

stagioni
della critica

FORMALISTI

I formalisti russi nel cinema, in nuova edizione a cura di Pietro Montani (da Mimesis), è stato un libro-chiave: Jakobson, Mukarovsky, Lotman e altri vi fondano una teoria dell'immagine

Locandina di *L'uomo con la macchina da presa*, film diretto dal regista sovietico Dziga Vertov, 1929

Per uno statuto scritturale del cinema

di DARIO CECCHI

Torna in libreria, in una edizione arricchita e con una nuova introduzione, un volume che è stato fondamentale per la teoria del cinema. Si tratta di **I formalisti russi nel cinema**, a cura di Pietro Montani (**Mimesis** «Cinema», pp. 251, € 22,00). La precedente edizione era uscita nel 1971 per Garzanti a cura di Giorgio Kraiski. Montani – il quale, nell'Avvertenza, ricorda di aver fatto parte del gruppo riunito intorno a Kraiski – ricollega la presente edizione alla precedente e al suo carattere «pionieristico». Alle spalle della selezione di Kraiski c'era il volume *Poetika Kino*, che raccoglieva i contributi di alcuni tra i principali esponenti della «Scuola formale russa» e che venne curato (e pubblicato nel 1927) da Boris Ejchenbaum, autore anche di uno dei saggi più significativi.

A quasi cento anni di distanza dall'uscita di *Poetika Kino* e a quasi cinquanta dalla prima antologia italiana, Montani prova a rendere ragione di questa stratificazione. Sua, infatti, è la scelta di escludere dalla nuova antologia alcuni testi minori o più tardi, come la *Lettera a Charlie Chaplin* di Viktor Šklovskij (1931) e di includere invece altri testi successivi di autori quali Roman Jakobson, Jan Mukarovsky e Jurij Lotman. La logica di tali scelte è limpidamente argomentata nell'Introduzione. Da una parte, l'affievolirsi di un'esigenza di mera ricostruzione storica degli interessi che la Scuola formale ha nutrito per il cinema, non rende più necessaria una copertura quasi integrale degli scritti sul tema. D'altronde, come ricorda Montani, lo stesso Kraiski aveva escluso dal

la sua antologia testi di autori presenti in *Poetika Kino* perché avvertiti come estranei al metodo formalista. Dall'altra parte, la scelta di includere tre saggi – rispettivamente *Decadenza del cinema?* (Jakobson), *Sull'estetica del film* (Mukarovsky) e *Il posto dell'arte cinematografica nel meccanismo della cultura* (Lotman) – potrebbe apparire a prima vista contraddittoria con il criterio menzionato poco sopra.

Come si è detto, però, si tratta di criterio ermeneutico, non filologico: ne va cioè della interpretazione dell'approccio formalista al cinema, più che della sua ricostruzione. E i nomi degli studiosi appena ricordati suggeriscono tre ambiti disciplinari precisi: la linguistica, l'estetica e la semiotica. Come a dire che queste tre discipline sono tre filoni in cui la lezione della Scuola formale ha continuato a fiorire, senza rimanere attaccata alla lettera e piuttosto facendo valere le ragioni dello spirito proprio al suo metodo di ricerca. Né si deve cadere nell'equivoco di pensare queste tre discipline come rigidamente separate l'una dall'altra. Dopo l'esperienza della Scuola formale non si possono distinguere in modo netto i tre ambiti. La linguistica mette a fuoco la questione della poetività, che evidentemente non si riferisce solo alle opere letterarie, ma va opportunamente applicata (e adattata) a tutte le forme di creatività artistica. Dal canto suo, l'estetica mette l'accento sul momento del sentire, dell'esperienza e del piacere connesso alla riorganizzazione delle facoltà mentali che presiedono ai processi percettivi, cognitivi ed emotivi. La semiotica, infine, propone la riduzione dei fenomeni della cultura a sistemi di segni ed elabora con ciò veri e propri modelli generali di funzionamento delle culture nel loro complesso. Ma l'una di-

sciplina dipende in qualche misura dalle altre; il loro centro teorico, l'oggetto di cui si occupano, non si lascia definire se non circolarmente, attraverso il rinvio a determinazioni di volta in volta extra-linguistiche, extra-estetiche o extra-semiotiche. E il cinema, della condizione interconnessa di queste discipline – e della complessità dell'esperienza cui rimandano –, è configurazione esemplare.

Montani può pertanto affermare: «Si comincerà con l'osservare (...) che i formalisti non furono tanto interessati all'evidente vocazione narrativa di un medium temporale come il cinema, quanto al suo, assai meno evidente, statuto scritturale, e cioè al fatto che la nuova forma espressiva, proprio per essere costituita da impressioni cinematografiche (cioè da tracce iscritte su un supporto sensibile) mobili e componibili in sequenze, avesse innanzitutto il carattere di un discorso fondato su convenzioni». In questa densa citazione (p. 8) sono raccolte le linee principali entro cui Montani – nel presentare i saggi di Osip Brik e Jurij Tynjanov, oltre che degli autori già citati – racchiude il senso più profondo della teoria formalista del cinema. Nell'idea di uno «statuto scritturale» dell'immagine cinematografica convergono infatti le tre matrici (linguistica, estetica e semiotica) di una riflessione sull'immagine cinematografica. In effetti, se la poetività di cui parla Jakobson non è una nozione generica, ma riguarda il rispetto (o la violazione) di convenzioni, un «fare produttivo» (*poiesis* in greco) regolato, più che un'ispirazione romantica, allora di tale *poiesis* il cinema fa emergere l'aspetto tecnico: «l'intuizione che i formalisti ebbero del cinema è quella di una scrittura sincretica ad alto tasso

di 'poieticità' tecnica» (p. 13).

A essere in gioco in questa scrittura delle immagini non è semplicemente uno stimolo della sensibilità: entrano qui in campo elementi di comunicazione «transmentale», come provarono a definirla i poeti futuristi russi e come Ejchenbaum suggerisce di concepire l'elemento della «fotogenia»: un dar a vedere, dunque un comunicare, attraverso la strumentazione tecnica e oltre i limiti del linguaggio verbale, non la mera adeguatezza al formato dell'immagine fotografica. Più specificamente rispetto al cinema, come emerge nel saggio di Mukarovsky, questa comunicazione pre- e inter-verbale per immagini – che ricorda da vicino il «discorso interiore» teorizzato negli stessi anni dallo psicologo Lev Vygotskij, con cui diversi formalisti erano in contatto – fa aggio sulla «peculiarità dello spazio cinematografico (...) che consente allo spettatore di elaborare la "coscienza" di uno spazio 'tra' l'immagine e il suono» (p. 16). In questo spazio va a svilupparsi quello che altrove Montani chiama «lavoro dell'immaginazione».

Tale lavoro dell'immaginazione ritrova l'elemento intersoggettivo, dunque culturale, del suo essere, al fondo, una scrittura, nella capacità di promuovere forme di «vigilanza intellettuale» per e attraverso le immagini, vale a dire un «modo di accompagnare il flusso stesso [delle immagini] introducendovi un sistema mobile di scansioni intelligibili, aiutato, in questo, dalle discontinuità istanziate dall'uso di un montaggio percepibile»: un montaggio che, in altre parole, non va nascosto in nome della funzione narrativa e realista, ma va esibito a beneficio della funzione critica delle immagini. Si delinea qui l'idea, sostenuta da Lotman, del cine-

ma come vero e proprio «sistema di modellizzazione primario», il quale, in virtù della sua capacità di raccogliere elemen-

ti eterogenei attraverso una scrittura composita, rigenera i valori condivisi e ne introduce

di nuovi. C'è qui *in nuce* un programma per quel progetto di cinema politico che ha attraversato tutto il Novecento, dalle avan-

guardie fino al cinema moderno e indipendente, e che merita oggi di essere riscoperto e soprattutto ripensato.

Della nuova forma espressiva, ai formalisti interessava non l'aspetto narrativo, ma il suo carattere di «discorso» fondato su convenzioni

