

GIULIA BERSANI
DAVIDE ZAUPA

Ostranenie †, termine che nella traduzione italiana assume le caratteristiche dello straniamento, è utilizzato da Viktor Šklovskij, nel saggio *L'arte come procedimento* ‡, a indicare il nucleo concettuale attorno al quale si concentrano le riflessioni letterarie e artistiche dell'autore. Dalle pagine del testo, edito nel 1917, emerge una definizione di straniamento che non si riferisce al significato della parola in quanto tale, ma al compito ad essa affidato. Analogamente all'*informe*, voce inserita da Georges Bataille nel *Dictionnaire critique* della rivista "Documents" a indicare l'importanza de *la besogne* delle parole, il termine *ostranenie* indica uno slittamento della percezione, una prassi metodologica che libera il lettore "dall'automatismo della percezione" †. Entrambi i procedimenti, seppur con premesse e orizzonti culturali diversi, tentano di sottrarre al linguaggio, e di conseguenza alla realtà, il peso inoperoso dell'ordinario a favore di una lingua che sappia parlare, per quanto in maniera frammentata, della contemporaneità ‡. In tal senso lo straniamento, nella sua prima forma di enunciazione, risulta un artificio della scrittura, un dispositivo di spaesamento letterario volto a destrutturare la percezione delle impressioni ordinarie attraverso la deviazione del punto di vista dal familiare all'insolito, all'inedito. Ciò che l'*ostranenie* tenta di superare è il periplo privo di profondità che l'abitudine circoscrive alla realtà, lo sguardo vuoto dell'indifferenza, a sostegno di una riflessione *en abîme*, che possa avvicinare la parola all'autenticità dell'esperienza. Seguendo la direzione di questo movimento, l'oggetto viene innanzitutto privato di ogni determinazione funzionale o descrittiva legata al proprio contesto di appartenenza, per subire un processo di decostruzione e di spostamento finalizzato a una ridistribuzione semantica. In altri termini con questo dispositivo lo scrittore proietta un principio di estraneità nell'oggetto usuale, ripensandolo come se ci si trovasse davanti alla sua prima scoperta. Così l'*ostranenie* rompe la corrispondenza che intercorre nel linguaggio comune tra la parola e la cosa, facendo emergere la distanza tra le due attraverso l'individuazione di "una maniera di stabilire rapporti tra soggetto e oggetto, un 'occhio allo stato selvaggio', uno sguardo e un modo di appropriazione simbolica" †.

Nonostante questo procedimento possa essere descritto come un artificio letterario, risulta essere difficilmente riducibile alle logiche proporzionali della figura retorica o ad una corrispondenza simmetrica tra termini. La struttura e la potenzialità dello straniamento si iscrivono piuttosto nel dinamismo interno alla sua figura, in un movimento obliquo che permette il trasporto immaginifico dell'oggetto quotidiano. Questa forza trasformativa trascina l'oggetto in un processo asimmetrico, che distorce i significati comuni legati ad una certa cultura, alterando la proporzione di identità che categorizza l'omogeneità funzionale dell'abitudine. Non a caso nello spazio del testo, ovvero il luogo di questo riassetto, l'operazione dell'*ostranenie* buca la superficie delle parole come se delle lacune si allargassero nella descrizione del reale

per accogliere un altro sguardo, che possa avvicinare il linguaggio all'esperienza. Il medesimo principio dinamico caratterizza l'opera pittorica di René Magritte, che traspone la teoria šklovskijana dalla pagina alla tela, dalla parola alla figura mediante il completamento amodale, un fenomeno percettivo attraverso il quale due parti distinte appartenenti ad un'unica immagine, sebbene risultino parzialmente nascoste da un oggetto occludente, ricompongono l'intero nello spazio della mente. Nell'opera *La firma in bianco*, dipinta dall'artista nel 1965, si intravede una dama a cavallo transitare in prossimità di alcuni filari alberati. Il soggetto in movimento appare frammentato dai tronchi, che a loro volta risultano nascosti dalla sagoma femminile. Nonostante la dama si intraveda a tratti, tra un albero e l'altro, l'occhio dell'osservatore riesce a riconoscerne la forma complessiva. L'opera del pittore surrealista mette in scena questo paradosso percettivo attraverso il dispositivo spaziale della selva che, in questo modo, si inserisce come riflesso nel discorso šklovskijano. La selva rappresenta nel luogo del quadro, e analogamente nello spazio dell'architettura, il processo dell'*ostranenie*. In questo senso lo straniamento trasfigura nella selva, che diventa essa stessa, tramite una sostituzione, dispositivo volto ad indagare "non l'avvicinamento del significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua 'visione', e non del suo 'riconoscimento'" ¹.

Nel tradurre uno strumento che possa scavare al di sotto della linea dell'automatismo percettivo, alla ricerca di vie sotterranee e fuori gioco, la selva, sia visivamente che spazialmente, coinvolge la realtà in un processo metamorfico di riappropriazione semantica; stabilisce rapporti obliqui e asimmetrici operando una decostruzione delle "regole di buona formazione dell'immagine architettonica o plastica in generale, mediante il ricorso sistematico della moltiplicazione dei punti di vista, a un'ondulazione della superficie della rappresentazione" ². Ciò che rende più efficace il processo dell'*ostranenie* nella sua traduzione in dispositivo spaziale è che la selva, rimanendo parzialmente legata alle caratteristiche della realtà familiare, inserita, quindi, in un contesto usuale e quotidiano, e per questo percepita distrattamente, riesce in maniera ancora più violenta a rendere visibile, in quello scarto tra abituale e inedito, la folgorazione dello straniamento. Da questo punto di vista la selva si allontana dall'essere mimesi della realtà, diventando uno spazio che produce e accoglie la complessità in un rinvio infinito tra

quête [...], gesto antropologico di messa-in-relazione con l'altro e il diverso, attraversamento e peripezia" ed "*enquête* in senso archeologico: interrogazione, inventario, ricerca di un'altra logica" ³.

L'azione straniante esercitata dalla selva appare evidente nel Kanagawa Institute of Technology (KAIT) Workshop, progetto realizzato nel 2008 da Junya Ishigami nell'omonima prefettura giapponese. Trecentocinque profilati metallici rettangolari, aventi ognuno sezione e orientamento dif-

forme, articolano lo spazio dell'edificio: un paesaggio a prima vista sconfinato e omogeneo, ma reinventato continuamente dalla posizione e dal punto di vista degli utenti ⁴. La frammentazione della griglia strutturale, sostituita da una foresta di colonne dalla disposizione apparentemente casuale, determina un caleidoscopio di variazioni spaziali, una successione di radure inattese e cangianti. Lo sviluppo planimetrico dei pilastri ricalca la copertura arborea tipica del tessuto boschivo attraverso la definizione di zone a gradiente di densità variabile. Nelle didascalie che accompagnano le immagini e i disegni di *Another Scale of Architecture*, l'architetto giapponese sostiene che sebbene la collocazione di ogni albero, all'interno della selva, sia determinato da rigorosi principi naturali ed eco-sistemici, le creature che vi abitano soddisfano le proprie necessità vitali indipendentemente dalla conoscenza di tali meccanismi. Gli animali che percorrono la foresta alla ricerca di cibo o riparo, infatti, seguono tracciati che non implicano l'intuizione del disegno complessivo del *pattern* vegetale, ma procedono osservando e mappando il paesaggio segmento dopo segmento ⁵ ⁶. Di conseguenza l'interno dell'architettura accoglie una costellazione di oggetti liberamente dislocati nello spazio: tavoli, sedie, piante in vaso, lampade e piani d'appoggio, concentrati in prossimità degli elementi verticali, definiscono le traiettorie di attraversamento del paesaggio artificiale, interponendo al passaggio degli utenti ostacoli da aggirare. Tuttavia il potenziale spaesante del progetto non consiste tanto nella trasposizione della selva dal figurativo all'astratto, dall'organico al geometrico, quanto piuttosto nella traduzione delle sue meccaniche stranianti nello spazio dell'architettura. "To conceive a building as if planning a forest" ⁷ ⁸ è l'imperativo che si impone Ishigami nel tentativo di tradurre le logiche spaziali della selva in una strategia progettuale, in un racconto "per cui adopera nella descrizione dell'oggetto non le denominazioni abituali delle sue parti, bensì quelle delle parti corrispondenti ad altri oggetti" ⁹ ¹⁰. In tal senso nel disegno dello spazio è possibile distinguere un parallelismo tra due trame implicate l'una nell'altra: da un lato il rilievo puntuale della tassonomia spaziale della selva, da cui derivano diagrammi, disegni e fotografie che ne indagano l'informità, dall'altro il KAIT Workshop, che trasferisce le strategie trovate in nuove direzioni di intervento. La costruzione di questo dialogo porta l'autore a disegnare uno spazio che piega gli strumenti tradizionali dell'architettura, a favore di un'architettura che traduce il dispositivo della selva in tutte le sue logiche ¹¹ ¹². Oscillando dallo studio fotografico delle chiome al rilievo planimetrico dei tronchi, dall'abaco delle diverse tipologie di arbusti alla proiezione dell'ombra degli alberi nel terreno, dalla percezione caleidoscopica in prospetto della foresta agli attraversamenti degli animali e alle loro impronte, fino al disegno delle traiettorie del volo degli uccelli, l'architetto giapponese traduce il palinsesto della selva in un meccanismo architettonico che distorce e rinnova lo spazio in un continuo gioco di spostamenti.

In questo modo nel progetto di Ishigami il dispositivo della selva e il suo riflesso, l'*ostranenie* šklovskijana, diventano architettura, in cui è possibile non solo osservare il risultato di tale meccanismo associativo, ma anche percorrerne spazialmente il processo. Come se ci si immergesse in quel movimento asimmetrico di distorsioni e modificazioni che alterano il rapporto identitario tra oggetto e parola, si traversa la spazialità del KAIT Workshop. Questo principio dinamico lavora all'interno del progetto con un incessante andirivieni di spostamenti, che ricalcano le traiettorie individuate dagli utenti. Seguendo questi percorsi è possibile tracciare una rete di immagini caleidoscopiche, che rivelano ad un'operatività continua, che tende verso l'eterogeneità nel produrre identità prive di somiglianza. In questo processo straniante, di cui spesso si possono vedere solamente i risultati, l'architettura si inserisce come un *lapsus* ¶ Λ, che diventa folgorazione nelle pieghe di un discorso. Lo spazio, nell'opera di Ishigami, rende visibile, tangibile e soprattutto percorribile questa prassi metodologica, che, oltre a permettere il trasporto immaginifico, dissemina la potenzialità di riciclare la quotidianità.

¶ “C'è un vecchio termine, 'ostranenie' [straniamento], che spesso scrivono con una sola enne anche se deriva dalla parola 'strannyi' [strano], ma il termine è entrato in uso nel 1916 con questa grafia. Oltre a ciò è spesso inteso male e chiamato 'otstranenie' [distacco, allontanamento], che significa rifiuto del mondo. *Ostranenie* è invece stupore per il mondo, sottile percezione di esso. Questo termine può essere rafforzato solo includendovi il concetto di 'mondo'. Presuppone l'esistenza anche del cosiddetto contenuto, intendendo per contenuto l'attenta e meditata osservazione del mondo”. V. Šklovskij, *Simile e dissimile. Saggi di poetica*, Mursia, Milano 1982, p. 103; ed. or. *Teživā. O nesčobodstve sčobodnogo*, Sovetskij Pisatel', Moskva 1970.

∞ Cfr. V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Id., *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976; ed. or. *O teorij prozy*, Moskva 1929.

∩ Ivi, p. 86.

Λ “Una lingua che finalmente dica quello che dobbiamo dire. Perché le nostre parole non corrispondono più al mondo. Quando le cose erano intere, credevamo che le nostre parole le sapessero esprimere. Poi a mano a mano quelle cose si sono spezzate, sono andate in schegge franando nel caos. Ma le nostre parole sono rimaste le medesime. Non si sono adattate alla nostra realtà.” P. Auster, *Trilogia di New York. Città di vetro. Fantasma. La stanza chiusa* (1996), Einaudi, Torino 2014, p. 82; ed. or. *New York Trilogy. City of Glass, Ghosts, The Locked Room*, Sun & Moon Press, Los Angeles 1986.

∩ L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, Einaudi, Torino 1977, p. 79.

∩ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 19.

* L. Gabellone, *L'oggetto surrealista. Il testo, la città, l'oggetto in Breton*, cit., p. 70.

∩ Ivi, p. 6.

∩ “It is a one-room space of 2000 square meters. Depending on where we stand, however, we experience in each case a completely different 2000 m² room”. J. Ishigami, *Another Scale of Architecture*, Lixil, Tokyo 2010, p. 51.

¶ ∩ Cfr. ivi, p. 57.

¶ ∩ Ivi, p. 51.

¶ ∞ V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*, cit., p. 13.

¶ ∩ “The aim was to design a building in which spaces appeared and disappeared like bubbles. The function, form and size of spaces, how they are linked, how they are separated, how they are grouped [...] are manifested as an erratic assortment of unstably fluctuating spaces”. J. Ishigami, *Another Scale of Architecture*, cit. p. 87.

¶ Λ “Posso interpretare un lapsus, per esempio, come sintomo di un discorso alternativo soggiacente, solo perché il lapsus è iscritto - in negativo - in un discorso coerente o preteso tale che mi permette di riconoscere l'appartenenza ad un'altra serie che viene

a interferire nel discorso provocando una breccia, uno sbaglio o un punto di frizione”. Ivi, p. 12.