

WILLIAM MARX

BREVE STORIA DELLA FORMA IN LETTERATURA¹

“Non si può parlare della forma in modo persuasivo se non attraverso altre forme. Non esiste altro linguaggio il cui ordine sia superiore alle forme, che possa spiegarle, renderle funzionali ad altro”². Se così è – e perché non dovrebbe essere? – non rimane altro che tacere, o affiancare parola a parola. Non cerchiamo dunque di pensare alla forma in letteratura. Ci accontenteremo di raccontarla o, detto altrimenti, di ripercorre le tracce della sua storia complicata, contraddittoria, attraverso i differenti discorsi critici che si sono impadroniti di questo... Di questo *cosa*, precisamente? *Concetto* sarebbe dire troppo. *Etichetta* basterà per il momento, poiché sovente non si tratta che di questo: di una comoda etichetta comodamente situata su un impensabile o un indicibile.

Così – ed è la prima avvertenza – non dobbiamo lasciarci ingannare da tutti coloro che vengono comunemente definiti “i formalisti russi”. Si designa con tale nome un insieme composito di critici, nati per la maggior parte negli anni 1890 e arrivati alla maturità durante la Prima Guerra mondiale, che riuscirono a insediarsi nel sistema universitario sovietico grazie alle ristrutturazioni postrivoluzionarie, prima di vedersi emarginati dal regime staliniano³. Fin dalle origini, questo movimento senza una reale unità si divise in due centri: Il Circolo linguistico di Mosca, fondato nel 1915 (Pëtr Bogatyrë, Roman Jakobson e Grigory Vinokur), e la Società per lo studio del linguaggio poetico (OPOJAZ) con Boris Eichenbaum, Victor Sklovsky e Yuri Tynianov.

Ma la storia del formalismo nella critica letteraria non coincide con quella dei formalisti russi. Questi ultimi riconobbero, fin dagli anni venti, l'esistenza nell'Europa occidentale di una corrente formalista anteriore al movimento russo, benché questo

¹ L'articolo è stato pubblicato sulla rivista “Les Temps Moderns” (*Brève histoire de la forme en littérature*, 676, 2013). La traduzione italiana è di Giuliana Ferreccio.

² Calasso 2001 : 160. Lo scrittore tocca un punto sensibile, sostenendo che siamo noi stessi a patire questa infermità del linguaggio.

³ Steiner 1995: 11.

formalismo occidentale avesse avuto poca influenza in Russia⁴. Lo stesso movimento formalista russo non esercitò alcuna influenza in Europa occidentale e negli Stati Uniti prima degli anni cinquanta, che videro l'uscita nel 1955 del libro di Victor Ehrlich⁵. Infine, non è indifferente che questi famosi formalisti russi non abbiano agli inizi rivendicato l'etichetta "formalista": se è vero che a volte si interessarono esplicitamente ai problemi della forma e del formalismo, particolarmente attorno alla questione del "metodo formale"⁶, l'etichetta stessa fu loro attribuita in seguito, nel 1928, nell'opera di sintesi di Pavel Medvedev prima, in quella di Ehrlich poi, nel 1955.

1. Problemi formali del linguaggio delle arti

Nella storia della critica letteraria opera una tendenza formalista che non si riduce alla scuola conosciuta storicamente – con tutte le riserve suddette – sotto il nome di *formalismo*. Questa tendenza formalista si situa alla convergenza di un doppio movimento: di diffidenza verso il linguaggio assunto come mezzo di comunicazione, e di sviluppo del concetto di forma nella storia dell'arte.

Il primo movimento si potrebbe definire come la perdita del senso della trasparenza o della transitività del linguaggio o, detto altrimenti, della credenza secondo la quale quest'ultimo potrebbe dare accesso diretto al reale. Come Michel Foucault dimostra in *Les Mots et les choses*, la nascita e il costituirsi progressivo delle scienze del linguaggio nel corso del XIX secolo si accompagnò alla opacizzazione del linguaggio stesso: un evento epistemologico, ma anche psicologico e sociale, che non restò senza conseguenze per le concezioni critiche e letterarie. Poiché, se il legame fra linguaggio e realtà si interrompe, se la letteratura non può più rispecchiare il reale e se nemmeno il reale è più chiamato a rispecchiare la letteratura (la transitività del linguaggio essendo a doppio senso), allora la critica si trova *ipso facto* esiliata da ciò che costituiva fino ad allora i suoi terreni prediletti: il biografismo, il moralismo, l'erudizione, che presuppongono tutti una certa transitività del linguaggio; essa deve inventare nuovi oggetti: la forma, per esempio. Tale è, riassunto schematicamente, il processo da cui emerge la critica formalista.

In questa critica dei poteri del linguaggio, occorre notare due tappe filosofiche principali: l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* di Henri Bergson del 1889 e le *Contributions à une critique du langage* di Fritz Mauthner che, prendendo atto nel 1901 delle insufficienze radicali dello strumento linguistico per la conoscenza del mondo, esaltava per contro un approccio mistico al reale. "Sarebbe ora, concludeva, di

⁴ Medvedev 2007 : 85-88 e 139-158.

⁵ Cfr. Ehrlich 1955.

⁶ Cfr., per esempio, Brik 1923: 213-215; Efimov 1925.

imparare di nuovo a tacere.”⁷ Come non pensare alla frase di Wittgenstein nel *Tractatus logico-philosophicus*: “Ciò di cui non si può parlare, si deve tacere”?

Nello stesso periodo, nelle arti, si sviluppava la nozione di forma. Nel 1854, nel suo trattato *Du beau dans la musique (Vom Musikalisch-Schönen)*, Eduard Hanslick criticava il carattere descrittivo dei brani musicali in certi compositori (Wagner, Listz, Berlioz, ecc.) e considerava la musica come un’ “arte autonoma”. Una tale concezione della musica come “forma” suscitò in Nietzsche in un primo tempo le più vive resistenze⁸, ma il filosofo finì nondimeno per riconoscere alla dimensione estetica un privilegio extra-verbale, e ciò fin da *La Naissance de la tragédie* (1872)⁹. Nietzsche si trovava allora sotto l’influenza diretta del suo collega di Basilea, Jakob Burckhardt, il quale stava sviluppando per le arti plastiche una riflessione analoga a quella di Hanslick: così, nel 1855 – nel medesimo periodo del musicologo – Burckhardt si confessava incapace di esprimere con il linguaggio “il pensiero più profondo, l’idea di un’opera d’arte”, poiché, proseguiva, “se in linea di principio si potesse rendere tale pensiero con le parole, allora l’arte sarebbe superflua e l’opera in questione sarebbe potuta rimanere non costruita, non scolpita, non dipinta”¹⁰. Molto più tardi, nel 1929, T. S. Eliot avrebbe formulato un principio simile: a qualcuno che gli domandava cosa significasse il suo verso “Madame, trois léopards blancs étaient assis sous un genévrier”, rispose semplicemente: “Ho voluto dire: “Madame, trois léopards blancs étaient assis sous un genévrier”¹¹. L’esistenza della forma vieta la parafrasi.

Ecco come nelle arti si aprì in modo negativo uno spazio indicibile che poté in seguito ricoprire il concetto di forma. Esso trovò una formulazione positiva più tardi, principalmente per opera di Adolf Hildebrand, in *Le Problème de la forme dans les arts plastiques (Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Strasbourg, 1893)*, che esercitò una grande influenza sugli storici dell’arte Wilhelm Worringer e Heinrich Wölfflin: nel 1911, Worringer pubblicava a Monaco *Problèmes formels du gothique (Formprobleme der Gotik)*; e nel 1915, nel suo *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art (Kunstgeschichtliche Grundbegriffe)* Wölfflin intravedeva la possibilità di una “storia dell’arte senza nomi” (*Kunstgeschichte ohne Namen*¹²), che avrebbe sviluppato una storia pura delle forme indipendentemente da quella degli uomini. Si trattava già di una pratica propriamente formalista, a cui Henri Focillon si sarebbe ispirato nel comporre la *Vie des formes*¹³. Esso preannunciava con un calco quasi perfetto la formula di Paul

⁷ Mauthner 1923: 230 (*Zur Sprache und zur Psychologie*, 1901). Traduzione mia.

⁸ Nietzsche 1977: 364 (frammenti postumi, 9 [8]): “Hanslick non trova che la forma”.

⁹ A questo proposito, Christian Doumet parla molto giustamente di una “espatriazione della musica al di fuori del pensabile” (1997: 123).

¹⁰ Bialostocka 1990: 22-23.

¹¹ Cfr. Spender 1965: 3-14; T. S. Eliot 1990: 293 (vol. I).

¹² Wölfflin 1982: 43.

¹³ Focillon 1934.

Valéry quando, al Collège de France, si augurava l'avvento di una storia della letteratura che "potesse farsi persino senza che il nome di uno scrittore fosse pronunciato"¹⁴. Ma ben ventidue anni separano le due proposizioni. Vale a dire che in questo campo la critica delle belle arti era molto più avanti della critica letteraria, decisamente più reticente, meno disposta ad accordare un primato alle caratteristiche formali del suo oggetto: è meno facile dimenticare la parte del significativo nella lingua che della pittura.

In questa genealogia dell'idea della forma in letteratura, una parte importante deve essere riconosciuta alla questione dell'ornamento. Nel 1871 Nietzsche scriveva: "In quanto forma [la musica] è l'arte che più si avvicina all'*arabesco*"¹⁵. Ora, è precisamente attorno all'*arabesco*, forma pura, senza significato, che si ritrovano le premesse del concetto. Portando l'attenzione sull'ornamento nelle arti decorative, gli storici dell'arte seppero porre, nel cuore del XIX secolo, le basi di una prospettiva propriamente formalistica: fin dal 1865, nella serie di principi generali che dà smalto alla sua *Grammaire de l'ornement*¹⁶, Owen Jones affermava nettamente il carattere autonomo dell'evoluzione ornamentale attraverso i tempi, come un sistema largamente indipendente dalle condizioni storiche di produzione, che obbediva invece a regole e criteri d'ordine essenzialmente formale. Di qui la possibilità di elaborare non tanto una storia quanto una "grammatica" dell'ornamento. Il termine fu ripreso in abbondanza in seguito, in particolare da parte di Jules Bourgoïn nella *Grammaire élémentaire de l'ornement*¹⁷ e da Charles Blanc nella *Grammaire des arts décoratifs*¹⁸, in entrambi i casi con un procedimento teorico ispirato esplicitamente a quello di Jones. Nella misura in cui l'ornamento costituisce l'elemento plastico più distante da ogni significazione e da ogni referente, non sorprende che per questo verso la storia dell'arte abbia potuto aprirsi abbastanza precocemente al formalismo. La critica letteraria non fu da meno: dato che Valéry era stato in gioventù un lettore appassionato delle opere di Jones, Blanc e Bourgoïn¹⁹, non ci si deve sorprendere se utilizza per l'appunto il concetto di ornamento per porre, nella sua *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1895), le basi di una concezione formalista della letteratura. C'è in tale questione dell'ornamento un anello, fra gli altri, che spiega l'apparizione di problematiche formaliste nella riflessione letteraria a cavallo fra il del XIX e il XX secolo, sul modello della storia dell'arte.

Vale a dire che non ci si deve lasciare ingannare dall'apparizione tardiva del termine di "critica formalista" negli anni 1950: si trattava di trovare una designazione adatta a

¹⁴ Valéry 1977 : 1439 (t. I).

¹⁵ Nietzsche 1977 [1872]: 392 (frammento del 1871, 9 [98]).

¹⁶ Jones 1865.

¹⁷ Bourgoïn 1880.

¹⁸ Ch. Blanc 1882.

¹⁹ Cfr. Jallat 1982: 255.

un'impostazione critica che esisteva ben prima. Sovente le critiche formaliste stesse non auspicavano che un ritorno a un retaggio critico dimenticato: Aristotele, i classici, Coleridge o Poe, per non citare che questi nomi.

2. La critica letteraria formalista storica

Che cosa designò allora storicamente in Europa occidentale il termine di “critica formalista”? Ci fu dapprima nel 1956 il gesto forte di Paul de Man che raggruppò sotto questa etichetta la scuola del New Criticism anglo-americano (I. A. Richards, William Empson, Allen Tate, Cleanth Brooks, John Crowe Ransom, William K. Wimsatt, in particolare) e la *Nouvelle Critique* francese che stava emergendo: il Roland Barthes di *Degré Zéro de l'écriture* (1953), Jean-Pierre Richard (*Littérature et Sensation*, 1954; *Poésie et profondeur*, 1955, Georges Poulet e, precedentemente, Marcel Raymond e Albert Béguin²⁰). De Man voleva redigere il bilancio disilluso di ciò che definiva “la via senza uscita della critica formalista” accusandola, sia in Francia che negli Stati Uniti, di proporre una visione essenzialmente olistica dell'opera letteraria, e della poesia in particolare, come un tutto coerente, sigillato ermeticamente, che escludeva per principio qualsiasi possibilità di intoppo nella relazione tripartita fra l'autore, il testo e il mondo:

Che sia [...] in Francia o negli Stati Uniti, la caratteristica principale della critica contemporanea è quella tendenza ad aspettarsi dalla poesia una riconciliazione, a vedere in essa un processo che permetterà di colmare l'abisso che dilania l'Essere²¹.

A questa “ortodossia formalista”²² del *New Criticism* anglosassone e della *Nouvelle Critique* francese, che cercavano di premunirsi contro ogni rischio di incrinatura accordando un primato ai valori della coerenza, de Man rimproverava un positivismo latente che, a ben guardare, era confermato nei primi scritti di I. A. Richards.²³ De Man poneva così le basi di un'impostazione complementare, la decostruzione (benchè non ancora definita come tale), di cui ritrovava le premesse nel famoso trattato di William Empson, *Sept types d'ambiguïté* (*Seven Types of Ambiguity*, 1930) e, in particolare, nell'idea secondo cui ogni poesia dovesse contenere in se stessa la propria contestazione.

De Man descrive abbastanza bene la posizione di potere universitario in cui si trovavano allora i *New Critics* negli Stati Uniti, ma dimentica – o fa finta di dimenticare – che la critica formalista stessa era stata agli inizi una critica d'insurrezione,

²⁰ Cfr. de Man 1956.

²¹ *Ibid.*: 500.

²² *Ibid.*: 485.

²³ Sul positivismo del primo Richards, cfr. Shusterman 1988.

rivoluzionaria, nel senso proprio come in quello figurato – pensiamo soltanto ai formalisti russi, il cui movimento intellettuale accompagnò i primi assalti del bolscevismo. Nessun blindaggio concettuale contro le lacerazioni dell'Essere è là presente, nessuna armatura teorica destinata a rinserrare la letteratura in modo stagno: ma, al contrario, il dinamismo nichilista di un'avanguardia intellettuale ben decisa a contestare le autorità critiche dell'epoca, a scuotere le certezze ereditate dal XIX secolo, a rimettere in discussione l'ideologia romantica che impregava ancora nel loro insieme le pratiche critiche. La critica formalista fu ai suoi inizi una critica di rottura e di scardinamento, ben lontana dal conformismo stigmatizzato da de Man nel 1956.

Le scuole formaliste storiche non cercarono all'inizio che di rimettere in discussione i presupposti della critica letteraria. Ed è esattamente in questo movimento che risiede la particolarità del formalismo: la forma è ciò che resta quando è stato negato tutto ciò che pareva accessorio o secondario nella letteratura – l'autore, il messaggio, l'intenzione, la morale, ecc. Questo movimento negativo è essenziale: la critica formalista storica è prima di tutto una metacritica, nata da un'interrogazione esplicita sugli oggetti e sui fini della critica letteraria.

È tuttavia possibile esprimere in modo più positivo questa forma così celebrata? Senz'altro si possono distinguere alcuni principi attorno ai quali si potrebbero ritrovare i formalisti storici, principi che si rapportano rispettivamente ai tre termini della triade, autore-testo-lettore:

l'impersonalità: l'opera d'arte è assolutamente distinta dal suo autore;

l'autoregolazione: la letteratura è concepita come un sistema dal funzionamento autonomo;

la letterarietà: c'è una specificità del testo letterario, al livello dell'atto creativo come a quello della risposta del lettore.

Questi principi non costituiscono altro che l'opposto delle critiche preesistenti al formalismo: l'impersonalità risponde alla critica biografica di un Sainte-Beuve, l'autoregolazione alla critica storica e sociologica di Taine, la letterarietà alla critica impressionistica di un Jules Lemaître. E si potrebbero ritrovare separatamente le premesse di ciascuno dei tre principi presso critici ben anteriori al movimento formalista: la preoccupazione dell'impersonalità compare alle origini dell'arte classica, Coleridge fu uno dei primi a tentare una definizione della letterarietà e, nell'ambito di una "evoluzione dei generi", Brunetière seppe enunciare a modo suo una legge di autoregolazione della letteratura, pur non arrivando assolutamente a trarne le conseguenze nella sua stessa pratica. Il formalismo storico si fondò sull'articolazione di questi tre principi, che possono d'altronde esistere in modo separato.

3. Le ambiguità della forma

Ma tre principi, per quanto chiari possano essere, non fanno un concetto – un concetto di forma, s'intende. La forma in quanto tale è il punto cieco o il centro

indicibile della critica letteraria formalista. Si pensi, per esempio, a questi propositi del *New Critic* William Wimsatt che, nel 1957, a conclusione della sua storia della critica letteraria, scriveva che “la ‘forma’, in effetti, abbraccia e penetra il ‘messaggio’ in modo tale da costituire una significazione (*meaning*) più profonda e più sostanziale di quanto non potrebbero fare, ciascuno per parte sua, un messaggio astratto o un ornamento separabile”.²⁴ Non pare esserci qui nulla di molto ortodosso: anche i puristi all’interno dei formalisti, interpretano di buon grado l’opera d’arte come l’esito indissociabile di una forma e di una materia. Più imbarazzante, d’altronde, è l’assimilazione dell’effetto di una poesia a una “significazione”, più vicina al contenuto che alla forma. Più avanti, Wimsatt aggiunge che “la poesia consiste in una verità di ‘coerenza’”.²⁵ In quel caso, ancora, la nozione di “verità” (*truth*) ha più a che vedere con il “messaggio” che con la “forma” verbale dell’opera. Insomma, tutto accade come se la necessità espressa da Coleridge di salvaguardare l’unità dell’opera, insistendo sulla totalità costituita dalla forma e dal contenuto, venisse a controbilanciare gli effetti della separazione dei concetti imposta dal formalismo più radicale e a contrastare la scala formalista dei valori, che accorda in teoria il primato alla forma: ora è il contenuto che pare prevalere.

Ora, questa contraddizione è costitutiva del concetto di forma: vi si ritrova un’ambiguità storica già notevole nel termine latino *forma*. *Forma* traduce, in effetti, tre termini greci che non sono del tutto sovrapponibili. Da una parte, *idea* o *eidos*, cioè propriamente l’idea platonica o aristotelica, la forma intellegibile che dona un ordine al mondo e di cui per Platone le realtà che ci circondano non sono che una pallida copia. Per Aristotele quella forma è complementare con la materia (*hylè*): si tratta della forma intesa grosso modo come essenza. D’altra parte, *forma* traduce anche il greco *morphè*, vale a dire la configurazione esteriore di una cosa, la sua apparenza, la sua figura. È così che *forma* è venuta a designare, per esempio, le figure della retorica (*skêmata*). Ora, questa *forma* dell’apparenza è da molti punti di vista più vicina alla materia (*hylè*) che all’intellegibilità pura (*idea*).

La questione è la seguente: in un oggetto di linguaggio con che forma abbiamo a che fare? La sfortuna è che Aristotele sia di poco aiuto per rispondere a questa domanda: nella *Poetica*, *morphè* si riferisce sempre all’apparenza esteriore di un oggetto materiale o di un essere umano, mai a quella di un oggetto di linguaggio; quanto ai termini *eidos* o *idea*, essi designano categorie di parole, generi o specie di discorso. Si tratta dunque piuttosto di oggetti intellegibili, ma è nonostante tutto a quella intelligibilità che si interessano i critici formalisti moderni? Sì, quando un Gérard Genette si mette a classificare le diverse categorie di cui consistono i testi letterari: la tassonomia si basa sulla forma intellegibile e passibile di generalizzazione. No, quando si pensa alla

²⁴ Wimsatt – Brooks 1957: 748, trad. dell’autore.

²⁵ *Ibidem*.

spiritosa sortita di Eliot citata sopra: per lui, la forma è ciò che rende ogni testo unico e non sovrapponibile ad alcun altro.

La storia moderna dell'idea di forma nella critica letteraria riflette ugualmente tale ambiguità del termine *forma*. Bisognerebbe qui dare spazio alle poetiche del Rinascimento, e, in particolare, a Scaligero che ebbe un ruolo considerevole per la trasmissione e l'acclimatarsi della *Poetica* di Aristotele nelle letterature moderne. Ma ci accontenteremo qui dell'utilizzo del concetto di forma nel romanticismo tedesco e nei suoi eredi, poiché esso la dice lunga sui malintesi di cui siamo ancora a volte vittime. In piena fioritura della *Nouvelle Critique*, nella loro opera fondamentale *L'Absolu Littéraire* (1978 la data dice tutto), Philippe Lacou-Labarthe e Jean-Luc Nancy pensarono di trovare nel romanticismo tedesco le premesse del formalismo storico del XX secolo. Ora, la realtà è senza dubbio più complessa. Così, quando Schlegel o Novalis parlano del linguaggio poetico come linguaggio di se stesso (*Selbstsprache*), cioè come parola autotelica, essi non si rifanno in primo luogo all'idea di forma o di materialità del linguaggio, ma al contrario a quella dell'intelligibilità pura. Secondo loro, la poesia sarebbe l'espressione più pura della coscienza²⁶, e il linguaggio si identificherebbe con l'idea pura, tutto all'opposto di quella opacità linguistica la cui evidenza si sviluppò nella seconda metà del XIX secolo; tutto all'opposto ugualmente del concetto di forma che emergerà di conseguenza. La forma preziosa che i Parnassiani o Baudelaire intesero elaborare, era la *morphé*: l'apparenza brillante di un oggetto di linguaggio, ed è soprattutto questa forma materiale che ispirò più tardi le scuole dei formalisti storici.

Walter Benjamin descrive perfettamente questa singolarità del concetto di forma nel romanticismo quando spiega che "la teoria romantica dell'opera d'arte è la teoria della sua forma (*Form*).²⁷ Questa *Form*, che non ha niente a che vedere con la critica formalista del XX secolo, si distingue dalla *Gestalt* (la figure) e si avvicina molto all'idea. Ugualmente, sostenere che "l'Idea della poesia è la prosa",²⁸ vuol dire mostrare che l'epoca romantica era dalla parte dell'*eidos* piuttosto che dalla parte della *hulé*. Ora, nel corso del XIX secolo si produce un vero sconvolgimento del concetto di forma, che finisce per non designare più l'*eidos*, ma la *hulé* – sconvolgimento da cui emersero le critiche letterarie formaliste.

Certamente, queste due parti comunicano, come in Proust la parte di Swann con quella dei Guermantes. Valéry ne è un caso tipico, lui che oppone sistematicamente il suono e il senso, il formale e il significativo, e definisce la poesia come l'evocazione reciproca dell'uno da parte dell'altro: è la famosa immagine del pendolo che oscilla tra un polo e l'altro, con la risonanza armonica che ne segue.²⁹ Ora, l'obbligo che si impone al testo poetico di risuonare armonicamente non costituisce forse, su un altro piano, la

²⁶ Cfr. Schlegel in Lacou-Labarthe e J.L. Nancy 1978 : 348-349.

²⁷ Benjamin 2002: 117.

²⁸ *Ibid.*: 150.

²⁹ Valéry 1977 : 1332-1333 (t. I).

forma stessa della poesia? Si può allora, a partire da una stessa definizione formalista della poesia, definire due forme apparentemente senza un comune denominatore: da una parte una forma *Gestalt*, puramente verbale e materiale (il suono); dall'altra parte una forma essenza (*Form*) della poesia, vale a dire l'armonia di suono e senso.³⁰ Ma questo passaggio è possibile per Valéry soltanto perché, per lui come per tutti gli eredi del simbolismo, l'essenza della poesia e, per estensione, della letteratura in generale, consiste per buona parte nel primato accordato al materiale verbale. In poesia il formale e il significativo invertono le posizioni che occupano nel linguaggio ordinario: il primo diventa profondo e il secondo superficiale;³¹ la *morphê* prevale sull'*eidos*. Tale è il sistema paradossale della letteratura in un'età formalista.

In tali condizioni, in mancanza di una definizione univoca e trans-storica della forma, sarebbe illusorio voler fare del formalismo una sorta di *nec plus ultra* della critica letteraria. Prima di tutto, perché ci fu formalismo in tutte le epoche o pressappoco: lo si è visto sopra. Poi, perché nessun formalismo è definitivo: la scuola neo-aristotelica di Chicago (Ronald Salmon Crane, Wayne Booth...) rimproverò al *New Criticism* di non essere abbastanza formalista e di proporre una teoria semplicistica del rapporto del lettore con l'opera; occorreva far intervenire il genere, l'opera completa dell'autore, ecc. L'*eidos* prese così la propria rivincita sulla *morphê* – con la morale che si trova sempre qualcuno più formalista di noi.

Forse la questione appartiene meno all'*epistémê* che all'ideologia: l'apparizione delle scuole di critica letteraria *formalista*, nel senso stretto del termine, cioè che rivendicano questa denominazione, coincise con un momento storico particolare in cui la definizione più comunemente accettata della letteratura riposava su un certo primato del materiale verbale. La critica formalista ebbe un bel presentarsi come il compimento di una lunga ricerca dell'essenza della letteratura, coronamento insuperabile della scienza critica, ma essa potrebbe invece non esser altro che un semplice prodotto delle vicissitudini della storia, strettamente legato alle credenze che circondavano il suo oggetto di studio. La sua validità e la sua pertinenza dipendono da una certa definizione della letteratura, e se il credito accordato alla concezione formalista dovesse un giorno esaurirsi, la critica letteraria di quello stesso nome non avrebbe più ragione di esistere.

Di fatto parte del simbolismo, il periodo formalista si è esteso fino alla fine del XX secolo. È ancora di attualità? Niente è meno sicuro, senza peraltro che l'idea della forma in letteratura debba ritenersi condannata ad una obsolescenza completa: qui o là, i parametri formali continueranno ad esser presi in conto in modo parziale, come lo

³⁰ Valéry si aspetta che gli scrittori che abbiano il “*senso formale*”, cioè “la nozione viva o vivente in loro del doppio – *necessariamente doppio* – (almeno) valore degli elementi dell'arte” e quella della struttura dell'opera (Valéry 1973-1974 : 968, t. II).

³¹ *Ibid.*: 359, t. I.

furono sempre in modi molteplici e diversi. Una sola differenza, ma di peso: non saranno più messi in primo piano, né considerati come i più determinanti. La critica formalista avrà fatto il suo tempo – finché non intervenga un nuovo cambiamento di paradigma.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN W. (2002), *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemand* (1919), trad. fr. Ph. Lacou-Labarthe e A.M. Lang, Flammarion, Paris.
- BIALOSTOCKA J. (1990), *Introduction au Laocoon*, in LESSING G. E., *Laocoon*, Hermann, pp. 22-23.
- BLANC CH. (1882), *Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, Loones, Paris.
- BOURGOIN J. (1880), *Grammaire élémentaire de l'ornement*, Delagrave, Paris.
- BRIK O. (1923), *T. n. formal'nyi metod*, in "Lef", 1, pp. 213-215.
- BURCKHARDT J. (1909 [10a ed.]), *Der Cicerone: eine Einleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1855), Seemann, Leipzig, vol. I.
- CALASSO R. (2001), *La Littérature et les dieux*, trad. J.-P. Manganaro, Gallimard, Paris.
- DE MAN P. (1956), *Impasse de la critique formaliste*, in "Critique", 10, XIV, pp. 483-500.
- DOUMET C. (1997), *L'Île joyeuse: sept approches de la singularité musicale*, Presses Universitaires de Vincennes, Saint Denis.
- EFIMOV N. (1929), *Formalizm v russkom literaturovedenii*, Naučnye izvestija Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta, vol. V, t. 3. Obščestvo gumanitarnykh nauk, pp. 31-118.
- EHRlich V. (1955), *Russian Formalism: History, Doctrine*, pref. R. Wellek, 'S-Gravenhage, Mouton, Chicago.
- ELIOT T. S. (1990), *Critical Assessments*, G. Clarke ed., Christopher Helm, London.
- FOCILLON H. (1934), *Vie des Formes*, Librairie Ernest Leroux, Paris.
- JALLAT J. (1982), *Introduction aux figures valériennes. Imaginaire et théorie*, Pacini, Pisa.
- JONES O. (1865), *The Grammar of Ornament*, Day and Son, London (ed. francese: *Grammaire de l'ornement*, L'Aventurine, Paris, 2001).
- LACOU-LABARTHE PH. E NANCY J.L. (1978), *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris, pp. 348-349.
- MAUTHNER F. (1923), *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Meiner, Leipzig, 3° ed., vol. I.
- MEDVEDEV P. (2007), *La méthode formelle en littérature (Formal'nyi metod v literaturovedenii, 1928)*, trad. Fr. B. Vauthier e R. Comtet, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.
- NIETZSCHE F. (1977), *La Naissance de la tragédie* (1872), ed. G. Colli e M. Montinari, trad. M. Haar e J.-L. Nancy, Gallimard, Paris.
- SCHLEGEL A.W. (1978), *Leçons sur l'art et la littérature*, in LACOU-LABARTHE, NANCY (1978), pp. 348-349.
- SHUSTERMAN R. (1988), *Critique et Poésie selon I.A. Richards: de la confiance positiviste au relativisme naissant*, Presses universitaires de Bordeaux, Bordeaux.
- SPENDER S. (1965), *Remembering Eliot*, in "Encounter", 24 (aprile), pp. 3-14.
- STEINER P. (1995), *Russian Formalism*, in SELDEN R. (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism* (vol. VIII: *From Formalism to Post-Structuralism*), Cambridge University Press, Cambridge.
- VALÉRY P. (1973-1974), *Cahiers*, ed. J. Robinson-Valéry, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 1973-1974, t. II, p. 968.

VALÉRY P. (1977), "L'Enseignement de la poétique au Collège de France" (1937), in *Œuvres*, ed. HYTIER J., Gallimard ("Bibliothèque de la Pléiade"), Paris.

WIMSATT W. K. - BROOKS C. (1957), *Literary Criticism: A Short History*, Knopf, New York.

WÖLFFLIN H. (1982), "Pro Domo: justification de mes *Principes fondamentaux de l'art*" (1920), in *Réflexions sur l'histoire de l'art (Gedanken zur Kunstgeschichte)* (1941), trad. R. Rochlitz, Klincksieck, Paris.