

RAISSA RASKINA

L'ESTRANEITÀ DEL FAMILIARE:  
*GROTESK, OSTRANENIE, PERTURBANTE*

In questo articolo vorrei mostrare la genesi e lo sviluppo, nella cultura russa dell'inizio del Novecento, di una teoria del perturbante rigorosamente non-freudiana. Intendendo per 'perturbante', con Freud, l'aspetto inquietante e perfino minaccioso che può assumere all'improvviso ciò che si era presentato dapprima con la fisionomia dell'abituale e del rassicurante. La nozione di 'straniamento' proposta da Viktor Šklovskij, soprattutto laddove essa attinge alla tecnica narrativa di Tolstoj, ha qualche affinità con l'idea del perturbante. Ma prima ancora del formalismo, il rapporto ambivalente tra il familiare e l'estraneo era stato messo a tema nella ricerca sul 'grottesco' avviata negli anni Dieci da uno dei padri fondatori della regia teatrale, Vsevolod Mejerchol'd, per essere poi ripresa negli scritti del suo allievo Sergej Ejzenštejn. Il grottesco mejerchol'diano e lo straniamento šklovskiano influiranno in modo sotterraneo, ma determinante, sull'idea di teatro epico proposta da Bertolt Brecht. L'*ostranenie* è l'antecedente diretto del *Verfremdungseffekt* brechtiano. La genesi non-freudiana del concetto di perturbante elaborato da un regista teatrale e da un capofila del formalismo, e poi radicalizzato da Brecht, rende quanto mai suggestiva la sintonia che nondimeno sussiste tra esso e alcuni tratti salienti del saggio di Freud *Das Unheimliche* (1919). A quest'ultimo dedicherò qualche rapido cenno con l'unico scopo di mettere in risalto una convergenza obiettiva tra percorsi eterogenei.

1. *Lo straniamento secondo Šklovskij*

Il nucleo del concetto di straniamento – formulato da Viktor Šklovskij nel 1917 – è costituito dal rapporto dialettico tra familiarità e spaesamento che, come cercheremo di mostrare, caratterizza una parte si-

gnificativa della riflessione estetica e della pratica artistica novecentesche.

Nel suo scritto *L'arte come procedimento*, il giovane formalista prende le mosse dalla teoria dell'immagine artistica messa a punto da Aleksandr Potebnja e poi ripresa e articolata dai suoi seguaci, in particolare da Dmitrij Ovsjaniko-Kulikovskij. Secondo la tesi di Potebnja, sia il pensiero mitologico sia l'immagine artistica (da considerare essa pure una forma di pensiero) si servono del noto per adombrare l'ignoto ("l'anima è respiro, vapore, fumo, vento"), di ciò che è vicino per comprendere ciò che è lontano ("la nuvola è una pietra, una montagna"<sup>1</sup>). Alla base della conoscenza religiosa e di quella artistica – tra le quali esisterebbe un sostanziale isomorfismo dovuto al funzionamento del linguaggio – vi è una tensione all'avvicinamento, alla soppressione della distanza. "L'immagine – scrive Potebnja – deve esserci più familiare di quello che viene da essa spiegato"<sup>2</sup>. Questa tesi è criticata e rovesciata da Šklovskij. Poiché ciò che ci è noto, familiare, prossimo tende a passare inosservato, a eludere la nostra percezione, finendo per essere inghiottito nel buco nero dell'automatismo, compito dell'immagine artistica è restituiregli l'importanza che gli spetta, così da consentirne una rinnovata esperienza. Più che facilitare la comprensione dell'ignoto, l'immagine mira a mettere in alto rilievo ciò che è fin troppo conosciuto, che sta da sempre sotto i nostri occhi. Lunghi dal rappresentare una forma di pensiero, l'immagine non è che un mezzo per rafforzare la sensazione dell'oggetto ("oggetti possono essere le parole, e perfino i valori fonici"<sup>3</sup>, precisa Šklovskij). Questo mezzo è tanto più efficace quanto più distanza si riesce a introdurre – per usare la definizione di Roland Barthes – "tra il significante e il significato", cioè tra l'immagine e l'oggetto che essa rappresenta. Si tratta di quella stessa distanza che caratterizza in origine la percezione di un bambino o di uno straniero, e che l'abitudine necessariamente sopprime. Un compito dell'arte sarebbe quindi quello di presentare l'oggetto familiare come

<sup>(1)</sup> Aleksandr Potebnja, *Iz zapisok po teorii slovesnosti. Fragmenty*, in Id., *Slovo i mif*. Moskva 1989, p. 274.

<sup>(2)</sup> Cit. in Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di Tz. Todorov. Torino 1968, p. 76.

<sup>(3)</sup> *Ivi*, p. 78.

qualcosa di inusuale, di *strano*: da qui il termine *ostranenie*, che significa appunto 'rendere strano' qualcosa, allo scopo di assicurare a esso piena visibilità.

Se per la scuola di Potebnja la funzione dell'immagine artistica consisteva in una rassicurante sostituzione dell'inconsueto con ciò che ci è familiare e ben noto, Šklovskij si rifà soprattutto alla tecnica di straniamento usata da Lev Tolstoj per mostrare quanto proprio l'immagine del familiare possa essere spiazzante, capace di minare ogni certezza, profondamente conturbante. Il formalista mostra il meccanismo straniante usato dal grande scrittore: anziché assecondare il riconoscimento automatizzato dell'oggetto, protetto da un nome come da un invisibile imballaggio, Tolstoj "non chiama l'oggetto col suo nome", ma lo descrive come qualcosa di estraneo, visto per la prima volta e pertanto stupefacente. Così la ricchezza è descritta come "poter dire *mio* del maggior numero di oggetti" (*Cholstomer*), la fustigazione come "scudisciare sulle natiche denudate" (*Vergogna*), il cantante di un'opera lirica si trasforma in "un uomo in calzoni di seta attillati su due grosse gambe, con una piuma sul berretto e un pugnale" (*Guerra e pace*), e via dicendo. La rinuncia alla terminologia abituale, se applicata alla descrizione dei dogmi e dei riti religiosi, li fa risultare "qualcosa di strano, mostruoso, che fu sentito da molti come sacrilegio, e che li ferì dolorosamente".<sup>4</sup>

Poiché Tolstoj usa lo straniamento principalmente "per toccare le coscienze", appellandosi a lui Šklovskij si ritrova suo malgrado su un terreno ricco di implicazioni etiche. Per una curiosa svista, il formalista trae un primo esempio da un *articolo* di Tolstoj (*Vergogna*), palesando in questo modo il fatto che lo straniamento non appartiene esclusivamente alla sfera dell'arte, ma caratterizza più in generale uno sguardo critico che vuole affrancarsi dall'ipnosi delle convenzioni sociali. Il matrimonio, la proprietà privata, la città, il tribunale: le usanze e le istituzioni più familiari assumono sotto la penna di Tolstoj l'aspetto di inquietanti o comiche bizzarrie, se non di ordinario orrore. Gli esempi di Tolstoj si iscrivono – come ha mostrato bene Carlo Ginzburg nel suo saggio *Straniamento. Preistoria di un proce-*

<sup>(4)</sup> *Ivi*, p. 87.

*dimento letterario*<sup>5</sup> – in una lunga tradizione, da Marco Aurelio agli illuministi, che fece ricorso allo straniamento soprattutto per scardinare l'idea di immutabilità delle istituzioni umane, laddove la consuetudine o l'ideologia ne faceva qualcosa di ovvio e di scontato e, di conseguenza, di inscalfibile.<sup>6</sup>

Va detto che Šklovskij non si sofferma in alcun modo sulla portata critica (etica, perfino politica) dello straniamento, limitandosi a metterne in rilievo il procedimento formale. Che si tratti della prosa tolstoiana o di una filastrocca infantile, il meccanismo straniante è sempre lo stesso. Frantumare l'unità del nome, impedire il riconoscimento di un oggetto familiare ricorrendo a termini insoliti, impropri, lontani dal campo semantico in cui si è soliti collocarlo: è esattamente questo il procedimento che sta alla base di ogni indovinello e ne costituisce il senso.<sup>7</sup> Una volta definito il dispositivo capace di scuotere le nostre consuetudini percettive per tornare a *vedere* le cose, Šklovskij si ferma. Le conseguenze che scaturiscono da questo dispositivo vengono deliberatamente trascurate dal formalista. Com'è noto, sarà soprattutto Bertolt Brecht a cogliere e a sviluppare, nel suo lavoro registico e teorico, tutto il potenziale sovversivo di cui è carica la nozione di straniamento, facendo della distanza uno strumento per guardare criticamente l'organizzazione consueta della vita sociale, anziché conformarsi a essa come a una seconda natura.<sup>8</sup>

## 2. La riflessione sul grottesco di Mejerchol'd ed Ejzenštejn

Varrebbe la pena di approfondire la tesi secondo la quale l'esperienza del formalismo (e in particolare la nozione di straniamento) sareb-

<sup>(5)</sup> Cfr. Carlo Ginzburg, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in Id., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano 1998.

<sup>(6)</sup> Šklovskij ipotizzava che Tolstoj avesse tratto presumibilmente la nozione di straniamento dalla "letteratura francese, o da *Le Huron dit le naïf* di Voltaire o dalle descrizioni della corte francese che Chateaubriand attribuì a un selvaggio" (Viktor Šklovskij, *Una teoria della prosa*. Trad. di M. Olsoufieva. Bari 1966, p. 87).

<sup>(7)</sup> Ad es. il nome 'forbice' è sostituito dalla nuda descrizione dell'oggetto: "due punte, due anelli, ed in mezzo un chiodino".

<sup>(8)</sup> Cfr. Carlo Ginzburg, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, cit., p. 17; Francesco Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Torino 1997, p. 163; Frederic Jameson, *Brecht e il metodo*. Napoli 2008, p. 57.

be ampiamente debitrice della straordinaria stagione della sperimentazione teatrale nella Russia pre- e postrivoluzionaria. Ci limiteremo in questa sede a toccare appena la questione. Nel suo studio sul formalismo russo, A. A. Hansen-Löve scrive:

I formalisti erano pienamente consapevoli sia del significato sia della funzione dei procedimenti di straniamento drammaturgici, e non poteva essere altrimenti, giacché non notare l'abbondanza dei procedimenti tecnici grotteschi, di rottura dell'illusione, della messa a nudo cui ricorreva l'avanguardia teatrale di allora (Mejerchol'd innanzitutto), era semplicemente impossibile. Piuttosto bisogna supporre che i formalisti considerassero i procedimenti dello straniamento drammaturgico qualcosa di talmente evidente e in generale di così basilare per il teatro coevo, che preferirono mettere al centro della loro teoria dello straniamento la molto meno evidente tecnica di straniamento letterario, usando i corrispettivi procedimenti nel teatro a mo' di riprova, citandoli nei loro commenti come lo sfondo stranante già praticato e canonizzato, come per esempio fa Šklovskij parlando dell'"illusione intermittente" nella raffigurazione di *Don Chisciotte* di Cervantes.<sup>9</sup>

In effetti, sin dai primi anni del secolo scorso, Vsevolod Mejerchol'd ricorre ripetutamente nelle sue regie a veri e propri effetti di straniamento. Essi consistono nell'improvvisa rottura dell'illusione scenica e nei bruschi cambi di prospettiva. Nel gergo di Mejerchol'd lo straniamento – questo termine, lo ricordiamo ancora, viene coniato da Šklovskij nel 1917 – prende il nome di 'grottesco'. La formula che utilizza Mejerchol'd nel suo articolo-manifesto del 1912 intitolato *Il baraccone (Balagan)* per spiegare questo "procedimento" (*priëm*) formale suona così: "trasportare lo spettatore da un piano di percezione, appena raggiunto, a un altro piano, per lui assolutamente inaspettato".<sup>10</sup>

Mejerchol'd sperimenta per la prima volta l'effetto-grottesco nella sua regia del dramma *La baracca dei saltimbanchi (Balagančik)*

<sup>9</sup>) Oge A. Chanzen-Lëve [A. A. Hansen-Löve], *Russkij formalism: metodologičeskaja rekonstrukcija razvitija na osnove principa ostranenija*. Moskva 2001, p. 347.

<sup>10</sup>) Vsevolod Mejerchol'd, *Il baraccone*, in Id., *La rivoluzione teatrale*. Roma 2001, p. 171.

di Aleksandr Blok (1906).<sup>11</sup> L'incontro con la drammaturgia di Blok portò Mejerchol'd alla sconcertante scoperta della rinnovata efficacia che l'ironia romantica assume nell'arte contemporanea. Disdire con uno sberleffo quel che è stato detto poco prima con apparente gravità, affrettarsi a destituire di fondamento ciò che si è appena sostenuto: l'ironia spalanca la possibilità di una vertiginosa serie di uscite da qualsiasi esperienza definita. Il motivo del 'teatro nel teatro', al quale ricorrono Tieck nel *Gatto con gli stivali* e Blok nel *Balagančik*, è un dispositivo perfetto per dare corpo al procedimento ironico: a ogni nuova virata, quanto è stato affermato in precedenza è smascherato come una mera finzione. Com'è noto, il regista rafforzò l'effetto del 'teatro nel teatro' costruendo sulla scena un teatrino di piccole proporzioni e mettendone a nudo i meccanismi. Il baraccone da fiera diventa la metafora di un mondo compiuto e apparentemente chiuso, il quale, grazie alla rottura dell'illusione della sua perfetta autonomia e impenetrabilità, all'improvviso può essere trasceso e guardato da un punto di vista esterno. La messinscena mejercholdiana materializzava così l'oscillazione di cui si avvale l'ironia romantica: oscillazione tra assoluta appartenenza e brusco distanziamento, tra completa adesione e radicale presa di congedo. Non sorprende che uno dei significati attribuiti da Mejerchol'd al termine 'grottesco', nel suo scritto programmatico *Balagan*, corrisponde all'accezione data dai romantici all'ironia. Il mondo privo di oggetti-

(<sup>11</sup>) La struttura del *Balagančik* di Blok è basata sulla compresenza e la compenetrazione di piani di realtà di per sé disgiunti. Un piano è quello del piccolo baraccone da fiera: in scena si sta rappresentando una arlecchinata che mostra le maschere di Arlecchino e di Pierrot rivaleggiare per il cuore di Colombina. L'altro piano dell'azione è costituito dall'Assemblea dei Mistici i quali, assorti nella solenne attesa escatologica, decifrano la realtà fittizia delle maschere in chiave esoterica: nei tratti di Colombina (la "fidanzata di cartone" di Pierrot) essi riconoscono ora la personificazione dell'Eterno femminile, ora le sembianze della Morte. Nell'azione irrompe ogni tanto il personaggio dell'Autore, infuriato perché gli avvenimenti scenici sono usciti dall'orbita prescritta. Oltrepassando la "quarta parete", l'Autore si rivolge direttamente al pubblico: ma una mano da dietro le quinte lo trascina brutalmente via. Per la descrizione della messinscena si vedano, in lingua italiana: Vsevolod Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 197; Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*. Torino 1965, pp. 123-127; Beatrice Picon-Vallin, *Mejerchol'd*. Perugia 2006, pp. 36-40.

vità è un mondo instabile, mutevole, soggetto a trasformazioni improvvise: così il personaggio femminile del *Balagančik* ora è Colombina, la fidanzata di Pierrot con una bionda treccia (*kosà*) sulle spalle, ora invece è la Morte, attesa dai Mistici, che sulle spalle porta una falce mietitrice (*kosà*). Lo spettatore viene quindi “trasportato da un piano di percezione, appena raggiunto, a un altro piano, per lui assolutamente inaspettato”.

Parlando del “grottesco romantico” e di quello “modernista”, geneticamente affine al primo, Michail Bachtin poneva l'accento sul motivo ricorrente della trasformabilità repentina di un oggetto ordinario e familiare in un oggetto avulso, irriconoscibile e minaccioso:

Il mondo del grottesco romantico è più o meno spaventoso ed estraneo all'uomo. Tutto ciò che è comune, banale, abituale, riconosciuto da tutti, *diventa improvvisamente* insensato, ambiguo, estraneo e ostile all'uomo. Il mondo si trasforma improvvisamente in un mondo estraneo. Ciò che è comune e tranquillo *si trasforma improvvisamente* in terribile.<sup>12</sup>

Scrive Mejerchol'd:

Al grottesco è dato di avvicinarsi in modo inconsueto alla vita quotidiana. Il grottesco approfondisce appunto la vita quotidiana finché essa smette di rappresentare soltanto ciò che è abituale. Nella vita, oltre a ciò che vediamo, vi è anche un vastissimo settore inesplorato. Il grottesco, cercando il soprannaturale, collega in sintesi l'essenza dei contrari, crea un quadro del fenomeno e induce lo spettatore al tentativo di risolvere l'enigma dell'incomprensibile. [...] Non è forse compito del grottesco scenico quello di mantenere costantemente lo spettatore in un duplice atteggiamento verso l'azione teatrale che subisce *svolte brusche e improvvisate*?<sup>13</sup>

Il regista considera un maestro del procedimento grottesco lo scrittore romantico E. T. A. Hoffmann, attorno a cui, nella cerchia del regista, vi era un vero e proprio culto e che a sua volta si era ispirato alle figurazioni grafiche di Jacques Callot. Nelle pagine di Hoffmann l'ordinario e il familiare trapassano nel sovrannaturale, che si palesa

<sup>(12)</sup> Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Torino 1965, p. 46 (il corsivo è mio).

<sup>(13)</sup> Vsevolod Mejerchol'd, *Il baraccone*, cit., p. 171 (il corsivo è mio).

come una breccia nel reale, come un sottofondo che fa irruzione nel quotidiano. Scrive il regista:

Nel grottesco scenico, come nel grottesco di Hoffmann, la cosa essenziale è il *motivo della sostituzione*. Lo stesso accade in Jacques Callot. Hoffmann scrive a proposito di questo disegnatore straordinario: “Perfino nei disegni copiati dalla vita (cortei, battaglie) vi è una originalità assoluta [...], che conferisce alle sue figure e ai suoi gruppi *qualcosa di noto e nello stesso tempo di estraneo*. Sotto il velo del grottesco, le buffe figure di Callot rivelano a un attento osservatore delle *allusioni misteriose*”.<sup>14</sup>

Come Hoffmann fece dello stile pittorico di Callot un principio di composizione narrativa (*Racconti fantastici alla maniera di Callot, La Principessa Brambilla*), così Mejerchol'd è interessato a trovare una cifra stilistica e un principio compositivo in grado di tradurre in azione teatrale il grottesco di Hoffmann-Callot. Quando Mejerchol'd parla di Callot non si riferisce soltanto ai *Balli di Sfessania* (incisioni a soggetto teatrale, carnevalesco), ma, al pari di Hoffmann, tiene presente anche una serie di incisioni che raffigurano scene di vita quotidiana e di guerra, tra cui *L'albero degli impiccati*, evocato dal regista in una lezione del 1918.<sup>15</sup> Ad un primo sguardo questo disegno non presenta nulla di inquietante: lo si può scambiare facilmente per l'immagine di un albero ornato. L'orrore raffigurato *si vede* solo in un secondo momento, a un esame più attento. A Mejerchol'd non sfugge il procedimento utilizzato dall'incisore francese che affascino Hoffmann: l'impressione di raccapriccio prodotta sullo spettatore è più forte se ha luogo in seguito a un riconoscimento tardivo: “‘Buffo’ è la prima impressione, ‘spaventoso’ è la seconda”.<sup>16</sup> Altro esempio: *La parabola dei ciechi* di Brueghel. La prima impressione è che si tratta di personaggi comicamente deformi, ma subito dopo ci si rende conto che i ciechi, guidati da uno di loro, si avviano verso la rovina. La rappresentazione, che a prima vista sembra riferirsi a qualcosa di innocuo, anzi di comico, rivela in un secondo momento la sua

<sup>(14)</sup> *Ivi*, pp. 173-174. Mejerchol'd parla di un “grottesco scenico”, non di “comico”, come si legge invece a p. 173 della traduzione italiana.

<sup>(15)</sup> Cfr. Vsevolod Mejerchol'd, *Lekcii 1918-1919*. Moskva 2001, p. 143.

<sup>(16)</sup> *Ivi*, p. 150.



natura lugubre e conturbante. “Se si potesse raggiungere sulla scena un effetto simile!”, commenta Mejerchol'd.<sup>17</sup> Ad attrarlo, come circa cento anni prima era accaduto a Hoffmann, è l'ambivalenza tra familiare e inquietante, benevolo e minaccioso, comico e tragico, reale e fantastico, che il grottesco rende percettibile.

L'arte figurativa colloca questa ambivalenza nell'ambito della simultaneità, opponendo la forma al contenuto. Nei maestri del grottesco come Callot e Brueghel (ma anche Goya, Daumier, da Vinci, H. Holbein, Dürer, Hokusai, citati altrove da Mejerchol'd) la forma e il contenuto non sono uniti da un rapporto di corrispondenza biunivoca: il brutto è racchiuso in una forma apparentemente armonica, il tragico prende le sembianze del comico, lo psicologico si camuffa in un arabesco. Seguendo questo modello, Mejerchol'd è interessato a trovare un registro di rappresentazione in cui la forma buffonesca lasci trapelare a sorpresa una nota inquietante. Dopo la messinscena del *Balagančik* di Blok l'effetto-grottesco viene ricercato nella pantomima *La sciarpa di Colombina* (*Šarf Kolombiny*, 1910), definita dal regista una “danza macabra al confine tra il comico e l'orribile”. Si tratta del libero adattamento della pantomima *Der Schleier der Pierrette* di A. Schnitzler ed E. von Dohnányi. Il grottesco acquista qui una valenza ancor più tragica, lugubre, notturna. Mejerchol'd e lo scenografo Sapunov si ispirarono alle atmosfere dei quadri di Goya e ai racconti notturni di Hoffmann.<sup>18</sup> Sulle tracce del grottesco hoffmanniano, Mejerchol'd e Sapunov conferirono al personaggio di Gigolo una doppia natura di uomo e pappagallo, rendendolo a un tempo comico e inquietante, affine in questo ai personaggi di Gogol'. Nel 1918 il regista scrive: “Callot influenza Hoffmann, Hoffmann suggestiona Gogol' e quest'ultimo esercita un'influenza su Sapunov”.<sup>19</sup>

L'interesse del regista per il grottesco va di pari passo con la ricerca di una tecnica di recitazione che impedisca l'immedesimazio-

<sup>(17)</sup> Vsevolod Mejerchol'd, *Il baraccone*, cit., p. 170.

<sup>(18)</sup> Per la descrizione della messinscena si veda in lingua italiana: Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l'anima*, cit., pp. 145 e sgg.; Beatrice Picon-Vallin, *Mejerchol'd*, cit., pp. 44-46.

<sup>(19)</sup> Vsevolod Mejerchol'd, *Lekcii 1918-1919*, cit., p. 142.

ne, tanto tra lo spettatore e gli avvenimenti scenici, quanto tra l'attore e il personaggio interpretato. Già nel 1908 questa idea anti-aristotelica era posta alla base del suo "teatro convenzionale" (*uslovnyj teatr*), nel quale "lo spettatore non dimentica neppure per un istante di avere dinanzi a sé un attore che recita, né l'attore di avere dinanzi a sé una sala [...]. La tecnica 'convenzionale' lotta contro il metodo dell'illusione".<sup>20</sup> Mejerchol'd oppone al teatro della verità che professa il realismo scenico (il Teatro d'Arte di Mosca diretto da Stanislavskij, per intendersi) un teatro che "obbliga lo spettatore a considerare l'esibizione dell'attore come pura finzione", che vieta l'immedesimazione ipnotica al punto che "lo spettatore viene attratto dall'attore troppo addentro nel paese dell'invenzione, l'attore cerca al più presto di ricordargli con una battuta improvvisa o con una lunga tirata 'a parte' che quanto avviene dinanzi ai suoi occhi è solo finzione".<sup>21</sup> Notiamo per inciso che proprio questo effetto fu definito da Šklovskij "illusione intermittente" (*mercajuščaja illjuzija*). Mejerchol'd ripropone quegli elementi formali dello spettacolo del passato – il prologo, la parata degli attori, l'uso della maschera, aperti ammiccamenti alla platea – che servono a creare una distanza fra il pubblico e gli avvenimenti rappresentati. Si tratta dei procedimenti che nel 1936, parlando dell'arte scenica cinese (ma anche del teatro delle vecchie fiere popolari), Brecht chiamerà "effetti di straniamento" (*Verfremdungseffekte*), un termine quasi sicuramente mutuato dall'*ostranenie* dei formalisti russi, "attraverso le innumerevoli visite a Berlino di modernisti sovietici, come Ejzenštejn e Tret'jakov".<sup>22</sup>

E proprio gli appunti sul grottesco che negli anni Trenta ha stilato Sergej Ejzenštejn – che di Mejerchol'd, com'è noto, era un allievo – possono aiutarci a comprendere meglio la natura di questo procedimento. Per Ejzenštejn, l'acme si raggiunge ogni volta che la comicità travalica nel patetico, lasciando trasparire "la cosa fondamentale nel grottesco: il perturbante [žut']".<sup>23</sup> Anzi, egli insiste sulla qua-

<sup>(20)</sup> Vsevolod Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 101.

<sup>(21)</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>(22)</sup> Frederic Jameson, *Brecht e il metodo*, cit., p. 57.

<sup>(23)</sup> *Ejzenštejn o Mejerchol'de, 1919-1948*. A cura di V. Zabrodin. Moskva 2004, p. 247.

lità superiore di quell'effetto basato sull'organico scaturire del patetico dal comico. Rinviando alla rivista di Mejerchol'd "L'amore delle tre melarance", Ejzenštejn spiega che una comicità eccedente, portata ai limiti, "è in grado di tramutarsi in qualcosa di orrendo, di spaventoso, di perturbante".<sup>24</sup> Vale la pena di riportare qui il brano che riguarda da vicino quanto è stato detto sopra:

Una semplice congiunzione [del tragico e del buffonesco] fornisce l'esempio di un grottesco di tipo più basso, più comico. Quando invece l'uno germoglia dall'altro, l'uno si tramuta nell'altro, si ottiene il grottesco di tipo più alto che, nonostante tutta l'apparenza di comicità, è accompagnato da una nota perturbante. Jacques Callot è più vicino al primo tipo: il suo è piuttosto un gioco speculativo. Invece Brueghel il Vecchio, Hieronymus Bosch e Goya in *Los Caprichios* sono più vicini al secondo. In loro traspare il tragico pathos delle guerre di religione e dell'Inquisizione. Tipico rappresentante del secondo tipo di grottesco è Gogol' con il suo pathos della tragica denuncia sociale, indissolubilmente legata alla comicità immediata della rappresentazione. Prendiamo ancora la prima scena del V atto dell'*Amleto*, in cui il tema tragico della morte di Ofelia è dato contemporaneamente in due registri opposti: nei monologhi di Amleto e nei commenti comici dei becchini. L'unità del tema può, come in questo caso, essere divisa tra un personaggio tragico (il principe) e un clown (il becchino). Sono uniti dal tema che fluisce dall'uno all'altro, passando da un determinato piano a uno tutt'affatto diverso.

Ma il grottesco raggiunge il vero apice quando la stessa identica figura, pur essendo comico-buffonesca, diventa all'improvviso patetica o tragica.<sup>25</sup>

Se Šklovskij individua nel contrasto tra la familiarità del contenuto e la stranezza-estraneità della forma la vera forza dell'immagine artistica, Mejerchol'd ed Ejzenštejn riconoscono nel conflitto tra la comicità apparente e un tema carico di pathos tragico l'effetto perturbante che va ricercato e prodotto. L'ostacolo della forma, il fraintendimento iniziale, il rovesciamento improvviso di segno: quanto più si riesce a coinvolgere il lettore e lo spettatore in uno sforzo cognitivo, tanto più forte sarà l'effetto, sia artistico sia retorico.

<sup>(24)</sup> *Ibid.*

<sup>(25)</sup> *Ibid.*

### 3. Das Unheimliche di Freud

Negli anni Dieci del secolo scorso il tema del lato inquietante che si annida nel familiare, e che erompe a sorpresa, torna con insistenza in ambiti artistici e teorici assai differenti. A questa particolare sfumatura dello spaventoso Sigmund Freud dedica nel 1919 il suo saggio *Il perturbante (Das Unheimliche)*.

Nel tentativo di comprendere l'origine di questo "moto dell'animo" particolarmente angoscioso per chi lo sperimenta, Freud cerca dapprima di cogliere un nucleo comune che permetta di distinguere ciò che è semplicemente spaventoso da ciò che produce appunto un effetto perturbante. Per questo decide di seguire una via linguistica, esaminando la parola tedesca *unheimlich*. Essa appare come una parola composta dall'aggettivo *heimlich* e dal prefisso negativo *un-*. Se *heimlich* (o *heimelich*, da *Heim*, casa) è il termine che descrive ciò che è familiare, patrio, domestico, allora *un-heimlich* sembrerebbe essere la sua antitesi. Questa pista interpretativa potrebbe suggerire una facile conclusione: l'esperienza perturbante è quella scaturita dal confronto con il non-familiare, con l'inconsueto, con ciò a proposito del quale non ci si raccapezza. Un'ipotesi di questo tipo, avanzata da Jentsch, viene però scartata da Freud in base alla constatazione che in molti casi l'inconsueto non provoca affatto un perturbamento. Continuando l'approfondimento linguistico, si scopre che il significato di *heimlich* si sviluppa in maniera ambivalente. La seconda accezione del termine è 'essere celato, nascosto'; e questo essere celato diventa, o almeno può diventare, fonte di inquietudine e di spavento. In conclusione, è proprio il familiare-celato che, a certe condizioni, si trasforma in perturbante; è l'*heimlich* che prende le fattezze dell'*unheimlich*, coincidendo dunque con il suo apparente contrario. Freud ripete molte volte, come un *refrain*: "Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare".<sup>26</sup> E aggiunge:

Comprendiamo perché l'uso linguistico consente all'*Heimliche* di passare nel suo contrario, il perturbante (*Unheimliche*): infatti questo elemento perturbante non è in realtà niente di nuovo o di estra-

<sup>(26)</sup> Sigmund Freud, *Il perturbante*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Torino 1991, p. 270.

neo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi, che le è diventato estraneo soltanto per via del processo di rimozione.<sup>27</sup>

Secondo la lettura psicoanalitica di Freud, il prefisso negativo *un-* è il segno dell'avvenuta rimozione di qualcosa con cui, un tempo, avremmo dimestichezza. Il perturbante, che ci lascia smarriti e talvolta terrorizzati, fa la sua comparsa quando facciamo esperienza del ritorno, ma con vesti estranee e ostili, di qualcosa che un giorno ci apparteneva intimamente. Quali che siano i suoi addentellati specificamente psicoanalitici (complesso di castrazione, relazione ambivalente con il ventre materno, ecc.), il modello approntato da Freud ha una portata antropologica ed è confrontabile con dispositivi maturati in contesti del tutto diversi.

Non sembra peregrino, per intendersi, un accostamento tra il perturbante e lo straniamento. Anche in Šklovskij vi è la scomparsa dell'oggetto familiare dovuta all'automatismo, all'abitudine, a quel modo di fare e di vivere inconsapevole di cui parla Tolstoj nel suo diario:

Avevo pulito in camera, e fatto il giro della stanza, mi sono avvicinato al divano, senza riuscire a ricordarmi se l'avevo spolverato o no. Poiché questi movimenti sono abituali e inconsci, non potevo neppure avvertire che ormai era impossibile ricordarsene. Sicché, se avevo già pulito il divano e me n'ero dimenticato, cioè se avevo agito inconsciamente, era come se non l'avessi fatto. [...] Se tutta la complessa vita di molti passa inconsciamente, allora è come se non ci fosse mai stata.<sup>28</sup>

L'immagine artistica, per Šklovskij, non è altro che il ritorno dell'oggetto familiare scomparso in una veste a tutta prima irriconoscibile. La potenza dello straniamento – che ha per effetto un “moto dell'animo” che conduce a una nuova presa di coscienza del già noto – si gioca proprio su una pre-conoscenza, su una antecedente familiarità con l'oggetto cui fa riferimento l'immagine artistica.<sup>29</sup>

<sup>(27)</sup> *Ivi*, p. 294.

<sup>(28)</sup> Cit. in Viktor Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 81.

<sup>(29)</sup> Quando la stesura di questo articolo era già a buon punto, sono venuta a conoscenza dell'articolo di Michail Epštejn, *Žutkoe i strannoje. O teoretičeskoj vstreče*

Anche il grottesco di Mejerchol'd-Ejzenštejn entra in risonanza con il perturbante di Freud. Abbiamo visto che Ejzenštejn, negli anni Trenta, ricorre proprio al termine 'perturbante' (*žut'*, *žutkoe*) per spiegare il nocciolo dell'effetto-grottesco. Mejerchol'd e Ejzenštejn, proprio come Freud, eleggono E. T. A. Hoffmann a maestro del grottesco/perturbante, traendo esempi salienti dai suoi racconti.<sup>30</sup> A ben vedere, Mejerchol'd pone al centro del grottesco la stessa inquietante metamorfosi del noto e familiare in estraneo e minaccioso, che passa per una zona di indistinzione, di perfetta ambivalenza. D'improvviso lo spettatore è proiettato su un altro piano di percezione, dove scorge un risvolto spaventoso in qualcosa di comico, quindi di apparentemente lieto e giocoso. Negli anni Dieci Mejerchol'd è ancora vicino alla sensibilità romantica dei simbolisti russi, dai quali proviene l'idea che dietro l'apparenza vi sia qualcos'altro, che la realtà sia a

*Z. Frejda i V. Šklovskogo* (in Id., *Iz Ameriki. Vse esse*. Moskva 2005), che conferma in pieno la mia ipotesi sull'affinità tra i due concetti.

(<sup>30</sup>) Nel 1935, durante una lezione al VGIK (Istituto Statale Superiore di Cinematografia), Sergej Ejzenštejn spiega così la sua idea di grottesco: "A cosa è dovuto il fascino del grottesco? Di solito è dovuto alla mancata giuntura tra diversi piani. Qual è il motivo principale del grottesco? Apparentemente, siamo di fronte alla realtà, ma allo stesso tempo non lo siamo. Prendete gli scritti di Hoffmann: nel *Vaso d'oro* la venditrice di mele è anche una strega. Lindhorst è un vecchio archivista, ma di notte è una salamandra di fuoco. Non si tratta però di ordinarie trasformazioni. Quando Lindhorst è archivista, egli indossa un abito che ricorda il suo essere salamandra di fuoco e, viceversa, quando è salamandra di fuoco, conserva qualche tratto dell'archivista. Se non ci fossero segni di questa innaturale contiguità, non ci sarebbe neppure il grottesco. [...] Abbiamo due piani che non si congiungono, e proprio l'assenza di una sintesi è il tratto distintivo del grottesco nel quale i singoli elementi, che dovrebbero essere fusi, rimangono disgiunti. Se fossero fusi, avremmo una diversa struttura dell'opera. L'esempio di Hoffmann illustra bene ciò che intendo dire: nel grottesco, il piano fantastico e quello reale, il piano materiale e quello immateriale non sono fusi in un'unità che mostra ora un lato, ora un altro. Qui si ha invece a che fare con l'intrusione di un piano dentro l'altro e con una marcata commistione del reale con l'irreale. È questo il tratto distintivo del grottesco. [...] La stessa cosa avviene anche in altri ambiti artistici. Nel teatro, per esempio, si cercherà prima di ottenere l'illusione scenica, ma, a un certo punto, l'attore si toglierà la maschera teatrale e strizzerà l'occhio allo spettatore, rompendo l'illusione e segnalando il fatto che si tratta di finzione. In tutti gli ambiti, compresa la pittura, il grottesco si basa su questo principio", *Ejzenštejn o Mejerchol'de, 1919-1948*, cit., pp. 230-231.

doppio fondo. Notiamo inoltre, per inciso, che sia Freud sia Mejerchol'd frequentano le opere di Arthur Schnitzler, un altro maestro del grottesco/perturbante e, in quanto tale, demolitore, secondo l'espressione freudiana, "delle certezze convenzionali della civiltà".<sup>31</sup>

#### 4. *Effetti di straniamento nel teatro di Brecht*

Si sa che vi è una sostanziale vicinanza tra l'idea del teatro convenzionale di Mejerchol'd e il teatro epico di Brecht. Ciò che li rende affini è soprattutto l'opposizione alla plurisecolare tradizione del teatro basata sulla partecipazione emotiva dello spettatore alle vicende dei personaggi, tradizione che si è depositata nell'edificio del teatro all'italiana. Infatti, gli architetti rinascimentali, sotto influenza di Aristotele, concepirono l'edificio teatrale come una grande macchina catartica che focalizza l'attenzione dello spettatore sugli avvenimenti scenici per rafforzare l'empatia con i personaggi del dramma. In diversi scritti di Mejerchol'd, insieme alla critica dell'immedesimazione, vi è un invito ad abbandonare la sala all'italiana, con la sua scatola scenica, con la sua platea buia che fa dello spettatore un guardone comodamente seduto davanti a un gigantesco buco della serratura (la stessa immagine voyeuristica dello spettatore si trova anche in Brecht<sup>32</sup>). La fuga che Mejerchol'd realizza negli anni Dieci verso le piccole scene dei cabaret artistici di Pietroburgo – in cui gli spettatori consumano ai tavolini mentre guardano lo spettacolo – attesta il bisogno di tornare alla "ricezione nella distrazione" di cui parla Walter Benjamin ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.<sup>33</sup>

Sappiamo quanto fece a sua volta Brecht per sabotare l'immedesimazione, l'illusione, l'ipnosi della rappresentazione. Il bisogno di "far recitare gli attori in maniera da rendere impossibile allo spettatore

(<sup>31</sup>) Sigmund Freud, *Il perturbante. Appendice: Lettere ad Arthur Schnitzler*, cit., p. 309.

(<sup>32</sup>) Cfr. Bertolt Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*. Torino 1975, p. 68.

(<sup>33</sup>) Scrive Mejerchol'd: "I principi del baraccone, scacciati dal teatro moderno, hanno trovato rifugio nei *cabaret* francesi, negli *Überbrettl* tedeschi e nei *variétés* di tutto il mondo", Vsevolod Mejerchol'd, *La rivoluzione teatrale*, cit., p. 168.

di immedesimarsi sentimentalmente con i personaggi del dramma” è un *Leitmotiv* dei suoi scritti di estetica teatrale.<sup>34</sup> Non sorprende che sia Mejerchol’d sia Brecht guardarono con ammirazione la scena altamente convenzionale e anti-illusionistica del teatro cinese.

Per descrivere la tecnica di recitazione più adatta al suo teatro Brecht ricorre direttamente al termine di Šklovskij (questa è l’ipotesi più accreditata): straniamento, in tedesco *Verfremdung*. Salvo precisare che *Verfremdung* è un termine più inclusivo rispetto a *ostranenie*, perché il tema *fremd* congiunge due accezioni, ‘strano’ ed ‘estraneo’, mentre il termine russo si limita solo al primo significato. È interessante il fatto che il *Verfremdungseffekt* torni in Russia con la traduzione *effekt očuzdenija* (da *čuzoj* ‘estraneo’, quindi “effetto di estraniamento”) anziché *effekt ostranenija*, forse per allontanare dal comunista Brecht il sospetto di essere in combutta con quel formalismo che era stato messo al bando a partire dagli anni Trenta. A ogni modo, la vicinanza con l’*ostranenie* dei formalisti è evidente: “Chiameremo così [“effetti di straniamento”] la raffigurazione che lascia sì riconoscere l’oggetto, ma al tempo stesso lo fa apparire inconsueto”.<sup>35</sup> Se Šklovskij mette in evidenza il fatto che un riconoscimento automatico dell’oggetto familiare ci rende ciechi nei suoi confronti, trasformando infine la vita in nulla (“L’automatizzazione si mangia gli oggetti, il vestito, il mobile, la moglie e la paura della guerra”<sup>36</sup>), a Brecht sta a cuore il problema della cecità percettiva degli uomini nei confronti del proprio *ethos*. Proprio perché l’abitudine, il costume fa apparire le cose come *naturali*, quindi giuste, eterne e immutabili, la vera minaccia si annida in ciò che ha assunto l’aspetto di familiarità, di tranquilla consuetudine:

Fatti e persone della vita di ogni giorno, del nostro ambiente più immediato, hanno per noi qualcosa di naturale, appunto perché usuale: lo straniarli serve a renderli inusitati. La tecnica della diffidenza di fronte ai fatti consueti, “ovvi”, mai posti in dubbio, è una meditata conquista della scienza; e non v’è ragione perché l’arte non adotti questo atteggiamento utile quant’altri mai.<sup>37</sup>

<sup>(34)</sup> Bertolt Brecht, *Scritti teatrali III. Note ai drammi e alle regie*, cit., p. 102.

<sup>(35)</sup> *Ivi*, p. 170.

<sup>(36)</sup> Viktor Šklovskij, *L’arte come procedimento*, cit., p. 82.

<sup>(37)</sup> Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*. Torino 1979, p. 102.



Il “nuovo illuminismo marxista” di Brecht – così lo ha definito Francesco Orlando – invita a diffidare di ogni gesto che si voglia abituale, naturale, inevitabile. La parola d'ordine è quindi de-familiarizzare, “togliere l'impronta di familiarità”, straniare i fatti narrati, le emozioni dei personaggi, le loro scelte. L'abilità dell'attore brechtiano sta nel conferire un aspetto innaturale, o addirittura inquietante, a vicende e caratteri e modi di pensare con cui gli spettatori hanno la massima dimestichezza. La trasformazione di ciò che è abituale-rassicurante in un insieme di fenomeni sorprendenti-minacciosi somiglia per certi versi alla metamorfosi da cui scaturisce, secondo Freud, il sentimento del perturbante.

Ecco dunque perché Brecht si scaglia contro l'idea aristotelica del teatro e contro il modello stanislavskiano di regia. L'immedesimazione emotiva dello spettatore inibisce qualsivoglia atteggiamento critico nei confronti delle azioni dei personaggi. La sensazione dell'ineluttabilità degli eventi rappresentati sta alla base dell'estetica del teatro che Brecht vorrebbe archiviare. La sua è una lotta contro quel teatro che creava “attraverso ogni sorta di procedimenti poetici e teatrali, l'illusione che quella data vicenda non poteva essere svolta altrimenti”.<sup>38</sup> sottrarsi all'incantesimo teatrale ha uno scopo preciso: mostrare che l'accadere di certi eventi non è una fatalità, ma solo una delle tante possibilità concepibili. Di conseguenza, l'attore brechtiano “reciterà in modo da dare la più chiara evidenza all'alternativa, da far sì che la sua interpretazione lasci intravedere anche le altre possibilità, mentre quella che si realizza sulla scena non è che una delle varianti possibili”.<sup>39</sup>

In Brecht, dunque, si compie una felice fusione della forza dello straniamento di tipo illuministico, alla Tolstoj, con l'esperienza straniante dell'avanguardia modernista, di cui Mejerchol'd è un rappresentante di primissimo piano.<sup>40</sup> Proprio a Brecht dobbiamo il dispiegamento della potenzialità critica contenuta nella nozione di strania-

<sup>(38)</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>(39)</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>(40)</sup> È degno di menzione il fatto che sia Mejerchol'd per l'effetto-grottesco, sia Brecht per l'effetto di straniamento rimandano alla pittura di Breughel. Cfr. gli scritti sul pittore contenuti nel vol. XXII della raccolta di opere di Bertolt Brecht, *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Berlin e Frankfurt a. M. 1987-1998.

mento, la cui essenza è determinata dalla dialettica di familiarità ed estraneità che caratterizza per altri versi il perturbante freudiano.

#### РЕЗЮМЕ

В статье предпринимается попытка сопоставления понятия “жуткого” – которому основоположник психоанализа Зигмунд Фрейд посвятил в 1919 свое знаменитое исследование *Das Unheimliche* – с двумя концепциями, которые одновременно и независимо были высказаны в контексте русской культуры начала XX века. Это концепция “гротеска”, разработанная в теории и практике условного театра Всеволода Мейерхольда (а позднее в работе его ученика Сергея Эйзенштейна), и концепция “остранения”, сформулированная основоположником формального метода Виктором Шкловским, и впоследствии повлиявшая на идею эпического театра Бертольда Брехта.