

da: *Viktor Šklovskij, Una teoria della prosa*, trad. Maria Olsoufieva, Bari De Donato editore, 1966. 242 pp.  
pp. 9-31.

#### L'ARTE COME ARTIFICO

« L'arte è pensiero espresso per immagini ». Sembra l'affermazione di un liceale; ma può anche essere l'enunciato di un dotto filologo, pronto a costruirci su tutta una teoria letteraria. Si tratta, in ogni modo, di un'opinione profondamente radicata e diffusa. Uno dei suoi creatori è indubbiamente Potebnja<sup>1</sup>. « Non vi è arte e soprattutto non vi è poesia senza immagini », egli afferma (*Note sulla teoria della letteratura*); e, in un altro passo: « La poesia (ma anche la prosa) è innanzitutto e principalmente una determinata manifestazione del pensiero e della conoscenza ».

La poesia è dunque un tipo particolare di pensiero, e cioè un pensiero che si esplica attraverso le immagini e che consente un risparmio di energie mentali. Essa suscita una « sensazione di relativa facilità del processo », e il sentimento estetico non è che un riflesso di questo risparmio di energie. Così interpreta e sintetizza le concezioni di Potebnja — in termini che sembrano perfettamente legittimi — il professor Ovsjaniko-Kulikovskij<sup>2</sup>, il quale certamente ha letto con molta attenzione i libri del suo maestro.

Potebnja e i suoi numerosi scolari vedono nella poesia una forma particolare di pensiero, un pensiero per immagini. Per loro le immagini hanno un'unica funzione: permetterci di raggruppare oggetti e azioni eterogenee e di spiegare ciò che non conosciamo per mezzo di ciò che conosciamo. Più esattamente, per servirci delle parole dello stesso Potebnja: « a) l'immagine è un predicato invariabile di soggetti variabili, un costante strumento d'attrazione di appercezioni mutevoli... b) L'immagine è molto più semplice e chiara di ciò che essa serve a illustrare ». Cioè: « poiché il fine della rappresentazione metaforica è di aiutarci a capire il signifi-

<sup>1</sup> Aleksandr Potebnja, 1835-1891, linguista e storico della letteratura.

<sup>2</sup> Dmitrij Ovsjaniko-Kulikovskij, 1853-1920, storico della letteratura.

cato dell'immagine e poiché, senza questa proprietà, la metafora non avrebbe alcun senso, l'immagine deve esserci più familiare di ciò che bisogna spiegare con il suo aiuto».

Potrebbe essere interessante applicare questa legge ad un passo di Tjutčev<sup>3</sup>: quello in cui il poeta paragona i lampi di un temporale a demoni sordomuti; oppure al brano di Gogol' in cui il cielo viene definito come il manto di Dio.

« Non vi è arte senza immagini »; « l'arte è pensiero in immagini ». Nel nome di queste definizioni sono state dette e fatte molte mostruose generalizzazioni e si è tentato di interpretare persino la musica, l'architettura e la lirica come pensiero in immagini. Dopo lunghe ricerche, protrattesi per un quarto di secolo, il professor Ovsjaniko-Kulikovskij si è visto infine costretto a escludere dalla definizione la poesia lirica, l'architettura e la musica, a riconoscere in esse una forma particolare di arte (un'arte senza immagini) e a definirle come « arti liriche » che parlano direttamente al sentimento, ammettendo così che esiste un settore dell'arte, un settore immenso, in cui l'espressione artistica non è una « particolare manifestazione del pensiero ». Peraltra, una delle arti attribuite a questo settore, la lirica (nel senso più stretto del termine), è, malgrado tutto, assolutamente simile all'arte legata alle immagini. Al pari di quest'ultima essa si avvale di parole. Inoltre, e ciò è più importante, noi percepiamo entrambe le forme nello stesso modo, poiché l'arte condizionata dalle immagini si trasforma, senza che noi ce ne rendiamo conto, in arte senza immagini.

Ma la definizione dell'arte come « pensiero per immagini », e cioè (tralascio i termini intermedi della equazione che ormai tutti conoscono) dell'arte come creazione soprattutto di simboli, è riuscita ad imporsi e a sopravvivere al crollo della teoria su cui era fondata. Essa continua ad agire soprattutto nel simbolismo e, in modo particolare, nei suoi teorici.

Molta gente, dunque, crede ancora che il pensare per im-

<sup>3</sup> Fedor Tjutčev, 1803-1873, grande poeta russo.

magini (le *Vie e ombre*, i *Solchi e limiti*<sup>4</sup>) sia il principale tratto distintivo della poesia. Costoro devono per forza ritener che la storia di queste 'arti dell'immagine', come le chiamano, sia la storia del mutare delle immagini. Peraltra le immagini sono quasi costanti e si ripetono identiche da secolo a secolo, da paese a paese, da poeta a poeta. Le immagini non sono 'di nessuno'; 'vengono da Dio'. Quanto più profondamente si studia un'epoca della letteratura, tanto più chiaramente si constata come immagini ritenute tipiche del mondo espressivo di un poeta vengano riprese quasi senza modifiche da un altro poeta. Il lavoro delle scuole poetiche si riduce in fondo all'accumulazione e alla segnalazione di nuovi procedimenti atti a disporre e ad elaborare il materiale verbale; e in particolare, serve assai più a ordinare le immagini che non a crearle. Le immagini sono date, e la poesia è assai più un 'ricordare' immagini, che non un 'pensare per immagini'.

Il pensare per immagini non è in ogni modo l'anello che collega tutti i rami dell'arte o anche soltanto tutti i generi dell'arte della parola; il mutare delle immagini non è la cosa essenziale nello sviluppo della poesia.

Sappiamo che determinate espressioni sono spesso considerate come poetiche, e cioè come se fossero state concepite per essere valutate sul piano estetico, sebbene non siano state create con questo proposito.

Ad esempio, Annenskij<sup>5</sup> ha attribuito alle lingue slave uno specifico carattere poetico, mentre Andrej Belyj<sup>6</sup> ha ammirato nei poeti russi del secolo diciottesimo quel particolare artificio stilistico che consiste nel posporre gli aggettivi ai sostantivi. Belyj loda questo procedimento come se si trattasse di un fattore artistico; più esattamente, egli ritiene che esso derivi da un proposito estetico, mentre questa disponi-

<sup>4</sup> *Solchi e limiti*, raccolta di saggi (1916) del poeta e teorico simbolista Vjačeslav Ivanov (1866-1949).

<sup>5</sup> Innokentij Annenskij, 1856-1909, poeta, critico e traduttore.

<sup>6</sup> Andrej Belyj (Boris Bugaev), 1880-1934, poeta e scrittore simbolista.

sizione dei vocaboli altro non è che una caratteristica generale della lingua del tempo, determinata dall'influsso dello slavo ecclesiastico. Dunque si può 1) sentire come poesia ciò che è stato originariamente creato come prosa, 2) sentire come prosa ciò che è stato originariamente creato come poesia. Ciò dimostra che l'artisticità di un'opera, la possibilità di riferirla alla poesia, dipende dal tipo delle nostre percezioni. Chiameremo dunque opere d'arte in senso stretto le opere che vengono create per mezzo di particolari artifici destinati a farle percepire, con la massima sicurezza possibile, come arte.

La definizione di Potebnja, riconducibile alla formula: poesia = immagine, sta alla base della teoria che afferma: immagine = simbolo = capacità dell'immagine di divenire predicato invariabile di soggetti variabili. Per i simbolisti (Andrej Belyj e Merežkovskij, con il suo *Eterno compagno*<sup>7</sup>) questa definizione aveva in sé un fascino particolare perché era consona alle loro idee e perché costituiva il fondamento delle teorie simboliste. Potebnja poté giungere a questa conclusione anche perché non faceva alcuna distinzione tra il linguaggio della poesia e il linguaggio della prosa, sorvolando quindi sul fatto che esistono due tipi di immagini: l'immagine come strumento pratico del pensiero, come mezzo per raggruppare le cose, e l'immagine poetica come mezzo per intensificare le impressioni. Un esempio: io vado per la strada e vedo che un tale con un cappello lascia cadere un pacchetto. Lo chiamo: « Ohè, tu del cappello, hai perduto un pacchetto! ». Ecco un esempio di immagine prosastica o di semplice tropo prosastico. Un altro esempio: un drappello di soldati sull'attenti; un sottufficiale si accorge che un militare ha assunto una posizione sciatta e gli urla: « Ohè, tu, cappellone<sup>8</sup>, che fai? ». Questa immagine è un tropo poetico. (Nel primo caso la parola 'cappello' era una metonimia,

<sup>7</sup> L'*Eterno compagno*, raccolta di saggi di Dmitrij Merežkovskij, (1865-1941).

<sup>8</sup> La parola russa *sljapa*, significa sia 'cappello' che 'scimunito', 'ba-lordo' (N.d.T.).

nel secondo una metafora. Ma questa distinzione non è essenziale per la nostra trattazione).

L'immagine poetica è uno dei mezzi che servono a intensificare al massimo le impressioni. Come mezzo, e cioè, considerata secondo la sua funzione, essa ha lo stesso valore di altri artifici del linguaggio poetico: del parallelo, semplice e negativo, del paragone, della iterazione, della simmetria, dell'iperbole, di tutte le cosiddette figure stilistiche; equivale insomma a tutti gli strumenti che servono a rafforzare una sensazione suscitata da un oggetto (in un'opera letteraria le parole e persino i suoni possono essere anch'essi oggetti). Tuttavia l'immagine poetica assomiglia solo esteriormente all'immagine che troviamo nel genere della favola e all'immagine come atto del pensiero, ad esempio all'immagine di una bambina che chiama una palla « piccolo melone » (Ovsjaniko-Kulikovskij, *Arte e linguaggio*). L'immagine poetica è uno dei mezzi del linguaggio poetico. L'immagine prosastica è un mezzo per raggiungere l'astrazione. Quando si dice 'melone' al posto di 'palla' o di 'testa' non si fa che astrarre una proprietà dell'oggetto considerato; l'operazione non si distingue in nulla dall'equazione: testa = palla, melone = palla. Questo è in effetti pensiero, ma non ha nulla a che fare con la poesia.

La legge del risparmio di energie creative è una delle leggi universalmente riconosciute. Spencer scrive: « Tutte le regole che determinano la scelta e l'uso delle parole, poggiano su questa esigenza fondamentale. L'esigenza di risparmiare attenzione... di portare la mente alla conoscenza desiderata facendole seguire la via più facile, è spesso l'unico fine, sempre comunque il fine principale... » (*Filosofia dello Stile*). « Se, per sviluppare le sue rappresentazioni, la psiche avesse a disposizione un'energia infinita, essa potrebbe allora non badare al consumo di questa inesauribile riserva, o tutt'al più potrebbe porsi il problema della conseguente perdita

di tempo. Ma poiché queste energie sono finite dobbiamo per forza aspettarci che la psiche si sforzi di attuare i processi di appercezione con la massima funzionalità possibile, vale a dire con un impiego di energia relativamente minimo rispetto al massimo risultato possibile » (R. Avenarius, *La filosofia come pensiero del mondo secondo il principio del minimo impiego di energia*). Petražickij respinge la teoria di James sui fondamenti psichici degli stati affettivi, rinviano appunto alla legge universale del risparmio delle energie spirituali. Il principio del risparmio delle energie creative, in cui si trovano aspetti allettanti — specie per le ricerche sul ritmo — è stato avallato anche da A. Veselovskij<sup>9</sup>, che ha sviluppato le idee di Spencer: « La qualità di uno stile sta nella capacità di esprimere il maggior numero possibile di pensieri con il minor numero possibile di parole ». Andrej Belyj, che nelle pagine migliori della sua opera<sup>10</sup> porta un gran numero di esempi di ritmi complicati, per così dire ‘zoppicanti’, e che, servendosi delle poesie di Baratynskij<sup>11</sup>, dimostra la complessità degli epitetti poetici, ritiene anch’egli necessario citare la legge del risparmio di energie. Nel suo libro, che è un eroico tentativo di creare una teoria dell’arte, egli si fonda su fatti non provati, desunti da opere ormai invecchiate, su una profonda conoscenza degli artifici poetici e sul ‘testo di fisica’ per i licei di Kraevič<sup>12</sup>.

L’idea del risparmio delle energie spirituali come legge e fine di ogni attività creativa si attaglia forse ad un caso particolare del linguaggio: al linguaggio della conversazione. Essa è stata applicata al linguaggio poetico a causa di una insufficiente conoscenza delle differenze tra le leggi di quest’ultimo e quelle del linguaggio pratico. Il primo sospetto in seguito alla scoperta che nel linguaggio poetico giapponese esistono suoni che non compaiono nel giapponese parlato. Il

saggio con cui L. P. Jakubinskij<sup>13</sup> ha dimostrato che nel linguaggio poetico si estingue la legge della dissimilazione delle liquide e viene consentita la ripetizione di suoni identici e difficilmente pronunciabili, è stato uno dei primi accenni, degni di una critica scientifica, al contrasto (che per il momento ci accontentiamo di riferire solo a questo caso) tra le leggi del linguaggio poetico e quelle della lingua corrente.

Le leggi dello sperpero e del risparmio di energie nel linguaggio poetico possono pertanto essere prese in considerazione soltanto nel quadro delle leggi specifiche di quest’ultimo e non per analogia con quelle del linguaggio prosastico.

Se studiamo con sufficiente attenzione le leggi della percezione non tardiamo ad accorgerci che gli atti abituali tendono a diventare automatici. Tutte le nostre abitudini procedono dalla sfera dell’inconscio e dell’automaticismo. Per rendersene conto basta ricordarsi della sensazione provata tenendo in mano una penna per la prima volta o quando si è incominciato a parlare una lingua straniera, e confrontarla con quella che accompagna lo stesso atto alla sua millesima ripetizione. Le leggi del linguaggio quotidiano, con le sue frasi incompiute e le sue parole pronunciate soltanto a metà, si spiegano ricorrendo proprio all’automaticismo di certi processi, la cui espressione ideale è l’algebra, che sostituisce simboli agli oggetti. Nello sciatto linguaggio quotidiano le parole non vengono pronunciate per intero; solo i loro suoni iniziali emergono alla nostra coscienza. Pogodin (*Il linguaggio come creazione*) cita l’esempio di un giovane che pensò la frase: « *Les montagnes de la Suisse sont belles* », come risultato delle lettere L, m, d, l, S, s, b. L’automaticismo del pensiero non solo aveva spinto questo ragazzo a seguire la via dell’algebra, ma gli aveva dettato anche la scelta dei simboli, delle lettere e cioè delle lettere iniziali. Questo modo algebrico di pensa-

<sup>9</sup> Aleksandr Veselovskij, 1838-1906, storico della letteratura.

<sup>10</sup> Allusione al libro di Belyj, *Il simbolismo*, apparso nel 1910.

<sup>11</sup> Evgenij Baratynskij, 1800-1944, poeta.

<sup>12</sup> Konstantin Kraevič, 1833-1892, fisico.

<sup>13</sup> L’autore allude al saggio del linguista Lev Jakubinskij, *La ripetizione di liquide identiche nel linguaggio pratico e nel linguaggio poetico*, apparso nel 1917.

re porta a concepire le cose come numero e spazio; noi non le vediamo ma le riconosciamo dai loro primi e più appariscenti contrassegni. La cosa passa davanti a noi come avvolta in un involucro; sappiamo che esiste, che occupa spazio, ma ne vediamo solo la superficie. Per effetto di questo tipo di percezione l'oggetto svanisce, non viene più percepito e perciò non è più riproducibile. Noi percepiamo le parole del linguaggio quotidiano proprio in questo modo: le udiamo (cfr. il saggio di Jakubinskij) e pronunciamo solo a metà (di qui tutti i lapsus). L'algebrizzazione, l'automatizzazione delle cose ci permette di risparmiare un massimo di energia percettiva. Le cose vengono rappresentate attraverso alcuni tratti essenziali, ad esempio attraverso il loro numero; oppure vengono riprodotte, per così dire, secondo formule, e non si affacciano alla nostra coscienza.

« Con lo straccio della polvere in mano feci il giro della mia camera; ma quando arrivai al sofà non sapevo più se lo avessi già spolverato o no. Poiché nello spolverare i movimenti sono abituali e inconsci, non riuscivo a ricordarmi se li avevo già compiuti e sentivo per di più che non sarei mai riuscito a ricordarmelo. Se ho spolverato e poi ho dimenticato di averlo fatto, cioè, se ho agito inconsapevolmente, è proprio come se non fosse successo niente... Se la vita di molti uomini, con tutta là sua complessità, scorre inconsapevolmente, allora è come se non ci fosse stata » (Diari di Lev Tolstoi, 28 Febbraio 1897, Nikolskoe, *Letopis*, Dicembre 1915).

Così la vita passa, si annulla. L'automatizzazione inghiotte tutto: cose, abiti, mobili, la moglie e la paura della guerra.

« Se la vita di molti uomini, con tutta la sua complessità, scorre inconsapevolmente, allora è come se non ci fosse stata ».

Per risuscitare la nostra percezione della vita, per rendere sensibili le cose, per fare della pietra una pietra, esiste ciò che noi chiamiamo arte. Il fine dell'arte è di darci una sensa-

zione della cosa, una sensazione che deve essere visione e non solo agnizione. Per ottenere questo risultato l'arte si serve di due artifici: lo straniamento delle cose e la complicazione della forma, con la quale tende a rendere più difficile la percezione e prolungarne la durata. Nell'arte il processo di percezione è infatti fine a se stesso e deve essere protratto. L'arte è un mezzo per esperire il divenire di una cosa; per essa ciò che è già stato non ha alcuna importanza.

La vita dell'opera poetica (vale a dire dell'opera d'arte) va dal vedere al semplice riconoscere, dalla poesia alla prosa, dal concreto al generale, dal don Chisciotte, il povero gentiluomo e scolasta che, a metà consapevole, sopporta le umiliazioni alla corte ducale, al don Chisciotte di Turgenev concepito in grande ma vuoto, da Carlo Magno alla parola *korol'*<sup>14</sup>.

Morendo le opere e le forme d'arte tendono ad espandersi; la fiaba è più simbolica della poesia, il proverbio più simbolico della fiaba. Ed ecco perché la teoria di Potebnja presenta meno contraddizioni se la si applica all'analisi della fiaba che egli ha appunto esplorato a fondo da questo punto di vista. Ma poiché questa teoria non poteva essere applicata alle 'vere' opere d'arte, il libro è rimasto incompiuto. Come tutti sanno le *Note sulla teoria della letteratura* sono apparse solo nel 1905, tredici anni dopo la morte dell'autore, mentre lo stesso Potebnja ha elaborato compiutamente soltanto la parte dedicata alla fiaba<sup>15</sup>. Quando una cosa è stata percepita più volte la si incomincia a percepire in termini di mera agnizione. La cosa sta dinnanzi a noi, sappiamo che c'è, ma non la vediamo più, e pertanto non possiamo dire più nulla di essa. Nell'arte la liberazione delle cose dall'automatismo viene ottenuta con mezzi diversi. In questo saggio mi propongo di presentare un mezzo di cui si è quasi sempre servito Lev Tolstoj, e cioè uno scrittore che — almeno secondo Merež-

<sup>14</sup> Termine russo che significa re (N.d.T.).

<sup>15</sup> *Lezioni sulla teoria della letteratura. La fiaba. Il proverbio. I modi di dire.* Charkov, 1914.

kovskij — sembra presentare le cose come le vede cogliendone il nocciolo senza trasformarle.

In Tolstoj l'artificio dello straniamento consiste nel non nominare per nome le cose ma nel descriverle come se le vedesse per la prima volta. Ogni evento viene presentato come se accadesse per la prima volta. Inoltre, per descrivere un oggetto Tolstoj non si avvale delle usuali designazioni delle sue parti, ma di parole che designano le parti corrispondenti di un altro oggetto. Cito un esempio. Nel saggio *Una vergogna!* Tolstoj estrania la punizione corporale nel modo seguente: « Gli uomini che hanno offeso la legge, vengono denudati, gettati a terra e colpiti sul groppone con verghe ». Poche righe sotto si legge: « ... colpiti sulle natiche denudate ». Segue l'osservazione: « Perché si ricorre proprio a questo metodo stupido e barbaro piuttosto che a un altro, per causare dolore ad un uomo? Per esempio, perché non gli si conficcano degli aghi nelle spalle o in un'altra parte del corpo, perché non gli si serrano in ceppi le mani o i piedi, o non si inventa qualche altro sistema analogo? ».

Chiedo scusa di aver scelto questo esempio così poco edificante, ma quello di parlare alla coscienza del lettore è un mezzo caratteristico in Tolstoj. Un sistema di punizione universalmente noto e abituale viene estraniato sia nel modo di descriverlo sia mediante la proposta di variarne la forma senza variarne la sostanza. Tolstoj ricorre continuamente al metodo dello straniamento. In un suo racconto<sup>16</sup> gli eventi vengono narrati da un cavallo e le cose vengono estraniate non attraverso la nostra percezione ma attraverso quella dell'animale. Il diritto di proprietà viene visto in questo modo.

« Ciò che dicevano della flagellazione e del cristianesimo lo capivo assai bene; a quel tempo però mi era ancora completamente oscuro il significato delle parole 'il suo cavallino',

dalle quali mi sembrava di intuire che, secondo l'opinione degli uomini, tra me e il padrone della scuderia dovesse esistere una qualche relazione. In che cosa consistesse questa relazione, allora non lo potevo comprendere. Solo molto più tardi, quando fui separato dagli altri cavalli, capii che cosa significasse quell'espressione. Ma allora io non potevo comprendere che cosa volesse dire in concreto la mia attribuzione in proprietà ad un uomo. L'espressione 'il mio cavallo' si riferiva a me, un cavallo vivo, e mi appariva strana come le parole: 'la mia terra, la mia aria, la mia acqua'.

In ogni modo queste parole mi facevano una grande impressione e ci rimuginavo su costantemente. Il significato che gli uomini davano ad esse lo capii solo molto più tardi, quando ebbi fatto con loro le più svariate esperienze. Questo significato è il seguente: nella vita umana l'essenziale non sono i fatti, ma le parole. Agli uomini non importa tanto la possibilità di fare o non fare qualcosa quanto la possibilità di parlare di qualsiasi oggetto usando determinate parole convenzionali. Queste parole, che essi ritengono assai importanti, sono: 'mio, mia, miei'; e si riferiscono alle cose più diverse; a esseri, a oggetti, persino alla terra, a uomini, a cavalli. Gli uomini hanno stabilito che può essere soltanto uno di loro a chiamare 'mia' una determinata cosa. E chi, in questo gioco che hanno inventato, riesce a chiamare 'mio' il maggior numero di oggetti, viene considerato il più felice. Io non so perché le cose stiano così, ma in effetti stanno realmente così. Un tempo ho cercato di spiegarmele pensando che a questo riconoscimento fosse legato un qualche diretto vantaggio, ma questa supposizione si è rivelata erronea.

Ad esempio: molti tra gli uomini che mi definivano il 'loro' cavallo, non mi cavalcavano; a cavalcarmi era tutt'altra gente. Neppure mi davano il foraggio; anche questo erano altri a farlo. Del bene me lo fecero non quelli che mi chiamavano 'il mio cavallo', ma vetturini, veterinari o comunque persone estranee. Quando più tardi ampliai l'orizzonte delle mie osservazioni, mi convinsi che il termine 'mio' non

<sup>16</sup> Si tratta di *Cholstomer, storia di un cavallo* (N.d.T.).

si riferisce soltanto a noi cavalli, ma in generale poggia unicamente su un basso, animalesco istinto degli uomini, istinto che essi chiamano sentimento di proprietà o di diritto di proprietà. L'uomo dice: 'la mia casa' anche se non vi abita mai, anche se si occupa soltanto della sua costruzione e della sua manutenzione. Il commerciante dice: 'il mio negozio', ad esempio: 'il mio negozio di stoffe', ma non si fa confezionare i suoi abiti neppure con le migliori stoffe che vi tiene.

Vi sono uomini che chiamano 'loro' un pezzo di terra e non hanno mai visto questa terra né vi hanno mai messo piede. Vi sono uomini che dicono 'mio' a proposito di altri uomini pur senza averli mai visti e sebbene l'unico rapporto con loro consista nel farli soffrire. Vi sono uomini che dicono 'la mia donna', anche se questa vive con altri. E nella vita questi uomini non tendono a fare ciò che ritengono buono e giusto ma a definire come 'loro' il maggior numero possibile di cose.

Io sono convinto adesso che la differenza sostanziale tra noi e gli uomini sta proprio qui. Già per questo semplice fatto — e anche trascurando tutti gli altri vantaggi che abbiamo rispetto a loro — abbiamo il diritto di affermare che, nella gerarchia degli esseri viventi, noi stiamo un gradino più su degli uomini. L'attività degli uomini, almeno di tutti quelli con cui io ho avuto a che fare, è determinata dalle parole, non dai fatti ».

Alla fine del racconto il cavallo è già morto ma lo stile narrativo, l'artificio, non cambia:

« Il corpo senza vita di Serpuchovskij che aveva camminato mangiato e bevuto in questo mondo, venne restituito alla terra solo molto tempo dopo. Né la sua pelle, né la sua carne, né le sue ossa potevano servire a qualcosa.

E, come il suo corpo morto, che aveva vagato in questo mondo, da ben vent'anni non era stato che un peso per tutti, così anche la sua sepoltura fu per gli uomini soltanto un inutile fastidio. Da gran tempo nessuno si era più servito di lui;

da gran tempo egli era diventato un impaccio per tutti. Ciononostante, quei morti che seppelliscono i morti ritenevano necessario rivestire questo corpo, già gonfio e immediatamente caduto in putrefazione, fargli indossare una bella uniforme e lucidi stivali, deporlo in una bara nuova e bella, adorna ai quattro angoli di fiocchi fiammanti, mettere poi questa bara nuova in un'altra bara di piombo, portarla a Mosca, riesumare lì ossa umane che vi riposavano da molto tempo, nascondere nello stesso punto questo corpo decomposto e brulicante di vermi nella sua uniforme nuova e nei suoi stivali tirati a lucido, e ricoprire il tutto di terra ».

In questo caso, come vedremo, l'artificio viene impiegato anche alla fine del racconto e anche al di fuori della sua casuale motivazione.

Tolstoj è ricorso a questo artificio per rappresentare le scene di battaglia di *Guerra e Pace*, tutte fortemente estraniate (non le posso citare perché sarei costretto a trascrivere una parte considerevole del lunghissimo romanzo); e con la stessa tecnica ha descritto i salotti e il teatro:

« Al centro del palcoscenico stavano delle assi lisce; sulle pareti immagini dipinte che rappresentavano alberi; sullo sfondo un telone di lino. In mezzo alla scena sedeva un gruppo di ragazze vestite con corsetti rossi e gonne bianche. Una giovane donna, grassa, avvolta in un abito di seta bianca, se ne stava un po' discosta, su una bassa panca, dietro alla quale era incollato un pezzo di cartone verde. Tutte cantavano qualcosa. Quando ebbero finito di cantare, la donna in bianco si avvicinò alla gabbia del suggeritore; poi entrò un uomo con calzoni di seta attillatissimi sulle gambe grasse, una penna sul cappello e un pugnale alla cintola. Costui si avvicinò alla donna e incominciò a cantare e ad agitare le mani. Dapprima l'uomo cantò da solo; poi si mise a cantare anche la donna. Infine tacquero entrambi; l'orchestra suonava e l'uomo teneva la mano della donna aspettando la sua entrata nel duetto. Poi ripresero a cantare insieme e tutto

il teatro applaudiva e gridava, mentre sul palcoscenico uomini e donne, che rappresentavano coppie di innamorati, si inchinavano sorridendo.

Nel secondo atto le scene avrebbero dovuto rappresentare delle tombe; un buco nel telone dello sfondo serviva da luna. Sulla ribalta vennero attenuate le luci, mentre le trombe e i contrabbassi facevano vibrare note profonde, e da destra e sinistra entravano in scena uomini avvolti in neri mantelli. Costoro agitavano le mani e brandivano degli arnesi che sembravano pugnali; poi, correndo, entrarono altri due uomini che trascinarono via la donna, quella che prima era vestita di bianco e ora portava una veste azzurra. Ma non lo fecero subito; prima di trascinarla via cantarono ancora a lungo con lei. Quando finalmente l'ebbero portata via, dietro le quinte vennero battuti tre colpi di gong e tutti si inginocchiarono a cantare una preghiera. Queste scene furono più volte interrotte dalle urla entusiastiche degli spettatori ».

Il terzo atto è descritto con la stessa tecnica:

« ... Improvvvisamente si alzò un turbine, l'orchestra suonò scale cromatiche e accordi di settima diminuita e tutti si misero a correre e a trascinare di nuovo un personaggio dietro le quinte; poi calò il sipario ».

Nel quarto atto:

« Apparve un diavolo, che cantava agitando le mani, finché sotto di lui vennero tolte un paio di assi ed egli sparì sprofondando nella scena ».

In *Resurrezione* la città e il processo sono descritti con questa stessa tecnica, con la quale viene presentato anche il matrimonio nella *Sonata a Kreuzer*: « Affinità spirituale! Ma che bisogno c'è allora di dormire insieme? ». Tolstoj non ha però usato l'artificio dello straniamento solo per rappresentare le cose in modo negativo.

« Pierre si alzò, si allontanò dai suoi nuovi compagni e se ne andò tra i fuochi del campo, dall'altra parte della stra-

da, dove aveva sentito dire che si trovavano i soldati prigionieri. Voleva parlare con loro. Una sentinella francese lo fermò e gli ordinò di tornare indietro. Pierre fece dietro front ma non ritornò verso i fuochi dei suoi compagni; si diresse invece verso una carrozza staccata, dove non c'era nessuno. Si sedette sulla terra fredda, accanto alla ruota della carrozza, e se ne stette a lungo immobile con i ginocchi piegati sotto il mento e la testa sprofondata. Pensava. Passò così una buona ora. Nessuno lo disturbò. Improvvisamente si mise a ridere, di quel suo riso possente e bonario, tanto forte che la gente intorno si voltò da ogni parte per vedere da che parte venisse questa strana risata.

“ Ah, ah, ah! ” rideva Pierre. E disse forte: “ il soldato non mi ha lasciato passare. Sono prigioniero, carcerato. Io, io; la mia anima immortale. Ah! ah! ah! ”. E rise fino a farsi venire le lacrime agli occhi.

Gettò uno sguardo al cielo, alla profondità nera in cui tremolavano le stelle che stavano ormai impallidendo. “ Tutto questo è mio, tutto questo è in me, tutto questo sono io ”, pensò. “ E tutto questo loro lo hanno preso prigioniero e chiuso in una baracca circondata da uno steccato ”. Pierre sorrise, raggiunse i suoi compagni e si mise a dormire ».

Chiunque conosca bene Tolstoj può trovare nelle sue opere centinaia di esempi analoghi. Questo modo di guardare le cose staccandole dal loro contesto spinse lo scrittore a utilizzare, nelle sue ultime opere, il metodo dello straniamento anche per descrivere i dogmi e i riti, sostituendo le designazioni correnti nell'uso religioso con parole tratte dal linguaggio quotidiano. Ne risultò un effetto strano, mostruoso, che molti ritenevano in tutta serietà blasfemo, sentendosene profondamente feriti. Si trattava comunque dello stesso procedimento con cui Tolstoj aveva sempre percepito e rappresentato il mondo. Le sue sensazioni avevano scosso la sua fede perché avevano urtato in cose che per lungo tempo egli non aveva voluto toccare.

FINE

L'artificio dello straniamento non è un'esclusiva di Tolstoj. Per ragioni puramente pratiche mi sono servito di esempi tratti dalle sue opere solo perché queste sono universalmente conosciute.

Chiarito il carattere di questo artificio stilistico, cercheremo adesso di definire, per approssimazione, i limiti della sua applicazione. Personalmente, sono dell'opinione che lo straniamento si trovi quasi dovunque esistano immagini.

In altre parole: la differenza tra la nostra opinione e la teoria di Potebnja può essere formulata nel modo seguente: l'immagine non è un predicato invariabile di soggetti variabili; la funzione dell'immagine non consiste nell'avvicinare la nostra mente al significato dell'oggetto, ma nel determinare il modo con cui viene percepito; essa sostituisce il 'vedere' al semplice 'riconoscere'. La letteratura erotica ci consente di cogliere con la massima chiarezza la funzione dell'immagine, poiché rappresenta spesso i suoi oggetti come qualcosa che venga visto per la prima volta. Ciò avviene ad esempio in Gogol', nella *Notte della vigilia di Natale*:

« Poi le si avvicinò, si schiarí la gola, toccò con un dito il braccio, nudo e pieno di lei, dicendo, con aria astuta e soddisfatta: — Ma cosa avete lì, bella Solocha? —. Dette queste parole, fece due passi indietro. — Che cosa ho lì? Ma è il mio braccio, Osip Nikíforovič! — rispose la donna.

— Hem! Un braccio! Hehehe! — disse il sagrestano, assai contento di questo inizio, mettendosi a camminare su e giù per la stanza.

— E che cosa è questo, carissima Solocha, — ripeté con lo stesso tono, avvicinandosi nuovamente a lei, carezzandole il collo e saltando subito indietro.

— Lo vedete voi stesso, Osip Nikíforovič! — rispose Solocha. — È il mio collo, e attorno al collo porto una collana.

— Hem! Una collana attorno al collo?... Hehehe! —, disse il sagrestano rimettendosi a passeggiare su e giù per la stanza e stropicciandosi le mani.

— E che cosa avete lì, incomparabile Solocha? — ... Ma chi sa cosa mai stava toccando adesso il sagrestano con le sue lunghe dita... ».

Ne *La fame* di Hamsun si legge: « Sotto la sua camicia brillavano due candidi portenti ».

Spesso gli oggetti erotici vengono trascritti con l'aperta intenzione di *non* facilitarne il riconoscimento da parte dell'intelletto. A questo genere di descrizioni appartiene la rappresentazione dei genitali secondo l'immagine della chiave e della serratura (ad esempio in D. Savodnikov, *Indovinelli del popolo russo*, Nr. 102-107) dell'arcolaio e del fuso (ibidem, Nr. 588-591) dell'arco e della freccia, del cerchio e del paletto; come nella bylina<sup>17</sup> di Stavr (Rybnikov, Nr. 30).

Il marito non riconosce la moglie che è travestita da cavaliere. E la donna gli sottopone un indovinello:

« Ti ricordi, Stavr, ti ricordi ancora quando da bambini uscivamo per strada e giocavamo insieme a paletto? <sup>18</sup>

Il tuo paletto era d'argento  
il mio cerchio di oro rosso.  
Io lo infilavo solo qualche volta,  
ma tu sempre ».

Parlò allora Stavr, figlio di Godino:

« Io non ho mai giocato con te a paletto ».

E allora Vasilisa Mikulična disse:

« Sai tu Stavr, ti ricordi ancora,  
di quando imparammo a scrivere insieme?  
Io avevo un calamaio d'argento  
e la tua penna era d'oro.

Di rado io intingevo la mia penna nel calamaio,  
ma tu vi intingevi sempre la tua ».

In una variante della bylina viene fornita la soluzione:

Allora il severo ambasciatore Vasiljuška

<sup>17</sup> *Byline*: Canti epici tramandati oralmente dell'antica Russia.

<sup>18</sup> Gioco russo (*Svajka*) che consiste nell'infilar un cerchio su un paletto posto per terra.

sollevò la sua veste fino all'ombelico.  
È il giovane Stavr Godinovič  
riconobbe il cerchio d'oro...  
(Rybnikov Nr. 171)

Ma lo straniamento non è soltanto un artificio per indovinelli erotici. Ogni indovinello si fonda su una descrizione dell'oggetto mediante parole che lo illustrano e lo definiscono ma che non vengono generalmente usate per esso, ad esempio: « due estremità, due anelli, e in mezzo un chiodo », oppure su uno specifico straniamento fonetico, che sembra fare il verso alla cosa: « *Ton da tonok? - Pol da potolok* »<sup>19</sup> (D. Savodnikov, Nr. 51).

Vi sono immagini erotiche che si servono dello straniamento pur senza essere indovinelli. Esempi: le 'mazze da cricket', gli 'aeroplani', i 'pupazzi', e gli 'amici', che ricorrono nelle canzoni.

Queste immagini hanno qualcosa in comune con quelle del canto popolare, che rappresenta gli stessi eventi con espressioni come « calpestare l'erba » e « rompere un ramo dal cespuglio delle palle di neve ».

L'artificio dello straniamento compare in forma particolarmente chiara in una immagine largamente diffusa: nel motivo dell'orso o di un altro animale (o anche del diavolo: altra motivazione della mancata agnizione) che non riconoscono l'uomo durante l'amplesso amoroso. (*Il signore senza paura*, *Fiabe russe*, Rapporti della imperiale società geografica russa, 42, Nr. 52; *Il soldato leale*, Romanov, *Fiabe della Russia bianca*, Nr. 84).

Nella fiaba Nr. 70 della raccolta di D. Zelenin (*Fiabe russe del governatorato di Perm*) il mancato riconoscimento costituisce un caso assai caratteristico.

« Un contadino arava il suo campo con la sua cavalla pezzata. Venne un orso e gli chiese: — Dimmi, amico, chi ha

pezzato così la tua cavalla? —. — Io stesso — . — E come hai fatto? —. — Vieni che pezzo anche te —. E l'orso ebbe il fatto suo. Il contadino gli legò insieme le zampe, prese il vomere, lo arrossò alla fiamma e lo appoggiò sui fianchi dell'orso. In tal modo gli bruciò la pelle fino alla carne viva rendendolo pezzato. Poi lo sciolse. L'orso se ne corse via, si mise sotto un albero vicino e non si mosse. Allora, volando se ne venne una gazza che voleva beccare un po' di carne delle provviste del contadino. Il contadino la afferrò e leruppe una gamba. La gazza se ne volò via e andò a posarsi sull'albero sotto cui si era messo l'orso. Sopraggiunse volando una grossa mosca nera che si posò sul cavallo e lo punse. Il contadino l'acchiappò, le infilò un bastoncino nel deretano e la lasciò libera. La mosca se ne volò via e si posò sull'albero dove si erano rifugiati la gazza e l'orso e dove tutti e tre se ne stettero fermi. Più tardi venne la moglie del contadino per portargli la cena. Il contadino cenò con sua moglie, poi la gettò a terra. Vedendolo, l'orso disse alla gazza e alla mosca: — Signore del cielo! Il contadino vuole pezzare qualcun altro! —. Dopo di lui parlò la gazza e disse: — no; vuol spezzare le gambe a qualcuno —. E infine la grossa mosca: — Macché, vuole piantare un bastone nel sedere ».

Credo che l'identità tra l'artificio su cui si fonda questa favola e l'artificio su cui si basa *Cholstomer, storia di un cavallo*, non possa sfuggire a nessuno.

Lo straniamento dell'amplesso amoroso ricorre assai spesso in letteratura. Nel *Decamerone*, ad esempio, incontriamo le espressioni: « raschiare la botte », « dar la caccia agli usignuoli », e infine l'immagine: « il dilettevole lavoro della battitura della lana », immagine che però non viene sviluppata a vero e proprio soggetto. Con non minore frequenza lo straniamento viene usato per descrivere i genitali. Molte trame sono costruite sul 'mancato riconoscimento'; ad esempio, in Afanasev (*Fiabe intime. La dama pudica*), tutta la fiaba poggia sul fatto che le cose non vengono chiamate col loro nome,

<sup>19</sup> *Ton* = coperta. *Pol* = pavimento (N.d.T.).

su una specie di gioco a 'non riconoscere'. Lo stesso procedimento incontriamo in Ončukov (Nr. 525, *La macchia delle donne*) e nell'*Orso e la lepre* delle *Fiabe intime*, in cui l'orso e la lepre risanano la 'ferita'.

Costruzioni del tipo 'pestello e mortaio' oppure 'il diavolo e lo inferno' (*Decamerone*) appartengono anch'esse all'artificio dello straniamento.

Nel capitolo dedicato alla costruzione della trama tratterò dello straniamento nel parallelo psicologico.

Qui vorrei ripetere solo una cosa: nel parallelo il fatto essenziale è che a dispetto dell'affinità si avverte l'incongruenza.

La funzione del parallelo, come, più in generale, dell'immagine, è di spostare un oggetto dal campo usuale della sua percezione in una nuova sfera percettiva; consiste cioè in uno specifico spostamento semantico.

Esaminando la struttura fonetica, il patrimonio lessicale, la tecnica rappresentativa e le costruzioni semantiche del linguaggio poetico ci si imbatte sempre in un identico connotato dell'arte: ci si accorge cioè di trovarsi di fronte a qualcosa che è stato appositamente creato per liberare la percezione dall'automatismo. Il modo di vedere l'oggetto è predisposto dall'artista e costruito 'ad arte', per far sì che la percezione vi si soffermi e raggiunga il più alto grado possibile di intensità e di durata facendo percepire l'oggetto non nella sua estensione spaziale ma nella sua continuità temporale. Il linguaggio poetico soddisfa a queste condizioni. Secondo Aristotele esso dovrebbe apparire strano e sorprendente; e in pratica è spesso una lingua straniera: il sumero presso gli assiri, il latino nel medioevo, gli arabismi nella letteratura persiana, l'antico bulgaro come fondamento della lingua letteraria russa; oppure, come nel canto popolare, è un linguaggio elevato e pertanto assai prossimo alla lingua letteraria. Ciò spiega i numerosi arcaismi presenti nel linguaggio poetico, la complessità linguistica del *dolce stil*

*nuovo*, e la lingua di Arnaut Daniel<sup>20</sup> con il suo stile oscuro e le sue forme 'dure', che rendono difficile la pronuncia (Diez, *Vita e opere dei trovatori*). Nel suo saggio sui casi di iterazione di suoni identici L. Jakubinskij ha dimostrato come la fonetica del linguaggio poetico soggiaccia alla legge della complicazione. La lingua della poesia è dunque una lingua difficile, consapevolmente complicata, frenata. Talvolta essa può anche avvicinarsi alla lingua della prosa, senza tuttavia contraddirne la legge della difficoltà.

All'epoca di Puškin lo stile elevato di Deržavin<sup>21</sup> rappresentava il linguaggio poetico tradizionale, mentre lo stile di Puškin, con la sua 'volgarità' (per quel tempo), appariva sorprendente e difficile. I contemporanei del poeta inorridivano dinanzi alle sue espressioni 'crude'. Puškin si serví della lingua del popolo come di un particolare artificio stilistico atto ad incatenare l'attenzione, proprio come facevano i suoi contemporanei, che pur parlando per lo più in francese, erano soliti frammischiare ai loro discorsi parole russe (cfr. ad esempio *Guerra e Pace* di Tolstoj). Ai nostri giorni possiamo osservare un fenomeno ancora più caratteristico: la lingua letteraria russa, che per la sua origine è in Russia una lingua straniera, è penetrata così profondamente nelle masse popolari che ha elevato al proprio livello molti elementi dialettali; ma in compenso la letteratura ha ormai incominciato a rivelare una certa predilezione per i dialetti (Rémizov, Kljuev, Esenin<sup>22</sup> ed altri, poeti di talento assai diverso, usano tutti una lingua volutamente provinciale) e per i barbarismi (resi possibili dalla comparsa di fenomeni letterari come Severjanin<sup>23</sup> e la sua scuola). Maksim

<sup>20</sup> Arnaut Daniel, poeta provenzale fiorito tra la seconda metà del secolo dodicesimo e l'inizio del secolo tredicesimo; esponente del *trobar clus*, dallo stile poetico oscuro.

<sup>21</sup> Gavril Deržavin, 1743-1816, il maggiore poeta russo del secolo diciottesimo.

<sup>22</sup> Alexej Rémizov, 1877-1957, scrittore. Nikolai Kljuev, 1887-1937, poeta. Sergej Esenin, 1895-1925, poeta lirico.

<sup>23</sup> Severjanin (Igor Lotarev), 1887-1941, poeta.

Gor'kij sta passando anche lui dalla lingua letteraria al 'dialetto' di Leskov<sup>24</sup>. In questo modo lingua popolare e lingua letteraria si sono scambiate il posto (Vjačeslav Ivanov e molti altri). Infine, è ormai avvertibile una forte tendenza a creare un nuovo linguaggio, specificamente poetico, tendenza il cui caposcuola è, notoriamente, Velemir Chlebnikov<sup>25</sup>. A prescindere da questi fenomeni possiamo definire la poesia come una lingua *frenata, contorta*. Il linguaggio della poesia è un *linguaggio costruito*. Quello della prosa invece è un linguaggio comune, parsimonioso, facile, corretto (la *dea prosae* è una dea dal parto facile, in cui il nascituro si presenta sempre nella posizione 'giusta'). Nel mio saggio sulla costruzione della trama esaminerò a fondo anche questa azione coibente e ritardatrice che costituisce la legge universale dell'arte.

Chi afferma che per il linguaggio poetico è lecito parlare di risparmio di energie creative e considerare addirittura questo risparmio come un fattore determinante, sembra a prima vista trovarsi in una posizione molto forte, almeno per quanto riguarda il ritmo. L'interpretazione che Spencer ci offre della funzione del ritmo sembra inconfutabile: « quando i colpi si succedono irregolarmente, alternandosi senza un ordine, siamo costretti a tendere costantemente i nostri muscoli per poter sostenere quelli più forti, dato che non sappiamo quando arrivano... Se invece i colpi si susseguono regolarmente possiamo risparmiare le forze ». Questa osservazione, a prima vista convincente, contiene in sé il solito errore. Spencer scambia le leggi del linguaggio poetico con quelle della prosa. Nella sua *Filosofia dello stile* egli non fa nessuna distinzione tra poesia e prosa sebbene sia legittimo ritenere che esistano due tipi di ritmo. Il ritmo prosastico, il ritmo di un canto

<sup>24</sup> Nikolaj Leskov, 1831-1895, noto scrittore. Il suo 'dialetto' consiste nel cosiddetto *skaz*, che è stato definito in maniera esauriente da Boris Ejchenbaum. Per S. Gruzdev, si tratta d'una « parvenza di discorso improvvisato, sciatto e ingarbugliato, intercalato da digressioni e proverbi ».

<sup>25</sup> Velemir Chlebnikov, 1885-1922, uno dei più importanti poeti russi del secolo ventesimo; autore di poesie in linguaggio transmentale.

di lavoro, ad esempio quello della *Dubinuška*<sup>26</sup> sostituisce il comando « oh, issa! » e inoltre facilita il lavoro automatizzandolo. In effetti è molto più facile marciare a suon di musica che senza musica, ed è anche più facile perdere la strada durante una vivace conversazione, perché in questo caso l'atto del camminare svanisce dalla nostra coscienza. Il ritmo della prosa è dunque importante come fattore automatizzante. Il ritmo della poesia è invece di altro tipo. Nell'arte vi è un 'ordine', ma non una sola colonna dei templi greci vi si attiene rigorosamente, e il ritmo dell'arte si fonda sull'infrazione al ritmo della prosa. Si è già più volte tentato di sistematizzare queste violazioni. Giungere ad una tale sistematizzazione è appunto il compito attuale della teoria del ritmo. Peraltra, il tentativo è probabilmente destinato a fallire perché non si tratta semplicemente di cogliere la complessità del ritmo ma la infrazione al ritmo, e per giunta un'infrazione impossibile a prevedersi. Se questa infrazione diventa canone, perde la sua forza di artificio ritardatore. Per il momento però non intendo affrontare più a fondo il problema del ritmo. Dedicherò ad esso un altro libro.