

A CURA  
DI TZVETAN TODOROV

# I FORMALISTI RUSSI

Teoria della letteratura  
e metodo critico

Prefazione di Roman Jakobson

Titolo originale *Théorie de la littérature*

© 1965 Editions du Seuil, Paris



© 1968 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

Traduzioni dagli originali francesi e russi  
di Gian Luigi Bravo, Cesare De Michelis, Remo Faccani, Paolo Fossati,  
Renzo Oliva, Carlo Riccio e Vittorio Strada

La presente edizione è stata curata da Gian Luigi Bravo

ISBN 88-06-04408-7

Piccola  
Biblioteca  
Einaudi

LA COSTRUZIONE DELL'INTRECCIO  
DI BORIS TOMAŠEVSKIJ

BORIS TOMAŠEVSKIJ, *Sjužetnoe postroenie*, in *Teorija literatury. Poetika*, Mosca-Leningrado 1928, pp. 131-65.

Traduzione di Gian Luigi Bravo.

1. *La scelta del tema.*

Nell'opera letteraria le singole proposizioni, combinandosi secondo il loro significato, danno origine ad una costruzione, tenuta insieme da un'idea comune o tema. Il tema (ciò di cui si parla) rappresenta l'unità dei significati dei singoli elementi dell'opera; ne possiede uno sia questa nel suo complesso, sia ognuna delle sue parti. Ogni prodotto letterario scritto in un linguaggio dotato di significato ha un tema; ne sono prive solo le composizioni «transmentali», ma proprio per questo esse non sono altro che esperimenti di laboratorio di alcune scuole poetiche.

Perché una costruzione verbale costituisca un prodotto unitario essa deve possedere un tema che la unifichi, prendendo forma a mano a mano che essa si sviluppa.

Nella scelta del tema ha notevole importanza il modo in cui reagirà ad esso il lettore. Con questa parola si fa in genere riferimento ad un gruppo abbastanza indeterminato di persone, e spesso lo scrittore non ha un'idea chiara di chi siano i suoi lettori effettivi; tuttavia in un modo o nell'altro egli ne tiene sempre conto nel suo lavoro. Questo suo atteggiamento è canonizzato nel classico indirizzo al lettore, quale ad esempio è formulato in una delle ultime strofe dell'*Evgenij Onegin*:

Chiunque tu sia, o mio lettore,  
Amico o nemico, voglio da te  
Separarmi ora amichevolmente.  
Addio. Qualunque cosa tu con me  
Abbia cercato in queste strofe trascurate:  
Ricordi pieni d'emozione,

Riposo dopo il tuo lavoro,  
 Quadri vivi, battute spiritose,  
 Oppure errori di grammatica,  
 Voglia il cielo che in questo libro,  
 Per il divertimento, per il sogno,  
 Per il cuore, per le dispute giornalistiche,  
 Tu abbia trovato una briciola almeno.  
 Ed ora separiamoci, addio.

Questo fare assegnamento su un lettore astratto si esprime mediante il concetto di «interesse».

Il tema prescelto deve essere interessante, ma può esserlo nei modi piú diversi. Per gli scrittori ed il pubblico ad essi piú vicino è di estrema importanza il raggiungimento di un alto livello letterario, e con ogni probabilità questo interesse costituisce per essi il movente piú forte. La ricerca della novità professionale, dell'invenzione d'ingegno, è sempre stata una caratteristica delle forme e scuole letterarie piú progressiste. L'esperienza letteraria passata, la «tradizione», si presenta come un insieme di problemi, lasciati, per cosí dire, in eredità dai predecessori, alla soluzione dei quali è rivolta tutta l'attenzione dello scrittore. D'altro lato anche l'interesse del lettore oggettivo, lontano dai problemi di tecnica letteraria, può assumere le forme piú varie, dalla semplice richiesta di una lettura piacevole (che può essere soddisfatta dalla cosiddetta «letteratura di consumo», da Nat Pinkerton a Tarzan), fino ad una combinazione di interessi letterari e di esigenze culturali generali.

Da questo punto di vista soddisfano il lettore i temi di *attualità*, cioè quelli che rientrano nell'ambito degli interessi culturali del momento. È caratteristico il fatto, ad esempio, che intorno ad ogni romanzo di Turgenev si sia sviluppato un numero enorme di scritti di stampo giornalistico, che non si preoccupavano affatto di questi romanzi in quanto opere d'arte, ma discutevano con accanimento i problemi culturali generali (soprattutto quelli sociali) in essi trattati. Tutti questi scritti erano pienamente giustificati come reazione concreta al tema scelto dal romanziere.

La forma piú elementare di attualità è quella rappresentata dai problemi del giorno, in tutta la loro effimera tran-

sitorietà. Ma i prodotti letterari che se ne occupano (articoli d'appendice, versi di canzonette), proprio per il fatto di essere legati a questi problemi non sopravvivono a lungo al passeggero interesse per essi. Questi temi non hanno profondità, non sono cioè in grado di tener testa alla mutevolezza degli interessi quotidiani del pubblico. Per contro, quanto piú è di rilievo il tema prescelto, tanto maggiori ne saranno la resistenza al tempo e la vitalità. Allargando in tal modo i limiti dell'attualità, possiamo giungere fino agli interessi piú generalmente «umani» (il problema dell'amore, della morte), che sono rimasti fondamentalmente immutati durante tutta la storia dell'umanità. Tuttavia questi temi «umani» generali devono prender corpo in un qualche materiale concreto, e se tale materiale non è legato all'attualità l'impostazione di questi problemi può risultare «ininteressante».

L'«attualità» non va compresa come raffigurazione del presente: se oggi è molto sentito, ad esempio, l'interesse per la rivoluzione, ciò significa che può essere attuale il romanzo storico dedicato a qualsiasi periodo denso di avvenimenti rivoluzionari, o il romanzo utopistico che descriva un movimento rivoluzionario in un'ambientazione di fantasia. Si pensi, ad esempio, alla serie di lavori teatrali ispirati all'epoca dello *Smutnoe vremja*<sup>1</sup> che si sono succeduti recentemente sulle scene russe (quelli di Ostrovskij, di Aleksej Tolstoj, di Čaev ecc., e contemporaneamente ai lavori di Kostomarov), dimostrando come i temi che si rifanno a date epoche storiche possano essere attuali, e suscitare forse piú interesse che non la rappresentazione della realtà presente. Anche di questa ultima, infine, bisogna sapere che cosa descrivere: non tutto ciò che è presente è attuale, non tutto suscita lo stesso interesse.

Questo interesse d'ordine generale per il tema è dunque determinato dalle condizioni storiche del momento in cui vede la luce il prodotto letterario; tra esse rivestono notevole importanza la tradizione letteraria ed i problemi da essa proposti.

<sup>1</sup> [Periodo di lotte intestine dell'inizio del XVII secolo, caratterizzato da rivolte contadine e dall'intervento polacco e svedese].

Ma scegliere un tema interessante non basta; è necessario mantenerlo vivo, stimolare l'attenzione del lettore. L'*interesse* è ciò che attira, l'*attenzione* ciò che avvince.

Nel tener desta l'attenzione ha grande importanza l'aspetto affettivo del tema. Non è un caso che le opere destinate ad agire direttamente su un ampio pubblico (quelle drammatiche) venissero classificate in comiche e tragiche proprio in base ad una caratteristica affettiva. Le emozioni sono il mezzo principale per mantenere viva l'attenzione nei confronti dell'opera che le suscita. Non è sufficiente registrare le fasi di movimenti rivoluzionari col tono freddo del relatore; bisogna che il lettore se ne faccia partecipe, ne provi indignazione, gioia, turbamento. In questo modo l'opera diventa attuale nel senso esatto del termine, poiché agisce sul suo pubblico evocando in esso emozioni che ne orientano gli impulsi.

Sulla simpatia e l'avversione, su un giudizio di valore della materia considerata, si fonda la maggior parte delle opere poetiche. Le figure tradizionali dell'eroe buono («positivo») e del cattivo («negativo») sono l'espressione diretta di questo momento valutativo nel prodotto letterario. Il lettore deve essere orientato nella sua partecipazione affettiva e nelle sue emozioni.

È per questo motivo che il tema ha di solito un proprio colorito affettivo, provoca cioè simpatia o indignazione, e viene elaborato al livello valutativo.

Non bisogna qui dimenticare che questo aspetto affettivo è insito nell'opera e non costituisce un contributo del lettore. Non ha senso discutere se un dato eroe (ad esempio Pečorin in Lermontov) sia positivo o negativo; va invece scoperto l'atteggiamento affettivo nei suoi confronti quale risulta dall'opera (anche se esso non corrisponde all'opinione personale del lettore). Questa tonalità affettiva, univoca nei generi letterari primitivi (ad esempio nel romanzo d'avventure, con il premio alla virtù e la punizione del vizio) può essere molto raffinata e composita nelle opere più elaborate, e a volte tanto complessa che una formula semplice non basta ad esprimerla. E tuttavia è principalmente la componente della partecipazione emotiva a

indirizzare l'interesse e a tener desta l'attenzione, quasi impegnando personalmente il lettore nello sviluppo del tema.

## 2. *La fabula e l'intreccio.*

Il tema rappresenta l'unità di una serie di elementi tematici minori, disposti in rapporti determinati.

La disposizione di tali elementi tematici può essere di due tipi fondamentali: 1) essi possono essere legati da un rapporto causale-temporale; 2) possono essere esposti su un piano di simultaneità o in un altro ordine che non implichi una causalità interna. Nel primo caso abbiamo opere con *fabula* (racconti, romanzi, poemi epici), nel secondo opere senza *fabula*, «descrittive» («poesia descrittiva e didattica», lirica, «viaggi»: le *Lettere di un viaggiatore russo* di Karamzin, *La fregata Pallada* di Gončarov ecc.). Va sottolineato che la *fabula* implica non solo il legame temporale ma anche quello causale; anche un viaggio può essere narrato seguendo un ordine temporale, ma, se si descrivono solo luoghi e fatti, e non le avventure personali del viaggiatore, si tratterà di una narrazione senza *fabula*.

Quanto più è debole questo rapporto causale, tanto maggiore importanza acquista il legame puramente temporale. Dal romanzo con *fabula* per indebolimento graduale di quest'ultima, giungiamo fino alla «cronaca», che è una semplice descrizione in ordine temporale (*L'infanzia del nipote di Bagrov* di Aksakov).

Esamineremo in modo più particolareggiato le opere del primo tipo (con *fabula*), perché proprio tra esse rientra la maggioranza dei prodotti letterari, mentre quelle senza *fabula* si trovano al limite tra il campo delle lettere e quello degli scritti prosastici (nel senso ampio del termine).

Il tema dell'opera con *fabula* rappresenta un sistema più o meno unitario di avvenimenti, l'uno derivante dall'altro, l'uno collegato all'altro. L'insieme di tali avvenimenti nei loro mutui rapporti interni è appunto ciò che chiamiamo *fabula*.

Di solito questa si sviluppa mediante l'introduzione nella narrazione di una serie di persone (i «personaggi», gli «eroi»), collegati tra loro da relazioni di interesse o di altro tipo (ad esempio di parentela). I mutui rapporti tra i personaggi in ogni momento determinato costituiscono una *situazione*: ad esempio, l'eroe ama l'eroina ma questa ama il suo rivale. Qui abbiamo tre personaggi, l'eroe, il rivale e l'eroina, mentre i rapporti sono: l'amore dell'eroe per l'eroina e quello dell'eroina per il rivale. Una situazione tipica è quella che vede rapporti *contrastanti*: i diversi personaggi, in questo caso, desiderano trasformarla in modi diversi. L'eroe, ad esempio, ama l'eroina e ne è riamato, ma i genitori contrastano il matrimonio; l'eroe e l'eroina aspirano ad unirsi, i genitori a separarli, e la *fabula* è formata dalla serie di passaggi da una situazione all'altra. Tali passaggi possono essere realizzati mediante l'introduzione di nuovi personaggi (complicazione della situazione), l'eliminazione di altri (ad esempio con la morte del rivale), il mutamento dei rapporti.

In tal modo, le forme dotate di *fabula* si fondano in maggioranza su un conflitto.

Possiamo dunque definire lo svolgimento della *fabula* come il passaggio da una situazione all'altra<sup>1</sup>, mentre ogni situazione è caratterizzata da un contrasto d'interessi, da una *collisione* e lotta tra i personaggi. Lo sviluppo dialettico della *fabula* è analogo a quello dei processi storico-sociali, nei quali ogni nuova fase storica si determina come il risultato della lotta di gruppi sociali in quella precedente e al tempo stesso come il campo in cui si scontrano gli interessi dei nuovi gruppi, dai quali è formata la «struttura» sociale esistente.

Al contrasto degli interessi e alla lotta tra i personaggi corrisponde la ripartizione di questi ultimi in gruppi, ognuno dei quali porta avanti contro gli altri una propria

<sup>1</sup> Le cose non mutano se, invece di una serie di personaggi, abbiamo una novella psicologica, in cui si descrivono le vicende interiori di un solo personaggio. I singoli moventi psicologici del suo operato, i diversi aspetti della sua vita spirituale, i suoi istinti, le sue passioni, ecc. assumono le parti abitualmente attribuite ai personaggi. È quindi possibile estendere a questo tipo di composizione quanto abbiamo detto e diremo ulteriormente.

tattica particolare. Lo scontro così condotto è detto *intrigo*, ed è tipico del genere drammatico.

Lo sviluppo dell'intrigo (o degli intrighi paralleli, nel caso di una complessa distribuzione in gruppi dei personaggi) porta ad eliminare la contraddizione o a crearne di nuove. Di solito al termine della *fabula* abbiamo una situazione nella quale si conciliano tutte le contraddizioni e si armonizzano gli interessi. Se una situazione contenente delle contraddizioni mette in moto la *fabula*, poiché delle due parti in lotta una deve prendere il sopravvento, ed è impossibile la loro prolungata coesistenza, una situazione di conciliazione non provoca alcun movimento ulteriore, né suscita le attese del lettore; essa occupa quindi la posizione finale e viene definita *scioglimento*. Così, negli antichi romanzi morali era caratteristica una situazione di passaggio in cui la virtù era oppressa e trionfava il vizio (contraddizione di ordine morale), mentre nello scioglimento la prima era premiata, il secondo punito.

Talora ritroviamo un'identica situazione di equilibrio all'inizio della *fabula* (ad esempio: «Gli eroi vivevano in pace e tranquillità, quando improvvisamente... ecc.»). Affinché questa prenda l'avvio è necessario introdurre degli avvenimenti che distruggano l'equilibrio iniziale. L'insieme di questi avvenimenti, che turbano l'immobilità della situazione di partenza e la mettono in moto, viene chiamato *esordio*. È questo di solito a determinare l'intero andamento della *fabula* e tutto l'intrigo si riduce ad una semplice modificazione dell'azione che determina la contraddizione fondamentale introdotta nell'esordio. Tale modificazione si attua attraverso una serie di «peripezie» (passaggi da una situazione all'altra).

Quanto più complesse sono le contraddizioni che caratterizzano la situazione iniziale, e quanto più forte è il conflitto di interessi tra i personaggi, tanto più essa è ricca di *tensione*. Questa tensione aumenta a misura dell'approssimarsi del momento del capovolgimento cruciale della situazione, che di solito viene preparato in modo da ottenere quest'effetto. Così, nello stereotipo del romanzo d'avventure, gli avversari dell'eroe, che ne cercano la morte, sono costantemente in vantaggio nei suoi confronti; ma

all'ultimo minuto, quando tutto è stato predisposto e la sua fine pare ormai inevitabile, egli riesce a trovare inaspettatamente una via d'uscita rendendo vane le insidie a suo danno. Tutta questa preparazione serve ad accrescere la tensione della situazione.

In genere la tensione raggiunge il suo grado piú alto prima dello scioglimento, e questo punto culminante viene di solito indicato col termine tedesco di *Spannung*; esso rappresenta per cosí dire l'antitesi nella struttura dialettica piú semplice della *fabula* (la tesi corrisponde all'esordio, l'antitesi alla *Spannung*, la sintesi allo scioglimento).

Ma non è sufficiente ideare una serie avvincente di avvenimenti delimitandoli con un inizio e un termine; bisogna dar loro una *distribuzione*, ordinarli in una costruzione determinata, esporli in modo che le componenti della *fabula* si trasformino in una composizione letteraria. La distribuzione in costruzione estetica degli avvenimenti nell'opera ne è chiamato *l'intreccio*. Si tratta di un concetto complesso, e per precisarlo meglio dovremo introdurre alcuni termini ausiliari.

Prima di attuare questa distribuzione, è necessario dividere il tema in parti, «scomporlo» in unità narrative minime, che dovranno poi essere disposte lungo l'asse della vicenda.

Quello di tema è un concetto *riassuntivo*, che unifica il materiale verbale impiegato nell'opera; questa non solo possiede un tema nel suo complesso, ma ne ha uno per ogni singola parte. Tale suddivisione dell'opera in parti, individuate ognuna da una sua unità tematica particolare, è chiamata scomposizione. Cosí il racconto di Puškin *Un colpo di pistola* si scompone nella storia degli incontri del narratore con Silvio e il conte, e in quella dello scontro tra questi ultimi due; la prima si suddivide a sua volta nella storia della vita al reggimento e in quella della vita in campagna, la seconda nel primo duello tra Silvio e il conte e nel loro ultimo incontro.

Procedendo in questa scomposizione dell'opera in frazioni tematiche, giungiamo infine a parcelle *non scomponibili* ulteriormente che costituiscono le porzioni minime

di materiale tematico: «Scese la sera», «Raskol'nikov uccise la vecchia», «L'eroe morí», «Si ricevette una lettera» ecc. Il tema di una particella indivisibile viene chiamato *motivo*, e in pratica ogni proposizione ne possiede uno proprio.

A questo punto va premesso che il termine di «motivo», quale è impiegato nella poetica storica – nell'analisi comparativa degli intrecci «erranti» (ad esempio nello studio delle favole) – è sostanzialmente diverso da quello qui introdotto, anche se di solito viene determinato nello stesso modo. Nella poetica comparata è definita «motivo» quell'unità tematica che si ritrova in opere diverse (ad esempio: «il rapimento della fidanzata», «gli animali aiutanti» – si tratta degli animali che aiutano l'eroe a compiere le sue imprese – ecc.). Questi motivi passano, rimanendo intatti, da un intreccio all'altro, e non ha in questo caso importanza se essi possano essere ulteriormente scomposti in componenti minori; è sufficiente che essi compaiano sempre indivisi nell'ambito del genere letterario preso in esame. Di conseguenza, nello studio comparato, non si può parlare di entità «non scomponibili», ma solo di entità storicamente non scompostesi, che hanno conservato la propria unità pur nel loro errare da un'opera all'altra. Tra l'altro molti motivi della poetica comparata conservano il loro significato anche al livello della poetica teorica.

I motivi, combinandosi tra loro, formano la struttura tematica dell'opera; da questo punto di vista, la *fabula* è costituita dall'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali, mentre l'intreccio è l'insieme degli stessi motivi, in quella successione e in quei rapporti in cui essi sono dati nell'opera<sup>1</sup>. Per quanto concerne la *fabula*, non ha importanza in quale punto del testo è reso noto al lettore un certo avvenimento, e se esso gli venga comunicato direttamente dall'autore, narrato da un personaggio

<sup>1</sup> Va notato che nella pratica critico-letteraria i termini «fabula» e «intreccio» vengono impiegati coi piú diversi significati, e talora con significato opposto a quello da noi proposto. La definizione da noi adottata è convenzionale, ma presenta alcuni vantaggi nella trattazione dei problemi generali della tematica.

o suggerito con semplici accenni. Nell'intreccio, invece, ha rilevanza proprio l'introduzione dei motivi nel campo visivo del lettore. Da *fabula* può fungere anche un fatto realmente accaduto, non ideato dall'autore, l'intreccio è invece esclusivamente una costruzione letteraria.

I motivi non sono tutti dello stesso tipo, e basta riepilogare la *fabula* di un'opera per rendersi immediatamente conto di quello che si può *tralasciare* pur conservando la connessione tra i fatti narrati, e di ciò che non si può trascurare senza infrangere tra questi il legame causale. Chiamiamo *legati* i motivi che non si possono omettere, *liberi* quelli eliminabili senza danno per l'integrità della connessione causale-temporale degli avvenimenti.

Per la *fabula* hanno rilevanza solo i motivi legati; per l'intreccio, invece, sono a volte proprio i motivi liberi (le «digressioni») ad avere le funzioni più importanti, determinando la struttura dell'opera. Questi motivi collaterali («digressioni nei particolari», ecc.) vengono impiegati per la costruzione letteraria del racconto e assolvono una varietà di funzioni, sulle quali ritorneremo più avanti. La loro introduzione è determinata in misura notevole dalla tradizione letteraria, ed ogni scuola è caratterizzata da un proprio repertorio di motivi liberi, mentre quelli legati si distinguono di solito per la loro «vitalità», si ritrovano cioè in forma identica nei prodotti delle scuole più diverse. È evidente, tra l'altro, che le tradizioni letterarie possono avere una parte importante anche nel condizionare l'elaborazione della *fabula* (per la novellistica degli anni quaranta del secolo scorso, ad esempio, è caratteristica la *fabula* fondata sulle disavventure del piccolo impiegato: *Il cappotto* di Gogol', *Povera gente* di Dostoevskij; tipica degli anni venti è invece la *fabula* imperniata sull'infelice amore d'un europeo per una straniera: *Il prigioniero del Caucaso* e *Zingari* di Puškin).

Nel suo racconto *Il fabbricante di bare* Puškin parla appunto della tradizione letteraria in rapporto all'introduzione dei motivi liberi:

«Il giorno dopo, alle dodici in punto, il fabbricante di bare e le figlie uscirono dal cancelletto della loro casa di recente acquisto per recarsi dal vicino. Non starò a descri-

vere né il caffettano russo di Adrian Prochorovič, né l'abbigliamento europeo di Akulina e di Dar'ja, in deroga all'uso ormai invalso tra i romanzieri odierni. Ritengo tuttavia che valga la pena di notare che le ragazze portavano tutte e due un cappellino giallo e scarpette rosse, il che esse usavano fare solo nelle occasioni più solenni».

Qui la descrizione dell'abito è indicata come un motivo libero tradizionale dell'epoca (1830).

Tra i diversi motivi va distinta la classe particolare di quelli *introduttivi*, che esigono di essere integrati con altri motivi concreti. Così, nelle favole, è tipica la situazione in cui all'eroe viene affidato un incarico; un padre, ad esempio, vuole sposare la propria figlia e questa, per sfuggire al matrimonio, gli impone dei compiti irrealizzabili. Oppure, la figlia del re è promessa all'eroe, ma, per sfuggire alle nozze indesiderate, gli affida degli incarichi a prima vista inattuabili. Si confronti con *La fiaba di Balda* di Puškin: per liberarsi dal suo lavorante il pope gli impone di riscuotere un tributo dai diavoli. Questo motivo dell'*incarico* deve essere integrato dalla narrazione concreta dei compiti imposti e serve di introduzione alla narrazione delle avventure dell'eroe, che tale incarico deve assolvere. Lo stesso vale per il motivo del differimento mediante il racconto: nelle *Mille e una notte* Sheherazade procrastina la sorte che la minaccia narrando delle fiabe. Tale motivo non è che un procedimento per introdurre queste ultime; nei romanzi d'avventure hanno la stessa funzione i motivi della persecuzione e altri. Di solito l'introduzione di motivi liberi nella narrazione funge da complemento al motivo introduttivo, che di per sé è legato, cioè non eliminabile dalla *fabula*.

D'altro lato i motivi vanno classificati dal punto di vista dell'azione oggettiva in essi contenuta.

I motivi che trasformano una situazione sono *motivi dinamici*, mentre sono *statici* quelli che non provocano alcun mutamento. Prendiamo, ad esempio, la situazione che si presenta prima del termine della vicenda nel racconto di Puškin *La signorina contadina*: Aleksej Berestov ama Akulina; il padre lo obbliga a sposare Liza Muromska; Aleksej, non sapendo che Akulina e Liza sono la stessa