

La motivazione artistica

Boris Tomaševskij

◇ eSamizdat (XII), pp. 77-78 ◇

L'INSERIMENTO dei motivi è il risultato di un compromesso tra l'illusione realistica e le esigenze della costruzione estetica. Non tutto quello che è preso in prestito dalla realtà è adatto all'opera artistica. Lermontov aveva rilevato proprio questo, quando scriveva a proposito della prosa giornalistica a lui coeva (1840):

Di chi fanno i ritratti?
Son discorsi di chi?
Se anche fossero esatti
Non ci piaccion così.

Di questo aveva già parlato del resto anche Boileau, usando un gioco di parole: “le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable” (“il vero qualche volta può non essere verosimile”), intendendo con “vrai” quello che è motivato dal punto di vista realistico, e con “vraisemblable” quello che è motivato dal punto di vista artistico.

Sul piano della motivazione realistica, nell'opera ci imbattiamo di continuo nella negazione della sua letterarietà. La formula è consueta: “se fosse un romanzo, il mio personaggio si comporterebbe in tal modo, ma dato che è successo nella realtà, allora le cose sono andate così”, e così via. Ma il solo fatto di rivolgersi alla forma letteraria già conferma le leggi della costruzione artistica.

Ogni motivo reale deve essere in qualche modo introdotto nella costruzione della narrazione e chiarito da un punto di vista specifico. La scelta stessa di un tema realistico deve essere giustificata artisticamente.

Solitamente, sorgono diatribe tra vecchie e nuove scuole letterarie proprio nel campo della motivazione artistica. La corrente tradizionale, normalmente, nega la presenza di valore artistico nelle nuove forme letterarie. Questo lo si desume, ad esempio, dal lessico poetico, in cui l'impiego stesso di singole parole deve armonizzarsi con rigide

tradizioni letterarie (ne sono una dimostrazione i “prosaicismi”, che in poesia sono vietati).

Come caso particolare di motivazione artistica considererò l'artificio dello straniamento. L'inserimento nell'opera di materiale extra-letterario, per far sì che non sembri estraneo all'opera stessa, deve essere giustificato dall'innovazione e dall'individualità nell'esposizione del materiale. Di ciò che è vecchio e abituale si deve parlare come si parla del nuovo e dell'inconsueto. Si parla di ciò che è consueto come se fosse strano.

Tali artifici di straniamento, che riguardano le cose consuete, solitamente si giustificano da soli con la rifrazione di questi temi nella psicologia del personaggio che non li conosce. È noto l'artificio dello straniamento in Tolstoj quando, descrivendo in *Guerra e Pace* il consiglio di Fili, l'autore introduce in qualità di personaggio una bambina contadina che osserva il consiglio e che interpreta tutte le azioni e i discorsi dei partecipanti, e lo fa a modo suo, da bambina, senza capire in sostanza quello che si sta compiendo. La stessa cosa avviene sempre in Tolstoj nella rifrazione che egli dà delle relazioni umane nell'ipotetica psicologia di un cavallo nel suo racconto *Cholstomer* (si veda anche l'analogo racconto di Čechov *Kaštanka*, dove è resa l'ipotetica psicologia di un cane, indispensabile solo a “straniare” ciò che è narrato. Nella stessa tipologia rientra anche il racconto di Korolenko *Il musicista cieco*, dove la vita dei vedenti si rifrange attraverso l'ipotetica psicologia di un cieco).

Questi artifici di straniamento sono stati ampiamente usati da Swift in *I viaggi di Gulliver* per un quadro satirico del sistema sociopolitico europeo. Gulliver, capitato nel paese degli Houyhnhnm (cavalli dotati di intelletto), racconta al cavallo che lo ospita le norme vigenti nella società umana. Co-

stretto a raccontare tutto in modo straordinariamente concreto, Gulliver priva avvenimenti quali la guerra, le contrapposizioni di classe, il politica-re professionale dei parlamentari e così via, del rivestimento delle frasi eloquenti e delle giustificazioni tradizionali e fittizie. Privi di una spiegazione verbale, questi temi straniati emergono in tutto il loro squallore. In tal modo, la critica al sistema sociale – il materiale extra-letterario – riceve una motivazione artistica e si inserisce nella narrazione in modo compatto.

Come esempio particolare di tale straniamento indicherò le modalità di esposizione del tema del duello in *La figlia del capitano* di Puškin.

Già nel 1830 sulla Literaturnaja Gazeta leggiamo la seguente osservazione di Puškin:

Le persone di mondo hanno la loro forma mentis, i loro pregiudizi, che sono incomprensibili a un'altra casta. Come spiegare a un pacifico abitante delle Isole Aleutine un duello tra due ufficiali francesi? La loro suscettibilità gli sembrerà estremamente strana, e forse non avrebbe tutti i torti.

Questa osservazione è stata usata da Puškin in *La figlia del Capitano*. Nel terzo capitolo Grinev viene a sapere, dal racconto della moglie del capitano Mironov, le cause del trasferimento di Švabrin dalla guardia alla guarnigione di presidio della fortezza con la seguente formulazione:

Švabrin, Aleksej Ivanyč, è già il quinto anno che è stato trasferito da noi per omicidio. Dio sa che cosa lo aveva indotto in peccato; vedi un po': era andato fuori di città con un tenente e avevano preso con sé le spade, e così si batterono tra loro, e Aleksej Ivanyč infilzò il tenente, e per giunta in presenza di due testimoni!¹

Più tardi, nel quarto capitolo, quando Švabrin sfida Grinev a duello, quest'ultimo si rivolge al tenente di guarnigione, chiedendogli di fare da padrino:

– Voi affermate, – egli mi disse, – che volete infilzare Aleksej Ivanyč, e desiderate che io ne sia testimone? È così? oserei domandare.

– Proprio così?

– Scusate tanto, Petr Andreič! Che cosa avete combinato? Avete litigato con Aleksej Ivanyč? Che gran guaio! Le parole non lasciano lividi. Lui ha ingiuriato voi, e voi insultate lui; lui vi ha colpito sul muso, e voi colpitelo a un orecchio, all'altro, a un terzo, e separatevi; e noi poi vi faremo far pace.²

In conclusione di tutto il dialogo, Grinev riceve un rifiuto categorico:

Come volete, – egli disse; – se ho da entrare in questa faccenda, è solo per andare da Ivan Kuzmič e riferirgli, per dovere di servizio, che nella fortezza si premedita un misfatto, contrario all'interesse governativo.³

Nel quinto capitolo troviamo un nuovo straniamento delle modalità di duello con la spada nelle parole di Savel'ič:

Non sono io, ma è il maledetto musié che è la colpa di tutto: lui ti insegnò a piantar gli schidioni di ferro e a pestare i piedi, come se piantandoli e pestando ci si potesse difendere da un uomo cattivo!⁴

Grazie a questo straniamento comico l'idea del duello è rappresentata in un aspetto nuovo, insolito. Questo tipo di straniamento lo vediamo in forma comica, come enfatizzato dal lessico (“lui vi ha colpito sul muso” – il volgarismo muso caratterizza nel discorso del tenente la brutalità dello scontro, e non dimostra affatto la brutalità della persona di Grinev; “voi colpitelo a un orecchio, a un altro, a un terzo” – il conto non riguarda affatto il numero di orecchie, ma il numero di colpi; questo contraddittorio scontro di parole crea l'effetto comico). Ovviamente, lo straniamento può anche, è chiaro, non essere accompagnato da una significazione comica.

www.esamizdat.it Boris Tomaševskij, “Teorija literatury. Poëtika”, Moskva 1996, pp. 196-199. Traduzione dal russo di Martina Morabito, eSamizdat, (XII), pp. 77-78

¹ A. Puškin, *La figlia del capitano*, Torino 1942, p. 29 [N.d.T.].

² Ivi, p. 39.

³ Ivi, pp. 39-40.

⁴ Ivi, p. 53.