

Viktor Šklovskij e la poetica dell'illibertà

Svetlana Boym*

◇ eSamizdat (XII), pp. 81-86 ◇

VIKTOR Šklovskij, meglio conosciuto in occidente come uno dei padri fondatori del formalismo russo e come il teorico dello straniamento (*ostranenie*), fu per breve tempo un membro del Partito socialista rivoluzionario e nel 1918 votò per la restaurazione dell'Assemblea costituente russa, sciolta dopo pochi mesi. Nel 1922, durante il processo farsa contro i socialisti rivoluzionari, Šklovskij fu denunciato da un informatore e dovette lasciare il paese per evitare il carcere¹. Dopo aver quindi evitato l'arresto per il rotto della cuffia, lo scrittore si ritrovò a Berlino, dove cominciò a comporre una serie di testi autobiografici non convenzionali: *Viaggio sentimentale*, un resoconto dei problemi e delle difficoltà di Šklovskij durante la guerra civile, e *Zoo, o lettere non d'amore*, un ironico romanzo epistolare basato sulla corrispondenza dell'autore con Elsa Triolet. L'amore a distanza del teorico non è corrisposto; l'unica lettera alla quale riceve una risposta positiva è l'ultima. Ma si tratta di una lettera che non ha per destinataria una donna, bensì la Commissione centrale del Partito comunista. Šklovskij implora di poter ritornare in Russia: "Non posso vivere a Berlino. Per il modo di vita, per tutte le abitudini [*vse bytom i navykami*] [...]. È amara come la polvere di carburo, la nostalgia [*toska*] berlinese"². C'è una con-

nessione tra questa nostalgia all'antica e la teoria dello straniamento, o esse si contraddicono l'un l'altra?

La teoria dello straniamento è spesso vista come una dichiarazione artistica di indipendenza, la dichiarazione dell'autonomia dell'arte rispetto al quotidiano. Eppure, in *L'arte come procedimento* di Šklovskij (1917), lo straniamento appare più come uno strumento di mediazione tra arte e vita³. Rendendo strane le cose, l'artista non le sposta semplicemente da un contesto quotidiano all'interno di una cornice artistica; aiuta anche a "restituire la sensazione" alla vita stessa, a reinventare il mondo, a sentirlo come nuovo. Lo straniamento è ciò che rende artistica l'arte, ma allo stesso modo rende la vita quotidiana vivace, o degna di essere vissuta. Sembra che *L'arte come procedimento* di Šklovskij dia rifugio al sogno romantico e delle avanguardie di *mimesis* inversa: è la vita quotidiana che può essere redenta se imita l'arte, non l'opposto. Così, l'artificio dello straniamento può sia *definire* che *sfidare* l'autonomia dell'arte.

Analogamente, tracciando la genealogia dello straniamento, Šklovskij mette in dubbio l'autonomia e l'unità della "lingua nazionale". *Ostranenie* significa qualcosa in più che distanziare e rendere strano; è anche dislocazione, *dépaysement*. *Stran* è la radice della parola russa per paese – *strana*. Šklovskij afferma che secon-

* © All rights reserved. Republished by permission of the copyright holder, and the present publisher, Duke University Press.

¹ R. Sheldon, "Victor Shklovsky and the Device of Ostensible Surrender", *Slavic Review* 1975 (XXXIV), 1, pp. 86-108.

² V. Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie: Zoo, ili pis'ma ne o ljubvi*, Moskva-Berlin 1923 (trad. it. *Zoo, o Lettere non d'amore*, Torino 1966, p. 98). Per un interessante resoconto sull'ironia e l'erotismo in Šklovskij, si veda P. Steiner, "The Praxis of Irony in Viktor Shklovsky's Zoo", *Russian Formalism: A Retrospective Glance: A Festschrift in Honor of Victor Erlich*, New Haven 1985, pp. 27-44.

³ Si vedano: J. Striedter, *Literary Structure, Evolution, and Value: Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*, Cambridge MA 1989; V. Erlich, *Russian Formalism: History, Doctrine*, New Haven 1981; P. Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics*, Ithaca 1984. Sulla connessione tra la teoria dello straniamento e l'estetica romantica si veda T. Todorov, "Poetic Language: the Russian Formalists", *Literature and its Theorists. A Personal View of Twentieth-Century Criticism*, London 1988, pp. 10-20.

do Aristotele il “linguaggio poetico” deve avere il carattere di una lingua straniera (*čužezemnyj*): “Per gli assiri era il sumero, per la poesia medievale il latino, per il persiano letterario l’arabo, per la lingua russa letteraria l’antico bulgaro”⁴. Prosegue, poi, dicendo che Puškin e Tolstoj hanno usato il russo quasi come una lingua straniera per la nobiltà russa che parlava francese. Perciò, la prima teoria dello straniamento aveva già messo in discussione l’idea che la lingua fosse organica e la stretta opposizione tra Russia e occidente nel contesto russo.

Ora che il formalismo e lo strutturalismo sono spesso percepiti come datati e innocui, possiamo straniare alcuni loro cliché critici sulla lingua, l’autonomia dell’arte e l’arte come artificio. Le prime teorie moderniste sul linguaggio si sono sviluppate in risposta al riemergere del nazionalismo neo-romantico. Nel capitolo meno citato del *Corso di linguistica generale* di Saussure, c’è scritto che il segno non è motivato organicamente, che non c’è nessuna connessione tra la lingua e il sangue. Il segno saussuriano è motivato soltanto dalla convenzione culturale. Concepita alla vigilia della prima guerra mondiale, questa linguistica strutturale, o poetica dello straniamento, presentava un’alternativa al patriottismo ufficiale e suggeriva modi diversi di creare comunità immaginate.

Šklovskij non segue il modello dell’autobiografia proposto da Anderson⁵, eppure la nostalgia di una comunità immaginata e la riflessione sullo straniamento e sull’esilio sono sue preoccupazioni centrali. *Lettere non d’amore* sono, ovviamente, lettere d’amore, un esempio di discorso di un amante modernista esiliato, con lo

stile paradossale del montaggio letterario. Alja, la “nuova Eloisa” dell’amante formalista, gli proibisce di parlare d’amore e lo prega di discutere invece la sua teoria letteraria. Šklovskij si presenta come biografo e teorico contro il suo stesso volere. Le lettere promettono di non parlare d’amore, eppure infrangono molte promesse. Sono romanzate e, allo stesso tempo, si oppongono alla rielaborazione romanzesca. Il testo può essere confrontato con alcuni scritti teorico-autobiografici di Walter Benjamin, come *Strada a senso unico* e *Diario moscovita*, dedicati e indirizzati all’attrice e scrittrice lettone Asja Lacis, che continua a sfuggire a Benjamin⁶. Nel resoconto di Šklovskij il suo amore non corrisposto per Alja rispecchia le sue relazioni con Berlino. Egli non cessa mai di drammatizzare l’irrimediabile differenza culturale tra loro, presentando Alja come “una donna di cultura europea, più che russa”. In realtà, però, vengono entrambi da un contesto molto simile di *intelligencija* urbana orientata a occidente⁷.

La teoria dello straniamento e l’esilio reale non procedono necessariamente insieme. Berlino, dove Šklovskij si ritrova nel 1922, potrebbe sembrare un posto ideale per il critico modernista (Šklovskij era per un quarto tedesco, anche se non parlava la lingua). Era il centro dell’avanguardia tedesca, frequentata da molti artisti russi ed europei, dove i percorsi di Belyj, Berdjaev, Nabokov, Kandinskij e altri avrebbero potuto incrociarsi. Eppure, Šklovskij per-

⁴ V. Šklovskij, “Iskusstvo kak priem”, *O Teorii prozii*, Moskva 1929, p. 21.

⁵ Boym, nel paragrafo precedente, aveva presentato il modello biografico di Anderson esposto nell’opera *Imagined Communities*: l’autore suggeriva una connessione tra la storia della nazione e la biografia individuale, entrambe considerate come narrative identitarie che si sviluppano a partire dalla dimenticanza, dallo straniamento, dalla perdita del ricordo della propria casa. Anderson proponeva di pensare al nazionalismo in modo antropologico più che ideologico [N.d.T.]. Si veda B. Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1991 (trad. it. *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Bari-Roma 2018) [N.d.T.].

⁶ La differenza, ovviamente, è che “Alja” risponde e Šklovskij pubblica le sue lettere parola per parola. Ironicamente Maksim Gor’kij, quando loda l’autobiografia epistolare romanzata di Šklovskij, apprezza particolarmente le lettere di Alja. Dunque, lei è per lui un’ispirazione a parlare di letteratura, invece che d’amore, e lui, in cambio, direttamente o indirettamente, è per lei un’ispirazione a diventare scrittrice. La cornice šklovskiana estetica (e patetica) alle lettere di lei le porta fuori dal contesto quotidiano e le rende letterarie, incoraggiando la loro autrice, Elsa Triolet, a diventare una scrittrice di romanzi.

⁷ In seguito i loro destini saranno radicalmente differenti, rivelando molte ironie politiche e letterarie. A differenza di Šklovskij, Elsa non ritornerà in Russia. Emigrerà in Francia e sposerà Louis Aragon, che all’epoca era ancora un surrealista. Quando Šklovskij venne obbligato a denunciare il formalismo in Unione Sovietica e molti compagni seguaci dell’arte di sinistra furono giustiziati o messi a tacere, lei sarebbe diventata una grande sostenitrice dell’Unione Sovietica staliniana in Francia.

cepisce il porto sicuro dell'esistenza quotidiana dell'Europa occidentale (che per un *émigré* impoverito non era molto confortevole) come la maggior minaccia alla sua sopravvivenza di intellettuale, teorico russo e praticante dello straniamento. In una delle sue lettere ad Alja, egli descrive l'"ambiente letterario" dei formalisti in esilio. I protagonisti sono Roman Jakobson e Petr Bogatyrev, quest'ultimo autore di una pionieristica analisi formalista dei costumi e delle marionette teatrali.

L'Europa ci distrugge, noi vi ci accaloriamo e prendiamo tutto sul serio. [...] Roman condusse Bogatyrev al ristorante: Petr sedeva fra pareti non graffiate, fra cibi diversi, vini, donne. Pianse. Non resistette. Questo modo di vivere [*byt*] ci fa scongelare. Non ne abbiamo bisogno. D'altronde, per la creazione di parallelismi tutto va bene⁸.

La vita quotidiana europea poteva andar bene per un artificio artistico, ma non per vivere. Šklovskij proclama con orgoglio che lui non avrebbe cambiato la sua arte (quella di teorico letterario) per indossare un vestito europeo, come se le due cose fossero incompatibili e uno non potesse praticare la teoria formalista e indossare un vestito decoroso.

Mentre le lettere di Šklovskij vertono sulle allegorie dello spaesamento di un intellettuale russo, quelle di Alja riguardano spesso le relazioni domestiche e intime con l'ambiente circostante, che non è minimamente definito in termini nazionali. Infatti, la riga di apertura della sua prima lettera rappresenta l'esatto opposto rispetto alla nostalgia di Berlino di Šklovskij: "mi sono stabilita comodamente [*užilas*] nel mio nuovo appartamento"⁹. Ma è proprio la comodità di lei a far sentire a disagio il suo amante epistolare: "non mi lamento di te, Alja. Ma tu sei troppo donna... Nel negozio la donna flirta con le cose. Ama tutto. Questa psicologia è europea"¹⁰. L'amante modernista è geloso del gioco di seduzione con le cose straniere. Sembra che la donna espatriata ami il suo vestito straniero, mentre la sua controparte maschile negli abiti europei non riesce a entrare.

La Berlino russa di Šklovskij è paragonata al regno delle ombre, una specie di Ade. La vita vera è da un'altra parte. Lì "non c'è forza di gravità, non c'è movimento. La Berlino russa non va da nessuna parte; non ha un destino". Scrive "noi siamo dei rifugiati. Nemmeno rifugiati, ma fuggitivi [*vybežency*] e ora siamo dei prigionieri [*sidel'cy*]"¹¹. Involontariamente, Šklovskij ripete qui alcuni dei *cliché* reiterati da diverse generazioni di intellettuali e viaggiatori russi nell'Europa occidentale dal XVIII al XX secolo – gli occidentalisti e gli slavofili, i filosofi dell'idea russa e, sorprendentemente, i formalisti. La cultura europea è identificata con l'"ideale piccoloborghese di una casetta e una tazza di zuppa di cavolo, un vestito per la figlia e una scuola per il figlio"¹². La "civiltà mercantile occidentale" è vista come una cultura stabile che celebra il culto delle cose e della domesticità, mentre la Russia è la terra dello "spaesamento trascendentale", dove il *byt* (l'esistenza quotidiana) è opposto al *bytie* (l'essere spirituale, rivoluzionario, poetico). La comune utopica del futuro può essere costruita solo nella terra dello spaesamento trascendentale. Lo straniamento può ben essere un artificio nell'arte e nella vita, ma deve avere un significato culturale. In *Viaggio sentimentale* Šklovskij nota che, dopo la rivoluzione, la vita russa si è quasi trasformata in arte¹³. Forse ha capito che in Europa il sogno della *mimesis* inversa non si sarebbe mai trasformato in realtà perché, in meglio o in peggio, la vita quotidiana sarebbe rimasta vita quotidiana, niente di più e niente di meno. Non si sarebbe arresa all'artificio artistico russo. La concezione romantica e avanguardistica di Šklovskij dell'estetica fa affidamento sull'alto prestigio dell'arte e sul suo intimo collegamento al concetto di identità nazionale. In questa tradizione intellettuale, "Russia" non è meramente un'unità geografica o etnica, ma una comunità immaginata di compagni intellettuali e artisti

⁸ V. Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie*, op. cit., p. 288 (trad. it. *Zoo*, op. cit., pp. 46-47).

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ivi, p. 306.

¹¹ Ivi, p. 318.

¹² A. Herzen, *Sočinenija v dvuch tomach*, Moskva 1986 [1865], pp. 353-356.

¹³ V. Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie*, op. cit., p. 271. Šklovskij si riferisce alla sua conversazione con Boris Ejchenbaum.

per i quali l'arte è una religione laica, anche se i suoi rituali sono diventati modernisti. In questa Europa immaginata, il teorico russo si sente come un ennesimo *émigré* sperso che a tavola non sa comportarsi come si deve.

Nell'ultima lettera di *Zoo*, indirizzata alla Commissione centrale del partito comunista dell'Unione sovietica, Šklovskij dichiara che il destinatario della sua corrispondenza precedente, Alja, non era una persona reale, ma solo la "realizzazione di una metafora". Nella finzione, la "donna di cultura europea" viene uccisa. Ma le vertiginose ironie e le metamorfosi del testo ci lasciano con il dubbio che la "Commissione centrale del partito comunista" possa essere anch'essa soltanto una metafora. Lo scrittore, però, una volta tornato dall'esilio nella sua madrepatria straniata, si trova costretto a dare un taglio ai suoi giochi letterari.

Nel testo che segue l'esilio, *La terza fabbrica* (1926), Šklovskij propone non di parlare di straniamento, ma piuttosto di teorizzare l'illibertà. Egli prova a concepire l'illibertà non come il contrario dell'attività creativa, ma come sua necessaria precondizione. Propone di dimostrare che la più grande letteratura, da Cervantes a Dostoevskij, è stata creata in condizioni di illibertà – considerata nel senso ampio di restrizioni sociali, politiche ed economiche. La massima marxista, che era stata trasformata in un luogo comune sovietico, viene riscritta con creatività da Šklovskij: "l'essere materiale determina la coscienza, ma la coscienza rimane instabile"¹⁴. Questa coscienza instabile viene drammatizzata in tutto il testo.

La terza fabbrica si apre con un aneddoto su Mark Twain, che scriveva lettere in duplicato: la prima era per il suo destinatario e la seconda per l'archivio privato dello scrittore. Nella seconda lettera, Twain registrava quello che pensava davvero. Questa è forse la prima formulazione di linguaggio ambiguo sovietico, che diventerà poi una finzione fondante

dell'*intelligencija* sovietica – la lingua esopica, il modo di leggere tra le righe e capirsi l'uno con l'altro con mezze parole. Tra gli anni Trenta e Ottanta, questa lingua avrebbe tenuto insieme la comunità immaginata dell'*intelligencija* sovietica.

L'idea chiave formalista del "mettere a nudo la tecnica artistica" ha una storia paradossale nel contesto sovietico. Dopo la rivoluzione e la guerra civile, lo straniamento si era trasformato in un fatto della vita, mentre la modalità quotidiana di esistenza e di mantenimento dello stretto indispensabile era diventata esotica. Inoltre, la pratica dello straniamento estetico era diventata politicamente sospetta. Nel suo diario del 1927, Lidija Ginzburg (critica letteraria e studentessa di Šklovskij) osservava: "I tempi felici del mettere a nudo la tecnica artistica sono passati (lasciandoci un vero scrittore – Šklovskij). Ora è arrivato il tempo in cui uno deve nascondere la tecnica artistica più che può"¹⁵.

Šklovskij costruisce la sua nuova impresa autobiografica come un montaggio di aneddoti e aforismi le cui multiple ironie non permettono al lettore di stabilire un singolo significato stabile. Ciò può essere letto come l'attivazione di un compromesso politico, personale e artistico. Nel testo, il racconto divertente e impersonale si alterna a confessioni private concepite per qualche immaginario "gentile lettore", seguite da aspre dichiarazioni rivolte al "governo compagno" che, da quel momento in poi, è percepito come destinatario permanente dello scrittore. Uno non ha nemmeno più bisogno di indirizzare le lettere al "governo compagno"; "il governo compagno le legge comunque".

La terza fabbrica discute tre tipi di casa, non tutti soggetti a nostalgia. La metafora di Šklovskij per la casa non è organica ma piuttosto produzionista: la casa è una delle "fabbriche". La prima fabbrica è rappresentata dall'infanzia e dalla scuola, la seconda è il circolo formalista OPOJAZ, e la terza è, alla lettera, la terza fabbrica

¹⁴ V. Šklovskij, *Iskusstvo*, p. 15. Vengono usate due diverse parole russe: *soznanie* nel primo caso e *sovest'* nel secondo. *Sovest'* è la coscienza morale russa, mentre *soznanie* è connessa alla conoscenza e alla razionalità.

¹⁵ L. Ginzburg, *Čelovek za pis'mennym stolom*, Leningrad 1989, p. 59.

ca degli studi cinematografici statali, dove Šklovskij era ufficialmente impiegato, ma sta anche per la vita sovietica postrivoluzionaria. La prima fabbrica – l'infanzia e la scuola – è a stento idealizzata. Šklovskij dichiara il suo sangue misto e il suo eclettico ambiente di provenienza della classe media, con nonni tedeschi, russi e ebrei, e indebolisce il familiare *topos* russo dell'infanzia felice e del paradiso perduto, come rappresentato da Aksakov, Tolstoj e altri. Non c'è un giardino di famiglia, nessuna tenuta idilliaca in campagna; la famiglia di Šklovskij compra sì una dacia, un piccolo luogo di riposo, ma questo acquisto li mette in un debito perenne. Nella prima fabbrica il bambino si sente abbastanza fuori posto; più tardi viene espulso da scuole e università; può essere messo così sulla stessa lista di Lukács, Benjamin, Barthes e altri celebrati teorici del ventesimo secolo che non completarono mai le loro tesi di dottorato.

È la “seconda fabbrica”, il circolo formalista, a diventare la vera casa di Šklovskij e la più amata comunità immaginata che gli manca a Berlino. È particolarmente nostalgico per i primi anni dell'Opojaz, casa di conversazioni continue, lavoro collaborativo, amicizia e laboratorio intellettuale collettivo di straniamento teorico. Alla metà degli anni Venti, i formalisti erano sotto attacco da ogni lato, da parte dei marxisti e dei tradizionalisti, che Šklovskij chiamava fautori della “restaurazione rossa”. Tra le altre cose, i formalisti e i costruttivisti erano accusati di essere “capitalisti ed emigrati spirituali”. L'esiliato era, dunque, tornato in patria solo per essere chiamato “emigrato spirituale” – uno degli insulti peggiori nel contesto russo sovietico. La terza fabbrica della patria sovietica non aveva riabbracciato il suo figliol prodigo formalista. Per descrivere la situazione effettiva della “seconda fabbrica” formalista, Šklovskij racconta una storia sulla “Fabbrica di lino” nel capitolo “Sulla libertà dell'arte”:

Lino. No, non è una pubblicità, non sono impiegato presso il centro di lavorazione del lino in questo periodo. Al momento sono più interessato alla resina. Al colpire a morte gli alberi. È così che si ottiene la trementina. Dal punto di vista dell'albero è un omicidio rituale. Lo stesso con il lino.

Il lino, se avesse una voce, strillerebbe mentre viene processato. Viene preso per la testa e strappato dalla terra. Dalle radici. Viene seminato fitto fitto – oppresso, così che non venga su vigoroso ma mingherlino.

Il lino richiede oppressione...

Io voglio libertà.

Ma se la ottengo, andrò a cercare l'illibertà nelle mani di una donna e di un editore¹⁶.

La fabbrica del lino offre un'allegoria interessante. L'autore cerca di persuadere se stesso che la differenza tra libertà e illibertà è solo questione di punti di vista, eppure emerge chiaramente una cosa da questo doloroso, ironico *tour de force*: la sua “coscienza rimane instabile” e molto conscia “degli urli e degli strappi” nel processo di produzione sociale e di adattamento all'“oppressione”. Alla fine dell'autobiografia di Šklovskij che descrive il periodo successivo all'esilio, la “terza fabbrica” passa da essere un oggetto di studio a un giudice dell'autore:

Prendimi, terza fabbrica della vita!

Ma non mettermi nella corporazione sbagliata.

Qualsiasi cosa accada, io ho un'assicurazione: buona salute. Finora, il mio cuore ha sopportato persino le cose che non ho descritto. Non si è rotto; non si è ingrossato¹⁷.

Quello che può colpirci in questa citazione è il graduale scivolamento delle immagini. La “terza fabbrica”, che inizialmente si riferiva a una specifica istituzione sovietica, è diventata una metafora: all'inizio, stava per la prima vita stalinista sovietica, poi per la vita in quanto tale. L'autobiografia teorica di Šklovskij rappresenta una svolta avanguardistica dal vecchio dramma romantico russo di arte e vita? O è un'allegoria politica della specifica trasformazione sovietica della vita intellettuale? Lo Šklovskij ironista ci dà due versioni della storia: la prima trasforma l'illibertà (come lo straniamento prima di essa) in tecnica e preconditione per fare arte, non esclusivamente legata al contesto sovietico. La seconda trasforma lo straniamento da tecnica artistica a tecnica di sopravvivenza nella Russia sovietica dei tardi anni Venti. *La terza fabbrica* non riguarda solo la produzione lettera-

¹⁶ V. Šklovskij, *Tret'ja Fabrika*, Moskva 1926 (trad. inglese *Third Factory*, Ann Arbor 1977, p. 45).

¹⁷ Ivi, p. 98.

ria; ma anche la “produzione” dell’intellettuale sovietico.

I due testi autobiografici di Šklovskij si concludono con una serie di “persone che apparentemente si sono arrese”. Eppure, a dispetto dei continui attacchi al suo lavoro e alla richiesta ufficiale di coerenza narrativa e ideologica, le tecniche dei testi di Šklovskij rimangono quasi invariate. Nelle sue pratiche testuali Šklovskij non tradisce mai la “seconda fabbrica”. Rimane il grande teorico-narratore che, come Walter Benjamin, parla per parabole elaborate, piene di contraddizioni, nello stile unico del formalismo barocco russo. Le due “persone che si sono arrese” di Šklovskij possono anche essere lette come affermazioni della ritirata invisibile dell’esilio dell’ironista e del teorico. Questa ritirata dell’esilio tra linee tortuose poteva essere incisa solo attraverso i rituali segreti della “corporazione formalista” quasi estinta.

Nadežda Mandel’stam commenta così il lavoro di Šklovskij nella vera “terza fabbrica di Goskino – il cinema statale”: “tra gli scrittori dichiarati fuorilegge, non apertamente ma in modo nascosto, come fanno sempre nel nostro paese, c’era Šklovskij. Si nascose nella fabbrica del cinema nello stesso modo in cui gli ebrei in Ungheria si nascondevano nei monasteri cattolici”¹⁸. Il paragone con gli ebrei che si nascondevano durante la seconda guerra mondiale sembra anacronistico, eppure è estremamente appropriato. Gli ebrei figurano in modo prominente nelle parabole di Šklovskij e nei suoi aneddoti, specialmente nel *Viaggio Sentimentale*. C’è la storia sul pogrom che sua nonna aveva subito e quella di un giovane artista ebraico che ce la mette tutta per adattarsi alla violenza della vita nell’Armata rossa e diventare sovietico più che ebreo – solo per essere insultato costantemente con l’epiteto “ebreo”. In *terza fabbrica* c’è uno strano ritornello, “dimentica gli ebrei”. Nel capitolo sul suo compagno ex-formalista Osip Brik, Šklovskij scrive:

Ogni anno un certo giorno, gli ebrei stanno in piedi davanti al tavolo con il bastone in mano – è il simbolo del loro essere pronti a partire.

Dimentica gli ebrei.
Lasciaci partire¹⁹.

La celebrazione rituale dell’esilio (verosimilmente un riferimento alla Pasqua ebraica) è rievocata da Šklovskij come passaggio di un ricordo ossessivo. Egli non era un ebreo praticante e gli ebrei sarebbero stati presto dimenticati, o meglio eliminati, dalla letteratura sovietica (la parola *ebreo*, infatti, apparirà stampata molto raramente dopo i tardi anni Quaranta). Ma questi “ebrei dimenticati” continueranno a perseguire lo scrittore che non sarà più in grado di partire e mettere in pratica il suo rituale d’esilio.

Il teorico dell’illibertà divenne *persona non grata* per i trent’anni che seguirono la pubblicazione di *La terza fabbrica*. Non solo fu obbligato a denunciare pubblicamente il formalismo, ma fu anche accusato di essere un *émigré* spirituale e, più tardi, un cosmopolita senza radici, per il suo saggio *Sud Ovest* sulla letteratura di Odessa e le sue connessioni occidentali. Fu fortunato a evitare l’arresto e il tragico destino di molti dei suoi contemporanei e compagni formalisti e costruttivisti. Riabilitato e ripubblicato di nuovo negli anni Sessanta, Šklovskij ispirò la successiva generazione di intellettuali, che apprezzarono il suo ironico *salto mortale*²⁰. Mentre gli anni formalisti di Šklovskij furono dimenticati insieme alla parola stessa “formalismo”, le tracce della sua sovversiva memoria culturale persistevano. L’Orfeo formalista ricordò mai il viaggio nell’Ade della Berlino russa? O l’esilio reale in quel periodo non era poi una vera via di scampo? Forse avrebbe potuto teorizzare il mercato della illibertà con Adorno, o diventare un accademico americano come Roman Jakobson. Ma i critici responsabili non dovrebbero speculare sulle svolte irrealizzate delle trame. I critici responsabili cercano solo di vedere com’è fatta la finzione narrativa, non com’è fatta la vita.

www.esamizdat.it Svetlana Boym, “Estrangement as a Lifestyle: Shklovsky and Brodsky”, *Poetics Today*, 1996 (XVII), 4, pp. 511-522. Traduzione dall’inglese di Martina Morabito, *eSamizdat*, (XII), pp. 81-86

¹⁸ N. Mandel’stam, *Kniga vtoraja*, Paris 1972, p. 271.

¹⁹ V. Šklovskij, *Tret’ja fabrika*, op. cit., p. 34.

²⁰ In italiano nel testo [N.d.T.].