

Estrangements: Traveling Theories

Sergia Adamo – Niccolò Scaffai

Abstract

In this issue of “Between” we propose to bring into play the possibility of estrangement, or rather of estrangements – in the plural. Evoking estrangement means confronting otherness understood as that which destabilises us, sometimes radically, that which puts us in danger and prevents us from stopping in a space of reassuring mastery of the objects of our discourses.

What we wanted to do here, however, is to try to project the critical potential of estrangement over a long range, identifying its ramifications, intersections and convergences with other proposals, similar but not necessarily coincidental, and with objects of study with which it is not commonly made to react.

Keywords

Estrangement; Theory; Viktor Šklovskij; Transdisciplinarity

Straniamenti: teorie in movimento

Sergia Adamo – Niccolò Scaffai

Al centro del palcoscenico, un uomo, che guarda uno schermo su cui sono proiettate linee e punti. L'uomo veste i panni di una sorta di promoter di un progetto, denominato TALOS, come il gigante mitologico posto a guardia dei confini dell'Europa. Un progetto realmente finanziato dalla UE tra il 2008 e il 2013 che prevedeva la costruzione di robot per il controllo dei movimenti delle persone alle frontiere terrestri del continente (l'acronimo si svolge infatti in Transportable Autonomous Patrol for Land bOrder Surveillance). Con assoluta freddezza e distacco, e secondo i dettami della performance da marketing tecnologico, l'uomo descrive le modalità di funzionamento del robot e i "vantaggi" che esso potrà portare. Frasi brevi, aforistiche, sintetiche e di effetto, che scorrono su uno schermo scandite da una presentazione powerpoint mentre l'uomo le pronuncia. Nessuna traccia di coinvolgimento, solo l'atteggiamento volto al *problem-solving* più spinto, che fa perdere di vista il fatto che quanto enunciato può non essere necessariamente un problema da risolvere, una negatività da emendare. Quelli che vengono descritti sono robot dell'efficienza, i cui costi sono limitati, ma la cui problematicità etica è altissima. Dall'altra parte stanno persone, esseri viventi, che attraversano i confini ma che qui vengono ridotti a punti colorati su una mappa stilizzata fino all'estremo. L'imperativo è quello di ridurre la complessità, la variabilità e l'imprevisto, qualunque elemento di umano e vitale possa essere residualmente presente nelle situazioni di confine. Il corpo del performer interagisce con i materiali proiettati su uno schermo aderendo a essi; e questa adesione è un requisito di partenza, non è un'acquisizione che viene mostrata nel suo farsi, mette in scena tutta la violenza di una resa incondizionata alla defezione dell'umano in funzione del controllo, del dominio. Il performer si muove in scena, ma il movimento coreografico è ridotto (anche se non si tratta veramente di una riduzione) a un percorso circolare che nella sua ripetizione mimica la volontà di leggibilità e controllo, ma allo stesso tempo ne espone tutta l'ossezzività e la disumanizzazione.

Nella performance appena descritta, intitolata proprio *TALOS* (2018) e di cui è autore e interprete Arkadi Zaides, tale adesione al punto di vi-

sta del controllo, l'espunzione dell'umano dal discorso sui movimenti dei corpi, la riduzione radicale del paesaggio e delle persone a linee e punti di diversi colori creano in chi guarda un effetto di percezione dell'impossibilità di identificazione e condivisione delle narrazioni che vengono messe in scena. In questo senso, sembra mettersi all'opera in chi guarda il bisogno di uno straniamento, paradossalmente proprio attraverso la continua esortazione (implicita, ma fortissima) ad aderire al punto di vista che viene presentato. E questa *mise en abyme* dell'articolazione tra identificazione e straniamento, tra empatia e presa di distanza, sembra davvero una cifra paradigmatica rispetto alla quale il presente ci chiede di interrogare le nostre posizioni critiche¹.

È a partire da interrogazioni come quella di Zaides, infatti, che proponiamo qui di rimettere in gioco la possibilità dello straniamento, anzi degli straniamenti – al plurale. Evocare lo straniamento sembra tanto generico quanto provocatorio: si tratta di confrontarsi, in primo luogo, con l'alterità, intesa come ciò che ci destabilizza, a volte radicalmente, che ci mette in pericolo e ci impedisce di fermarci in uno spazio di rassicurante padronanza degli oggetti dei nostri discorsi. E di farlo non per raggiungere il risultato di conoscere questa alterità e ridurla al nostro campo di osservazione. C'è infatti una distinzione da segnare tra una concezione della letteratura e del pensiero dell'arte che punta all'empatia, al riconoscimento, al mettersi nei panni degli altri (*à la Nussbaum*², ma anche in parallelo con tante linee di indagine delle neuroscienze³) o che mira a consolare e a riparare (ma su questo Walter Siti ha già aperto un fronte di discussione⁴) e la possibilità di uscire da sé, di prendersi il rischio di farsi attraversare da questa alterità.

Come Zaides, diversi altri artisti e artiste della contemporaneità lavorano in questa zona di instabilità. È stato Edward Said, per esempio, a notare nel 2000 come in alcune opere di Mona Hatoum si potesse ritrovare un modello di narrazione alternativa, inconsueta, capace di spiazzare, di straniare. Nell'unico saggio da lui dedicato alle arti visive, attuando una vera e propria *ekphrasis* dello straniamento Said descrive un'installazione che rappresenterebbe una situazione domestica: varie stanze di una abitazione suddivise secondo i parametri consueti d'uso e destinazione. Ma da questa familiarità e domesticità, da ciò che si dà per scontato, in sostanza, e che

¹ Cfr. Zaides - Adamo 2019.

² A partire da Nussbaum 1997 e 2003.

³ Per una sintesi di queste posizioni cfr. Keen 2011.

⁴ Cfr. Siti 2021.

non si percepisce perché entrato definitivamente nel solco dell’abitudine, scaturisce qualcosa che non è prevedibile e che rimette tutto in discussione. La maniglia della porta non si trova dove ci si aspetterebbe fosse, la porta non si apre completamente come ci si aspetterebbe facesse e costringe invece a movimenti inconsueti e sgradevoli; il tappeto su cui si cammina si rivela essere fatto di intestini plastificati; non si entra in cucina, ma da fuori si vedono stoviglie e altri attrezzi domestici collegati tra loro in modo precario e disturbante. E ancora: il letto è senza materasso, una culla è attorniata da un’inspiegabile polvere bianca, la televisione emette suoni che sembrano parole ma non sono identificabili, la macchina fotografica proietta immagini che non rappresentano nulla di chiaramente riconoscibile. Tutto questo, spiega Said, è pensato e costruito per richiamare qualcosa e allo stesso tempo metterla radicalmente in questione, o meglio per suscitare una sensazione disturbante che contrasta con la scontata familiarità di ciò che l’orizzonte d’attesa consueto prevede. Laddove in una stanza attigua si allude all’idea di camera da letto e dunque di riposo, oppure a quella del ripostiglio dove gli oggetti si possono depositare, conservare, nell’installazione di Hatoum ogni sensazione di familiarità viene interrotta. Come scrive Said: «la domesticità viene trasformata in una serie di oggetti minacciosi e radicalmente inospitali, il cui nuovo uso, presumibilmente non domestico, attende di essere definito». O ancora più esplicitamente: «il familiare e il suo straniamento sono legati tra loro in modo peculiare sono adiacenti e inconciliabili allo stesso tempo» (2019: 73).

In fin dei conti non è molto diverso il lavoro che da anni sta facendo Forensic Architecture, il gruppo di ricerca multidisciplinare che riscrive attraverso la revisione degli spazi e con l’uso della tecnologia informatica fatti che comportano violazioni dei diritti umani e che non sono stati adeguatamente indagati e denunciati. E se vogliamo andare ancora indietro nel tempo già nel 1980 J.M. Coetzee aveva posto come incipit del suo *Aspettando i barbari* una descrizione che suona davvero come una messa in letteratura delle teorie dello straniamento come possibilità di vedere le cose come se si vedessero per la prima volta. Il magistrato protagonista del romanzo – che vive da anni sulla frontiera e che ha ormai adottato lo sguardo obliquo dei margini – incontra un colonnello che è arrivato dal centro di un non meglio identificato impero. E il primo confronto tra i due si situa proprio sul discriminio del noto e del non noto, del già visto e dello stupore dell’inedito:

Mai visto niente del genere. Due dischetti di vetro cerchiati di metallo davanti agli occhi. È cieco? Capirei se fosse cieco, se volesse

nascondere occhi che non vedono. Ma non è cieco. I dischetti sono scuri, dall'esterno sembrano opachi, però lui ci vede attraverso. Mi spiega che sono un'invenzione nuova. Proteggono gli occhi dal riverbero del sole, dice. - Sarebbero utili qui nel deserto. Ti evitano di strizzare gli occhi in continuazione. E di avere mal di testa. Guardi - Si sfiora gli angoli degli occhi. Niente rughe -. E si rimette gli occhiali. È vero. Ha la pelle di un uomo più giovane. Da noi li portano tutti. (Coetzee 2000: 3)

Questo catalogo di straniamenti cruciali per il presente potrebbe continuare, allineando altri esempi significativi di ricerca di narrazioni che non si conformano, che cercano di metterci a disagio, che ci straniano per scuoterci dagli automatismi percettivi che non permettono di assumere una posizione critica. O meglio, una sorta di irruzione dell'etico nel politico attraverso l'estetico, come direbbe Gayatri Chakravorty Spivak.

L'ipotesi che abbiamo provato a mettere in gioco qui è quella che ripensare ancora una volta la nozione di straniamento, nella pluralità delle sue possibilità, possa aiutare a incrementare questo catalogo, a darci uno strumento di osservazione puntato su quelle narrazioni che attraversano vari discorsi e che ci interrogano sulle nostre posizioni.

La nozione di straniamento ha avuto, si sa, una sua formalizzazione nell'ambito della teoria della letteratura nel 1917, quando Viktor Šklovskij definì lo straniamento (*ostranenie*) come procedimento artistico capace di far vedere le cose come se si vedessero per la prima volta. Ma la sfida che Šklovskij metteva in campo con quell'articolo per noi oggi va anche al di là di questo: si tratta di partire dalla teorizzazione della ricerca di una specificità del letterario, della letterarietà, secondo una delle più forti aspirazioni di tutto il formalismo, per arrivare a mettere a punto un dispositivo di indagine che non può non aprirsi anche ad altre dimensioni e altri discorsi. È una sorta di ambiguità costitutiva in Šklovskij che oscilla continuamente tra la ricerca di un'essenza specifica, assolutamente definita e rigorosamente dettagliata nelle sue dinamiche, da una parte, e la possibilità di ripensare e riadattare nozioni in campi discorsivi diversi, dall'altra. È un po' in questa ambiguità costitutiva che lo straniamento ci chiede di abitare, tra specificità, dettaglio, competenza tecnica, da una parte, e transdisciplinarità e convergenze tra discorsi, dall'altra.

Necessariamente, la visione di Šklovskij va contestualizzata nel periodo di instabilità e rivolgimenti che viveva la Russia nel 1917, non solo dal punto di vista politico o da quello delle prospettive innovative apportate dal formalismo agli studi letterari: in quegli stessi anni imperversava il futurismo, Kazimir Malevič estraniava l'arte figurativa con i suoi quadrati neri, El

Lisickij spiegava attraverso un cuneo rosso come far vincere la Rivoluzione e sconfiggere i bianchi, Dziga Vertov faceva per la prima volta vedere il mondo attraverso l’artificio del dispositivo automatico della macchina da presa cercando di riprendere la vita nel suo dinamismo e nella sua frammentarietà.

Di certo, la nozione va non solo contestualizzata, ma anche storicizzata, come ha fatto Carlo Ginzburg, nel suo *Occhiacci di legno*, su cui dialoghiamo qui di seguito, individuando una genealogia e possibili linee alternative di riflessione sulla distanza, sulla necessità del distacco, del chiamarsi fuori nel guardare e nel vedersi guardare.

Senza dimenticare che la ricezione della proposta Šklovskiana fuori dal suo contesto di origine ha ancora una storia diversa, che incomincia negli anni Sessanta del Novecento con le traduzioni del saggio in francese, e poi in diverse altre lingue, tra cui anche l’italiano, in singolare coincidenza un altro periodo di rivolgimenti, quali il Sessantotto. A questa ricezione sfasata e a singhiozzo contribuisce lo stesso Šklovskij, il quale sarebbe tornato a più riprese sul nodo dello straniamento, rivedendo e ripubblicando il suo saggio, nel 1919, e poi nel 1925 raccogliendolo nel suo *Teoria della prosa*, testo riedito ancora nel 1929 e poi nel 1983: perché evidentemente questa riflessione giovanile continuò a riproporsi fino agli ultimi anni di vita dello studioso⁵. L’ultimo quindicennio almeno, poi, è stato caratterizzato da una progressiva riscoperta non solo della nozione di straniamento, ma più in generale della poliedricità del pensiero e della figura dello stesso Viktor Šklovskij, sancita nel 2017 con l’edizione inglese dell’antologia curata e tradotta da Alexandra Berlina, ma ancora prima dalla traduzione inglese della straordinaria conversazione di Serena Vitale con lo stesso Šklovskij (che resta a tutt’oggi uno dei contributi più illuminanti e ad ampio raggio) e ancora prima nel 2005 da un numero doppio di *Poetics Today* curato da Svetlana Boym. Solo in Italia, questa riscoperta ha già dato vita a ben due numeri importanti di riviste, che l’hanno proiettata da una parte sul contesto russo, dall’altra su questo italiano.

Contestualizzazione, storicizzazione e consapevolezza delle traiettorie della ricezione sono sicuramente aspetti ineludibili nel mettere in gio-

⁵ La prima pubblicazione risale al 1917 in *Sborniki po teori poetičeskogo jazyka* II, 1917: 3-14. Tra le ristampe e riedizioni più importanti si possono ricordare quella del 1919 in *Poetika*: 101-114 e poi quella contenuta in *O teorii prozi* nell’edizione del 1925: 7-20, del 1929: 7-23 e in quella del 1983: 9-25 (che, pubblicata presso le edizioni Sovetskij pisatel’, riproduce sostanzialmente la versione del 1929 uscita da Federacija).

co una nozione teorica, aspetti di cui abbiamo ampiamente tenuto conto. Quello che abbiamo voluto fare però qui è stato provare a proiettare a lungo raggio le potenzialità critiche dello straniamento, individuandone diramazioni, intersezioni e convergenze con altre proposte, affini, ma non necessariamente coincidenti e con oggetti di studio con cui comunemente non viene fatta reagire.

Sono due gli elementi chiave che abbiamo voluto rimettere in gioco, rispetto alla formulazione di Šklovskij.

In primo luogo, un rapporto tra la visione e la scrittura, tra la dimensione testuale e quella visiva, tra l'immagine e la parola e dunque forse in senso più ampio tra la parola nella sua specificità (si pensi a tutto il discorso sulla parola poetica che occupa l'ultima parte del saggio) e la parola che si contamina e agisce fuori di sé proprio attraverso questo confronto. Questa articolazione viene presentata da Šklovskij sin dall'inizio come un'opposizione da risolvere (esemplificata nell'obiettivo polemico di tutto il saggio, ovvero il dogma pre-formalista per cui tutta l'arte sarebbe "un pensare per immagini"), ma poi ciò che emerge con evidenza è l'interesse a concentrarsi su ciò che avviene entro le cornici che istituzionalmente chiamiamo arte, nel pensare in qualche modo l'arte, tutta l'arte, non come contenuto circoscritto e dominabile, ma come dinamicità, si potrebbe forse anche dire come evento che non è del tutto controllabile e che eccede sempre i confini entro cui cerchiamo di contenerla. Infatti, sull'altro fronte, e qui sta la vera contrapposizione, c'è tutto ciò che è automatismo, tutti i processi dell'automatizzazione in cui vige la regola dell'economia delle percezioni e in cui gli oggetti vengono sostituiti dai simboli, quello che Šklovskij chiama "procedimento algebrico", in cui, sì, prevale la visione, ma la visione intesa come riconoscimento e come risparmio delle energie creative.

Ciò che resta escluso in questo caso, e questo è il secondo aspetto, non sono solo le eccedenze, i supplementi di energie creative, ma è proprio tutta la dimensione della vita nella sua complessità. Una vita che non si dà come semplice affermazione o rivendicazione ma che si definisce proprio in relazione a ciò che non è vita, in una fluidità continua tra vivente e non vivente, che è forse una delle aperture più vertiginose con cui lo straniamento ci costringe a confrontarci. Quando Šklovskij scrive icasticamente «l'automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra» non solo fa irrompere un disorientamento sterniano in una scrittura che fino a quel momento ha voluto mostrarsi scientifica e caratterizzata dalla padronanza, ma ricombina continuamente i piani dell'umano e del non-umano, in un catalogo che precipita dal materiale all'immateriale.

Non a caso tutto ciò che lo straniamento può suscitare è diventato fondamentale per il discorso dell'ecocritica. La sostanza del discorso ecologico consiste infatti nel mettere in discussione i paradigmi tradizionali attraverso cui percepiamo e rappresentiamo la natura: la relazione asimmetrica basata sul controllo della natura da parte dell'uomo; l'idealizzazione edenica del paesaggio; la distinzione rigida ed esclusiva tra naturale e artificiale. In questo senso, lo straniamento è una risorsa argomentativa e cognitiva attraverso cui un autore può mettere in crisi il modello antropocentrico, per dare conto di una prospettiva relativistica che è la sostanza del discorso ecologico. Lo si comprende quando un'opera di finzione racconta e giudica la civiltà umana dalla prospettiva di altri esseri – animali, creature fantastiche – o da un orizzonte temporale lontano nel futuro o nel passato. La dialettica e l'inversione tra ‘naturale’ e ‘innaturale’ sono funzioni essenziali dello straniamento (che del resto si articola in due fasi speculari, la naturalizzazione e la defamiliarizzazione), tant'è vero che spesso si applicano anche al modo fantastico oltre che a quello realistico; gli ambienti reali osservati e descritti da certi autori si alternano agli scenari distopici rappresentati da altri. Ogni vero straniamento porta a una rivelazione, la più importante delle quali è che ognuno è l’«altro» di qualcuno, ognuno è straniero, alieno, specie estranea per chi guarda e giudica da un altro punto di osservazione, nello spazio o nel tempo (Scaffai 2017).

Quello che continua a dirci Šklovskij, in sostanza, è che l'esperienza estetica può servire a restituire senso alla vita, rivestirla continuamente di senso, a rivivificare ciò che non ha o non ha mai avuto vita propria; ma non – mai – a sostituire la vita stessa. E la questione della vita o del ridare la vita è determinante non solo per Šklovskij, ma forse per tutto il formalismo: non a caso il suo primo intervento pubblico e il suo primo articolo pubblicato si intitola proprio “voskrešenie slova” (la resurrezione della parola). Lo straniamento fa della letteratura e dell'arte un modo di sentire il divenire degli oggetti, indipendentemente dal loro statuto (umano/non umano, vivente/non vivente) mentre il riconoscimento si esercita su ciò che è già compiuto, fissato, immobilizzato e non partecipa di quella dimensione dell'evento, di vitalità, di dinamismo e quindi anche di instabilità e di rischio che è proprio quello che abbiamo voluto mettere al centro di queste riflessioni.

È a partire da qui che si aprono nuove domande. Quante declinazioni sono possibili in questa prospettiva? E in fin dei conti: che cos'è lo straniamento? A quale categoria appartiene? È un artificio (come nella prima traduzione italiana o come in quella spagnola) o un procedimento (come nell'italiano che lo riprende dal francese)? O forse ancora di più un proces-

so, un metodo, una prassi (come nelle accezioni del tedesco *Verfahren* che si è affermata come traduzione)? O ancora una tecnica o un dispositivo (sono le scelte che si alternano in inglese, tra *technique* e *device*)⁶. Nel testo di partenza russo si parla di “priem”, che può significare procedimento, certo, ma anche e soprattutto ricezione, ricevimento, o accoglienza, e poi ancora esercizio, maneggio, la capacità di maneggiare qualcosa in uno spettro di accezioni in cui però resta dominante la dimensione del ricevere e dell'accogliere. Quello, insomma, che sembra una formula chiusa, una definizione operativa, che vuole fondare una disciplina autonoma (gli studi letterari) apre in realtà a tutta una serie di ambiguità costitutive, tipicamente Šklovskiane, e allo stesso tempo intersecate con tutta una serie di altre ramificazioni. Per Brecht lo straniamento, che derivi direttamente o indirettamente dall'incontro con le teorie di Šklovskij, è notoriamente un “effetto”, anzi forse una pluralità di effetti da mettere in atto. Ed è questo che lo costringe ad andare a guardare fuori dall'Europa, a confrontarsi con una dimensione radicalmente altra, quella dell'arte scenica cinese tradotta per l'Occidente da Mei Lanfang che fa vedere all'opera la possibilità di un teatro basato su canoni non aristotelici e dunque antitetici all'immedesimazione, una sorta di antidoto all'empatia. Per creare quel fatidico distacco critico fra il pubblico e gli avvenimenti rappresentati è significativo che Brecht si spostò fuori dall'Occidente, fuori da sé, alla ricerca di una tradizione altra, così come era altra la voce dell'animale non umano nell'esempio portante di Cholstomer di Tolstoj.

Brecht esplicita nei suoi *Verfremdungseffekte* ciò che in Šklovskij resta forse sottinteso: ovvero che lo straniamento potrebbe avere una dimensio-

⁶ La prima traduzione italiana (contenuta in *Una teoria della prosa: l'arte come artificio: la costruzione del racconto e del romanzo*, tr. it. di M. Olsuf'eva, Bari, De Donato – Leonardo da Vinci, 1966: 9-31) portava il titolo “l'arte come artificio”, stessa scelta della prima traduzione spagnola “El arte como artificio” di A. M. Nethol nel volume todoroviano *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* del 1970, mentre la traduzione italiana dello stesso volume nel 1968 aveva scelto “procedimento”, con una più stretta aderenza al francese “procédé” dal volume curato da Todorov con la prefazione di Jakobson *Théorie de la littérature: textes de formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965. Per il tedesco ‘Verfahren’ cfr. “Di Kunst als Verfahren”, *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeine Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, ed. J. Strieder, München, Wilhelm Fink Verlag, 1971: 3-35, mentre cfr. per l'inglese “Art as Technique” del 1965 (in *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, tr. ingl. L. T. Lemon, M. J. Reis, Lincoln, U. of Nebraska Press, 1965: 3-24) oppure “Art as Device” del 1991 (tr. ingl. B. Sher, Champaign, Dalkey Archive Press, 1991).

ne di confronto e messa in discussione dell'autorità e del potere, anche se naturalmente tutto ciò si declina in una prospettiva di conoscenza della realtà (non solo di percezione), che vira verso il sociale e soprattutto il politico. Si tratta comunque sempre, anche in Brecht, di mettere in gioco la propria posizione, quel contemplare se stesso dell'attore in scena, precludendo l'immedesimazione totale e impedendo a chi guarda di abdicare alla propria posizione di soggetto. Ecco allora il disorientamento produttivo che accomuna paradossalmente approccio magico e approccio scientifico e che resta per Brecht l'unica possibilità del politico. Di nuovo, una posizione di rischio e vulnerabilità che non si risolve nella padronanza, ma nella possibilità di costruire una posizione critica.

C'è sempre una specificità del mezzo. Per la letteratura si trattava di definire lo straniamento come quel procedimento, artificio, esercizio, manipolazione per lo scrittore che «non chiama l'oggetto col suo nome ma lo descrive come se lo vedesse per la prima volta e l'avvenimento come se accadesse per la prima volta per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti bensì quelle delle parti corrispondenti in altri oggetti» (Šklovskij 1968: 83). Per il teatro invece è il corpo umano che agisce sulla scena attraverso tre “accorgimenti”: la trasposizione alla terza persona, la trasposizione al tempo passato, il pronunciare ad alta voce didascalie e commenti. Sono espiedienti, tecniche specifiche, ma si tratta sempre di rappresentare il mondo dando l'idea che si possa intervenire su di esso, cambiarne non solo la percezione ma anche il futuro.

Se del rapporto tra Šklovskij e Brecht, tra *ostranenie* e *Verfremdung* si è discusso a lungo e si continua a discutere, sulla base anche di riscontri precisi e dettagliate ricostruzioni⁷, esiste però forse la possibilità di ipotizzare una genealogia a venire che in questa necessità di una costruzione critica, della contaminazione tra discorsi, nell'oscillazione tra specificità e ibridità identifichi una linea di pensiero. Una linea che non attraversa soltanto la teoria, o solo la teoria della letteratura, ma interseca il pensiero dell'arte. Una linea che passa per il coevo *Unheimliche* freudiano⁸, il quale condivide, con le dovute distinzioni, le stesse esigenze di messa in discussione della stabilità della propria posizione, anzi che prende le mosse proprio dal rischio dell'angoscia, del timore, del terrore che non ha una spiegazione univoca; e in cui, naturalmente, il nesso tra ciò che conosciamo e che ci è

⁷ Ottime sintesi in Berlina: 56-58 e Spampinato (con riferimento alla cultura italiana).

⁸ Su cui, per alcune riflessioni di ambito italiano recenti cfr. Raskina e Murru.

familiare e ciò che ci mette radicalmente in dubbio con la sua estraneità è fondamentale. Laddove, forse, il punto di intersecazione può essere individuato in quel modo narrativo della contemporaneità che Mark Fisher ha indicato nel nesso tra *weird* e *eerie*.

Le teorie viaggiano, sono in movimento, ce lo ha insegnato Edward Said (1983), mostrandoci come l'attenzione per la specificità e il rigore di una determinata posizione critica non esclude il fatto che questa posizione possa trovare un nuovo movimento vitale in altri contesti, in altre culture, in altri tempi.

Se le possibilità aperte dagli straniamenti come teoria in movimento hanno un senso, questo si può forse identificare nei termini dello stupore, della meraviglia, ma anche di un'emozione non scontata che è quella che prende Michel Foucault nel momento in cui scopre la «vita degli uomini infami» tra le carte degli archivi della Bastiglia e dell'Hôpital Général:

un'emozione, il riso, la sorpresa, un certo sgomento o qualche altro sentimento di cui mi sarebbe forse difficile giustificare l'intensità, ora che è passato il momento della prima scoperta. (245)

Un'intensità non giustificabile, che pure segna forse il compito della teoria nel confrontarsi con il pensiero dell'arte.

Bibliografia

- Berlina, Alexandra (ed. and tr.), *Viktor Shklovskij: A Reader*, New York - London, Bloomsbury, 2017.
- Boym, Svetlana (ed.), "Estrangement Revisited", *Poetics Today*, XXVI (2005): 4-5.
- Brecht, Bertolt, "Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst" (1936), trad. it. "Effetti di straniamento nell'arte scenica cinese", e "Neue Technik der Schauspielkunst" (1940), trad. it. "Nuova tecnica dell'arte drammatica", *Scritti teatrali*, Ed. E. Castellani, Torino, Einaudi, 2001: 72-83 e 96-102.
- Coetzee, J. M., *Waiting for the Barbarians*, London, Secker & Warburg, 1980, trad. it. di M. Baiocchi, *Aspettando i barbari*, Torino, Einaudi, 2000.
- Comberiati, Daniele - Giro, Alessandra (eds.), "Straniamenti e spaesamenti a confronto nella letteratura italiana ed europea del XVIII e del XIX secolo", *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 36.1 (2021): 7-17, doi 10.18352/inc11003.
- Fisher, Mark, *The Weird and the Eerie*, London, Repeater Books, 2016, trad. it. di V. Perna, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma, Minimum Fax, 2018.
- Foucault, Michel, "La vie des hommes infames", *Les Cahiers du chemin*, 29, 15/01/1977: 12-29, trad. it. di A. Petrillo in *Archivio Foucault. Interventi, colloqui, interviste. 2. Poteri, saperi, strategie*, ed. A. Dal Lago, Milano, Feltrinelli: 254-262.
- Freud, Sigmund, "Das Unheimliche", *Imago*, 5, 5-6 (1919): 297-324, trad. it. di S. Daniele, "Il perturbante", *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Boringhieri, 1969, v. 1: 269-307.
- Ginzburg, Carlo, *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, ed. ampliata, Macerata, Quodlibet, 2019.
- Keen, Suzanne, *Empathy and the Novel*, Oxford - New York, Oxford U.P., 2007.
- Morabito, Martina (ed.) "Straniamento", *eSamizdat*, XII (2019): 9-86.
- Murru, Claudia, "Una ripetizione straniante. L'idea fissa in un racconto di Iginio Ugo Tarchetti", *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 36.1 (2021): 18-29, doi 10.18352/inc11004.
- Nussbaum, Martha, *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*, Boston, Beacon Press, 1997, trad. it. di G. Bettini, *Giustizia poetica. Immaginazione letteraria e vita civile*, ed. E. Greblo, Milano, Mimesis, 2012.
- Nussbaum, Martha, *Upheavals of Thought: the Intelligence of Emotions*, Cambridge, Cambridge U.P., 2003, trad. it. di R. Scognamiglio, *L'intelligenza delle emozioni*, Ed. G. Giorgini, Bologna, Il Mulino, 2009.

- Raskina, Raissa, "L'estraneità del familiare: *grotesk, ostranenie, perturbante*", *Ricerche slavistiche*, XII.58 (2014): 323-340.
- Said, Edward, "Traveling Theory", Id., *The World, the Text and the Critic*, Cambridge MA, Harvard U.P., 1983: 226-247, trad. it. "Teoria in viaggio", *Post-orientalismo. Said e gli studi postcoloniali*, Ed. M. Mellino, Roma, Meltemi, 2009.
- Said, Edward, "The Art of Displacement: Mona Hatoum's Logic of Irreconcilables", *Mona Hatoum: The Entire World as A Foreign Land*, London, Tate Publishing, 2000: 7-17, trad. it. di S. Adamo, "L'arte dello straniamento", *Altre storie/Other Stories. Parole e immagini per raccontare le migrazioni del presente*, Eds. S. Adamo, G. Zanfabro, Udine, Forum, 2019: 71-79.
- Scaffai, Niccolò, *Ecologia e letteratura: forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Šklovskij, Viktor, *Voskrešenie slova*, Petrograd, Tipographija Sokolinskogo, 1914.
- Šklovskij, Viktor, "Iskusstvo kak priem", *Sborniki po teori poetičeskogo jazyka* II, 1917: 3-14, trad. it. di C. de Michelis - R. Oliva, "L'arte come procedimento", *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Ed. T. Todorov, pref. R. Jakobson, Torino, Einaudi, 1968: 74-94.
- Šklovskij, Viktor, *Testimone di un'epoca. Conversazione con Serena Vitale*, Roma, Editori riuniti, 1979, trad. ingl. di J. Richards, *Shklovsky: Witness to an Era*, Champaign, Dalkey Archive Press, 2013.
- Siti, Walter, *Contro l'impegno. Riflessioni sul bene in letteratura*, Milano, Rizzoli, 2021.
- Spampinato, Salvatore, "'Sobri e ubriachi'. Lo straniamento nel dibattito sulla poesia italiana degli anni Sessanta: *ostranenie, Verfremdung, alienazione*", *eSamizdat*, XII (2019): 39-49.
- Spivak Chakravorty, Gayatri, "Ethics and politics in Coetzee, Tagore and Certain Scenes of Teaching", *Diacritics* XXXII.3-4 (2002): 17-31, trad. it. di S. Adamo, "Etica e politica in Tagore, Coetzee e certe scene di insegnamento", *aut aut*, 329 (2006): 109-137.
- Zaides, Arkadi - Adamo, Sergia, "Un dialogo su confini e movimenti", *Altre storie/Other Stories. Parole e immagini per raccontare le migrazioni del presente*, Eds. S. Adamo - G. Zanfabro, Udine, Forum, 2019: 113-122.

Sitografia

TALOS, <https://arkadizaides.com/talos> (ultima consultazione 30/05/2022).
Forensic Architecture <https://forensic-architecture.org/> (ultima consultazione 20/05/2022).

L'autrice e l'autore

Sergia Adamo

insegna Letterature comparate e Teoria della Letteratura all'Università degli Studi di Trieste.

Email: adamo@units.it

Niccolò Scaffai

insegna Critica letteraria e Letterature comparate all'Università degli Studi di Siena.

Email: niccolo.scaffai@unisi.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 31/05/2022

Come citare questo articolo

Adamo, Sergia - Scaffai, Niccolò, "Straniamenti: teorie in movimento", *Straniamenti*, Eds. S. Adamo - N. Scaffai - M. Pusterla - D. Watkins, Between, XII.23 (2022): i-xiv, www.betweenjournal.it