano-Udine 2019.

G. Kraiski, *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano 1971.