

Una archeologia della teoria dell'*ostran(n)enie**

Annie Van den Oever

Abstract

Russian Formalism's foundational manifesto, Viktor Shklovsky's "Art as Technique", revolves around the Russian neologism *ostranenie*, best translated as *making strange*. The very inception of "Art as Technique" was part of the cultural reception of early cinema in Russia, as I argue, referring to Yuri Tsivian's famous study with this title. Furthermore, I argue that two related contemporary phenomena inspired Shklovsky to coin this neologism *ostranenie*: the techniques used in the early so-called *film shows*, which exploited the new performative and expressive potential of the Lumière Brother's cinematograph to make humans and objects look *strange*; and the avant-garde performances created by Shklovsky's Futurist friends, who were inspired by these early film shows and exploited and celebrated the special evocative and expressive potential in their poetry performances to create something similarly *strange*. In this essay, I intend to create a better understanding of Shklovsky's "Arts as Technique" as a "theory of *ostranenie*" which emerged more or less directly from the avant-garde celebration of the "strangeness" of the early film shows. To this end, I will present fragments of a cultural archaeology of the then new medium, film; and an excavation of its initial novelty and estranging effects.

Keywords

Ostran(n)enie, De-automatisation; Technique; Aesthetic experience; Early film-making

* Invited paper

Nota dei curatori

Le pagine che seguono sono la traduzione del saggio omonimo di Annie van den Oever, pubblicato nel volume *Ostrannenie, On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept* (Amsterdam University Press, 2010). Il saggio viene qui proposto in una versione ridotta e aggiornata. Il volume, del quale van den Oever è stata co-curatrice, interroga il rapporto tra la nozione di straniamento e il cinema in una duplice, reciproca direzione. Se i contributi presenti nella prima parte tentano di ricostruire l'impatto che le tecniche cinematografiche coeve al formalismo russo hanno avuto sulla nascita e sulla messa a punto della nozione di straniamento, i contributi seguenti intendono invece ripercorrere alcune delle tante vie attraverso cui questa nozione, intersecandosi con altre affini (la *Verfremdung* di Brecht, l'*Unheimlich* di Freud, la *différance* di Derrida) ha modificato la storia delle teorie cinematografiche e, più in generale, il nostro modo di intendere i media.

Il saggio di van den Oever propone una contestualizzazione storica del testo di Šklovskij, risituando il concetto di *ostran(n)enie* come risposta delle avanguardie al cinema delle origini in Russia, a partire dal 1913. Ha avuto il merito di riaprire la discussione nell'ambito dei *Film Studies* sul portato rivoluzionario dello straniamento e sulle tecniche che ancora oggi lo rendono operativo.

Una archeologia della teoria dell'*ostran(n)enie*

Annie Van den oever

Introduzione

La prima parte della mia riflessione su “L’arte come procedimento” di Viktor Šklovskij si concentra sul neologismo *ostranenie* (dal termine russo *stonnyi*, strano) e sulla sua centralità per la teoria dell’arte dell’autore. Essa è mossa da un interrogativo di fondo: che uso fecero i movimenti d’avanguardia nelle loro performance della nuova «macchina cinematografica» (Mulvey 2006: 68) al fine di rendere la realtà circostante strana? Per rispondere a questa domanda il saggio fa tesoro della lezione della New Film History e del metodo archeologico con l’obiettivo di evitare le trappole di una visione retrospettiva delle pratiche di ricezione tipiche del primo decennio del secolo scorso a cui le esperienze di Šklovskij e dei suoi amici dell’avanguardia possono essere ricondotte. Queste pratiche miravano a innescare nello spettatore una serie di effetti di straniamento a lungo colpevolmente trascurati. È significativo, infatti, come questi effetti e il loro impatto sull’esperienza spettatoriale fossero stati attentamente riportati già da autori contemporanei quali Maksim Gor’kij e, soltanto a partire dagli anni Ottanta, analizzati da studiosi quali Yuri Tsivian, Tom Gunning, Eileen Bowser, Ian Christie, André Gaudreault, Charles Musser, Frank Kessler e altri. A partire da queste analisi vorrei proporre una rilettura de “L’arte come procedimento” come una brillante riflessione sugli effetti di straniamento provocati tramite le tecniche utilizzate tanto dalla sperimentazione artistica contemporanea quanto dal dispositivo cinematografico. Ironicamente, come Šklovskij stesso spiega nel saggio in questione, l’impatto di tali effetti sulla percezione sparisce non appena essi diventano consueti; da qui, la loro sistematica sottovalutazione dei decenni successivi. In questo senso, analisi come quella che vorrei proporre qui ci ricordano come questi cicli di innovazione/adattamento agiscano sull’esperienza e al tempo stesso rendano visibili le tracce sepolte dei cicli stessi. L’obiettivo di questo saggio

è duplice: colmare una lacuna storica – ovvero, gli effetti di straniamento riflessi dalla teoria dell'*ostrannenie* – e ricostruire il contesto in cui “L’arte come procedimento” emerse.

Ieri sono stato nel regno delle ombre

Se solo sapeste quanto è strano. È un mondo silenzioso, senza colore. Tutto: la terra, gli alberi, la gente, l’acqua e l’aria, tutto appare di un grigio monotono. I raggi grigi del sole attraversano il cielo grigio; grigi sono gli occhi sui volti grigi, e grigie sono anche le foglie degli alberi. [...] Le foglie grigie degli alberi vengono spazzate via dal vento, in silenzio, e le ombre grigie della gente si muovono, in silenzio, su un marciapiede grigio, come condannati a una eterna quiete e privati di tutti i colori della vita.

Maksim Gor’kij, “Ieri sono stato nel regno delle ombre” (1896)

Nel 1896, rievocando la propria esperienza a una «dimostrazione» del cinematografo Lumière in Russia, Maksim Gor’kij la definisce «strana». La percezione della vita parigina ricavata dal vedere immagini in movimento, anziché fisse, era molto differente da quanto la fotografia fosse in grado di offrire in termini di realtà, vitalità e animazione dell’immagine. «Se solo sapeste quanto è strano», Gor’kij afferma nell’incipit del saggio. Tutto ciò che era familiare al pubblico fu «reso strano» dalla nuova «macchina cinematografica» (Mulvey 2006: 68): Parigi, la gente, i cavalli, i carri, le foglie tremanti sugli alberi...

Se solo sapessimo quanto fossero strane queste immagini per i primi spettatori, potremmo capire meglio l’effetto del cinema sui contemporanei di Gor’kij. Per mezzo delle descrizioni delle prime esperienze spettatoriali gli studiosi del cinema delle origini hanno potuto offrire ricostruzioni convincenti dell’impatto del nuovo medium al momento della sua introduzione. Risulta tuttavia molto difficile, se non impossibile, comprendere a posteriori tali esperienze storiche – ed esclamazioni come quella di Gor’kij

–, tanto più se considerate dalla prospettiva, radicalmente differente, dello spettatore del ventunesimo secolo. A giudicare dalle fonti contemporanee sembra che queste prime esperienze fossero spesso caratterizzate come «strane», «perturbanti», «sorprendenti» o «stupefacenti» (Gunning 1990; 1994; 2003).

Viktor Šklovskij è ben consapevole del problema che fenomeni del genere ponevano ai propri contemporanei, molti dei quali inevitabilmente faticavano a comprenderli. «I nuovi fenomeni si affastellano impercettibilmente fino a quando non vengono percepiti in maniera rivoluzionaria», scrive in *Majakovskij*, il saggio dedicato all'amico, poeta futurista e artista sperimentale (1967). «Il nuovo giunge inatteso», Šklovskij scrive in un'altra occasione (citato in Gunning 2003: 44). Il «nuovo», come lo studioso del cinema delle origini Tom Gunning asserisce, ha bisogno di un discorso per essere percepito (2003: 39-44). Di conseguenza, il «nuovo» non può essere 'visto' durante le sue prime apparizioni: soltanto più tardi è possibile comprenderne l'entità dell'impatto rivoluzionario. Prima di allora non è nemmeno possibile verbalizzarlo; dopo, invece, può essere espresso e teorizzato. È in questo senso che ritengo che Šklovskij, un brillante teorico e un'artista d'avanguardia, abbia contribuito a stabilire il discorso attraverso cui l'esperienza del nuovo, in quanto essenzialmente *strano* o *straniante*, ha potuto essere inquadrata.

La «follia collettiva del cinema» nella Russia del 1913

Majakovskij attesta la profonda influenza esercitata dal poeta sperimentale Majakovskij e dai suoi amici futuristi su Šklovskij. Ne *Il punteggio di Amburgo*, pubblicato nel 1928, l'autore conferma ulteriormente l'impatto rivoluzionario del cinema sulla propria formazione quando, riflettendo sugli ultimi due decenni, scrive che esso «mi ha reso [...] probabilmente più moderno» (1969: 104; si veda anche Sheldon 2008). A quell'epoca egli aveva già scritto, prodotto e montato film all'interno di alcuni dei collettivi cinematografici attivi durante gli anni Venti.

Nei primi anni Dieci, un periodo in cui Šklovskij non aveva ancora maturato una comprensione appropriata del nuovo medium né maturato alcuna esperienza nei campi della critica o della produzione cinematografica, egli era stato testimone delle performance poetiche dei futuristi. In molte di queste i suoi amici avevano l'abitudine di recitare le proprie poesie in delle performance che incorporavano elementi dei *film shows* – una pratica, secondo Yuri Tsivian, che testimonia l'influenza culturale del

cinema delle origini in Russia. Lo studioso ha osservato che la reazione dei futuristi all'introduzione del cinema fu considerevolmente diversa da quella dei simbolisti. Questi ultimi, molto più riconosciuti nell'ambiente culturale, si muovevano all'interno della tradizione letteraria; i primi, al contrario, ruppero con la tradizione in maniera sconcertante (Markov 1982): il loro ruolo nel dibattito pubblico non poteva essere più diverso – dirompente, provocatorio, affascinante, leggendario. Proprio nel 1913, l'anno in cui i futuristi conquistarono, non senza controversie, il centro della scena culturale, la «folia collettiva del cinema» raggiungeva il proprio picco in Russia (Tsivian 1994: 12). Nel bel mezzo della frenesia provocata dai *film shows*, i poeti futuristi riuscirono a catturare l'attenzione del grande pubblico ancora una volta, come già in passato (per esempio, con la presentazione del manifesto *Schiaffo al gusto corrente* nel dicembre del 1912). Secondo Vladimir Markov, eminente studioso del futurismo, «il tono aggressivo del manifesto e gli attacchi rivolti indiscriminatamente a chiunque, da Puškin ai contemporanei», furono effettivamente percepiti da molti come «uno schiaffo in faccia» (1982: 171). Le performance dei futuristi, d'altronde, erano generalmente considerate ignobili e «folli», cosa che non sembrava dispiacere affatto ai giovani artisti d'avanguardia. Al contrario, provocare il pubblico, scioccarlo in maniera diretta, diventò una delle loro specialità; creare disturbo era una componente essenziale tanto della loro poetica quanto delle loro performance. I futuristi ambivano a istigare reazioni forti nel pubblico, spesso con successo, come documentano numerosi articoli di giornale. A detta di un autorevole quotidiano conservatore, i futuristi si facevano notare come «un mucchio di mezzi matti» nel «folle» anno in cui il cinema creava scompiglio (Tsivian 1994: 12). In altre parole, nel 1913 i futuristi erano identificati con il cinema. Come Tsivian ha osservato, il cinema e la poesia futurista, assieme, scatenarono un senso di «folia collettiva»; entrambi, infatti, erano associati con qualcosa di frenetico e indistinto, con qualcosa di «incoerente, spasmodico, insensato», con «lo sgrammaticato e l'asintattico» – «questi sono alcuni dei caratteri che futuristi e cinema avevano in comune» (*ibid.*).

Allorché i simbolisti «tematizzarono» (*ibid.*) gli aspetti inconsueti dell'esperienza spettatoriale attribuendo a questa un significato specifico (in genere associato alla morte), i futuristi reagirono ai poteri espressivi e performativi, nonché *energizzanti*, delle nuove tecnologie, riuscendo spesso ad apprezzare come queste fossero in grado di turbare l'esperienza percettiva.

Una nuova pratica rivoluzionaria, una nuova teoria rivoluzionaria

Nel dicembre del 1913 il giovane Šklovskij, allora una matricola all'università di San Pietroburgo, tiene una conferenza per i suoi amici futuristi riuniti al "Cane vagabondo", un cabaret d'avanguardia frequentato dagli artisti più in vista della città. In quell'occasione, ha scritto Richard Sheldon, ha «letto *Il posto del futurismo nella storia della lingua*: in quell'intervento egli ha sostenuto che la poesia futurista avesse emancipato le parole dal loro significato tradizionale per *ripristinarle alla percezione*, spostando l'attenzione sui loro suoni» (1970: x). Nel famigerato 1913, l'anno della «follia collettiva», Šklovskij sviluppa un impianto teorico in grado di spiegare l'appropriazione futurista delle nuove tecniche tramite le prospettive rivoluzionarie aperte dagli studi sulla percezione, allora una disciplina agli inizi. Markov ha sostenuto che attorno a quegli anni i poeti futuristi erano incomparabilmente meno riconosciuti dei simbolisti. Tra questi ultimi, il geniale Andrej Belyj e altre figure non meno brillanti contribuirono a stabilire un'impalcatura teorica a supporto della produzione letteraria in senso stretto. Tra i futuristi, al contrario, «soltanto Khlebnikov possedeva rudimenti di linguistica» (*ibid.*). Per questo motivo le riflessioni sfrontate e gli agganci al dipartimento di filologia dell'università di Pietroburgo hanno reso Šklovskij un 'alleato' interessante. Sebbene giovane, egli era infatti accademicamente qualificato, acuto e impertinente, come i futuristi stessi scoprirono ben presto (Wellek 1982). Prima dell'intervento di Šklovskij al "Cane vagabondo", le elaborazioni poetiche dei futuristi non erano certo sofisticate quanto quelle dei simbolisti, le cui idee dominavano il dibattito contemporaneo sulla poesia e sulle arti. In un certo senso si può sostenere che i futuristi necessitassero di tempo per comprendere propriamente il senso della loro sperimentazione radicale; al tempo stesso, che le loro elaborazioni teoriche in quei primi anni non fossero particolarmente raffinate non rende certo le loro sperimentazioni poetiche meno interessanti, o le loro performance meno suggestive, efficaci e riuscite.

Dalle osservazioni di Šklovskij su quegli anni (contenute nel suo memoir su Majakovskij, in *Viaggio sentimentale* e in altri libri) si evince chiaramente l'influenza del grande artista futurista Vladimir Majakovskij, la cui presenza, poesia e poetica ebbero un impatto decisivo non soltanto su Šklovskij e su molti membri dell'avanguardia, ma sul più ampio pubblico giovanile dell'epoca (Sergej Ėjzenštejn si avvicinerà al gruppo LEF di Majakovskij

nel 1923, dieci anni dopo la conferenza di Šklovskij al “Cane vagabondo”, e di lui Šklovskij scrive come di un giovane «dai pantaloni larghi e la voce acuta», una persona «versatile» che nell’ambiente di per sé «estremamente variegato» del LEF introdusse l’eccentrismo) (Šklovskij 1967).

Due elementi in particolare risultano centrali. Primo: Majakovskij e i futuristi avevano sviluppato una forma di performance rivoluzionaria che consisteva nel declamare poesia in una maniera che allo spettatore del ventunesimo secolo potrebbe ricordare le esibizioni rap. Essi, insomma, dimostravano che lessico, simbolismi e metafore non fossero di per sé necessari al poeta per creare una connessione immediata con il pubblico; che la lingua stessa, con i suoi suoni e i suoi termini insensati, fosse in grado di elettrizzare il pubblico esattamente come i *film show* del tempo. Secondo: Šklovskij stabilì le coordinate concettuali per inquadrare il significato di questa operazione per il pubblico tramite la teoria dell’*ostran(n)enie*, una teoria che gli stessi futuristi non furono in grado di formulare. Šklovskij, dunque, riempì un vuoto, e Majakovskij riconobbe ciò quando ne adottò le prospettive teoriche, pur esprimendo qualche perplessità nei loro confronti (Wellek 1982: 156-9; Markov 1982: 168).

Nel dicembre del 1913, durante la conferenza al “Cane vagabondo”, Šklovskij utilizza per la prima volta l’espressione *samovitoe slovo*, generalmente tradotta in italiano come «parola autosufficiente» (o «autocontenuta»). L’anno successivo, in un testo intitolato “La resurrezione della parola” ne offre un’ulteriore elaborazione (1979). A questo proposito, Boris Ejchenbaum (1968), amico intimo di Šklovskij, sintetizza così un nucleo cruciale del pensiero del teorico: dacché era ormai possibile approcciare la questione estetica dalla prospettiva dello studio della percezione, comprendere una determinata tecnica significava analizzarne la capacità di creare un’esperienza percettiva specifica.

Dicembre 1916: “L’arte come procedimento”

“L’arte come procedimento” introduce le riflessioni di Šklovskij sul duplice meccanismo dell’automatizzazione e della disautomatizzazione – termine quest’ultimo reso anche come defamiliarizzazione, allorché *ostran(n)enie* è spesso tradotto come straniamento o meno frequentemente come alienazione (Boym 2005).

Non percepiamo il luogo comune, non lo vediamo; lo riconosciamo piuttosto. Non vediamo le pareti della nostra stanza, ed è piuttosto difficile vedere gli errori durante la correzione di un manoscritto,

specialmente se in una lingua che conosciamo molto bene, perché ci risulta impossibile forzarci a vedere, a leggere, e non semplicemente a “riconoscere”, una parola che ci è familiare. (Šklovskij 1979; si veda anche Èjchenbaum 1968: 43)

Ciò che ci è familiare, ovvero ciò di cui facciamo esperienza ripetutamente, è elaborato come consueto in un processo che non lascia traccia alcuna nella nostra coscienza. Tuttavia nelle arti, e nella poesia in particolare, un processo percettivo altrimenti repentino e immediato viene ostruito, rallentato, intensificato e prolungato quando i suoi oggetti risultano strani o inconsueti. In genere questo è quanto avviene nella processo percettivo dell'arte (che Šklovskij chiama l'esperienza artistica).

Se volessimo definire la percezione poetica e artistica in generale, troveremmo senz'altro una definizione: la percezione artistica è quella che ci fa sentire la forma (magari non soltanto la forma, però la forma di sicuro). (*Ibid.*)

Èjchenbaum si è soffermato sul termine ‘percezione’ nelle sue osservazioni del 1926 contenute ne “La teoria del ‘metodo formale’”, consapevole che la gran parte dei lettori del tempo avrebbe potuto fraintendere la riflessione šklovskiana su percezione e forma (al tempo il gruppo era già noto come ‘i formalisti’, un termine coniato da Lenin con intenti derisori e che i membri stessi rifiutarono di utilizzare se non tra virgolette).¹ La glossa di Èjchenbaum dimostra come il gruppo fosse consapevole del fatto che l'approccio ‘formalista’ all'arte focalizzato sulla percezione risultasse innovativo, se non addirittura rivoluzionario, poiché implicava il rifiuto della tradizionale dicotomia di forma e contenuto, risolta contrapponendo alla nozione «confusa» di forma quella di tecnica (*prion*) (1968). Dunque ‘percezione’, in questo contesto, non è da intendersi come un concetto meramente psicologico (come capacità specifica riferita a questa o quella persona) ma, dal momento che non si dà arte al di fuori del percepibile, come un elemento proprio dell'arte medesima. Èjchenbaum spiega inoltre come la nozione di forma acquisti un significato differente: non più un contenitore, ma una entità completa, concreta, autonoma e

¹ Nel rinnegare la nozione di ‘forma’ e rimpiazzarla con quella di ‘tecnica’, i membri del gruppo utilizzano i termini ‘forma’ e ‘formale’ tra virgolette e rifiutano l'appellativo di ‘formalisti’, una designazione che ricorda loro l'esteticismo basato sul principio dell'arte per l'arte tipico del diciannovesimo secolo.

senza correlativo di sorta. La «parola autosufficiente» è un'espressione utilizzata dai formalisti per sbarazzarsi della nozione di forma (un concetto confuso, come si è detto).

Avendo la tendenza a riformulare le proprie elaborazioni di continuo, a volte con minime variazioni, Šklovskij è tornato a più riprese su questi passaggi decisivi e più in generale sul problema della 'forma'. Nel fare ciò, egli anziché ribadire o rafforzare la propria tesi di fondo, ha invece sviluppato ulteriormente il proprio pensiero, presentato nel proprio lavoro come un vero e proprio work in progress: qualcosa che ha luogo sul momento, mai completo, sempre aperto alla possibilità di ulteriori rielaborazioni connesse a nuove intuizioni. È in questa maniera che egli torna a più riprese su alcune problematiche fondamentali, e in particolare sulle tecniche usate nelle arti per rendere il consueto 'strano'. Attraverso la propria carriera Šklovskij ha rivisitato il principio (estetico) e le tecniche dell'*ostran(n)enie* in diverse occasioni, non soltanto ne "L'arte come procedimento" ma anche in una sorprendente varietà di saggi (*Teoria della prosa, Viaggio sentimentale, Majakovskij, "Letteratura e cinema"*, gli articoli per *Poetika Kino* (ora in Beilenhoff 2005), la monografia su Ejzenštejn *Il leone di Riga* e altri). Tuttavia soltanto nel 1983 egli ha riflettuto, a distanza di settant'anni, sul momento in cui l'introduzione del termine *ostran(n)enie* provocò casualmente una rivoluzione nel pensiero artistico. Solo allora «poteva ammettere di aver fatto un errore ortografico» nello scrivere *ostranenie* «con una *n*», sebbene la parola *stannyi* (strano) sia scritta con due *n* (Tsivian 2010). Con una sola *n* è come la parola è entrata nei libri di storia, peregrinando, afferma l'autore, come «un cane con un orecchio a brandelli» (citato in *ibid.*: 23). Ne "L'arte come procedimento" Šklovskij approfondisce ciò su cui da quel momento in poi ci si sarebbe riferito con quel neologismo suggestivo, *ostran(n)enie* appunto.

"L'arte come procedimento", un manifesto straniante d'avanguardia

Sebbene teoricamente solido e persino vivace, "L'arte come procedimento" presenta stravaganze e una retorica piuttosto sorprendente, tanto forte è il rifiuto dell'autore di scrivere un testo accademico in senso stretto, preferendo invece un manifesto d'avanguardia da destinare ai propri amici futuristi, in linea con le necessità del momento. Il saggio è a tutti gli effetti un manifesto nella tradizione dei futuristi: succinto, sfrontato

e provocatorio, come è proprio del genere.² Šklovskij sviluppa le proprie teorie, non senza arroganza, per conto di un gruppo tanto vicino ai futuristi da essere considerato altrettanto 'svitato' e non meno incurante di ciò (Erlich 1973: 638). Armato di audacia e ardore polemico, Šklovskij – allora figura apicale della Società per lo Studio del Linguaggio Poetico, o OPOYAZ – presenta le proprie riflessioni nella forma di un attacco esplicito ai fondamenti della poetica simbolista (in particolare l'idealismo). In maniera caratteristica, il manifesto è tanto evocativo e provocatorio quanto scarsamente didattico e coerente. L'argomentazione in sé non è molto facile da seguire, sebbene alcuni passaggi siano memorabili, in particolare quelli relativi allo 'straniamento' e all'effetto di questo sulla percezione. Šklovskij scrive:

Se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione, vediamo che diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. [...] Dal processo di algebrizzazione, di automatizzazione dell'oggetto, risulta una più ampia economia delle sue forze percettive: gli oggetti o si danno per un solo loro tratto, per es. per il numero; oppure si realizzano come in base a una formula, anche senza apparire nella coscienza. [...] Gli oggetti percepiti diverse volte, cominciano a essere percepiti per "riconoscimento": l'oggetto si trova dinanzi a noi, noi lo sappiamo, ma non lo vediamo. (1968: 81-3)

In un frammento spesso citato del saggio si attribuisce all'arte il compito di rimuovere gli oggetti dagli automatismi della percezione:

Scopo dell'arte è di trasmettere l'impressione dell'oggetto, come "visione" e non come "riconoscimento"; procedimento dell'arte è il procedimento dello "straniamento" degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato. (*ibid.*: 82)

Per rimuovere gli oggetti dagli automatismi della percezione vengono utilizzate le cosiddette tecniche di 'de-automatizzazione', le quali rendono

² «I manifesti [futuristi] non erano granché interessati alla teoria. Per lo più si trattava di attacchi veementi contro la letteratura del passato e del presente, di tanto in tanto contro altri futuristi. L'obiettivo di épater les bourgeois spesso sopraffava quello di dichiarare la propria estetica» (Markov 1982: 169).

l'oggetto 'strano' (*ostran(n)enie*) o 'inconsueto'. In questo modo l'arte crea quel tipo di esperienza percettiva profonda e prolungata che egli chiama esperienza artistica.

Gli esempi utilizzati da Šklovskij ne "L'arte come procedimento" sono stati analizzati nel corso dei decenni non senza qualche esitazione e, a volte, persino con palese irritazione (Naiman 1998), dato che, come Šklovskij medesimo nota scusandosi, essi risultano «pesanti» (1968: 83). Essi sono tratti quasi esclusivamente dalla letteratura (racconto popolare compreso) e dalla linguistica, i due campi in cui i membri dell'OPOYAZ erano più versati. La scelta nel complesso risulta incomprensibile, in qualche modo grottesca. A detta di Èjchenbaum, invero, essi sono stati scelti in maniera del tutto casuale così da costituire un vero e proprio test della teoria (1968: 47); nel testo stesso si sostiene servano solamente a illustrare il punto («In questo saggio voglio illustrare [un modo] di cui si servì quasi costantemente L. Tolstoj», scrive Šklovskij) (1968: 83). Eppure essi sembrano essere stati scelti per la loro capacità di scioccare il lettore, o forse di divertirlo, bombardarlo con un assortimento di casi palesemente incompatibili tratti da Tolstoj, Puškin e Gogol, da una raccolta di indovinelli erotici, da *Guerra e pace* e dal *Decamerone*. Un passaggio particolarmente degno di nota riprende un racconto popolare in cui un contadino tortura un orso, una gazza e una mosca fingendo di fare altro, per poi torturare la moglie tentando di «ficcarle uno zeppo nel sedere», come osserva la mosca: ovviamente si suppone che i lettori siano più smaliziati (molte versioni de "L'arte come procedimento" compendiate sui libri di testo o disponibili su internet tagliano questo passaggio).

Molte sono le ragioni che fanno del saggio un oggetto difficile da interpretare: è un testo ambiguo e provocatorio, non è né esplicativo né descrittivo, contiene esempi spiazzanti, rovescia prospettive consolidate, eccetera. Ancora più difficile è apprezzarlo in un contesto culturale come quello degli studi letterari del dopoguerra, dominato dal New Criticism e dallo strutturalismo francese. Se si è alla ricerca di un lavoro rigoroso non si può che essere delusi da un testo che è stato sostenuto essere «imbarazzantemente facile da attaccare» (Lemon e Reis 1965: ix). Questi ostacoli disseminati da e ne "L'arte come procedimento" non ci impediscono tuttavia di leggerci in controluce l'influenza della «nascita del cinema» sulle avanguardie culturali. È significativo, per esempio, che tutti gli esempi utilizzati da Šklovskij, in un contesto culturale «turbato» dall'introduzione delle nuove tecnologie in grado di «ri-animare» la realtà, dimostrino esplicitamente «l'instabilità ontologica di ogni rappresentazione mimetica» (Gunning 2003: 49). Ed è in tale contesto che si comprende come l'insistenza «sull'effetto perturbante insito

nell'associazione di qualità realistiche e non realistiche proprie della nuova attrazione» stesse a indicare una crisi nel funzionamento mimetico del medium cinematografico (*ibid.*). Esso infatti aveva il potere di rendere 'strano' o 'inconsueto' ogni cosa apparsa sullo schermo (si noti che tutti gli esempi presentati da Šklovskij hanno a che fare con modalità e forme della visione). In effetti, è possibile rintracciare nel dispositivo cinematografico la causa di una vera e propria crisi epistemologica, una crisi rispetto alla quale l'incremento dei dibattiti attorno al sovvertimento dell'esperienza spettatoriale è da considerarsi un sintomo. In questo contesto teorico e culturale, "L'arte come procedimento", con la sua enfasi sulla 'strane' qualità del visibile e gli effetti di queste sulla percezione, difficilmente potrebbe essere considerato originale. Lo straniamento è, in essenza, esperienza comune a tutti i primi spettatori del nuovo medium.

Conclusioni

Sebbene il testo noto come "L'arte come procedimento" fosse stato scritto alla fine del 1916 e pubblicato nel 1917, la sua concezione si sviluppa lungo un periodo precedente: Šklovskij ne elabora le idee principali già con la conferenza al "Cane vagabondo" del dicembre 1913 (Sheldon 1970) e con gli scritti del 1914 (Ėjchenbaum 1968). Il 1913, l'anno in cui «la follia collettiva per il cinema raggiunse il proprio apice in Russia» (Tsivian 1994: 12), è un momento chiave: l'influenza culturale del cinema si espande al di fuori della sala cinematografica. È chiaro pertanto che il tentativo šklovskiano di ripensare la problematica dell'arte – proprio in quell'anno cruciale, per giunta in un cabaret d'avanguardia – sia inscindibile dal ripensamento, proprio dell'avanguardia, delle possibilità percettive delle nuove tecniche – e per estensione delle nuove tecnologie –, della loro potenzialità rivoluzionaria e della forza del loro impatto sul pubblico. In quanto compagno di viaggio dei futuristi, Šklovskij approccia la questione dalla prospettiva, di per sé piuttosto insolita, della percezione (Ėjchenbaum 1968: 38) e con una «spiccata irriverenza» nei confronti della tradizione (Erich 1973: 638).³ La sua teoria, strettamente connessa all'affermazione del cosiddetto formalismo russo (Ėjchenbaum 1968), costituisce parte integrante della

³ È doveroso dubitare dell'accezione positiva di tali termini da parte di Erlich. Molti contemporanei, così come in seguito molti studiosi, si sono soffermati sull'"arroganza" degli attacchi dell'avanguardia contro la tradizione esprimendo riserve.

storia dell'influenza culturale del cinema delle origini su scrittori, artisti e accademici nella Russia pre-rivoluzionaria (Tsivian 1994). Il crescente interesse accademico nei confronti di questa influenza, specialmente nel contesto dei movimenti di avanguardia, solleva una domanda pressante (Van den Oever 2010a; 2010b): se il celebre "L'arte come procedimento" è da annoverarsi tra le reazioni dell'avanguardia nei confronti del cinema delle origini, come dobbiamo comprenderne le premesse e i concetti principali (*ostran(n)enie*, arte, tecnica), l'opposizione radicale agli assunti più tradizionali (forma/contenuto), i metodi interpretativi, gli innovativi «principi teorici» (l'appello all'analisi delle nuove tecniche e del loro impatto) e le implicazioni generali per lo studio delle arti, compresa la sostituzione del concetto di 'forma' con quello di 'tecnica'?

Diventa quindi chiaro che, riletto nel contesto delle risposte delle avanguardie alle trasformazioni tecnologiche del tempo, "L'arte come procedimento" non ha per obiettivo la promozione di un metodo formale per affinare l'interpretazione, come è stato forzatamente affermato da alcuni interpreti del dopoguerra (a conferma dei timori già sollevati a suo tempo da Ejchenbaum).⁴ Diventa pure chiara l'importanza di rivalutarlo in quanto manifesto, scritto in un periodo di grandi trasformazioni tecnologiche in cui, proprio come oggi, i 'nuovi media' e la loro influenza sull'esperienza erano al centro del dibattito pubblico. Può darsi che sia più facile capire cosa Šklovskij stesse indicando per noi lettori di oggi che per i lettori degli anni Sessanta o Settanta.

Il mio schizzo archeologico dell'*ostran(n)enie* nel contesto di una riletture de "L'arte come procedimento" ha voluto contribuire a «defami-

⁴ Erlich si rammarica che "L'arte come procedimento", al contrario dei lavori di Roman Jakobson, non sia particolarmente produttivo in questo contesto. Nello specifico, egli osserva: «I termini introdotti da Šklovskij (per esempio, 'straniamento' o 'de-automatizzazione' hanno goduto di una certa fortuna presso i formalisti russi. Ma nel complesso la tesi šlovskiana rispondeva a un'ideale di formalismo più interessato alla sperimentazione poetica che alla sistematizzazione metodologica. Il tentativo da parte dei formalisti di risolvere i problemi fondamentali della letteratura per mezzo degli strumenti offerti dalla linguistica e dalla semiotica trovò un'espressione riuscita nei primi pionieristici studi di Roman Jakobson. Per Jakobson, il problema centrale non era l'interazione tra soggetto percipiente e oggetto percepito ma la relazione tra 'segno' e 'referente', non l'atteggiamento del lettore nei confronti della realtà ma quello del poeta nei confronti del linguaggio» (1973: 630). Non senza ironia vale la pena notare che l'approccio jakobsoniano è oggi decisamente più obsoleto di quello šlovskiano.

liarizzare» il testo da una tradizione interpretativa ambigua – espressione tramite cui non intendo biasimare le analisi precedenti quanto invece riconoscere come ogni rilettura, compresa la mia, rivesta una funzione specifica per la propria epoca e il proprio contesto. Noi viandanti della storia nel ventunesimo secolo siamo nella posizione di apprezzare queste riflessioni sull’innovazione e sulla de-automatizzazione meglio dei nostri analoghi di metà secolo all’apice del New Criticism, fosse anche soltanto per la capacità de “L’arte come procedimento” di ritagliare uno spazio concettuale per riflettere sull’impatto culturale del ‘nuovo’. D’altronde, non c’è disciplina che possa trarre maggior profitto dal rifiuto del concetto di ‘forma’ e dalla sua sostituzione con quello di ‘tecnica’ che gli studi sul cinema e sui media: la teoria di Šklovskij, infatti, ci indica direzioni da perseguire per misurare l’influenza culturale delle nuove tecniche, e quindi delle nuove tecnologie. In ogni campo in cui la tecnologia (macchine, dispositivi) interferisce direttamente con il processo creativo, “L’arte come procedimento” offre gli strumenti concettuali per analizzare gli sviluppi e l’influenza, mostrando pure quanto le genealogie dell’arte e quelle della tecnologia siano intrinsecamente connesse.

Translation by Giuseppe Fidotta

[author comment suppressed for anonymity]

Bibliografia

- Beilenhoff, Wolfgang (ed.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005.
- Boym, Svetlana, “Poetics and Politics of Estrangement: Victor Shklovsky and Hannah Arendt”, *Poetics Today*, 26.4 (2005): 581–611.
- Èjchenbaum, Boris, “La teoria del ‘metodo formale’”, *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Ed. Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968 [or. 1926]: 29-72.
- Erlich, Victor, “Russian Formalism”, *Journal of the History of Ideas*, 34.4 (1973): 627-38.
- Gunning, Tom, “An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)credulous Spectator”, *Viewing Positions. Ways of Seeing Film*, Ed. Linda Williams, New Brunswick, Rutgers University Press, 1994: 114-133.
- Id., “Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century”,

- Rethinking Media Change: The Aesthetics of Transition*, Ed. David Thourburn and Henry Jenkins, Cambridge, MIT Press, 2003: 39-60.
- Id., "The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, Ed. Thomas Elsaesser, London, BFI, 1990: 229-35.
- Lemon, Lee T., and Marion J. Reis, "Introduction," *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965: ix-xvii.
- Markov, Vladimir, "Russian Futurism and Its Theoreticians", *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Ed. Richard Kostelanetz, Buffalo, Prometheus Books, 1982: 168-75.
- Mulvey, Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, London, Reaktion Books, 2006.
- Naiman, Eric, "Shklovsky's Dog and Mulvey's Pleasure: The Secret Life of Defamiliarization", *Comparative Literature*, 50.4 (1998): 333-52.
- Sheldon, Richard, "Introduction", *A Sentimental Journey*, New York: Cornell University Press, 1970.
- Id., "Introduction", *Literature and Cinematography*, Champaign & London: Dalkey Archive Press, 2008.
- Šklovskij, Viktor, *Viaggio sentimentale. Ricordi 1917-1929*, Bari, Di Donato, 1966 [or. 1923].
- Id., *Majakovskij*, Milano, Il Saggiatore, 1967 [or. 1941].
- Id., "L'arte come procedimento". *I formalisti russi: teoria della letteratura e metodo critico*, Ed. Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 1968 [or. 1916]: 73-94.
- Id., *Il punteggio di Amburgo*, Bari, Di Donato, 1969 [or. 1928].
- Id., "La resurrezione dela parola", *La semiotica nei Paesi slavi: programmi, problem, analisi*, Ed. Carlo Prevignano, Milano, Feltrinelli, 1979 [or. 1914]: 101-8.
- Tsivian, Yuri, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, London & New York, Routledge, 1994.
- Id., "The Gesture of Revolution or Misquoting as Device", *Ostrannenie: "Strangeness" and the Moving Image: The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010: 21-32.
- Van den Oever, A.M.A (ed.), *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image: The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010 (2010a).
- Id., "Introduction: Ostran(n)enie as an 'Attractive' Concept." *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image: The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010 (2010b): 11-20.

- Id., "Ostranenie, 'The Montage of Attractions' and Early Cinema's 'Properly Irreducible Alien Quality'", *Ostrannenie: On "Strangeness" and the Moving Image: The History, Reception, and Relevance of a Concept*, Ed. Annie van den Oever, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010 (2010c): 33-60.
- Id., *Sensitizing the Viewer: The Impact of New Techniques and the Art Experience*, Groningen & Amsterdam, University of Groningen, Amsterdam University Press, & Stedelijk Museum Amsterdam, 2011.
- Id., "The Medium-Sensitive Experience and the Paradigmatic Experience of the Grotesque, 'Unnatural', or 'Monstrous'", *Leonardo* 46.1 (2013): 88-9.
- Van den Oever (ed.), *Technē/Technology: Researching Cinema and Media Technologies – Their Development, Use, and Impact*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014.
- Wellek, René, "Russian Formalism", *The Avant-Garde Tradition in Literature*, Ed. Richard Kostelanetz. Buffalo, Prometheus Books, 1982: 155-67.

L'autrice

Annie van den Oever

bio max 100 parole

Email:

L'articolo

Invited paper / Contributo su invito.

Come citare questo articolo

Van den Oever, Annie, "Una archeologia della teoria dell'ostran(n)enie", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, *Between*, XII.23 (2022): 343-359, <http://www.betweenjournal.it/>