

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 3

Le Muse fanno il girotondo

Jurij Lotman e le arti

Studi in onore di Giuseppe Barbieri

a cura di

Matteo Bertelé, Angela Bianco, Alessia Cavallaro

Introduzione di Silvia Burini



Edizioni
Ca' Foscari



Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti

La prospettiva rovesciata Obratnaja perspektiva

Serie diretta da
Silvia Burini

3



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva

Direttore

Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Giuseppe Barbieri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

John Bowlt (University of Southern California, Los Angeles)

Alessia Cavallaro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Aleksandr Danilevskij (Tallinn University, Estonia)

Natalija Mazur (European University at Saint-Petersburg, Russia)

Nicoletta Misler (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Alessandro Niero (Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, Italia)

Stanislav Savickij (St Petersburg University, Russia)

Comitato di redazione

Giovanni Argan

Aleksandra Luzan

Maria Redaelli

Aleksandra Timonina

Direzione e redazione



CSAR
CENTRO STUDI
SULLE ARTI
DELLA RUSSIA

CSAR

Centro Studi sulle Arti della Russia

Università Ca' Foscari Venezia

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali

Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D

30123 Venezia

csar@unive.it



URL <https://edizionicafoscari.unive.it/collane/la-prospettiva-rovesciata-obratnaja-perspektiva/>

Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti

Studi in onore di Giuseppe Barbieri

Atti del convegno internazionale
Venezia, Università Ca' Foscari, 26-28
novembre 2013

a cura di
Matteo Bertelé, Angela Bianco,
Alessia Cavallaro

traduzioni di
Alessia Cavallaro (russo > italiano)
Marija Ustjužaninova (italiano > russo)

introduzione di
Silvia Burini

relazioni e interventi di
Giuseppe Barbieri, Matteo Bertelé, Silvia Burini,
Sergej Daniél', Aleksandr Danilevskij, Laura Gherlone,
Gianfranco Marrone, Angela Mengoni, Isabella Pezzini,
Nikolaj Poseljagin, Dunja Radetić, Stanislav Savickij,
Franciscu Sedda

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
2019

Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti
Matteo Bertelé, Angela Bianco, Alessia Cavallaro (a cura di)

© 2015 Centro Studi sulle Arti della Russia – CSAR per il testo
© 2019 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione luglio 2015, Terra Ferma Edizioni
2a edizione settembre 2019, Edizioni Ca' Foscari
ISBN 978-88-6969-352-6 [ebook]
ISBN 978-88-6969-353-3 [print]

Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti/ Matteo Bertelé, Angela Bianco, Alessia Cavallaro (a cura di) — 2. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing, 2019. — 232 p.; 23 cm. — (La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva; 3). — ISBN 978-88-6969-353-3.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-352-6/>
DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-352-6>



Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti

a cura di Matteo Bertelé, Angela Bianco, Alessia Cavallaro

Sommario

Introduzione

Jurij Lotman e le arti: l'originalità come forma di coraggio

Silvia Burini 11

MODELLI DI APPROCCIO TRA PAROLA E IMMAGINE 23

**Лотман о взаимоотношениях изображения и слова
в художественных текстах**

Сергей Даниэль 25

**Об актуальности аналитической методологии Лотмана
в статье «Текст и структура аудитории»**

Александр Данилевский 35

La cultura come intreccio

Testo e testualità in Jurij Lotman

Laura Gherlone 51

DALLA SEMIOTICA DEL COMPORAMENTO ALL'ESPLOSIONE 63

**Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico
del secondo Novecento**

Giuseppe Barbieri 65

Le arti in cucina, girotondo in sala da pranzo

Gianfranco Marrone 79

Le poetiche del comportamento fra arte e vita quotidiana

Franciscu Sedda 93

LA RETORICA ICONICA: ARTI VISIVE, ARCHITETTURA E CINEMA	111
La cartolina illustrata come modello dello spazio quotidiano sovietico Matteo Bertelé	113
Retorica esplosiva Per una lettura lotmaniana di Adel Abdessemed Angela Mengoni	129
Ecce homo La riflessione di Lotman tra icone, caricature e ritratti Isabella Pezzini	145
Кинонарратология и кинофеноменология Лотмана Николай Поселягин	161
Testo artistico come funzione culturale <i>La Vecchia di Giorgione nell'installazione</i> <i>Col Tempo - The W. Project</i> di Péter Forgács Dunja Radetić	175
Формирование парка культуры и отдыха в Детском Селе в 1930-х годах Станислав Савицкий	187
Jurij Lotman Disegni a margine Юрий Лотман Рисунки в полях	207
Bibliografia essenziale a cura di Laura Gherlone	223

Дверь удобна
сенситивно катта
на 0,568 сут.



НУК репляйте все
- ЗАКРЫВАЙТЕ

Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti
a cura di Matteo Bertelé, Angela Bianco, Alessia Cavallaro

Introduzione

Jurij Lotman e le arti: l'originalità come forma di coraggio

Silvia Burini

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Sommario 1 I disegni di un semiotico. – 2 Una dedica. – 3 Le Muse fanno il girotondo. –
4 La memoria è cultura.

Questo volume è la terza pubblicazione della collana *Obratnaja perspektiva/ La prospettiva rovesciata*, un titolo di chiara ascendenza florenskiana, e non a caso Pavel Florenskij è stato un autore molto amato da Jurij Lotman. È un progetto collegato alla fondamentale *mission* dello CSAR, il Centro di Studi sulle Arti della Russia dell'Università Ca' Foscari Venezia, ossia quella di mettere in luce, anche per un pubblico non russofono, alcuni aspetti rilevanti della cultura di quel Paese.

Il simposio "Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti" tenutosi a Venezia (Università Ca' Foscari, Auditorium Santa Margherita) dal 26 al 28 novembre 2013, che ho ideato e curato in collaborazione con i colleghi delle università di Tartu e Tallinn, è nato contestualmente al progetto della mostra di Jurij Lotman "Ritratti d'autore: Disegni a margine" (CFZ, Ca' Foscari Zattere, 27 novembre 2013-6 gennaio 2014). Si è trattato di un importante convegno internazionale, a cui hanno partecipato oltre una ventina di studiosi da prestigiose università di tutto il mondo: Estonia, Russia, USA, Canada, Spagna, Italia, Germania. Il convegno ha avuto anche una lunga fase preparatoria, in cui giovani ricercatori si sono cimentati in seminari dedicati a specifici temi lotmaniani riguardanti le arti.

Quando, con Giuseppe Barbieri, avevamo cominciato a parlare dell'organizzazione del convegno e della mostra, ci sembrò essenziale provare a ribadire con essi innanzitutto l'importanza delle teorie lotmaniane sulle arti figurative, mai sufficientemente messa in luce, e non solo in Italia. Era stato per questo motivo che nel 1998 avevo raccolto e tradotto in un volume, *Il girotondo delle Muse*,¹ uscito solo in Italia, i saggi di Lotman sulle arti figurative e la semiotica della rappresentazione, alcuni dei quali allora inediti anche in Russia. Grazie all'impegno di Jurij Michajlovič anche in questo campo, è stato possibile comprendere come nella storia della cultura un determinato stile tenda a manifestarsi in fenomeni appartenenti a generi diversi, rivelando in tal modo l'importanza del peculiare poliglottismo del pensiero artistico dell'uomo. Inoltre, ogni forma di espressione artistica, al fine di raggiungere la più completa consapevolezza della propria specificità, necessita della presenza di altri linguaggi artistici paralleli. Anche nel campo delle arti figurative ritorna dunque un concetto centrale di tutta la teoria lotmaniana, ossia quella dialogicità che permette di leggere le espressioni artistiche anche dal punto di vista del contesto mentre, nello stesso tempo, è possibile considerare il contesto stesso secondo la prospettiva di tali espressioni. In questo modo arte e cultura si incontrano in un *discorso* che, pur adombrando le differenze tra gli elementi costituenti l'insieme, trasforma le apparenti contraddittorietà in una comunicazione che genera nuovi significati.

Purtroppo, come accennavo, la trasmissione dei testi lotmaniani in italiano è stata sin qui parziale e incompleta, specie se confrontata con l'*opera omnia* in russo. La vicenda editoriale e traduttoria delle opere di Lotman nel nostro Paese ha portato a una sua rappresentazione lacunosa e imprecisa, dando adito alla costruzione di una personalità scientifica che coincide solo parzialmente con la dimensione e la statura reali dello studioso. Ci sembrava doveroso e necessario tornare a riflettere sull'opera lotmaniana nel suo complesso, innanzitutto per storicizzare l'esperienza culturale di Jurij Lotman: egli infatti va considerato non solamente come un semiologo o uno studioso di cultura russa, ma anche come il creatore di uno spazio culturale complesso, una personalità dotata da un lato di una forza intellettuale davvero di vasta portata, ma anche, da un altro, creativa e creatrice, tanto da poterlo accomunare agli artisti, se non altro per quell'imprevedibilità del pensiero che ha teorizzato e che abbiamo sottolineato anche attraverso la sua stessa vena artistica, ossia attraverso i disegni autografi che in parte trovano posto anche in questa pubblicazione.

* Per la trascrizione dei nomi dal russo si è adottata la traslitterazione scientifica univoca ISO 9.

1 Cf. Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.

1 I disegni di un semiotico

Semiotico, pensatore audace, memorialista, divulgatore. Ma il *côté* artistico di Lotman si esplica anche nel campo del disegno. L'attitudine giunge a Lotman quasi come dono di famiglia: il padre Michail L'vovič aveva studiato per qualche tempo architettura ed era un bravo disegnatore e progettista. Su questo talento "ereditario" va a innestarsi poi l'esperienza di Jurij come disegnatore al fronte e all'università (come si apprende dalle sue *Non-memorie*).² Il piccolo "Jura", del resto, aveva iniziato piuttosto presto a formarsi una sua cultura pittorica, se è vero che veniva portato all'Ermitage fin dall'età di tre anni. Nel suo tratto troviamo una miscela di creatività e senso dell'umorismo, espressi soprattutto nel tipo di disegni scelti: caricature accompagnate da una sorta di crittogrammi. Nella generale tradizione degli scrittori non è certo cosa nuova rilevare la presenza dell'arte del disegno, ma per quelli russi questo elemento diviene una marca comune (che coinvolge per esempio M. Lomonosov, A. Puškin, N. Gogol', F. Dostoevskij, I. Turgenev, M. Lermontov, K. Batjuškov, E. Baratynskij, V. Žukovskij, A. Chomjakov, V. Polonskij, A. Čechov, L. Andreev, A. Belyj, V. Majakovskij, ma anche V. Rožanov e A. Blok; ed è noto che Tolstoj illustrò per i propri figli le opere di J. Verne). Come scrive Aleksej Remizov, anch'egli scrittore e pittore dei più interessanti,

se cominci a ricordare, ti pare che non ci sia stato scrittore che non abbia disegnato [...] La cosa si spiega molto semplicemente: *scritto e disegnato* sono in sostanza una cosa sola. Ogni amanuense si fa disegnatore, ogni disegnatore immancabilmente amanuense. Lo scrittore è amanuense per eccellenza: calligraficamente o "in un pasticcio del diavolo" non importa, ma con logica, in ogni scrittore si nasconde il prurito del disegno.³

E in Lotman si ha proprio la percezione di una sua irresistibile tentazione al disegno, quasi la mano continuasse sui margini del foglio il proprio percorso "in parole" ricorrendo alle "figure". Se il manoscritto screziato di disegni è molto caratteristico per uno scrittore, cosa si può dire dei disegni di un semiotico? Tra gli aspetti "extra-scientifici" di Lotman (ci sarebbero anche quelli di attore, di versificatore improvvisato), quello del disegnatore balza all'occhio con particolare vigore: «il dono creativo immancabilmente si annida in uno qualunque degli aspetti della creazione, restando nello stesso tem-

² Ju. Lotman, *Non-memorie*, a cura di S. Burini, A. Niero, Novara, Interlinea, 2001.

³ A. Remizov, *Disegni di scrittori*, in "Russia. Letteratura. Arte. Storia", XXX (1945), 103-4; corsivo dell'Autore.

po aperto per tutti gli altri».⁴ La natura dei suoi disegni è calligrafica: sono per lo più tratteggi a penna o a matita, e di qui nasce anche la loro finezza ironica. La calligrafia del disegno si fonde quasi sempre con la reale grafia di Lotman, generando commenti (spesso in forma di *calembour*) che integrano e completano la parte più propriamente figurativa, quasi ci trovassimo assieme a lui «sull'orlo del visibile parlare».⁵

Come non cedere a questo punto alla tentazione di sottolineare quanto il legame tra la parola e l'immagine sia imprescindibile nella civiltà russa e considerare anche Lotman come una estrema (e divertita) propaggine di tale clima culturale, mettendolo in relazione con un *background* atipico e peculiare? In Russia, si sa, il punto di partenza di ogni esperienza figurativa è un "testo visivo" come l'icona, dove parola e immagine nascono già inscindibilmente collegate. Ma nel caso di Lotman l'intreccio parola-immagine ha un sapore privato: i disegni ci sembrano importanti come visione in presa diretta, come spaccato della vita, sfrondato anche del mediatore intrinseco alla scrittura, squarcio di coordinate familiari e spesso toccanti, espressione di una parte libera e irriverente (talvolta criptica), fatta di giochi, scherzi e persino tenerezze. Nei disegni la persistente ironia trapassa, a volte, in guizzi quasi fumettistici. Il "genere" dominante è la caricatura, ben sposata a didascalie che riprendono slogan sovietici adattati ludicamente alla sfera familiare. La disinvoltura di alcuni tratteggi ridà vita all'istante, fa balenare la vita.

2 Una dedica

Se è vero che «l'originalità è una forma di coraggio», come sostiene Jurij Lotman, questo è il motivo per cui abbiamo deciso di dedicare questi studi a Giuseppe Barbieri, in occasione del suo sessantesimo compleanno. Si tratta certamente di una forma poco usuale per una *Festschrift*, redatta per di più all'insaputa dello stesso professor Barbieri, ma la nostra decisione è stata determinata da consonanze personali e di pensiero molto profonde, o che almeno a noi sono parse tali, tra i due studiosi.

Di Jurij Lotman è stato scritto che è un semiologo *ad hoc*:⁶ potrei dire la stessa cosa di Giuseppe Barbieri che è da sempre un lotmaniano *naturaliter*, conoscitore fin da giovanissimo del lavoro di Jurij

⁴ Remizov, *Disegni di scrittori*, 105.

⁵ Riprendo deliberatamente il titolo di una bella raccolta di saggi di G. Pozzi, *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Mimesis, 2014.

⁶ Lo sostiene P. Torop, *Metasemiotica ad hoc*, in L. Gherlone, *Dopo la semiosfera*, Sesto San Giovanni, MM edizioni, 2014, 127-9.

Michajlovič, estimatore e utilizzatore delle sue teorie anche nel campo delle arti figurative. Le asimmetrie del pensiero lotmaniano si rispecchiano del resto nella biografia accademica del professor Barbieri, mai racchiuso nella torre d'avorio della sua disciplina, poco convinto degli ambiti stessi delle discipline, spesso semplici arroccamenti accademici, persuaso invece che esistano problemi intellettuali comuni e che diverse competenze debbano essere convocate per poterli considerare adeguatamente. Giuseppe Barbieri ha quell'attenzione intellettuale e umana di chi la semiosi la fiuta ovunque, con un'apertura mentale, un genuino entusiasmo e una grande generosità anche per le ricerche altrui, qualità che hanno fatto di lui un maestro per tutti noi. Vogliamo con questo volume ringraziarlo di averci fatto capire che le arti sono davvero il girotondo delle Muse, ma anche che essere l'interlocutore di qualcuno, in modo attento e interessato, porta alla vera comunicazione, che è una forma di educazione culturale, in senso lotmaniano.

3 Le Muse fanno il girotondo

Il convegno veneziano è risultato scandito in cinque sezioni, una scelta fatta per sottolineare alcuni punti nevralgici delle teorie di Jurij Lotman in ambito storico-artistico.⁷ Le tre sezioni più esplicitamente dedicate alle arti visive e performative - "Modelli di approccio tra la parola e l'immagine", "La retorica iconica: arti visive" e "Il teatro e lo schermo" - toccavano aspetti molto importanti all'interno della semiotica della rappresentazione. In più occasioni Lotman è intervenuto sullo spinoso problema delle interrelazioni tra le diverse arti, fornendo preziosi strumenti euristici e indicando la strada di possibili raffronti. Già nella *Struttura del testo poetico*, postulando che ogni sistema avente come fine la comunicazione può essere definito come lingua, il semiotico di Tartu allargava questo concetto alle arti figurative e al cinema.

Questo tipo di approccio, che conduce a una visione di tipo testuale della cultura, ha il merito di preservarci dall'immanentismo degli strutturalisti, che tenderebbero invece a considerare l'opera come una struttura sincronicamente chiusa. Per Lotman, invece, il concetto stesso di segno e di sistema semiotico non può essere disgiunto dal problema del significato, dato che l'attività semica ha come scopo anche quello di trasmettere un contenuto. Questo è fondamentale per comprendere come, per Lotman, il punto di partenza di qualun-

⁷ "Una vita tra biografia e memoria"; "Modelli di approccio tra parola e immagine"; "Dalla semiotica del comportamento all'esplosione"; "La retorica iconica: arti visive"; "Il teatro e lo schermo".

que sistema semiotico non sia solamente il segno, bensì il rapporto tra segni, cosa che induce a guardare in modo diverso alla semiosi, poiché non si parte dal sistema isolato, ma dallo spazio semiotico. Ne consegue che la semiotica di Lotman è sempre semiotica del testo e non del segno. Inoltre, tale posizione permette di analizzare un testo iconico o filmico sfruttando termini di solito riferiti al testo verbale, estendendone la capacità "critica" e rendendoli così applicabili anche alle arti figurative e al cinema. L'interesse di Lotman e della scuola di Tartu-Mosca per il rapporto tra le diverse arti - in particolare la letteratura, le arti figurative e il cinema - è profondo e diversificato, esplicandosi in tutta una serie di interventi prodotti, oltre che dello stesso Lotman, da altri esponenti della scuola.⁸ Tutto ciò è ad appannaggio della tendenza critica che suggerisce lo studio complessivo, o meglio la comparazione, di ogni varietà di manifestazione espressiva. A tale genere di ricerche Lotman ha dato un grande contributo, senza peraltro porsi dei limiti gerarchici. Come ebbe a scrivere Cesare Segre nel suo necrologio per lo studioso:

La morte di Jurij Michajlovič Lotman ci priva di uno dei pochissimi maestri di pensiero ancora in circolazione. Parlo di pensiero, non di semiotica, perché Lotman veniva da studi letterari e comparatistici e solo negli anni Sessanta aveva incominciato a concentrarsi sui problemi dei modelli culturali e dei sistemi significanti; in più, la sua semiotica affrontava impavidamente i grandi problemi delle ragioni della letteratura, e del senso stesso del nostro esistere. Aprire un suo libro significava vedersi squadernare davanti spazi mentali immensi, sentirsi sollevati ad altezze speculative vertiginose e anche perigliose.⁹

Sino all'ultimo Lotman aborrì qualunque forma di dogmatismo, spinto com'era da una vivace curiosità che lo induceva ad avventurarsi nei campi più diversi senza alcuna remora. Lo dimostra un suo succinto ma poco conosciuto saggio, dal titolo *Sulla lingua dei cartoni animati*, in cui è possibile rintracciare alcuni suoi *Leitmotiv*: dalla scelta di analizzare un fenomeno "periferico" - il cartone animato in questo caso: secondo un approccio molto usuale se non addirittura prediletto da Lotman - a quella di ricorrere a tematiche fondamentali quali il rapporto tra le arti e la necessità di oltrepassare i limiti normalmente imposti dal *medium* di ogni singola arte:

⁸ Per esempio, B.A. Uspenskij, V.V. Ivanov, B.V. Toporov, Ju.K. Lekomcev, S.M. Daniël' e L.F. Žegin, uno dei precursori di detta scuola.

⁹ C. Segre, *Jurij Lotman: la letteratura come modello dell'universo*, in "Corriere della Sera", 30 ottobre 1993, 29.

La peculiarità del materiale non impone mai all'arte delle restrizioni determinanti, tuttavia influisce sulla natura della sua lingua. Nessuno che abbia familiarità con la storia dell'arte oserà fare previsioni su come verrà trasformata la lingua artistica di partenza nelle mani di un grande artista.¹⁰

4 La memoria è cultura

La sezione iniziale - "Una vita tra biografia e memoria" - come anche quella "Dalla semiotica del comportamento all'esplosione" mettevano in luce come l'imprevedibilità del fare artistico si coniughi tuttavia con un'altra dimensione del senso. Non è un caso se in un testo poco accademico di Lotman come *Non-memorie* rintracciamo l'esempio forse più fulgido di come la semiotica possa essere incarnata nel *byt*, ossia nel «consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini, il nostro comportamento di ogni giorno»,¹¹ poichè la cultura è una condizione necessaria per l'esistenza di qualsiasi collettività umana. Lotman sostiene che non esiste collettività che non abbia avuto dei testi particolari, un comportamento particolare, un momento particolare destinato ad assolvere una funzione *culturale*. La cultura può essere intesa come l'insieme dell'informazione non genetica, la memoria non ereditaria dell'umanità che acquisisce contenuto conservando e accumulando informazioni. La lotta per la memoria è imprescindibile dalla storia intellettuale dell'umanità, tant'è vero che la distruzione di una cultura si manifesta come distruzione della memoria, annientamento dei testi, oblio dei nessi.

In questo quadro diviene fondamentale sottolineare un'altra dinamica collegata proprio alla semiotica della cultura e cioè il rapporto tra "Proprio" e "Altrui" che è a mio avviso il paradigma più chiaro del funzionamento della cultura russa. Jurij Lotman ha considerato una questione basilare per ogni sistema semiotico proprio il rapporto tra il sistema (in questo caso la cultura russa) e ciò che, essendo extra-sistemico ed estendendosi al di là dei confini del sistema, pone la questione di come il sistema stesso possa svilupparsi.¹² Il rapporto con il *čužoj* ["l'altro", "l'alieno", "l'estraneo", "il forestiero"] innesca un nesso di primaria importanza, provoca un incontro che è necessariamente anche uno scontro. Collocato al di fuori di tutte le funzioni, "l'altro" irrompe nel "consueto", ma ciò che è "altro" costi-

¹⁰ Lotman, *Il girotondo*, 115.

¹¹ Ju. Lotman, *Byt i kul'tura*, in *Besedy o russkoj kul'ture* [Conversazioni sulla cultura russa], Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1994, 5-16, qui 10.

¹² Cf. Ju. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, 9.

tuisce uno dei fattori fondamentali per la trasformazione di un modello da statico in dinamico. In altre parole, è la ricchezza dei conflitti interni ad assicurare elasticità e dinamismo a una cultura.¹³ E ciò si verifica proprio perché la dinamicità della cultura è frutto della coesistenza, all'interno di un medesimo spazio culturale, di diverse lingue legate a gradi differenti di traducibilità o intraducibilità, di "proprio" e di "altrui": quanto più denso e affollato è lo spazio culturale, tanto più complesso, ma forse anche più efficace, sarà il sistema che ne deriva.¹⁴

Solamente la possibilità di dialogo tra sistemi semiotici diversi è il fondamento della dinamicità dei meccanismi semiotici. L'importanza del dialogo con l'alterità, nell'ambito dei processi di produzione di significato, traspare a proposito della traduzione di testi da un sistema all'altro. Il passaggio alla sfera altrui è sempre concepito in Lotman come un rinnovamento e ha un ruolo importantissimo nella trasformazione dei sistemi: per questo lo scambio costante di posizione tra "proprio" e "altrui" è uno dei meccanismi fondamentali della dinamica culturale.¹⁵

A maggior ragione - come sappiamo - ciò si verifica nella storia della cultura russa. Con Boris Uspenskij¹⁶ si può dire che «non è possibile leggere la storia della cultura russa come un processo di evoluzione naturale e organica». Essa è infatti «contrassegnata da continui scossoni rivoluzionari» o - di nuovo ricorrendo a Lotman e a uno dei temi centrali della sua riflessione - da «esplosioni».¹⁷ Tutto ciò è legato al fatto che la Russia si è di norma riferita a modelli stranieri, avviando periodicamente processi di revisione che si sono espressi in rifiuti radicali del proprio passato e in assunzioni di nuovi valori culturali. Il richiamo a modelli esterni, tuttavia, non priva affatto la cultura russa di una sua marcata originalità: le forme "altrui" trasferite sul terreno russo acquisiscono nuove funzioni.

La cultura nasce dunque sempre da "esplosioni", spesso inattese: l'incontro con Giuseppe Barbieri è stato, per me e per i curatori di questo volume, uno di questi momenti, in cui si è attivata una nuova dinamica culturale, che speriamo possa seguire a produrre frutti originali e coraggiosi.

13 Cf. Ju. Lotman, *Il fenomeno della cultura* in Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980, 45-60.

14 Cf. Lotman, *Cercare la strada*, 31.

15 Lotman, *Cercare la strada*, 33.

16 B. Uspenskij, *La pittura nella storia della cultura russa*, in *Volti dell'Impero Russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1991, 41.

17 Cf. Lotman, *Cercare la strada*, 33; Lotman, *La cultura e esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.

Введение

Юрий Лотман и искусство: оригинальность как форма храбрости

Сильвия Бурины

Университет Ка' Фоскари Венеция

«Музы водят хоровод. Юрий Лотман и искусство» – научный конгресс, прошедший в Венеции (Университет Ка' Фоскари, Аудитория Санта Маргерита) с 26 по 28 ноября 2013 года, автором идеи и организатором которого мы выступили совместно с Университетами Тарту и Таллинна, и который стал продолжением выставки Юрия Лотмана «Авторские портреты: Рисунки на полях» (CFZ, Ка' Фоскари Дзаттере, 27 ноября 2013 – 6 января 2014). Конгресс, посвященный Лотману, – важное международное событие, объединившее более 20 ученых из престижных университетов по всему миру – из Эстонии, России, США, Канады, Испании, Италии и Германии.

Венецианский конгресс был разделен на пять секций, каждая из которых была посвящена узловым пунктам в теоретических изысканиях Юрия Лотмана в области истории искусства.¹ Три секции, непосредственно посвященные изобразительному и перформативному искусству, – «Слово и изображение: методологические модели», «Иконическая риторика в изобразительном искусстве», «Театр и экран» – затрагивали центральные аспекты семиотики репрезентации. Лотман посвятил не одну работу непростой проблеме взаимодействия между искусствами, разрабатывая разные эвристические инструменты и указывая возможные направления дальнейших исследований. Уже в книге «Анализ поэтического текста», постулируя, что любая система, нацеленная на коммуникацию, может быть определена как язык, тартуский семиотик применял эту концепцию в том числе к изобразительным искусствам и кино.

Вступительная секция – «Жизнь между биографией и памятью» – как и другая – «От семиотики поведения к взрыву» – были посвящены проблеме непредсказуемости художественного акта в сочетании с другим измерением смысла.

1 «Жизнь между биографией и памятью», «Слово и изображение: методологические модели», «От семиотики поведения к взрыву», «Иконическая риторика в изобразительном искусстве», «Театр и экран».

Сборник, ставший третьим в серии «Обратная перспектива/ *La prospettiva rovesciata*», посвящается шестидесятилетию Джузеппе Барбьери. Вопреки традиционной форме *Festschrift* сборник был подготовлен и отредактирован без участия самого профессора Барбьери, но наше решение было определено, в первую очередь, глубинным, как нам кажется, созвучием личностей и образа мыслей двух ученых.

Юрий Лотман считается семотиком *ad hoc*:² то же самое можно сказать и о Джузеппе Барбьери, который всегда был лотмановским *naturaliter*, еще в молодости хорошо знавшим работы Юрия Михайловича, изучавшим и применявшим его теоретические концепции в области художественного искусства. Асимметрия образа мысли Лотмана отразилась на дальнейшей исследовательской биографии профессора Барбьери, который никогда не замыкался в научной башне из слоновой кости, всегда ставил под сомнение дисциплинарные границы, зависящие часто прежде всего от академических рокировок. Профессор Барбьери был, напротив, всегда уверен в глобальной сущности интеллектуальных проблем, которые могут быть адекватно решены только с привлечением разных научных компетенций. Джузеппе Барбьери обладает интеллектуальной и человеческой интуицией, особенно чувствительной к разным формам симеозиса; его ментальная открытость, его искренний энтузиазм и его щедрый вклад и в чужие исследования – качества, которые сделали его нашим наставником. Мы хотели бы принести ему нашу благодарность за подаренное им новое понимание искусств как хоровада Муз, а вовлеченного интеллектуального диалога – как формы культурного просвещения в лотмановском смысле.

2 Так утверждал Пеэтер Тороп [P. Torop, *Metasemiotica ad hoc*, in L. Gherlone, *Dopo la semiosfera*, Milano, Mimesis, 2014, 127-9].





MODELLI DI APPROCCIO TRA PAROLA E IMMAGINE

Родануш

Кампануш

Зонд

Казан

Кунуовануш

нод



Лотман о взаимоотношениях изображения и слова в художественных текстах

Сергей Даниэль

Европейский Университет в Санкт-Петербурге

Не будет преувеличением сказать, что взаимоотношения изображения и слова были постоянным предметом размышлений Юрия Михайловича Лотмана. Рассматривая эти отношения, он исходил из принципиального различия двух типов знака. Например:

Знаки делятся на две группы: условные и изобразительные. К условным относятся такие, в которых связь между выражением и содержанием внутренне не мотивирована. <...> Слово – наиболее типичный и культурно значимый случай условного знака. Изобразительный, или иконический знак подразумевает, что значение имеет единственное, естественно ему присущее выражение. Самый распространенный случай – рисунок. <...> На протяжении всей истории человечества, как бы далеко мы ни углублялись, мы находим два независимых и равноправных культурных знака: слово и рисунок.¹

Однако свойства изобразительности и условности – относительные, а не абсолютные свойства, и в области искусства их относительность проявляется особенно ясно. «Миры иконических и условных знаков, – писал Лотман, – не просто сосуществуют – они находятся в постоянном вза-

1 Ю.М. Лотман. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики* // Ю.М. Лотман. *Об искусстве*. СПб. 1998. С. 291.

*имодействию, в непрерывном взаимопереходе и взаимоотталкивании».*²

С одной стороны, словесные искусства стремятся из материала условных знаков создать тексты, обладающие изобразительными свойствами. С другой стороны, изобразительные искусства стремятся к повествованию и вбирают в себя свойства условных знаков. Таким образом, в реальности исследователь имеет дело с текстами, построенными из знаков разной степени условности.

Примеры Лотман широко черпал из истории мировой культуры – от наскальных изображений и ранних форм письма до поздней европейской живописи, от иконописи и лубка до сюрреализма, от архаических форм повествования до современной литературы. Все это разнообразие он стремился охватить единством семиосферы.

Из работ, ставших хрестоматийными, напомним статьи «Каноническое искусство как информационный парадокс», «Художественная природа русских народных картинок», «Театральный язык и живопись», «Семиотика сцены», «Натюрморт в перспективе семиотики», «Портрет», не говоря о многих других. Рассматривая взаимоотношения изображения и слова в разного рода художественных системах, жанрах, текстах, Лотман уделял исключительно пристальное внимание условиям коммуникации. Так, в работе о русских народных картинках внимание сосредоточено на прагматике лубочного текста (понимаемого в семиотическом смысле, как единство изображения и слова), который адекватно воспринимается в «*особой атмосфере комплексной, жанрово не разделенной игровой художественности*» – «*аудитория играет с текстом и в текст*».³ Широкий семиотический горизонт позволял Лотману понимать художественные тексты глубже, чем специалистам в той или иной области искусствознания.

У меня сохранилась рецензия Юрия Михайловича на рукопись моей первой книги. Эти семь страниц машинописного текста, датированного 24 ноября 1982 года, предназначались ленинградскому издательству «Искусство». Общая оценка была положительной, но по не зависящим от рецензента и автора обстоятельствам рукопись увидела свет четыре года спустя.⁴ Особенного внимания заслуживают два развернутых критических замечания Лотмана.

² Там же. С. 293.

³ Лотман. *Об искусстве*. С. 482.

⁴ С.М. Даниэль. *Картина классической эпохи: Проблема композиции в западноевропейской живописи XVII века*. Л. 1986.

«Идеи синтеза и порядка, будучи положены в основу изобразительного творчества, порождают картину, подобную художественно-смысловому космосу храма». Мысль автора, подчеркивающего, что живописное произведение делается таким же самодостаточным, замкнутым в себе и идеологически насыщенным текстом, как и средневековый храм, не вызывает возражений. Однако высказана она столь решительно, что невольно получает более расширительный смысл. И тогда следует отметить, что зритель находился внутри храмового пространства, и не как зритель, а в качестве действующего, активно включаясь в нерасчлененный ансамбль музыки, света, живописи и архитектуры, соединенных религиозным переживанием, между тем как созерцатель картины находится вне, он не участник действия, а получатель сообщения, стоит неподвижно, молчит. Его переживание эстетическое и интеллектуальное, а не религиозно-экстатическое. Не следует забывать, что картина XVII в. часто – деталь храмового интерьера и уже поэтому не может быть в ряде отношений уподоблена храму. Я бы выразил эту мысль более однозначно».

Безусловно, Лотман был прав. Увлеченный своим предметом, я прибегнул к гиперболе, вряд ли уместной в научном тексте. Разумеется, в рукопись были внесены необходимые коррективы.

И еще одно замечание. «Если средневековую живопись понимать как язык, то следует сделать необходимое уточнение: это язык-посредник, язык, замещающий другой (естественный) язык». Место это показалось рецензенту неясным. Если речь идет о том, что современный исследователь должен истолковывать средневековую живопись как язык, то положение это, во-первых, можно распространить и на всякую другую живопись и, во-вторых, почему она, в этом случае, будет замещать естественный язык. Если же речь идет о точке зрения средневекового живописца и его аудитории, то необходимо иметь в виду, что наше понятие естественного языка вообще чуждо средневековой культуре. Язык для нее – иерархическое знаковое таинство, лишь на вершине пирамиды (“язык ангелов”) обретающее истинность. Бытовое же говорение (которое ближе всего соответствует нашему понятию естественного – русского, французского, итальянского и др. – языка) мыслилось как неправильное, лопотание, “вяканье”, как говорил протопоп Аввакум. Только со времен трактата Данте “О народном красноречии” можно говорить о выделении естественного языка как категории культуры. Сопоставление естественного языка и средневековой живописи следует уточнить».

Собственно, я имел в виду укорененную в средневековых традициях трактовку изобразительности как «Библии для неграмотных» и устойчивые аналогии иконописи с языком, речью,

словом, звучащим и написанным. Так, согласно Иоанну Дамаскину, «иконы являются для неученых людей тем, чем книги для умеющих читать; они – то же для зрения, что и речь для слуха». Об этом обстоятельно писал Б.А. Успенский в работе «Семиотика иконы», впервые изданной в Тарту и, разумеется, хорошо известной Лотману.⁵ Однако я выразился не вполне точно, употребив слово «естественный», что и вызвало справедливое выражение рецензента.

Позднее я обнаружил развитие высказанной Лотманом мысли в его статье «Технический прогресс как культурологическая проблема»:

Средние века знали безусловно авторитетное Слово, произнесенное на сакральном языке и божественное по своей природе. В отличие от слова в бытовом говорении, оно могло быть только истинным и было полностью изъято из-под власти человеческого произвола. Оно допускало толкования для слушающего, поскольку он был несовершенен, но исключало двусмысленность для говорящего (Бога и тех, через кого он говорил). Фактически оно имело смысл, но не имело прагматики. Прагматика могла возникнуть лишь в устах человека, излагающего божественное Слово. По мере приближения к смыслу ее надо было снимать.⁶

Неутомимый и многоопытный читатель, Лотман был и чрезвычайно восприимчивым зрителем. Надо полагать, это в значительной мере обусловлено его природным даром рисовальщика (взять хотя бы его замечательные шаржированные автопортреты, достойные стать предметом специального рассмотрения). Схватывая самые выразительные черты зримого, он надолго удерживал их в памяти и при желании мог легко воспроизвести в той или иной форме. Конечно, это касается и произведений изобразительного искусства. Он свободно оперировал огромным фондом зрительной памяти (хотя из-за присущей ему научной щепетильности не избегал возможности проконсультироваться со специалистами).

5 См.: «Правомерно утверждать, что семиотический подход отнюдь не является навязанным извне (методами исследования) – но внутренне присущим иконописному произведению, в существенно большей степени, чем это можно сказать вообще о живописном произведении. Семиотическая, т. е. языковая, сущность иконы отчетливо осознавалась и даже специально прокламировалась отцами Церкви. Особенно характерны в этой связи идущие от глубокой древности – едва ли не с эпохи рождения иконы – сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения – с письменным или устным текстом» (цит. по: Б.А. Успенский. *Семиотика искусства*. М. 1995. С. 225).

6 Ю.М. Лотман. *Семиосфера*. СПб. 2000. С. 637.

В этой связи можно вспомнить такие его статьи, как «Почему море в мужском роде?» и «Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи».

В первом случае речь идет о стихотворении Пушкина «К морю», где поэт, обращаясь к морю, использует грамматические формы мужского рода. Ключи к образу моря в пушкинском сознании Лотман находит в другом стихотворении поэта («К Вяземскому»). Мифологический ключ: море – Нептун. Однако здесь скрыт и более специальный ключ – полотно Рубенса «Союз Земли и Воды», смысл которого риторически трансформирован Пушкиным.

Во втором случае живописный образ, воспламенивший гений Пушкина («Везувий зев открыл...»), совершенно очевиден: это знаменитая картина Карла Брюллова «Последний день Помпеи». Поначалу Лотман читает поэтический текст, как картину: «Сопоставление текста с полотном Брюллова раскрывает, что взгляд Пушкина скользит по диагонали из правого верхнего угла в левый нижний. Это соответствует основной композиционной оси картины». ⁷ При этом Лотман обращается к статье Н.М. Тарабукина «Смысловое значение диагональных композиций в живописи», опубликованной в шестом томе тартуских «Трудов по знаковым системам» (1973). Называя такую диагональ «демонстрационной», Тарабукин пояснял, что зритель картины в данном случае занимает место как бы среди толпы, изображенной на полотне. Лотман нашел наблюдение Тарабукина исключительно точным и применил его к анализу брюлловского полотна: «На диагональной оси картины расположены два световых пятна: одно в верхнем правом углу, другое – в центре, смещенное в нижний левый угол: извержение Везувия и озаренная его светом группа людей. Именно эти два центра, как показывают эксперименты по пересказу содержания картины, и запоминаются зрителями». ⁸

Однако выясняется, что Пушкин с самых первых черновых вариантов выделил не два, а три смысловых центра картины: «Везувий зев открыл – кумиры падают – народ бежит». Отсюда следуют рассуждения о трехчленной смысловой парадигме, которая образуется у Пушкина символами словесно-зрительной природы и находит вариативную реализацию в целом ряде текстов, включая «Медного всадника». Таким образом, поэтический набросок, инспирированный живописным произведением, служит основой для самых широких концептуальных обобщений.

Вообще говоря, при внимательном чтении в текстах Лотмана обнаруживается множество интереснейших наблюдений, связанных с темой «изображение и слово» и, к сожалению, не на-

⁷ Лотман. *Об искусстве*. С. 568.

⁸ Там же.

шедших дальнейшего развития. Вот еще один частный пример. В монографии «Культура и взрыв», рассуждая о русских салонах 1820-х годов, Лотман упоминает замечательную женщину – Софью Пономареву, поднявшую быт до уровня искусства. Из посвященных ей многочисленных стихотворений вырисовывается образ женщины-ребенка, шаловливой, непредсказуемой и капризной. Последнее слово вызвало у Лотмана ассоциацию с картиной, воплощающей «целостную «программу» капризного поведения дамы» как «ранней формы борьбы за право на индивидуальность» (это всего лишь краткое примечание).⁹ Подразумеваемая картина – известная «Капризница» Ватто. Понятно, что устоявшееся русское название картины сыграло здесь свою роль, хотя по-французски оно звучит несколько иначе и несет в себе оттенок легкой иронии. «La Boudeuse» – значит «надувшаяся, надувшая губы». Впрочем, дело не в оттенках значения, а в том, какой замечательный сюжет мог бы развиваться из аналогии, мимоходом намеченной Лотманом. Можно было бы привести немало других примеров. Вот, скажем, тема эха в поэзии (античность, средневековье, классицизм, Пушкин) и ее параллель – тема отражения (вода, зеркало) в живописи, сопряжение их в культуре барокко и т. д. «Тема богатейшая», как сказал Лотман в одном из писем Б.А. Успенскому.¹⁰ Остается только сожалеть, что нет книги Лотмана на эту тему.

Обладая изощренным художественным вкусом, Лотман, как правило, избегал явно выраженных вкусовых оценок. О сюрреализме в живописи, внутренне ему чуждом, он заметил, что это направление можно истолковать как «перенесение в чисто изобразительную сферу словесной метафоры и чисто словесных принципов фантастики».¹¹ Замечание очень пронизательное. Легко представить себе, как интересно он мог бы развить эту тему, однако в данном случае сопротивление материала оказалось слишком сильным.¹²

Известность ученого нередко порождает иллюзию, будто он до конца прочитан. Перечитывая Лотмана, убеждаешься, что многое в его трудах остается до сих пор невостробованным.

⁹ Лотман. *Семиосфера*. С. 90.

¹⁰ Ю.М. Лотман. *Письма*. М. 1997. С. 562.

¹¹ Лотман. *Семиосфера*. С. 202.

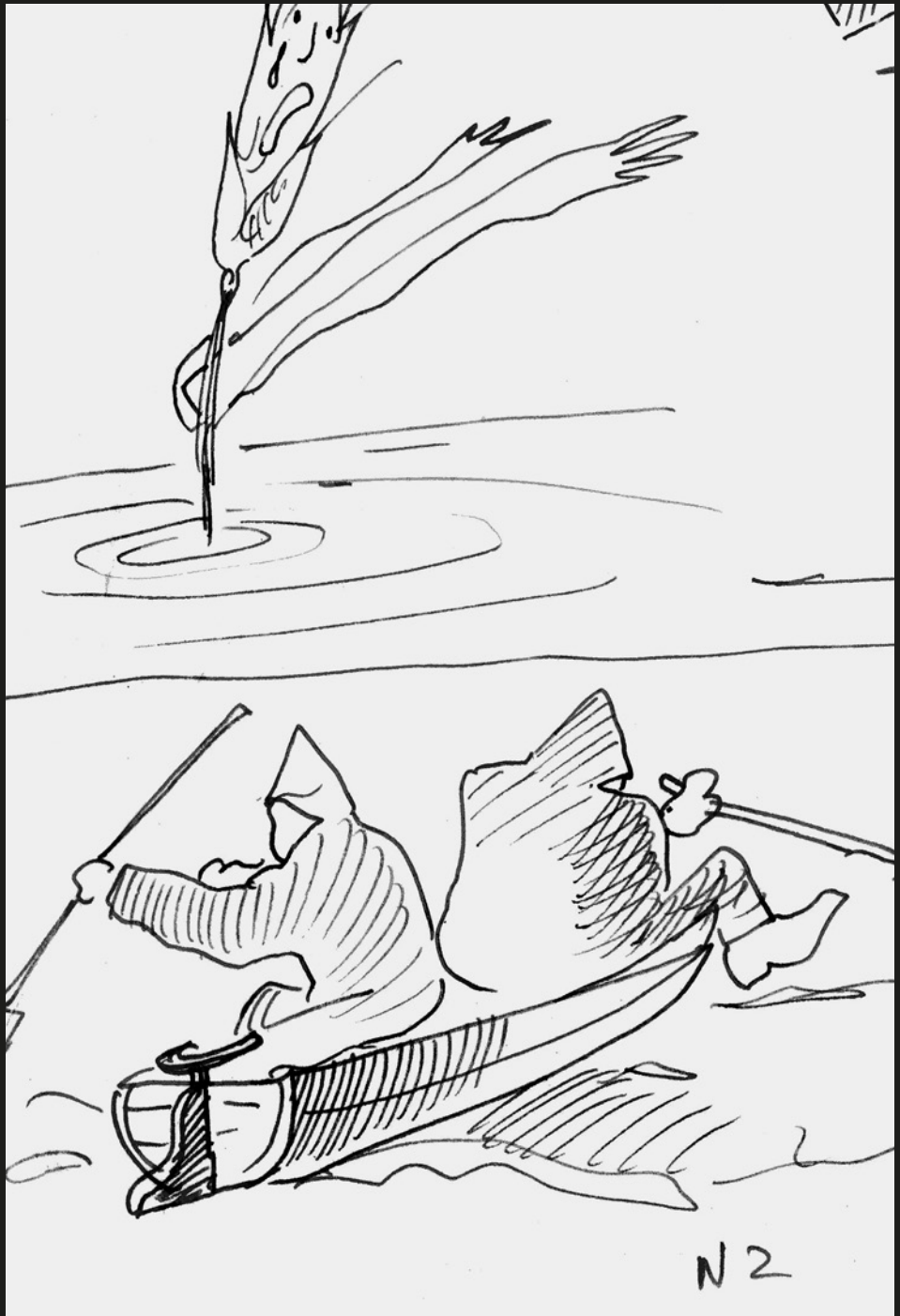
¹² См.: брутально-ироническую характеристику сюрреализма в письме Б.А. Успенскому 17 апреля 1977 года // Лотман. *Письма*. С. 579.

Lotman e l'interrelazione tra immagine e parola nel testo artistico

Sergej Daniël'

Università Europea di San Pietroburgo, Russia

In più occasioni Lotman ha ribadito l'idea che ogni genere artistico aspira a valicare i propri limiti. Se la poesia supera le convenzioni del segno verbale per assimilare tratti delle arti figurative, allo stesso modo la pittura si avvicina a un'azione di tipo teatrale. I fenomeni più interessanti si verificano proprio al varco tra questi generi. Considerando l'interazione tra immagine e parola all'interno di un'ampia gamma di forme artistiche, tra cui l'icona, la stampa popolare, la pittura da cavalletto, il teatro e la poesia, Lotman ha sviluppato un approccio estremamente fecondo per la semiotica generale delle arti. Il testo si basa sia su lavori noti di Lotman, sia su osservazioni annotate dall'autore sul suo diario personale, in seguito a conversazioni avute con Jurij Lotman.



N2



Об актуальности аналитической методологии Лотмана в статье «Текст и структура аудитории»

Александр Данилевский
Таллинский Университет

В предлагаемой статье мы намерены порассуждать о методике анализа, предложенной Ю.М. Лотманом в статье 1977 г.¹ и исходящей из представления о том, «что каждое сообщение ориентировано на некоторую определенную аудиторию и только в ее сознании может полностью реализоваться».²

Напомним далее: по мысли Лотмана,

сообщение воздействует на адресата, трансформируя его облик. Явление это связано с тем, что всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы назвать *образом аудитории*, и что этот образ активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом. Этот последний навязывается сознанию аудитории и становится нормой ее собственного представления о себе, переносясь из области текста в сферу реального поведения культурного коллектива.³

1 Ю.М. Лотман. *Текст и структура аудитории* // *Труды по знаковым системам IX* / Учен. зап. Тарту ун-та. Тарту 1977. № 422. С. 55-61.

2 Ю.М. Лотман. *Текст и структура аудитории* // Ю.М. Лотман. *Избранные статьи*. Таллинн. 1992. Т. 1. С. 161.

3 Там же.

Иными словами, текст «отбирает» себе аудиторию, создавая «ее по образу и подобию своему».⁴

Данные выводы Лотман проиллюстрировал в статье примерами из русской поэзии XVIII – начала XIX вв.,⁵ т. е. текстами эпохи, его особо занимавшей и наиболее им изученной. Замечательно, однако, что указанная методика сохраняет свою актуальность и применительно к материалу, отнюдь не входившему в поле исследовательского внимания Лотмана. Мы намерены продемонстрировать эффективность предложенного ученым метода посредством анализа двух заведомо неизвестных ему и *разнородных* текстов. Первый репрезентирует собой литературную продукцию русской эмиграции 1-ой волны (1917–1940), второй – литературу современную. Первый текст – «Суд над русской эмиграцией: Юмористический сценарий в трех действиях, но без политики» – написал, 19 октября 1930 г. инсценировал в Париже, а затем там же и опубликовал поэт-сатирик Дон Аминадо (псевдоним Аминада Петровича Шполянского; 1888–1957);⁶ второй – автобиографическое повествование «Музей» – около 2-х десятков лет назад написал художник, искусствовед и педагог, доктор искусствознания Сергей Михайлович Даниэль, однако текст этот лишь в прошлом году был издан в Петербурге издательством «Аврора».⁷

Развернутый анализ текста «Суда» – проведенный именно с опорой на методику, предложенную Лотманом – уже был представлен нами относительно недавно в исследовании «Размышления по поводу “Суда над русской эмиграцией” Дон-Аминадо»,⁸ поэтому из-за соображений экономии времени и листажа ограничимся лишь кратким изложением его (исследования) результатов.

4 Там же.

5 Там же. С. 163-6.

6 Дон-Аминадо. *Суд над русской эмиграцией (Юмористический сценарий в трех действиях, но без политики)* // *Иллюстрированная Россия*. Париж. 1930. 1 ноября. № 45 (286). С. <1>-2, 4, 6; 8 ноября. № 46 (287). С. 6, 8-9; 15 ноября. № 47 (288). С. 16, 18. См. его переиздания: Р. Янгиров. «Самосуд эмиграции» и его автор; Дон-Аминадо. *Суд над русской эмиграцией: Юмористический сценарий в трех действиях, но без политики*. Р. Янгирова (авт. сост.) // *Литературное обозрение*. 1996. № 3 (257). С. 92-7; 98-109. См. также более позднее воспроизведение: Дон-Аминадо. *Суд над русской эмиграцией* // *Русские без отечества: Очерки антибольшевистской эмиграции 20-40-х годов*. М. 2000. С. 8-13.

7 С. Даниэль. *Музей*. СПб. 2012.

8 А.А. Данилевский. *Размышления по поводу «Суда над русской эмиграцией» Дон-Аминадо* // *Культура русской диаспоры: Эмиграция и мифы. Сборник статей*. Авт.-сост. А. Данилевский. С. Доценко. Acta Universitatis Tallinnensis: Humaniora. Т. 2012. С. 85-109. – http://www.trediakovsky.ru/index2.php?option=com_content&task=view&id=209&pop=18page=0&Itemid=41.

Но вначале – хотя бы самое общее представление о названном тексте, – составим его по обзорной статье в парижской эмигрантской газете «Последние новости» от 21 октября 1930 г., – в ней отражен и сам ход «судебного разбирательства»:

Судебный пристав, артист “Театра драмы и комедии” А.А. Павлов, торжественно провозглашает: суд идет!

За судейским столом занимают места председательствующий – М.К. Адамов, в последнюю минуту заменивший внезапно заболевшего Н.В. Тесленко, члены суда М.А. Алданов и кн<язь> В.В. Барятинский, а также сословные “представители от эмигрантских сословий”.

Секретарь, Н.Н. Берберова, с непроницаемой серьезностью оглашает обвинительный акт, после чего суд немедленно приступает к проверке доказательств.

Перед судом проходят свидетели, великие и малые мира сего...

Встреченная овациями всего зала, очаровательная в своей безыскусственной простоте М.Ф. Кшесинская; талантливая Наталия Кованько, блестяще сыгравшая самое себя; вознесенная и уже привыкшая к поднебесью Мария Кост; известная оперная певица Зоя Ефимовская; юная “Мисс Россия, Ирина Вентцель” в роли манекена от Пакэна; “сам” А.Н. Вертинский, в подлиннике; академик Константин Коровин – “и академик и герой”; прославленный кинематографический режиссер В.К. Туржанский; и<, > наконец, целый ряд простых смертных: Марья Ивановна – вторые руки в очень талантливом исполнении Евг. Липовской, полотер в смокинге, ясновидящая и гадалка, отлично представленная Е.О. Скокан, шоффер от Ситроена, и, наконец, веселая педикюр и маникюр в исключительно удачном исполнении Д. Переверзевой.

Заканчивается судебное следствие шутливой экспертизой доктора М.С. Зернова.

Перерыв. В кулуарах суда – оживление и сутолока больших процессов.

Заседание возобновляется. Слово принадлежит гражданскому истцу, французскому адвокату Шарлю Карабийеру,⁹ который <...> произносит полную изящества и блеска остроумную речь, содержащую немало комплиментов по адресу “Л-эмиграссьон русс”.

На трибуну подымается представитель обвинения, Дон-Аминадо, и, без конца прерываемый аплодисментами и единодушным смехом всего зала, добросовестно исполняет свою благодарную роль прокурора.

9 Правильно: Карабийеру.

Слово принадлежит защитнику, Н.Ф. Балиеву, который блестяще справляется со своей задачей и, вырвав жертву из рук прокуратуры, добивается оправдательного приговора.

Оправданная по суду и вдвойне удовлетворенная эмиграция торопится к последнему метро...¹⁰

«Суд над русской эмиграцией» – явление гетерогенное: с одной стороны, оно развивало в условиях Русского зарубежья укоренившуюся в отечественной массовой культуре традицию инсценированных «общественных судов» – «как-то: антирелигиозных, санитарных, политических и др.».¹¹ С другой стороны, здесь же налицо отличительные признаки суда литературного. Различия между ними существенны: если «общественные суды» (известные «также под названием “агитационных”, “показательных” или “примерных”») «прививали зрителям официально одобренное мировоззрение и требуемую поведенческую практику»,¹² то суды литературные традиционно «устраивались главным образом ради ознакомления <...> с классическими и современными художественными произведениями в доступной <...> массам интерактивной форме».¹³

Гетерогенная природа «Суда» обусловлена его прагматикой – тем message (разумеется, особым образом закодированным), который Дон Аминадо намеревался внедрить в сознание своей аудитории – зрительской и читательской.¹⁴ Дешифровкой этого послания мы и занимались, разбирая фрагменты Аминадова текста – в первую очередь, ответы наиболее репрезента-

10 А.П. <Дон Аминадо?> Вечер 19-го октября // *Последние новости*. № 3499. 21 октября 1930. С. 5.

11 А. Рогачевский. *Литературные суды: от «народной филологии» к судебно-следственной практике репрессивных органов* // *Russian Literature*. 2008. № 2/3/4. Т. LXIII. С. 484. См.: Р. Янгиров «Самосуд эмиграции» и его автор // *Литературное обозрение*. 1996. № 3 (257). С. 94-5.

12 Там же.

13 Там же. К числу отличительных особенностей литературных судов один из первых их теоретиков и исследователей относил также след.: во-первых, «как бы ни были близки аудитории события, рисуемые в литературных судах, они все-таки являются событиями иных мест, иных обстоятельств, иных сочетаний сил, и реагировать на эти события, как на свои, массовая аудитория не может»; во-вторых, литературный суд «предполагает, что аудитория знакома с содержанием данного литературного произведения. Между тем, этого знакомства [...] добиться почти невозможно» (И.В. Ребельский. *Инсценированные суды: Как их организовать и проводить*. М. 1926. С. 16 – цит. по: Рогачевский. *Литературные* С. 485).

14 Р.М. Янгиров. «Самосуд эмиграции» и его автор. С. 95. В этой связи см. заключение Янгирова о том, что «некоторые расхождения между газетными анонсами и текстом инсценировки <...> объясняются тем, что при публикации текста Суда автор исключил из нее третьестепенных и наименее удачных с его точки зрения персонажей».

тивных «свидетелей» на вопросы «прокурора», «обвинительную речь» этого последнего и выступление «адвоката».

При этом мы опирались на положение Лотмана все из той же самой статьи, согласно которому «любой текст характеризуется не только кодом и сообщением, но и ориентацией на определенный тип памяти и характер ее заполнения».¹⁵ Соответственно и общение с собеседником «возможно лишь при наличии некоторой общей с ним памяти. Однако <...> существуют принципиальные различия между текстом, обращенным к любому адресату, и тем, который имеет в виду некоторое конкретное и лично известное говорящему лицо. В первом случае объем памяти адресата конструируется как обязательный для любого говорящего на данном языке».¹⁶

Иначе строится текст, обращенный к лично знакомому адресату <...> Объем его памяти и характер ее заполнения нам знаком и интимно близок. В этом случае нет никакой надобности загромождать текст ненужными подробностями, уже имеющимися в памяти адресата. Для актуализации их достаточно намекать. <...> Текст будет цениться не только мерой понятности для данного адресата, но и степенью непонятности для других. Таким образом, ориентация на тот или иной тип памяти адресата заставляет прибегать то “к языку для других”, то к “языку для себя” <...> Владея некоторым <...> набором языковых и культурных кодов, можно на основании анализа данного текста выяснить, ориентирован ли он на “свою” или на “чужую” аудиторию. Реконструируя характер “общей памяти”, необходимой для его понимания, мы получаем “обратную аудиторию”, скрытую в тексте.¹⁷

В итоге мы пришли к выводу: гетерогенность текстовой природы «Суда» Дона Аминадо – во многом следствие его одновременной обращенности ко множеству разных адресатов и, соответственно, ориентированности на различные типы и объемы их памяти.¹⁸

Рассмотренные фрагменты «Суда над русской эмиграцией» и их подоплека позволили дешифровать message, *эмплицитно* и *имплицитно* внушаемый Аминадо своей аудитории. Это –

¹⁵ Лотман. *Избранные* 1992. Т. 1. С. 161.

¹⁶ Там же. С. 162.

¹⁷ Там же. С. 163.

¹⁸ В этом плане весьма знаменательным представляется тот факт, что «Суд над <всей> русской эмиграцией» был воспринят автором анонса в «Иллюстрированной России» как «Суд над русским Парижем», – см.: *К «Суду над русским Парижем» // Иллюстрированная Россия*. 18 октября 1930. № 43 (284). С. 17.

смоделированный им «образ русской эмиграции», должен служить стать нормативным для сотен и тысяч внимающих ему российских изгнанников, – тем своеобразным *modus vivendi* и *modus operandi* одновременно, что сплотит их воедино и наметит общую для всех цель, служа национальному социуму источником витальности и оптимизма. Этот *мифологизированный образ*¹⁹ включает в себя представление о русской, а точнее – о *российской* эмиграции как о своего рода трудовой культурной семье: семье народов, в чем-то несущественном различных, но объединенных культурной принадлежностью и готовностью эту культуру всячески развивать и пропагандировать (случай «русской грузинки» М. Вачнадзе-Кост, ставшей вдобавок женой французского летчика-рекордсмена); о семье, где «домочадцы» отличаются доскональным знанием друг друга – вплоть до излюбленных тем и словечек, до манеры строения фразы и самого выговора, и этим-то интимным знанием крепится общий «семейный лад» (случай *всеми* знаемых наизусть текстов А. Вертинского и самого Дона Аминадо); о семье, члены которой не лишены отдельных недостатков, которые, однако, искупаются массой их же достоинств (случай подверженной игровой зависимости М. Кшесинской); наконец, о семье, в которой, как водится, «не без уroda», каковой, однако, служит лишь подтверждением ее – крепкой и сплоченной семьи – наличия (случай 28-летнего А. Зубкова, женившегося на 63-летней сестре экс-кайзера Вильгельма и за полгода промотавшего ее многомиллионное состояние).

Напомним еще одно принципиальное положение Лотмана из все той же статьи: «В художественном тексте ориентация на некоторый тип коллективной памяти и, следовательно, на структуру аудитории приобретает принципиально иной характер. Она перестает быть автоматически имплицированной в тексте и становится значимым (т. е. свободным) художественным элементом, который может вступать с текстом в игровые отношения».²⁰ Утверждение это, разумеется, актуально для текста Дона Аминадо, однако гораздо более релевантно оно для текста С. Даниэля. Но вначале кратко о его содержании.

19 Н.Л. Лейдерман. М.Н. Липовецкий. *Современная русская литература. 1950–1990-е годы: В 2 т.* М. 2003. Т. 1. С. 12–13. В этой связи см. следующее утверждение современных исследователей: «Каждое литературное произведение стремится построить завершенный и одновременно универсальный образ мира – в этом смысле художественный мир литературного произведения всегда мифологичен. Как известно, всякая мифологическая структура строится на преодолении хаоса и утверждении мирового порядка (или космоса)».

20 Лотман. *Избранные* 1992. Т. 1. С. 163.

Это повествование о «стремительном духовном росте»²¹ нарратора – молодого человека, на наших глазах превращающегося в художника, искусствоведа и педагога, рассказ о его становлении – интеллектуальном, эстетическом, гражданском. Повествование строится как череда типологически схожих коллизий: встреч ребенка, юноши, а затем молодого мужчины с различными яркими личностями, каждая из которых «открывает <ему> глаза» на различные аспекты бытия. «Бабуся» и сосед Михаил Петрович помогают ему обрести представление об онтологической ценности свободы и приучают его «жить не по лжи» (А.И. Солженицын) в несвободном государстве; старший брат приохочивает нашего героя к самообразованию и к рисованию; соученик по детской художественной школе помогает ему осознать непреходящую ценность дружбы, приобщает к музыке и способствует возникновению у него интереса и любви к родному городу: к реке, в которую как в зеркало этот город смотрится в течение нескольких столетий²² и которая регулярно заливают его своими октябрьскими наводнениями, к многочисленным каналам и мостам над ними, к старинным зданиям, к «огромному»²³ «древнему саду»²⁴ – «ровестнику города»²⁵ и к расположенному поблизости от него Музею (так: с прописной буквы). Уже закончивший художественное училище, но неудовлетворенный учебной в нем, повествователь именно в Музее встретил Старика (тоже с прописной), со временем приучившего его по-новому смотреть на мир и, соответственно, по-новому его живописать, а заодно и привившего ему склонность к художественной авторефлексии; в Музее же рассказчик познакомился и сдружился с другими учениками Старика, – своими сверстниками, обретая в их лице сходно мыслящих и сходно смотрящих на мир друзей-коллег. Наконец, встреча с соученицей – обладательницей «очень больших и очень круглых глаз»²⁶ приобщила повествователя к таинству любви. В финале обретший новые знание и видение и, в свою очередь, возжаждавший «открыть глаза» другим нарратор устраивается учителем в детскую художественную школу; параллельно он все более увлекается проблемами теоретического осмысления живописи и искусства вообще. Повествование логично завершается рассказом о том, как к любимому делу и к друзьям – этим 2-м из 3-х оснований, на которых, как приня-

21 Даниэль. *Музей*. С. 28.

22 Там же. С. 68.

23 Там же. С. 12.

24 Там же. С. 14.

25 Там же. С. 12.

26 Там же. С. 46.

то считать, жидется удачная человеческая судьба, наш герой присовокупил недостающее, а именно: семейное счастье с уже упомянутой «круглоглазой».²⁷

Проникнутый пафосом приобщения к высокому знанию, текст Даниэля уникален по интенсивности отбора им «своей» аудитории, аудитории «по образу и подобию своему». Так, для сколь-нибудь *адекватного* его *восприятия* потенциальный читатель должен:

- а) быть жителем Санкт-Петербурга или хотя бы неплохо знать этот город – в противном случае он рискует не понять, что многократно упомянутые в «Музее» река, сад, Музей суть Нева, Летний сад и Эрмитаж, тогда как единожды упомянутый «истукан», который «подался вперед и энергичным жестом указывал за реку», на «гигантский дом», «день и ночь» «охраняющий» «гражданскую девственность» горожан и которому повествователь адресует восклицание «Добро, строитель чудотворный, <...> ужо тебе!..»²⁸ – это отнюдь не Медный всадник, но очевидно соотносящийся с ним памятник Ленину возле Финляндского вокзала, стоящий насупротив (через реку) бывшего здания КГБ;
- б) этот «свой читатель» должен быть основательно осведомлен в истории – знать, в частности, кто такие, где и приблизительно когда жили упомянутые Даниэлем Аристотель и Пифагор,²⁹ Атталь II и Митридат VI,³⁰ император Юстиниан,³¹ Козимо Медичи³² и длинноусый Буденный;³³
- с) он должен хорошо знать древнегреческую мифологию и, соответственно, иметь представление о встречающихся в тексте Аргусе,³⁴ Силене,³⁵ Дионисе,³⁶ Эндимионе,³⁷ о «богине формы», «дочери или жене» Протея Эйдотее³⁸ и об иных прочих; равным образом этот же читатель должен отличать Менелая,³⁹ Патрок-

27 Там же. С. 47.

28 Там же. С. 157.

29 Там же. С. 10, 136-8.

30 Там же. С. 44.

31 Там же. С. 83.

32 Там же. С. 45.

33 Там же. С. 84.

34 Там же. С. 52.

35 Там же. С. 71, 74, 77, 108, 110, 114, 121.

36 Там же. С. 77.

37 Там же. С. 108.

38 Там же. С. 162.

39 Там же. С. 19, 161.

ла⁴⁰ и «Пелеева сына»⁴¹ как персонажей Гомеровой «Илиады» и именно в переводе Гнедича⁴² – от героев Виргилиевых «Георгиев» пастуха Аристея и его матери, нимфы Кирены;⁴³

d) адекватный читатель «Музея» должен иметь хотя бы мало-мальское представление о специфике труда художника – дабы не встать в тупик перед такими словами и словосочетаниями, как «краплак»,⁴⁴ «киноварь»,⁴⁵ «вражда кадмия с охрами»,⁴⁶ «сфумато»⁴⁷ «писать “по-мокрому”»⁴⁸ и т. п.;

e) этот же читатель должен основательно знать историю мировой живописи – от древнегреческих художников Зевксиса, Апеллеса и Протогена, занимающих важное место в образной структуре даниэлевского «Музея»,⁴⁹ и до отнюдь не случайно возникающих здесь же Лисицкого, Родченко,⁵⁰ Черникова,⁵¹ Мондриана⁵² и Моранди,⁵³ а равно и до питерской группы художников «Эрмитаж» (это некогда сплотившиеся вокруг художника и педагога Г.Я. Длугача начинающие живописцы А. Зайцев, Ю. Гусев, В. Кагарлицкий, Б. Головачев, М. Тумин, С. Даниэль и др.).⁵⁴ Художественному отображению процесса возникновения и становления этой группы и посвящен в значительной своей части анализируемый нами текст (см., соответственно, образы Старика, Циркуля, Усова, Каргера, Лобачевского, Киры и самого повествователя);

f) адекватный читатель «Музея» непременно должен быть сведущим в современном искусствоведении и хотя бы в общем виде представлять себе суть эстетических концепций упомянутых по-

40 Там же. С. 19.

41 Там же. С. 45.

42 Там же. С. 43.

43 Там же. С. 162.

44 Там же. С. 42.

45 Там же. С. 60.

46 Там же. С. 42.

47 Там же. С. 164.

48 Там же. С. 40.

49 Там же. С. 112-13.

50 Там же. С. 60, 93.

51 Там же. С. 60.

52 Там же. С. 112.

53 Там же. С. 146.

54 См. об этом, напр.: С.М. Даниэль (сост.). *Традиции и поиски: Выставка живописи, графики, скульптуры <Буклет>*. Л. 1988; С. Даниэль. *Сети для Протея (Памяти Григория Яковлевича Длугача)* // *Даугава*. 1989. №7. С. 113-21; С. Даниэль. *О творчестве Кагарлицкого* // В. Кагарлицкий. *Стихи и наброски*. СПб. 1995. С. 7-9 и след.; P. Frank. <Introduction>; S. Daniel. *Grigory Dlugach // The Hermitage Group of St. Petersburg: Paintings from the Russian Soul*. 1993. С. 6-9.

вествователем Хэмбиджа, Мёсселя, Гика, Северини, Глеза, Жегина,⁵⁵ П. Флоренского⁵⁶ и др.; нелишним также представляется знакомство с марксистско-ленинской «теорией эстетического отражения»;

г) адекватный даниэлевскому замыслу читатель должен атрибутировать цитируемые в повествовании стихотворные строки «Служенье муз не терпит суеты»,⁵⁷ «печной горшок тебе дороже»⁵⁸ и «Добро, строитель чудотворный, <...> ужю тебе!..»⁵⁹ как пушкинские; «Мы живем, под собою не чуя страны...»⁶⁰ – как мандельштамовские; «...Поспорим. Вот моя рука, / И скоро будем мы в расчете» – как переведенные Пастернаком стихи Гете (из «Фауста»), каковой Пастернак непосредственно в тексте не назван, но аттестован как тот, кто «сказал, что весной воздух синь, как узелок с бельем у выписавшегося из больницы»;⁶¹ наконец, даже атрибутировать стихотворные строчки «Вот выпал снег, и тут же глуше стал...»,⁶² как принадлежащие другу С.М. Даниэля художнику «эрмитажнику» В.К. Кагарлицкому (в произведении он фигурирует как Каргер),⁶³ – иными словами, этот ожидаемый читатель должен хорошо ориентироваться в русской поэзии и в русской литературе в целом;

h) все он же должен иметь представление о русском литературоведении – достаточное, в частности, для того, чтобы адекватно воспринять иронию Ю.Н. Тынянова в его, воспроизводимой Даниэлем, фразе «форма + содержание = стакан + вино»,⁶⁴ или не понаслышке знать о вычленяемом З.Г. Минц, В.Н. Топоровым и иными исследователями «Петербургском тексте русской литературы» и – шире – русской культуры;

i) основательно ориентироваться как в музыкальной, так и в словесной составляющих творчества группы «Битлз», чаще выступающей у Даниэля то в виде перечня имен ее участников: Джон, Пол, Джордж, Ринго⁶⁵ – то под определением «обожаемый квар-

⁵⁵ Даниэль. *Музей*. С. 57.

⁵⁶ Там же. С. 176.

⁵⁷ Там же. С. 117.

⁵⁸ Там же. С. 55.

⁵⁹ Там же. С. 157.

⁶⁰ Там же. С. 154.

⁶¹ Там же. С. 46.

⁶² Там же. С. 131.

⁶³ См.: В. Кагарлицкий. «Вот выпал снег...» // В. Кагарлицкий. Стихи и наброски. Сост. и вступит. ст. С. Даниэля. СПб. 1995. С. 25.

⁶⁴ Даниэль. *Музей*. С. 148.

⁶⁵ Там же. С. 46. См.: 181, 184.

тет»;⁶⁶ (вообще, заметим в скобках, для обозначения наиболее дорогих автору личностей и явлений он, как правило, прибегает к иносказаниям, – это же релевантно и для случаев употребления *самим* повествователем обцененной лексики); с другой стороны, для адекватного восприятия некоторых эпизодов «Музея» читатель должен также иметь представление об истории и специфике битломании в СССР в 1960-е – 1970-е годы.

Список обязательств, накладываемых автором «Музея» на «своего читателя», можно продолжать еще долго, однако основные из них уже указаны. Возникает вопрос: какова их прагматика – или, по-другому: какой «бонус» получают эта избранная, точнее – «отобранная» самим текстом аудитория? А она и есть те пресловутые и весьма немногочисленные *sapienti*, которым, как известно, *sat*, – которые способны и получают дополнительное интеллектуально-эстетическое наслаждение от художественного текста как текста с особой спецификой: мало того, что усложненного, но, вдобавок, имеющего, вновь напомним Ю.М. Лотмана, игровой характер (в том числе и в плане ориентации на «некоторый тип коллективной памяти»). Для иллюстрации – лишь один эпизод из текста «Музея», в котором повествователь сообщает:

Всерьез <в художественном училище> заинтересовал меня лишь преподаватель литературы Григорий Маркович Ауслендер, неизменно вносящий в аудиторию дух игры. Еще на вступительных экзаменах, продиктовав предложение (“Мы пришли на кладбище, голое место, ничем не огражденное, усеянное деревянными крестами, не осененными ни единым деревцом”), он вдруг спросил аудиторию: “Может быть, угадаете автора?” “Подумаешь, бином Ньютона!”, – сказал я про себя словами еще не прочитанного тогда романа. И вслух: “Пушкин”. Григорий Маркович посмотрел на меня с веселым любопытством: “А откуда?” “Стационарный зритель”, – сказал я с нарочитой небрежностью. Он обрадовался так, будто встретил самого автора. Мы подружались.⁶⁷

В приведенном отрывке внимание «несвоего» читателя, привлекло бы, скорее всего, то пикантное обстоятельство, что в училище, призванном подготавливать профессиональных художников, мастеров *живописи*, интересным для учащегося оказался «лишь преподаватель *литературы*». Вероятно также, что этого же «профанного» читателя позабавил бы имеющийся в тексте анахронизм – реализованная возможность цитировать еще не

⁶⁶ Там же. С. 51.

⁶⁷ Там же. С. 43.

опубликованный в изображаемое здесь время, но чрезвычайно растиражированный позднее роман «Мастер и Маргарита». «Посвященный» же испытает *дополнительные* позитивные эмоции от многоуровневой игры автора повествования с прототипической его основой: такому читателю очевидно, что прототипом *преподавателя* Ауслендера (в переводе с немецкого – иностранец) послужил известный литературовед, впоследствии профессор-пушкинист Марк Григорьевич Альтшуллер (дословно с немецкого же – *старый ученик*), в 1978 г. вынужденный эмигрировать из СССР и тем самым ставший *иностранцем*, каковое обстоятельство и обусловило – *отчасти* – выбор фамилии для персонажа. В свою очередь, *внимательный* «посвященный» наверняка соотнесет дважды упомянутое в тексте домашнее прозвище повествователя – Сверчок⁶⁸ – с последними двумя предложениями процитированного отрывка («Он <Ауслендер-Альтшуллер> обрадовался так, будто встретил самого автора. Мы подружились»), что принесет ему еще больше положительных эстетических переживаний, поскольку «Сверчок» – это прозвище А.С. Пушкина в поэтическом обществе «Арзамас».

Возвращаясь к статье «Текст и структура аудитории», позволим себе заключить: аналитическая методология, могущая – при поверхностном взгляде на нее – показаться несколько спекулятивной и устаревшей, на деле сохраняет свою актуальность и эффективность, поскольку базируется на обширной фактографии и на знании закономерностей развития литературы. Вместе с тем, вслед за Лотманом утверждать, что написанные в XX-м и, тем более, в XXI-м столетиях художественные тексты отбирают и моделируют «свою» аудиторию – значит не сказать ничего: очевидно, что, скажем, роман М. Горького «Мать», «Суд» Дона Аминадо и «Музей» С.М. Даниэля в этом плане кардинально отличаются друг от друга. В этой связи рискнем дополнить вышеозначенный концепт Ю.М. Лотмана предложенным еще его учителями-«формалистами» понятием «установки»: имеет смысл различать тексты с более («роман с ключом» Даниэля) и менее («Мать» Горького) выявленной установкой на эстетическую игру с читателем и, соответственно, с воздействием на него.

68 Там же. С. 33, 92.

L'attualità del metodo analitico di Lotman nell'articolo *Il testo e la struttura del pubblico*

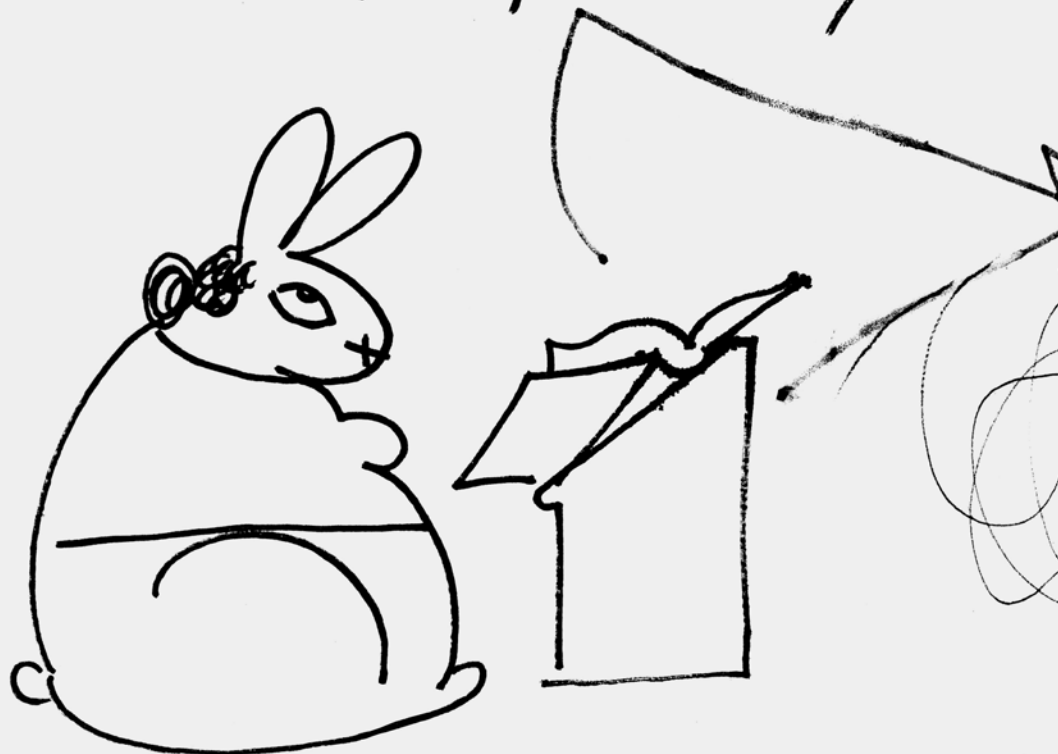
Aleksandr Danilevskij

Università di Tallinn, Estonia

Prendendo le mosse dal metodo analitico proposto da Jurij Lotman nell'articolo *Il testo e la struttura del pubblico*, nell'intervento viene condotta un'analisi dettagliata e comparata di due testi artistici profondamente diversi, scritti a distanza di oltre settant'anni l'uno dall'altro: *Processo all'emigrazione russa* (1930) dello scrittore dell'emigrazione Don Aminado (pseudonimo di Aminad Špoljanskij, 1888-1957) e *Museo* (2012), racconto autobiografico di Sergej Daniël', artista e storico dell'arte pietroburghese nato nel 1949. Sono quindi dimostrate l'attualità e la produttività delle teorie elaborate da Lotman, oggi inevitabilmente sottoposte a un processo di revisione dettato dall'evoluzione generale del processo storico-letterario.



Товарищ Женщина



Диета от диабета
Исправляет сахар в лу

La cultura come intreccio

Testo e testualità in Jurij Lotman

Laura Gherlone

Istituto Universitario Sophia, Firenze, Italia

Sommario Introduzione. – 1 Dalla struttura al sistema complesso. – 2 Organismi danzanti.

Introduzione

Il testo è accesso alla conoscenza, ossia all'intelligenza della cultura. L'opera trentennale di Jurij Lotman è pervasa da questa convinzione, nella quale riecheggiano le parole di Michail Bachtin: «Dove non c'è un testo, non c'è neppure l'oggetto di studio e di pensiero».¹

In ogni singolo testo, scrive Lotman, è racchiusa tutta la cultura e «la cultura nel suo insieme può essere considerata come testo».² Il Nostro se l'immagina come un intreccio, che è sia l'ordito [*faktura*] d'un fitto tessuto informativo di rimandi, echi, riverberi semiotici che la trama d'una storia [*sjuzet*]³ – la storia culturale – fatta di rimembranze, *flashback*, *déjà vu* e presentimenti sul futuro. Tirare anche solo il più sottile filo dell'intreccio significa risalire

1 M. Bachtin, *Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane* (ed. or. 1959-61, *Problema teksta v lingvistike, filologii i drugich gumanitarnych naukach*), in *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988 (1979), 291-319, qui 291.

2 Ju. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità (Kul'tura i vzryv)*, Milano, Feltrinelli, 1993 (1992), qui 99.

3 Si fa riferimento alla distinzione fra *fabula* e *intreccio*, ove la prima è «il materiale grezzo della narrazione in sequenza cronologica, organizzato in una successione causa-effetto» e il secondo, *sjuzet* o *intreccio*, è «l'assemblaggio teleologico-funzionale dei singoli elementi narrativi», in D. Ferrari-Bravo, E. Treu, *La Parola nella cultura russa tra Ottocento e Novecento. Materiali per una ricognizione dello slovo*, Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 2010, qui 134.



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 3

ISBN [ebook] 978-88-6969-352-6 | ISBN [print] 978-88-6969-353-3

Open access

Published 2019-09-10

© 2019 | CC BY Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-350-2/003

51

all'intero tessuto e all'*intelletto collettivo* che l'ha prodotto, giunta-
ra analogica (o isomorfa)⁴ di quello singolare (ciò che Lotman chia-
ma coscienza individuale).

Sulla scia della riflessione monadologica russa, Lotman vede
quell'enorme serbatoio di pensiero, informazione, conoscenza e me-
moria che è la cultura come uno specchio infranto, ove ogni singo-
la scheggia (ossia ogni testo) è un frammento e antinomicamente un
tutto, che rispecchia l'intero:⁵ leggere un passo dell'*Onegin* di Puškin
significa contemplare i fondali dell'oceano letteraturocentrico⁶ della
cultura russa.⁷ Molto forte è, in altre parole, la convinzione di poter
risalire all'unità della cultura umana seguendo i tracciati (o i rifles-
si) dell'intertestualità, e non tanto ricostruendola secondo una pre-
supposta struttura generale.

Lotman arriva a questa visione culturologica di testo attraverso
un lungo cammino che si lega imprescindibilmente al suo percorso
scientifico, caratterizzato da quello che potremmo definire un "ribal-
tamento" di visione: non partendo dal mattone per giungere alla casa,
dalla foglia alla foresta - per dirla con le parole di Umberto Eco⁸ -,
ossia dal singolo testo alla cultura, ma esattamente all'inverso.

1 Dalla struttura al sistema complesso

In tutta la sua parabola intellettuale, possiamo certamente dire che
l'impianto concettuale e sperimentale (o applicativo) di Lotman sta-
bilisce le sue fondamenta su due pilastri: i testi e la tradizione russa.

Ciò che cambia, col tempo, è la prospettiva che egli ne dà, seguen-
do un percorso che parte dalla letteratura (anni '50-'60) e arriva all-

4 Per un approfondimento dell'accezione lotmaniana di "isomorfismo" cf. L. Gherlone, *Lotman's Epistemology. Analogy, Culture, World*, in "Sign Systems Studies", 41(2/3), 2013, 156-82.

5 Ju. Lotman, *La semiosfera* (ed. or. 1984, *O semiosfere*), in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985, 55-76, qui 66.

6 Da *Literaturocentrizm*.

7 L'esempio non è casuale, essendo Lotman un profondo conoscitore di Puškin. Negli anni Settanta-Ottanta vengono edite ben tre monografie sul grande scrittore russo: Ju. Lotman, *Roman v stichach Puškina "Evgenij Onegin". Speckurs. Vvodnye lekcii v izučenie teksta (Il romanzo in versi di Puškin "Evgenij Onegin". Corso speciale. Lezioni introduttive allo studio del testo)*, Tartu, Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet 1975; Ju. Lotman, *Roman A.S. Puškina "Evgenij Onegin". Kommentarij (Il romanzo di Puškin "Evgenij Onegin". Commento)*, Leningrad, Prosveščenie, 1980; Ju. Lotman, *Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografija: Posobie dlja učaščichsja (Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografia: Manuale per gli studenti)*, Leningrad, Prosveščenie, 1981; solo la monografia del '75 è stata pubblicata in lingua italiana per le edizioni Il Mulino (1985).

8 U. Eco, *Introduction*, in Ju. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London - New York, I.B. Tauris, 2001, VII-XIII, qui XIII.

la semiotica (anni '70-'80), e poi dalla semiotica giunge alla cultura, intesa qui come espressione del *pensiero complesso*.

Intorno alla seconda metà del Novecento – e, più marcatamente, dagli anni '70 in poi – si sviluppa sia nell'ambito delle scienze naturali che in quello delle scienze umane e sociali un cambio di paradigma epistemologico, ossia un orizzonte di pensiero in netta contrapposizione al riduzionismo del *positivismo ingenuo*, come lo definirebbe Bachtin.⁹ Innestandosi pienamente in questo quadro, specie nell'ultima parte della sua vita, Lotman tenta una ricomprensione dei concetti di "testo" e "testualità" (e, di conseguenza, di "cultura") alla luce di questo cambio di paradigma, acquisendone in via analogica i postulati; nella sua opera si assiste così a uno slittamento di prospettiva, verso una visione totale e – appunto – complessa (o culturologica) del reale, di cui il concetto di semiosfera è una delle espressioni più evidenti.

Questo risultato è il frutto di una tensione all'interdisciplinarietà elaborata nelle quattro scuole estive moscovite-tartuensi sui "sistemi modellizzanti secondari" (1964, 1966, 1968, 1970),¹⁰ ove appunto psicologi, biologi, matematici, filosofi, linguisti si trovano a lavorare insieme per giungere a una metodologia dialogante, vista non solo come chance di rinnovamento scientifico ma anche come spazio di libertà e responsabilità politico-intellettuale.

Forte dunque della sua esperienza "polifonica" nella Scuola semiotica di Mosca-Tartu, Lotman vede nell'interpenetrazione delle scienze un passaggio essenziale per il cammino dell'umanità, insieme all'adozione di – quella che potremmo definire – un'epistemologia del confine (nell'ottica del dialogismo). Sono queste che lo conducono progressivamente a scoprire le scienze olistiche, suggerendogli la transizione dal concetto di testo come 1) *struttura* a quello di testo come 2) *sistema complesso* (ossia la cultura).

La prima accezione è legata alla lezione tardo-formalista e strutturalista (fondamentale e feconda nel pensiero del Nostro), che pone un'attenzione particolare al taglio sincronico, ossia allo studio dell'oggetto (ad esempio, un'opera poetica o letteraria) in quanto sistema chiuso, autosufficiente, sorretto da meccanismi formali che ne permettono il "funzionamento". Nella seconda accezione l'attenzione viene spostata verso quel complesso macro-testo che è la cultura, formato da un numero *illimitato* di testi in reciproca, reticolare connessione, traduzione e "interferenza" semantica: dal complesso al semplice, dall'orga-

9 M. Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* (ed. or. 1920-24, *Avtor i geroj v esteticheskoj dejatel'nosti*), C. Strada Janović (a cura di), *L'autore e l'eroe*, 5-187, qui 175.

10 I° scuola: 19-29 agosto 1964, Kääriku; II° scuola: 16-26 agosto 1966, Kääriku; III° scuola: 10-20 maggio 1968, Kääriku; IV° scuola: 17-24 agosto 1970, Kääriku. Ancora nel 1974 si tiene a Tartu il I Simposio pansovietico sui sistemi modellizzanti secondari.

nismo all'atomo. Come arriva Lotman a questo ribaltamento? Ripercorriamo questo percorso attraverso alcuni scritti, tenendo ben presente che tutta l'opera di Lotman parla del rapporto tra testo e cultura.

2 Organismi danzanti

Nel 1958 Lotman inizia a tenere delle lezioni universitarie di poetica in cui introduce e sperimenta il metodo strutturalista nella scienza letteraria. Questo ciclo accademico va a confluire nelle *Lezioni di poetica strutturale* (1964);¹¹ da queste lezioni, sempre nel 1964, nascono i "Trudy po znakovym sistemam",¹² la prima rivista accademica sovietica dedicata ufficialmente ai sistemi segnici. Nel frattempo lavora alla stesura de *L'analisi del testo artistico*,¹³ un dattiloscritto del 1960 rimasto inedito ma che viene poi scorporato e approfondito in due monografie: *La struttura del testo artistico* (1970)¹⁴ e *L'analisi del testo poetico. La struttura del verso* (1972).¹⁵

Lotman dunque si applica alacremente sul testo artistico e, specificatamente, poetico secondo un approccio strutturalista; si tratta di una fase analitica necessaria, che porta a empiricizzare l'oggetto estetico¹⁶ per schiudere e rivelare la sua organizzazione interna.

Tuttavia, intorno alla metà degli anni '60, egli inizia a sentirsi "stringere" nelle maglie di un approccio sì legato ai "metodi esatti" desunti dalla linguistica: approccio che lascia poco spazio alla dimensione diacronica del testo¹⁷ e, dunque, della cultura, il suo vero oggetto di interesse e di speculazione.

11 Ju. Lotman, *Lekcii po struktural'noj poëtike. Vvedenie, teorija sticha*, Tartu, 1964.

12 "Lavori sui sistemi segnici".

13 Ju. Lotman, *Analiz chudožestvennogo teksta*, 1960, inedito.

14 Ju. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva, Iskusstvo, 1970. Questa monografia è presente in due versioni nell'archivio della biblioteca dell'Università di Tartu (fondo 136; sezione III: attività scientifica; par. 2.1: monografie): № 105, versione di 426 pagine; № 106, versione di 480 pagine, con modifiche di Ju. Lotman e Z. Minc (cf. T. Šahhovskaja, T. Kuzovkina, *Fond 136. Lotman, Jurij: Inventarinimistu*, Tartu Ülikooli Raamatukogu, 2001). Si tratta inoltre dell'unica monografia relativa al periodo 1960-74 tradotta in lingua italiana per le edizioni Mursia (1972) con il titolo *La struttura del testo poetico*.

15 Ju. Lotman, *Analiz poëtičeskogo teksta. Struktura sticha (L'analisi del testo poetico. La struttura del verso)*, Leningrad, Prosveščenie, 1972.

16 M. Bachtin, *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria* (ed. or. 1924, *Problema soderžanija, materiala i formy v slovesnom chudožestvennom tvorčestve*), in *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 2001 (1975), 3-66, qui 42.

17 Bachtin commenta: «Tra lo studio sincronico e quello diacronico di un'opera letteraria ci deve essere un legame ininterrotto e una rigorosa dipendenza reciproca» (M. Bachtin, *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (ed. or. 1929, *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*), in Strada Janovič (a cura di), *L'autore e l'eroe*, 188-94, qui 188).

Sin dagli scritti del periodo 1965-'67, emerge dunque la necessità di approdare a una "sincronia dinamica" nell'analisi dei testi della cultura poiché, se il taglio sincronico si rivela particolarmente fecondo nello studio delle lingue naturali e, più in generale, in un approccio che voglia far emergere i fenomeni letterari come costrutti testuali unitari e autosufficienti, esso non è adatto a cogliere il deposito informativo multistratificato che la cultura nel suo insieme conserva e trasmette. Nel saggio *Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica* (1967) rinveniamo un prima definizione di cultura, che si profila come l'«insieme complesso di tutta l'esperienza dell'umanità [in termini di informazione] non trasmessa per via genetica»¹⁸ ma mediante «tutto il sistema storicamente formato di codici».¹⁹ Diverso è, appunto, il caso della lingua naturale, ove «quel che "lavora", che serve da mezzo di trasmissione dell'informazione, che modella la coscienza dei portatori della lingua è, in sostanza, il suo ultimo taglio, il suo stato attuale».²⁰

Lotman commenta retrospettivamente:

Il destino storico dello strutturalismo nelle prime tappe di sviluppo è stato che le sue idee fossero determinate in modo significativo dalle idee della linguistica strutturale. In pratica, il suo metodo consisteva nella semplice trasposizione delle conquiste della linguistica strutturale (nella sua prima versione) nell'ambito più ampio degli oggetti culturali. Così facendo si supponeva che l'unità della cultura fosse determinata dall'unità del suo linguaggio, e che l'unità stessa del linguaggio fosse il risultato di alcuni principi fondamentali che si realizzano in modo diverso, ma che nel profondo rimettono in atto alcune regolarità generali.²¹

La tensione verso l'"unità della cultura" [*edinstvo kul'tury*] implica progressivamente la ricerca dei meccanismi che la fanno percepire come un'intera totalità, vitale, organica; un'organicità che - Lotman si accorge - non si fonda tanto sulla stabilità, chiusura e regolarità immanente della struttura quanto sulla "stabilità evolutiva" della sua identità.²² ossia della sua *interiore unità del senso*, la quale è

¹⁸ Ju. Lotman, *Metodi esatti nella scienza letteraria sovietica* (ed. or. 1967, *Nekotorye itogi i problemy primenenija točnych metodov v sovetskom literaturovedenii*), in "Strumenti critici", I, fasc. II, 1967, 107-27, qui 122.

¹⁹ Lotman, *Metodi esatti*, 123.

²⁰ Lotman, *Metodi esatti*, 122.

²¹ Ju. Lotman, *Ripetitività e unicità nel meccanismo della cultura* (ed. or. 1992, *Povtorjaemost' i unikal'nost' v mehanizme kul'tury*), in *Dopo la semiosfera*, a cura di L. Gherlone, Milano, Mimesis, 2014, 131-6, qui 133.

²² Proprio come l'identità degli esseri viventi: una forma sostanziale che permane nel cambiamento.

sì invariante ma anche in continua evoluzione e relazione (o dialogo) con l'esterno, attraverso i confini culturali (e sappiamo dalla lezione bachtiniana quanto la vera identità emerga dalla prospettiva del confine e non certo dell'autosufficienza).

Il Nostro continua a lavorare sul testo artistico, concependolo ora come un modello, ossia come un "generatore di senso", un riproduttore analogico della realtà. Il saggio *Tesi sull'Arte come sistema modellizzante secondario* (1967) segna un passaggio decisivo nell'elaborazione della *semiotica della cultura*, espressione coniata nel 1970 nelle *Proposte per il programma della IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari*,²³ al fine di sottolineare la polistrutturalità dello spazio semiotico: anziché dalla prospettiva delle singole manifestazioni dell'attività umana (gli oggetti culturali isolati), la cultura inizia ad essere pensata nella sua totalità come un sistema retto da molteplici strutture linguistico-espressive che si interpretano reciprocamente, producendo un'eccedenza di senso che è poi l'identità poliglotta della cultura.

Nel saggio nel '67 Lotman sottolinea infatti che la ricchezza semantica del modello artistico (preso a paradigma della dinamica culturale) fa sì che i significati racchiusi in seno al modello stesso non siano immobili, essi codificati una volta per tutte, ma "scintillino": «Ogni interpretazione provoca un singolo taglio sincronico, ma conserva nello stesso tempo la memoria dei significati precedenti e la coscienza delle possibilità di quelli futuri. [...] Il modello artistico è sempre più ampio e vitale della sua interpretazione».²⁴

La "produttività" dell'opera d'arte introduce progressivamente l'idea che la cultura non sia solo un deposito informativo che conserva e trasmette informazione, ma un organismo vivo, una sorta di sistema biologico in continuo auto-accrecimento in virtù del "richiamarsi" analogico. Questo, a sua volta, mette in rilievo la natura analogica dei testi, dei codici, dei linguaggi, delle scienze, delle culture - riflessione che sfocia in una visione semiotica sempre più organicistica e sempre più concernente i problemi legati alla traduzione, all'interpretazione e all'intertestualità.

A confermare questa visione è il saggio *L'insieme artistico come spazio quotidiano* (1974)²⁵ ove Lotman sottolinea come la dinamica

23 Ju. Lotman, *Proposte per il programma della IV Scuola estiva sui sistemi modellizzanti secondari* (ed. or. 1970, *Predloženiya po programme IV Letnej školy po vtoričnym modelirujuščim sistemam*), in *La semiotica dei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, a cura di C. Prevignano, Milano, Feltrinelli, 1979, 191-3.

24 Ju. Lotman, *Tesi sull'Arte come sistema secondario di modellizzazione* (ed. or. 1967, *Tezisy k probleme "Iskusstvo v rjadu modelirujuščich sistem"*), in *Semiotica e cultura*, a cura di D. Ferrari-Bravo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, 3-27, qui 21.

25 Ju. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano* (ed. or. 1974, *Chudožestvennyj ansambl' kak bytovoe prostranstvo*), in *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle*

culturale vada studiata come una *danza* [*chorovod*], ossia come un'unità complessa costituita da molteplici ed eterogenei legami, coglibili esclusivamente attraverso uno sguardo d'insieme: l'uomo si esprime attraverso un linguaggio intertestuale (analogico) perché è l'unico modo che ha per "pronunciare" una realtà altrimenti inconoscibile, e ciò che realizza il meccanismo semiotico della cultura è l'intertestualità, ossia il continuo incontro, attraversamento e incrocio fra segmenti storici e frammenti semantico-testuali appartenenti a diversi linguaggi, ma analogicamente in relazione - dalla pittura alla musica, dalla musica all'architettura, dall'architettura al cinema, e così all'infinito. Segno chiama segno; linguaggio domanda linguaggio; ogni taglio sincronico si trascina dietro reti di temporalità sovrapposte: l'intertestualità significa quindi continua traduzione. Nella prefazione a *Testo e contesto*²⁶ Lotman corrobora questa prospettiva: il testo deve essere colto sempre più come parte di quel tutto (o *continum*) che è la cultura, poiché

l'inserimento del testo nel sistema della cultura non deve [...] essere associato alla vicinanza statica di particolari meccanismi e ricorda invece qualcosa di ancora più dinamico, interrelato e non soggetto a determinazioni univoche di quanto non lo sia il tessuto di un organismo vivo.

Quest'attenzione al testo - la cui comprensione equivale alla comprensione dell'intera cultura (isomorfismo) - porta Lotman a soffermarsi sulla pragmatica della ricezione: passaggio fondamentale, poiché proprio lo studio dei meccanismi di interpretazione fa emergere come il testo abbia sempre bisogno di un *altro* e, dunque, come il dialogo sia una caratteristica intrinseca della comunicazione umana, anche nelle sue manifestazioni testuali: per mettere in moto il suo meccanismo, scrive Lotman nel saggio *Il testo nel testo* (1981), il testo ha sempre bisogno di ricevere qualcosa dall'esterno (un contesto culturale, una coscienza umana o anche semplicemente un altro testo). Esso dunque è colto nella dinamica: dimensione testuale / dimensione extratestuale, secondo quella che abbiamo definito un'epistemologia del confine.

Nel 1984 Lotman conia il termine "semiosfera" [*semiosfera*] per esprimere plasticamente l'idea di cultura come reticolo di testi estremamente inimbrigliabile e cangiante la cui organizzazione crea uno spazio modellizzante; una sorta di bagno di senso nel quale siamo immersi e che in-forma la mentalità collettiva:

arti e della rappresentazione, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 23-37.

26 Ju. Lotman, *Prefazione* (ed. or. 1979), in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Bari, Laterza, 1980, 3-5, qui 4; corsivo dell'Autore.

La semiosfera, lo spazio della cultura, non è qualcosa che agisce secondo piani già tracciati e pre-calcolati. Essa gorgoglia come il sole, centri di attività ribollono in diversi punti, nelle profondità o in superficie, irradiando aree relativamente miti con la sua immensa energia. Ma a differenza del sole, l'energia della semiosfera è l'energia dell'informazione, l'energia del Pensiero.²⁷

Il testo si offre dunque come concrezione "semiosferica" e rappresentazione [*pred-stavlenie*] della realtà pensata ed espressa semanticamente, secondo dei codici condivisi; esso è pregno di uno sguardo plurimo - la cultura -, che è l'immagine del mondo [*kartina mira*] del soggetto collettivo e individuale. Siffatta immagine è frutto di una intelligenza imprevedibile che, facendo incontrare pensieri (o testi) diversi, propri e alieni,²⁸ si trova continuamente attraversata da *esplosioni culturali*. Lotman usa questo termine nel già citato saggio *Il testo nel testo* (1981), per indicare il momento in cui una cultura (anche fortemente stabilizzata), se perforata da un testo esterno, può trasformarsi radicalmente. Di nuovo, ci troviamo di fronte ad un passaggio fondamentale: vent'anni dopo, infatti, Lotman riprende il saggio, con omonimo titolo, per *La cultura e l'esplosione* (1992), proprio soffermandosi sulla forza "detonativa" dei testi quando immessi in una cultura a loro estranea. Ma perché Lotman completa l'edizione del 1981? In primo luogo egli vuole riaffermare il carattere "aperto" della cultura, sottolineando che il mero autosviluppo del sistema non solo lascerebbe fuori l'imprevedibilità e l'eterogeneità propria della cultura, ma alla lunga esaurirebbe qualunque riserva creativa (o esplosiva) del sistema stesso, rischiando così o l'eterna ripetizione o il collasso culturale. Ma c'è un secondo motivo, precipuamente legato al primo, che spinge Lotman a parlare di nuovo del testo nel testo, ossia del valore dell'intruso - nei *Meccanismi imprevedibili della cultura* lo paragona a una «illegittima cometa / Nel cielo sgombro di astri (Puškin)»²⁹ -: egli infatti, attraverso l'immagine del testo *illegittimo*, vuole evidenziare il carattere di indeterminatezza della dinamica culturale (il possibile inatteso), rigettando in tal modo tutte

²⁷ Ju. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London-New York, I.B. Tauris, 2001 (1990), qui 150.

²⁸ «La dialogicità si cristallizza [...] in Lotman nell'opposizione tra *svoe* [proprio] e *čužoe* [altrui], opposizione che si dovrebbe porre a frontespizio della sua opera omnia perché riassume la sostanza del suo pensiero», in N. Kauchtschischwili, *Florenskij, Bachtin, Lotman (dialogo a distanza)*, in N. Kauchtschischwili et al., *Il retaggio di Ju. M. Lotman: presente e futuro*, in "Slavica Tergestina", 4, 1996, 65-80, qui 73. Per una riflessione sul "proprio" e l'"altrui" cf. C. Segre, *L'ultimo Lotman*, in Kauchtschischwili, *Il retaggio*, 43-51, qui 50.

²⁹ Ju. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura* (ed. or. *Nepredskazuemye mechanizmy kul'tury*, 1993), Venezia, Marsilio, 1994, 31.

quelle visioni nelle quali è implicita un'idea di storia come evoluzione del perfettibile umano, in nome del quale, molto spesso, l'intruso, l'altro, il diverso sono stati automaticamente espulsi.

L'attenzione per il valore della casualità, del dialogismo e della sua "incarnazione" testuale (il testo nel testo) marca tutta l'ultima riflessione teorica di Lotman e mostra la cultura come un intreccio in divenire, ove ogni strada è aperta e costellata di bivi: i copioni e i canovacci, i racconti appresi e quelli solo intuiti, ancora da scrivere. Lotman lascia a noi la scelta.

Культура как интрига Текст и текстуальность у Юрия Лотмана

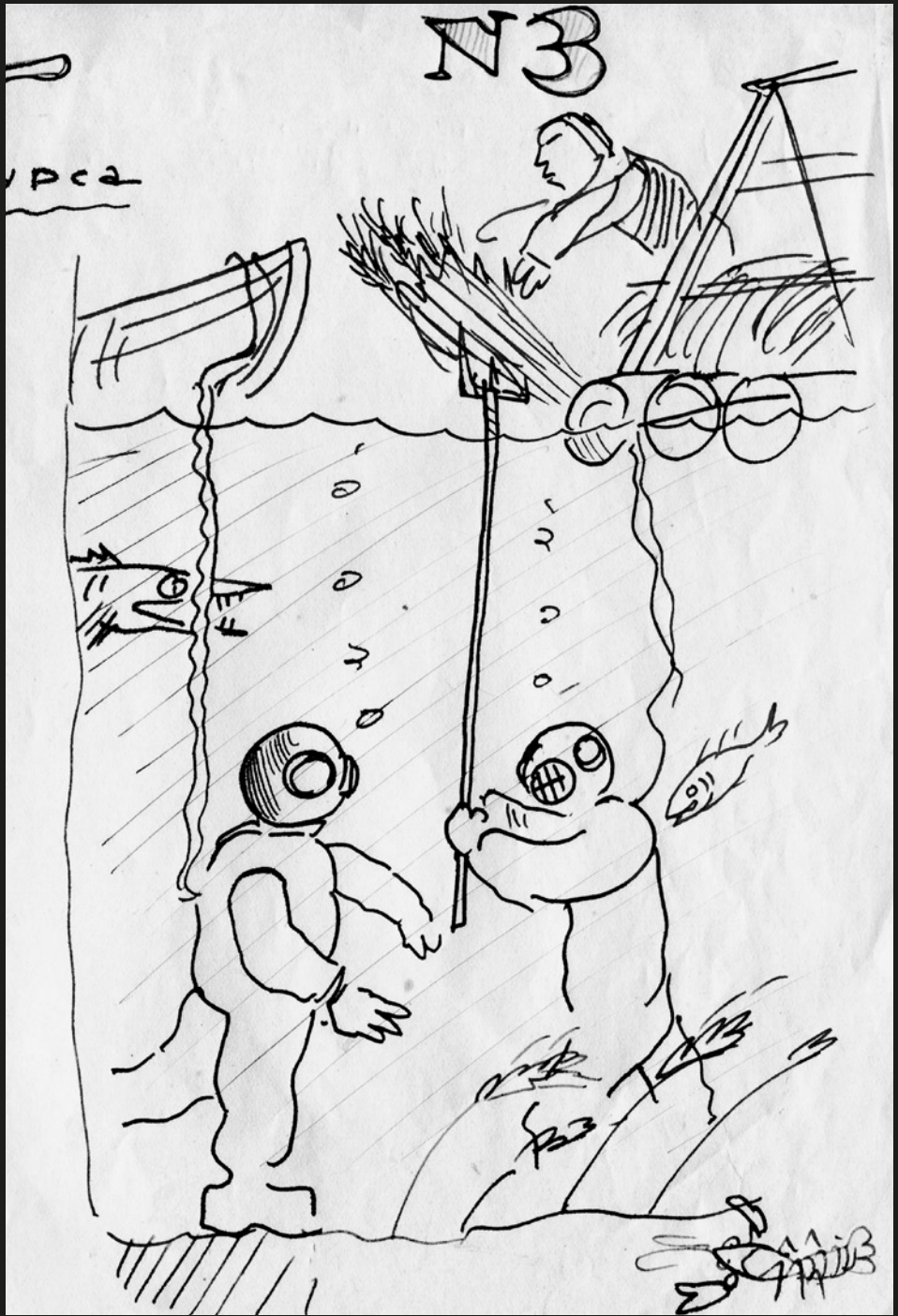
Лаура Герлоне

Университетский Институт София, Флоренция

Начав с имманентного и формального подхода к структуре текста и постепенно рассматривая их в подчеркнuto культурологической перспективе, Лотман пришел к анализу текста с точки зрения его рецепции. Указанный переход представляется фундаментальным. Именно изучение механизмов интерпретации способствовало обнаружению диалогической структуры эмпирических результатов человеческой коммуникации. Для реализации своей коммуникативной динамики, как показал Лотман, тексту необходим другой, или, как минимум, внешняя по отношению к тексту реалія (другой культурный контекст, другое человеческое сознание или просто другой текст).

Так Лотман перешел от изучения культурной типологии, где текст понимался как историческое сосредоточие кодов, находящихся в отношениях взаимозависимости по принципу различения/противопоставления, к семиотике культуры, где фундаментальная роль присваивается «непереводимости». Концепт непереводимости играет особенно важную роль в трудах ученого 70х - 80х гг. По Лотману, культурный семиозис как динамический процесс происходит скорее не из идеально симметричной коммуникации, а из семантических отклонений в языках, которые на первый взгляд могут показаться неточностями меж- и внутриязыкового перевода, но которые на самом деле - гумус для информационного роста культуры.

Лотман пришел к изображению познаваемой реальности - реальности феноменальной или культурной, иначе говоря, семиосферы как временной и пространственной общности культурных миров, возникших из сложного пересечения текстуальных слоев, которые в свою очередь появились в результате ризоматического соотношения текстов, с разной степенью успеха доступных для перевода.

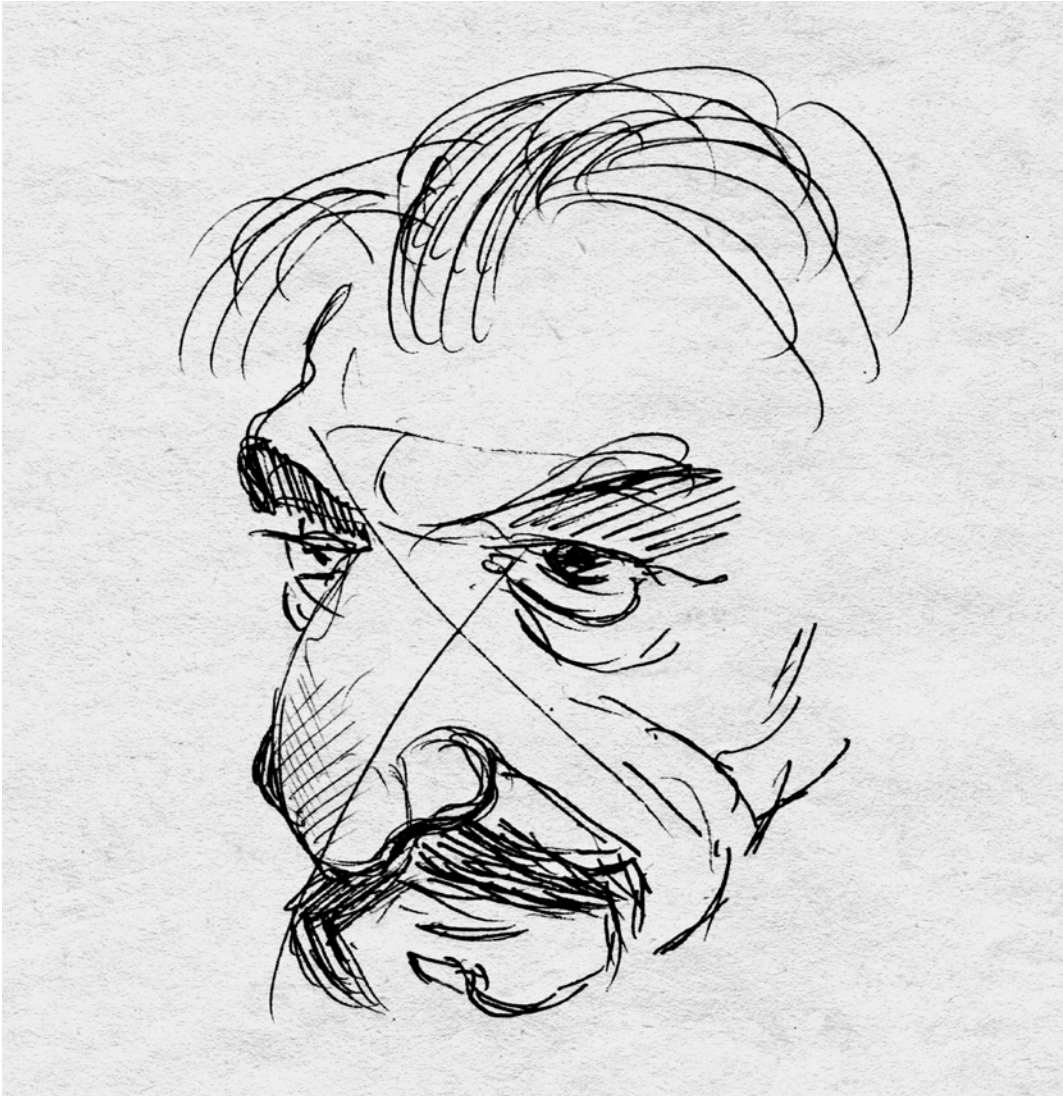






DALLA SEMIOTICA DEL COMPORTAMENTO ALL'ESPLOSIONE





Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento

Giuseppe Barbieri

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Immagino che il titolo che ho scelto per il mio intervento risulti per lo meno bizzarro alla maggior parte di coloro che sfoglieranno il volume di questi Atti. Arriveremo rapidamente, lo assicuro prima di tutto a me stesso, alle pinze e ai cacciaviti e al loro ruolo nel dibattito artistico che caratterizza uno scenario in parte appena trascorso, in altra ancora attuale. Devo tuttavia cominciare con due dati in qualche modo autobiografici. È un inizio da vecchi, me ne rendo conto. E almeno ci facessi una bella figura...

Nel 1987, in seguito ad affettuose ma forti pressioni di Omar Calabrese e Paolo Fabbri, contribuì a organizzare a Vicenza, assieme a Paolo Vidali, il 15° convegno nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici: "Il significante: sostanza e forma dell'espressione". In Rete si trova ancora qualche piccola traccia di quel remoto evento. Alla fine della seconda giornata del convegno fui nominato socio onorario dell'Associazione, e in qualche modo l'avevo anche meritato. Un quarto d'ora dopo lo stesso identico onore toccò, con ben altre benemerenze, a Jurij Lotman. Conservo quell'episodio tra quelli che mi richiamano, pur a tanta distanza di anni, un istantaneo senso di colpa... Il secondo dato è una ricognizione molto più recente, di pochi giorni precedente l'inizio del convegno che questi Atti trasmettono: controllai allora, quindi neppure due anni fa, quanti lavori di Lotman comparivano nel più importante archivio on-line di storia dell'arte che si usa in Italia, il Kubikat, che per noi significa la biblioteca Hertziana di Roma e/o quella del Kunst di Firenze. Escludendo un film su di lui, erano appena 9, e i miei 99. Adesso (il 13 agosto 2015, quando ho ripreso in mano i miei appunti), Lot-

man è arrivato a 10, data l'intervenuta aggiunta, lo scorso anno, di un saggio su *La natura artistica delle stampe popolari russe*, curato da Lucina Giudici e pubblicato a Milano da BookTime (nella collana "Piccoli saggi", ma sono più di 100 pagine), e io supero - di pochissimo, per la verità - i 100 titoli. Anche in questo caso i miei sentimenti non differiscono...

Queste due minute osservazioni configurano tuttavia un dato meno autobiografico, più generale, e forse anche una responsabilità più diffusa. Mi riferisco, come si sarà compreso, alla scarsa risonanza che la riflessione di Lotman ha esercitato sugli studi storico-artistici dell'Occidente. La cosa mi è nota da tempo. Ho cominciato a leggere i suoi testi, quelli che venivano tradotti in Italia, abbastanza presto (la data sulla mia copia di *Tipologia della cultura* è 1976, appena un anno dopo l'edizione Bompiani), ma tutti coloro con cui ne parlavo ammirato - storici dell'arte e dell'architettura e non proprio filologi *strictu sensu* - consideravano il mio interesse per Lotman una delle tante eccentricità del mio profilo imberbe e sfuggente. Capitava lo stesso con gli storici *tout court*.

Eppure gli strumenti che Lotman proponeva, almeno per quanto riuscivo a capirne, sembravano straordinari. Ho usato nel titolo del mio intervento le pinze e i cacciaviti a partire da un passo dell'introduzione di *Tipologia della cultura*,¹ in cui Lotman riprende la definizione di Tylor della "cultura come un insieme di strumenti, tecniche", aggiungendo inoltre "istituti sociali, credenze, costumi, lingua". Questi ultimi elementi me li ritrovavo davanti in ogni momento, nei miei studi. Mancava invece ogni concreta indicazione procedurale. Lotman le indicava. Diceva che la cultura è «l'insieme di tutta l'informazione non ereditaria e *dei mezzi per la sua organizzazione e conservazione*».² Una delle operazioni più importanti, in questa prospettiva, era quella di "tradurre", nel suo senso naturalmente. Lo rileggo a me stesso più che a tanti colleghi che sono stati suoi allievi e sono cresciuti con lui:

tradurre un certo settore della realtà in una delle lingue della cultura, trasformarlo in un testo, cioè in un'informazione codificata in un certo modo, introdurre questa informazione nella memoria collettiva...³

¹ Cf. Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, 1973, tr. it. di R. Faccani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, 28.

² Lotman; Uspenskij, *Tipologia della cultura*, 28.

³ Lotman; Uspenskij, *Tipologia della cultura*, 31.

Quando cominciai a occuparmi di trattatistica d'arte del XVI sec. - palladiana, soprattutto⁴ - questo passo risultava un meraviglioso cacciavite, una pinza efficacissima. Spiegava infatti lo stratificarsi della tradizione, mi faceva cogliere i travasi pressoché permanenti tra riflessione teorica e concreta pratica architettonica. Vedevo un edificio come un testo e all'interno di una precisa sequenza di altri testi, per di più in quadro culturale - quello rinascimentale - che considerava il mondo intero come testo. Mi colpiva molto, inoltre, il quadro *cooperativo* che Lotman tracciava e che legava insieme artisti e interpreti, codici diversi ma confluenti in una complessiva "immagine di mondo": dove avevano lo stesso diritto di cittadinanza la pagina di un trattato e un disegno, un dipinto e un'architettura, un ciclo decorativo e le parallele riflessioni filosofiche, ma anche aspetti spettanti alla cultura e alla tradizione popolare, a un pensiero diversamente codificato. Meccanismi, congegni: non le cacce al tesoro di certe pratiche iconologiche di deriva panofskiana, o di più blande e popperiane analisi alla Gombrich,⁵ ma piuttosto quella "raccomunanza delle discipline" che è per Vitruvio il fondamento di ogni sapere e di ogni virtù, attraverso la quale si diventa «atti [adatti] ad apprendere ogni cosa».⁶

Questo non significa che, tra anni '60 e '70, non si sia registrato anche tra gli storici dell'arte un esplicito interesse per un orizzonte e degli strumenti di tipo semiotico (si veda, in una prima approssimazione, l'antologia curata da Lucia Corrain):⁷ in Italia, con Cesare Brandi, la semiotica si applica soprattutto all'architettura;⁸ per Giulio Carlo Argan,⁹ Sergio Bettini¹⁰ e Corrado Maltese¹¹ essa configura certamente un aspetto importante del registro critico, inteso come meta-linguaggio o lingua della cultura. In Francia vi si sono impegnati,

⁴ Rinvio, tra parecchi saggi anche precedenti, al mio *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Roma, Il Veltro Editrice, 1983: quasi tutto il cap. III (*La grammatica e il testo*) è debitore del pensiero di Lotman.

⁵ Per l'approccio popperiano al registro iconografico di Gombrich rinvio al mio *The Criterion of Simplicity in Interpretation*, in "Journal of Art Historiography", 5, 2011.

⁶ Cito dalla versione di Daniele Barbaro, la più rilevante di tutto il XVI sec.: cf. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro Elettto Patriarca d'Aquileggia*, In Vinegia, per Francesco Marcolini, MDLVI, I, 1.

⁷ Cf. L. Corrain, *Semiotiche della pittura: i classici, le ricerche*, Roma, Meltemi, 2004.

⁸ Cf. C. Brandi, *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore, 1960; *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966; *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi, 1967.

⁹ Cf. in particolare G. Argan, *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

¹⁰ Un'utile approssimazione ai vasti interessi semiotici dello studioso è S. Bettini, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 1996.

¹¹ Cf. C. Maltese, *Dalla Semiologia alla Sematometria. Studi sulla comunicazione visiva*, Roma, Il Bagatto, 1983.

quasi negli stessi anni, Louis Marin e poi Hubert Damish.¹² In particolare gli *Elements pour une sémiologie picturale* di Marin, del 1969,¹³ sottolineano il valore “testuale” del segno visivo, ma è del tutto evidente che si tratta di una nozione molto diversa di “testo”, dato che i principali punti di riferimento, tanto in Francia quanto in Italia, sono piuttosto le riflessioni di Barthes, o quelle di Lévy-Strauss. Nel dibattito dell’Occidente europeo risulta insomma più difficile assumere delle indicazioni, come quelle di Lotman, che provengono da una tradizione artistica e culturale che è passata – praticamente pressoché senza soluzione di continuità, lo dico naturalmente con qualche schematico elemento di enfasi – dal codice immutabile dell’icona all’Avanguardia, saltando così a piè pari il Rinascimento, che ha vissuto il “moderno” più in letteratura e a teatro che sui supporti figurativi che, dalla fine della lunga stagione medievale, lo costituiscono in Europa.

Il mondo anglosassone – forse con l’eccezione non casuale di Meyer Shapiro¹⁴ – sembra in realtà, almeno sino al costituirsi della *Iconic Turn* della fine degli anni ‘80 del secolo scorso,¹⁵ ancora più immune di quello italiano o francese da un atteggiamento di apertura all’orizzonte semiotico. E tuttavia, se non c’è tentazione, c’è almeno una certa più esplicita contiguità: quell’affinità, cioè, che è fornita da una serie di ricerche – tra cui si distinguono all’inizio soprattutto quelle di Haskell¹⁶ e di Baxandall¹⁷ – in cui il sistema dell’arte, il fatto artistico e i suoi attori (non più solo l’autore, ma anche il committente e il pubblico: insomma una più articolata compagine sociale...) vengono riletti nella chiave di un’esperienza collettiva e diffusa, essoteri-

12 Cf. H. Damish, *Sémiologie et iconographie*, in *Franca Castel et après*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, 26-40.

13 Il saggio di Marin compare dapprima in *Les Sciences humaines et l’œuvre d’art*, a cura di B. Teyssèdre et al., Bruxelles, La Connaissance, 1969 e viene ripubblicato negli *Etudes sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, 17-45; si veda inoltre, naturalmente, *Delta rappresentazione*, 1994, tr. it. parziale di L. Corrain, Roma, Meltemi, 2001.

14 Cf. M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Roma, Meltemi, 2002.

15 Su cui si vedano almeno D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989; W.J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1992; G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1994), ora in Boehm, *La svolta iconica*, a cura di Monte, M. di Monte, Roma, Meltemi, 2009, 37-67.

16 Cf. in particolare *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York, Alfred N. Knopf, 1963; *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1976; *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1993.

17 Cf. segnatamente *Paintings and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press, 1972; *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1985.

ca e non esoterica. Una specie di “girotondo delle Muse” d’oltre Manica, o di più anziano cugino dell’“intelletto collettivo” che compare nel titolo del saggio di Lotman del 1977.¹⁸

Anche di recente ho potuto constatare la profonda ed efficace sovrapposibilità tra le nozioni lotmaniane di «punto di vista»,¹⁹ di «unitarietà del volto di un’epoca»²⁰ e quelle baxandalliane di “period-eye” e di “patterns of intention”; allo stesso modo sono innegabili le somiglianze tra la memoria collettiva di Haskell (intesa come “gusto”) e i concetti di *byt* o di *ansambl’* di Lotman. Credo potrebbe essere utile approfondire in questo senso la questione, se non altro per segnalare come Lotman possa e debba (a mio avviso) essere considerato, nel suo equanime interesse per gli strati alti e bassi di un certo quadro culturale, come uno dei padri nobili dell’ormai impetuosa corrente dei Visual Studies. Dei suoi gorgi migliori, senza attribuirgli eccessive responsabilità.

La disattenzione sulle cose di Lotman (con le solite sporadiche eccezioni) nel dibattito storico e storico-artistico tra anni ‘70 e ‘80 è ancora più curiosa se si pensa alla centralità, in quel dibattito, della nozione di “contesto” (si veda l’articolazione, coeva, della monumentale *Storia dell’arte* pubblicata in quegli anni da Einaudi e si comprenderà molto agevolmente ciò che intendo). Eppure: le facce che mi si mostravano stupite quando parlavo di *Tipologia della cultura* restavano altrettanto assenti quando segnalavo la raccolta laterziana di saggi, curata da Simonetta Salvestroni, e pur intitolata *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*. Mi sono chiesto solo molto recentemente, in occasione di un convegno promosso dall’Ateneo Veneto, il perché: credo che la ragione consista, ancora una volta, in una questione di pinze e cacciaviti...

Se «il testo artistico non è l’oggetto ma solo la fonte per la ricostruzione dell’oggetto, codificato in un modo che costituisce lo specifico del testo dato»,²¹ e il lavoro critico consiste pertanto, in gran parte, nell’indicare la complessità delle dinamiche, dei meccanismi che collegano i testi al contesto, gli eroi all’*ansambl’*, senza dare eccessiva prevalenza a registri ideologici, ossia al presunto “contenuto” del te-

¹⁸ Cf. Ju. Lotman, *La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell’intelligenza artificiale*, 1977, tr. it. in Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, 29-44.

¹⁹ Nel senso fissato nel saggio *L’architettura nel contesto della cultura*, 1987, ora in Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 38-50, segnatamente 45.

²⁰ Così come viene definito in *L’insieme artistico come spazio quotidiano*, 1974, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 23-37, in particolare 24.

²¹ Ju. Lotman, *O Chlestakove [Su Chlestakov]*, 1975, cit. in S. Salvestroni, *Il pensiero di Lotman e la semiotica sovietica negli anni Settanta*, introduzione a *Testo e contesto*, VII-XLIV, qui XI.

sto (artistico), allora siamo invero piuttosto lontani dalle tendenze che risultavano prevalenti, specie in ambito italiano e francese: per esempio nella “microstoria” (dove malgrado ogni dichiarazione di intenti il *testo* finisce col prevalere nettamente sul *contesto*) oppure in quelle che io chiamo le “indagini di complotto”, in cui si è soprattutto distinto Manfredo Tafuri, influenzando tuttavia gran parte della parallela ricerca storico-architettonica e storico-urbana italiana, tedesca, francese e, per certi versi, americana.²² In queste “indagini del complotto” l’interesse per “l’eroe” di turno (si tratti di Niccolò V o Giulio II, Raffaello o Giulio Romano, Andrea Gritti o Palladio, Piranesi o la Vienna Rossa...) forza, o potremmo dire semplifica, le dinamiche di analisi del contesto e privilegia di norma una narritività esasperata, che si fonda su una radicale contrapposizione di “progetti” antagonisti...

Nella *Prefazione a Testo e contesto* Lotman chiarisce con un esempio folgorante questa sua predisposizione all’impiego di “cacciaviti” culturali, la sua esigenza di comprendere nel profondo il “meccanismo” della cultura. Per l’arte fa lo stesso, naturalmente, anche per le arti figurative. Ho usato mille volte, a memoria, una sua citazione, ma in questa circostanza la riporterò in una maniera filologicamente più accurata:

Il testo creato da uno scrittore [*ma potremmo scrivere architetto o pittore*] si può paragonare metaforicamente non ad un sacco dove si pongono idee già pronte, ma ad una costruzione ideata dall’autore per generare un certo tipo di idee. Come la gallina non ha in sé le uova che deporrà in un lontano futuro ma il meccanismo per farle, le opere di Dante o di Shakespeare non contengono idee a cui possa attingere il lettore del XX secolo, ma il meccanismo per produrle...²³

Pur avendo insegnato per più di 15 anni metodi e strumenti per la storia dell’arte, e avendone pertanto passati in rassegna parecchi, non ho mai trovato un’indicazione altrettanto efficace di approccio alla fruizione del segno artistico. Credo che molti miei colleghi sottoscriverebbero senza problemi l’affermazione di Lotman. Ma il problema non è nel predicare bene, quanto nel razzolare al contrario... ossia nel lasciarsi andare al fascino del contenuto segreto e mai colto, per un verso e, per l’altro, alla tentazione del “filo rosso [che] lega tutte, tutte queste vicende”, come cantava Lucio Dalla ne *Le parole incro-*

²² Per una ricognizione delle origini di questo approccio - la questione è piuttosto complessa e non è questa la sede per ragionarla - rinvio al mio *Storia dell’arte veneta e sistema delle mostre: gli anni ’80* in *La storia dell’arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, a cura di X. Barral i Altet, M. Gottardi, cura redazionale di M. Niero, Venezia, Ateneo Veneto, 2013, XX-WY.

²³ Lotman, *Prefazione a Testo e contesto*, 4.

ciate (*Anidride solforosa*, 1975). Non so se Lotman conoscesse la pagina di Gadda del *Pasticciaccio* dove compare il gomitolino policromo che una sgangherata gallina depone, con altre peggiori materie, nei pressi del brigadiere Pestalozzi, ma credo che lo avrebbe considerato più emblematicamente indicato di un razionale e diritto “filo rosso”...

Non possiamo naturalmente farci nulla se Lotman non ha influenzato abbastanza le ricerche di storia e di storia dell’arte in Europa occidentale. Non c’è rimedio. Ma non è detto che debba continuare ad andare avanti così... Le moderne strategie di fruizione del fatto artistico (un fatto artistico da tempo inglobante: ormai ogni ingrediente è impiegabile) stanno raccogliendo, magari inconsapevolmente, la sua lezione di una necessaria interattività tra gli attori della scena culturale. Penso per esempio al progetto di area *live* della Tate Gallery di Londra, *The Tanks*, ordinata da Stuart Comer, al progetto “Station to station” di Doug Aitken, alla mostra “Costruire Comunità”, con le opere musicali di Marinella Senatore, curata da Marcella Beccaria al Castello di Rivoli, o alla grande installazione che, con Silvia Burini, abbiamo progettato per la mostra veneziana “Alefabet - L’alfabeto della memoria”, di Grisha Bruskin. Potremmo moltiplicare all’infinito gli esempi, e la gallina di Lotman dovrebbe diventare un logo, per timbrare ogni seria proposta di costruzione di dinamiche interattive efficaci tra opera (segno) e fruitore. Probabilmente anche per migliorare queste attività, per renderle un po’ meno *social* e un po’ più rigorose.

Leggo ancora un suo passo, apparso in Italia solo nel 1994, un anno dopo la scomparsa di Lotman, nel volume *Cercare la strada. Modelli della cultura*, introdotto da Maria Corti. Lo ricavo dal saggio *Tra arte e realtà*:

L’arte è un interlocutore esigente. È molto diffusa l’idea che scopo dell’arte sia arricchire di informazioni le nostre conoscenze. Ma se la riduciamo a questa pedagogia applicata non possiamo poi non rimproverarle l’inutile sovrabbondanza e complicazione. Il processo di comprensione dell’arte è invece duplice, del tutto diverso dalla trasmissione di un oggetto di mano in mano o dalla lezione scolastica, in cui un maestro spiega nel modo più chiaro per gli allievi ciò che a lui stesso è già chiarissimo.

Il processo di trasmissione dell’informazione artistica nasce da una esplosione di senso: una cosa sino a quel momento ignota viene improvvisamente illuminata dall’incontro con qualcosa di inatteso, imprevedibile, e d’un tratto diventa chiara, ovvia. Il passo successivo consiste nella trasformazione di questa esplosione in un testo da trasmettere all’uditorio. La cultura possiede in sé un ininterrotto processo dinamico di nascita e rinascita del senso il cui meccanismo è proprio l’arte.²⁴

24 Ju. Lotman, *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio, 1994, 69-72, qui 71.

Trovo affascinante, proprio in direzione di un miglioramento delle attività interattive di fruizione che si progettano e producono in varie parti del mondo (anche nella piccola colonia lotmaniana di Ca' Foscari), questo continuo e precario equilibrio tra esplosione e testo. Che potremmo scorgere anche in un passaggio delle *Tesi per una semiotica della cultura* in cui si ribadisce una definizione di:

cultura come meccanismo, ovviamente creatosi storicamente, dell'intelligenza collettiva che possiede una memoria collettiva e la capacità di compiere operazioni intellettuali. Questo fa uscire l'intelligenza umana da uno stato di unicità [i riti dell'autore], il che rappresenta un essenziale passo avanti della scienza...²⁵

Alla base di una futura e auspicabile maggiore influenza di Lotman anche in Occidente c'è naturalmente la sua concezione così polivalente e anticipatoria di "testo", inteso come elemento primario della cultura. Ritengo che all'efficacia della definizione lotmaniana abbia contribuito una sua precocissima intuizione del valore, oggi largamente riconosciuto, della multimedialità, che attinge poderosamente dalla tradizione russa. Ne ho parlato un anno e mezzo fa al convegno "Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia" e non voglio diffondermi di nuovo su questo aspetto:²⁶ ribadisco soltanto che nella riflessione di Florenskij (almeno dal saggio *I tipi di crescita* del 1906) prende forma una concezione organica (vivente) della cultura che anticipa - anche terminologicamente: penso per esempio al termine *ansambl'* - e prelude agli approfondimenti di Lotman, una concezione organica che mescola rito e visione (anche cinematografica), matematica e prospettiva, letteratura e scienze apparentemente più esatte. La riflessione che emerge dalla tradizione antropologica francese - che è diventata poi, con Greimas e la sua scuola, la base per molta semiotica del fatto artistico - è meno ampia, meno avvolgente, meno includente (penso per esempio a un volume bellissimo, ma tardivo e comunque ancorato a un concetto alto di produzione culturale, come *Regarder écouter lire* di Claude Lévi-Strauss, che è solo del 1993). Indico appena la prospettiva, naturalmente. Ma penso che sarebbe non solo opportuno ma anche estremamente utile provare a racciordare le pinze e i cacciaviti lotmaniani per esempio ai moderni scenari delle Information and Communication Technologies, o all'orizzonte delle Digital Humanities. Credo che da una parte uscirà confermata l'at-

²⁵ Ju. Lotman, *Tesi per una semiotica della cultura*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006, 98.

²⁶ Cf. a ogni modo il mio *Florenskij al museo*, in *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di M. Bertelé, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015, 77-88.

tualità del pensiero lotmaniano e che, dall'altra, esso servirà di correttivo a una concezione troppo fiduciosamente orientata alla semplice recezione dei Big Data di cui ormai disponiamo, anche da un punto di vista culturale.

Mi riferisco segnatamente alla concezione lotmaniana del "fatto storico" come "testo" che, per tornare a un registro modestamente autobiografico, ha avuto un enorme rilievo per i miei studi. E chiarisco meglio ciò che intendo citando due brevi passi di un saggio di Lotman del 1990 (*Il problema del fatto storico*), recentemente apparso anche in Italia grazie a Silvia Burini:

A differenza delle scienze deduttive, che costruiscono in modo logico i propri assunti iniziali, oppure di quelle sperimentali, che sono in grado di osservare i fatti, lo storico è condannato *ad aver a che fare con dei testi*. Le circostanze delle scienze sperimentali permettono - in uno stadio di accostamento iniziale, perlomeno - di considerare il fatto come qualcosa di primario, di inizialmente dato, precedente l'interpretazione. Il fatto viene osservato in circostanze da laboratorio, ha una propria iterabilità, può essere elaborato statisticamente.

Lo storico è condannato dunque ad aver a che fare *con dei testi*. Fra l'avvenimento «per come esso è stato» e lo storico sta il testo, e ciò cambia drasticamente la situazione scientifica. Il testo viene sempre creato da qualcuno e con qualche scopo, l'avvenimento vi è insito in forma criptata.

E ancora:

Ogni genere, ogni varietà di testo significativo sul piano culturale seleziona i *propri* fatti. Ciò che per il mito è un fatto, non lo sarà per la cronaca; ciò che per la quindicesima pagina di un quotidiano è fatto, non sempre lo è per la prima pagina. In questo modo, dal punto di vista di colui che lo trasmette, il fatto è sempre il risultato della scelta di un avvenimento tra la massa degli avvenimenti circostanti, avvenimento *che, nella rappresentazione di chi lo trasmette, ha significato*.²⁷

²⁷ Cf. Lotman, *Problema istoričeskogo fakta [Il problema del fatto storico]*. *Il problema del fatto storico* è il capitolo di una monografia, *Vnutri mysljaščich mirov* [Dentro i mondi pensanti], pubblicata nel 1990 a Londra e apparsa poi in russo a Mosca nel 1996 per la casa editrice Jazyki russkoj kul'tury. Una traduzione in italiano, di Silvia Burini, è stata condotta su un'edizione del testo riveduta e corretta proveniente dall'archivio di Lotman e apparsa in russo come *Semiosfera* (Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2001, 335-8) e compare in S. Burini, *Jurij Lotman e il problema del fatto storico*, in *La exuberancia de los límites. Homenaje a Jorge Lozano*, a cura di M. Serra et al., Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, 23-8.

In un certo modo, siamo nell'ambito di quello che adesso viene chiamato il *crowdsourcing*, la validazione del dato, dei dati. Gli studiosi che se ne occupano hanno elaborato tecniche molto sofisticate, ma credo che ignorino e invece troverebbero giovamento dai cacciaviti di Lotman. I due brani che ho appena citato li ho letti anche l'1 luglio del 2013 a un gruppo di influenti colleghi (informatici multimediali per lo più) di EPFL, l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne. Mi hanno guardato pressappoco come i miei maestri una quarantina di anni fa: Lotman chi?

Continuerò a insistere.

Плоскогубцы и отвертки в искусствоведческих спорах второй половины XX в.

Джузеппе Барбьери

Университет Ка' Фоскари Венеция

Данное выступление станет попыткой понять причины, по которым работы Лотмана не вызвали широкого резонанса в западном искусствоведении, что было мотивировано скорее незнакомством с ними, чем доказанной ограниченной эффективностью. Вместо методологии, выстраивающей художественную и культурную биографии исходя из знаний о контексте, Лотман предлагает конкретные процессуальные меры, такие как перевод реалий на один из культурных языков, структура стратификации традиции, постоянное сообщение между теоретической рефлексией и конкретной практикой выражения. Лотман предлагает механизмы и инструменты: это не охота за сокровищами в стиле некоторых иконологических опытов в духе Панофского и не сдержанный анализ в духе Гомбриха, но скорее то «соединение дисциплин», которое представлялось Витрувию основой любого знания и добродетели, благодаря которому можно стать «способным воспринять любой предмет».

На самом деле, существует множество точек пересечения между основными понятиями, которыми оперирует Лотман, такими как «точка зрения» или «единство облика эпохи», и параллельно развивающейся западной методологией искусствоведения. В пример можно привести такие понятия, как «period-eye» и «patterns of intention» Баксендолла или коллективную память Хаскелла (понимаемую как «вкус») и концепты «быт» и «ансамбль» Лотмана. Следует, как кажется, продолжить работать над указанным вопросом, чтобы, как минимум, сформировать необходимые предпосылки для включения Лотмана, с его одинаковым интересом к высоким и низким слоям культурного поля, в ряды благородных отцов теперь уже бурлящего потока Visual Studies. Лотман безусловно был из лучших его водоворотов.

Недостаточный резонанс работ Лотмана может быть также следствием идеологической нетерпимости его подхода, сосредоточенного в особенности на культурных механизмах и динамиках. Тем не менее, теперь новые стратегии использования художественного факта (давно уже всеядного, абсорбирующего любые ингредиенты) возможно бессознательно, но усвоили лот-

мановский урок необходимости интеракции между действующими лицами культурной сцены.

Необходимым базисом будущего востребованного восприятия и распространения работ Лотмана на Западе станет, конечно, его поливалентная и опередившая время концепция текста как первичного элемента культуры, а также его раннее понимание возрастающего значения мультимедиальности, резвившегося, в частности, и на русской почве и ставшей общепринятым фактом. Было бы любопытно попробовать приладить лотмановские отвертки и плоскогубцы к современным сценариям развития Information and Communication Technologies в свете Digital Humanities.



Le arti in cucina, girotondo in sala da pranzo

Gianfranco Marrone
Università di Palermo, Italia

Sommario 1 Un girotondo in atto. – 2 Cucina, linguaggio, quotidianità. – 3 Testo e contesto. – 4 Babette.

1 Un girotondo in atto

Mentre riflettevo alla mia relazione in questo incontro di studi,¹ ero in Marocco per delle lezioni nelle università di Meknès e Fès. In quei giorni mi è capitato di frequentare alcune case locali per onorare gentilissimi inviti a cena e – sempre al lavoro, com'è destino d'ogni semiologo epistemologicamente sensibile – ho iniziato a osservare la forma delle abitazioni, le abitudini alimentari e, soprattutto, la relazione fra le due cose. In particolare, mi ha colpito un appartamento nella *ville nouvelle* di Meknès dove sono stato ospite diverse volte in situazioni sociali diverse: a tavola con la famiglia, per uno spuntino di lavoro con il padrone di casa, per una cena con una decina di persone di varie nazionalità. Ho avuto così modo di sperimentare similitudini e differenze fra queste situazioni, relativamente alla frequentazione degli spazi della casa e ai relativi spostamenti dall'uno all'altro, nonché ovviamente ai tipi di menu.

Per farla breve, ecco, lotmanianamente tradotta, la casa in questione. Innanzitutto,² la soglia d'ingresso, estremamente sensibile: il fatto stesso

1 Intervento al convegno “Le Muse fanno il girotondo: Jurij Lotman e le arti”, Venezia, Università Ca' Foscari, 26-28 novembre 2013.

2 Occorrerebbe, a essere precisi, presupporre a questa descrizione una notazione circa la localizzazione della casa in questione, che stava come s'è detto nella *ville nouvelle* di Meknès, ossia nella parte coloniale della città costruita nel periodo del protettorato francese, con tutto ciò

d'essere invitati là, e dunque di poterla varcare, è molto importante. La casa è luogo quasi sacro: come alla moschea, per accedervi e poterla percorrere occorre togliersi le scarpe; non farlo è gesto di estrema sciatteria, se non di vera e propria offesa verso chi vi ha invitato a entrare. La separazione fra interno ed esterno è pertanto fortemente marcata, dove, come Lotman ci ha appunto insegnato, a essere decisivo non è né l'uno né l'altro ma ciò che, separandoli, li rende entrambi significativi. Lo spazio della casa è intimo, nascosto, spirituale, quasi sacro appunto, se e solo se lo spazio del fuori-casa, della strada e della città tutta, è spazio aperto, pubblico, profano. Altra idea lotmaniana facilmente riscontrabile nel nostro caso è che, se la casa è luogo sacro, al suo interno si ripropone con altra valenza la separazione fra interno ed esterno, dunque tra sacro e profano. Come dire che dentro la casa ci sono spazi più sacri di altri, e spazi più profani di altri. L'articolazione dell'*intérieur* è difatti molto precisa:

- piccola sala di ingresso (dove appunto togliersi le scarpe, unica regola di comportamento effettivamente esplicitata, se pure la seconda volta, e non da tutti gli ospiti osservata con il medesimo rispetto), che smista fra
- *salle des bains e toilette*;
- salotto francese sulla sinistra, con una larga finestra verso l'esterno, divani occidentali e tavolino basso, televisione, riproduzioni di quadri di Matisse alle pareti;
- salotto marocchino sulla destra, senza finestre (rifugio nelle giornate calde), con divani bassi e lunghi, lampade di varia forma, tappeti,
 - da cui si accede a una sala da pranzo con tavolo rettangolare occidentale, sorta di bovindo con una larga vetrata che permette di scorgere la strada,
- corridoio stretto e lungo a tre tappe:
 - prima tappa: accesso allo spazio esterno del giardinetto/terrazzino,
 - seconda tappa: cucina,
 - terza tappa: stanze da letto.

L'ospite, regolarmente, ha accesso soltanto ai due salottini e ai bagni, non agli altri spazi della casa. Alla seconda o terza volta che sono andato là, ed ero da solo con il padrone di casa, ho avuto modo di frequentare anche la cucina, dove abbiamo pranzato. La zona notte costituisce dunque lo spazio intimo, segreto, sacro dell'appartamento.

Ed ecco la relazione fra i vari spazi e i tipi di cibo:

che questa dipendenza politico-culturale comporta per le architetture in essa contenute. La *ville nouvelle*, da questo punto di vista si differenzia dalla Medina, città antica, da una parte, e dalla città postcoloniale, in forte espansione nelle periferie, dall'altra.

- nel salottino francese, sui divani o in piedi, si consuma l'aperitivo, con noccioline, patatine e altri *appetizers*,
- nel salottino marocchino, accomodati sui divani, si servono a fine pranzo il tè o il caffè, talvolta della frutta prima di pranzo,
- in stanza da pranzo, seduti al tavolo, ha luogo la cena vera e propria (il *tajine* viene consumato dai padroni di casa con le mani, gesto abbastanza ostentato ma non preteso dagli ospiti esterni),
- in cucina, dove è presente un tavolo rotondo d'appoggio, si consuma il couscous, che si condivide dal medesimo piatto (il tavolino tondo viene indicato come particolarmente funzionale a questo rito della condivisione dal medesimo piatto-portata).

Come sarà chiaro, ecco un perfetto esempio di quanto Lotman³ dice nel saggio in cui espone la nota idea del girotondo delle muse, dove non a caso insiste molto, già dal titolo, proprio sullo spazio quotidiano, nonché sul nesso fra le arti, la loro relazione, e la loro collocazione-esercizio in spazi precisi, con altrettante relazioni fra loro. Così, più che interessarci a quanto Lotman ha detto, in modo linguistico o filologico o storico o ermeneutico, ci interesserà qui approfondire l'aspetto teorico e metodologico di questo autore, esaminando se e come il suo discorso critico possa essere applicato anche a ciò di cui non si è espressamente occupato (come appunto, sembra, la cucina e il cibo), intendendolo semioticamente come un modello formale da verificare e rafforzare grazie al suo uso in altre situazioni e altri fenomeni culturali. Non appena, come nel nostro esempio, utilizziamo, anche di scorcio, uno sguardo da lontano, ossia semiotico-culturale, ecco che tornano con altre sostanze (alimentari) le medesime forme (discorsive) di cui Lotman parlava. In altre parole, l'idea di una relazione quotidiana fra arti in uno spazio pertinente è utile non solo per le arti propriamente dette, ma anche per quelle altre tecniche o arti come la cucina, il cui statuto estetico è ovviamente molto meno condiviso delle sue consorelle maggiori come la pittura o la musica.

Partiremo da alcuni problemi teorici relativi al nesso fra cucina e linguaggio. Passeremo all'illustrazione molto rapida delle idee lotmaniane di testo e contesto. Proporremo alla fine un *case study* letterario.

3 Ju. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.

2 Cucina, linguaggio, quotidianità

Il necessario punto di partenza di una semiotica del cibo è decidere quale tipo di sistema di senso il cibo possa essere. La mia convinzione, come ho provato a dimostrare altrove,⁴ è che si tratti, usando una nota espressione lotmaniana, di un sistema primario di modellizzazione culturale, ossia di uno strumento che comunicando, classifica, mette in gerarchia, propone immagini e valutazioni del mondo, del sociale, di noi stessi. Noi ci specchiamo nel cibo, in cucina, a tavola, in sala da pranzo, al ristorante etc. Il cibo è un sistema primario, e non secondario, di modellizzazione culturale, come la lingua, lo spazio, l'immagine, e forse anche di più di questi altri sistemi di senso; un linguaggio silenzioso, non verbale, non grammaticale, ma comunque, o forse proprio per questo, ancora più potente del linguaggio verbale, di quello della spazialità o dell'immagine. Chiarito ciò, come funziona il linguaggio del cibo? come diviene sistema di modellizzazione culturale? a quali condizioni può essere interpretato come sistema di senso? La via maestra per rispondere a queste domande è, a mio avviso, quella di porre il problema del *testo culinario* o, se si preferisce, *gastronomico*. Così come ogni sistema e processo di significazione, per esserci e funzionare, deve mettere in gioco testi che si parlino e si rinviino fra loro entro semiosfere date,⁵ analogamente la cucina, il cibo, la tavola per poter essere considerate come sistemi e processi di significazione devono funzionare in termini testuali - con tutte le difficoltà teoriche, ma soprattutto le opportunità euristiche, che la nozione di testo pone a una semiotica matura.⁶

Che cos'è un testo culinario? quali sono le configurazioni formali del cibo che producono significato? quali porzioni, dimensioni, aspetti e taglie del cibo servono per parlare del mondo e della società? Come ho provato a chiarire più approfonditamente altrove,⁷ la risposta è tutt'altro che ovvia. La definizione che potremmo darne suona più o meno così: *un testo culinario è qualsiasi cosa, evento o situazione legato all'alimentazione, alla cucina, alla gastronomia e alla tavola che, a determinate condizioni formali, produce del senso umano e sociale, lo fa circolare, lo traduce in altro senso*. Detto ciò, si tratta di determinare queste condizioni. Di sicuro possiamo dire, in negativo, che cosa non è testo culinario: non lo è la dimensione nutrizio-

⁴ G. Marrone, *Introduzione*, in G. Marrone, A. Giannitrapani, *La cucina del senso. Gusto, significazione, testualità*, Milano, Mimesis, 2012; *Livelli di senso: gustoso e saporito, in Senso e sensibile. Prospettive fra estetica e filosofia del linguaggio*, a cura di P. Leonardi, C. Paolucci, in "E/C", 17, 2013; *Testi di cucina e discorso programmatore*, in *Mangiare: istruzioni per l'uso*, a cura di G. Marrone, A. Giannitrapani, in "E/C", 15, 2013.

⁵ Ju. Lotman, *La semiosfera*, Venezia, Marsilio, 1985.

⁶ G. Marrone, *L'invenzione del testo*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

⁷ Marrone, *La cucina del senso*.

nale, quella salutista, quella dietetica, quella del mercato e perfino quella del consumo. Il linguaggio del cibo, pur basandosi su di essi, non è costituito da alimenti, ingredienti, nutrienti, calorie, così come la lingua verbale, pur avendone necessità, non è fatta di parole o suoni. Nel linguaggio, in ogni linguaggio, a essere significative non sono le sostanze ma le forme, le differenze e le relazioni, le articolazioni, i processi, le trasformazioni, le valorizzazioni. Così, per gli italiani gli spaghetti sono una pietanza, ma per molti altri sono un contorno: gli stessi spaghetti (o quasi). Analogamente per molti la lattuga è un'insalata e per altri è un'*entrée*: la stessa lattuga (o quasi). In entrambi i casi, la medesima sostanza cambia di senso a seconda delle altre con le quali è messa in relazione, ricavandone valorizzazioni differenti. Allora: come si compone un testo culinario? Un boccone, per esempio, è un testo, un insieme di senso dato e concluso che è portatore di significato? Direi di no, o almeno solo in determinate cucine. Nella cultura italiana, per esempio, a fare significato è piuttosto un piatto; e forse nemmeno questo, casomai un pasto, ossia un universo di senso fatto di entrate e uscite, dipartite e chiusure, piatti forti e contorni e altre cose *che valgono non come tali ma per le regole con cui si mettono in relazione*. Quel che resta fisso, per fabbricare un testo gastronomico, è la necessità di un'organizzazione strutturale interna, l'esigenza del tenere insieme in modo sistematico elementi differenti e loro qualità relative, prodotti e loro virtualità sensoriali, segnalando al contempo i momenti di apertura (aperitivi, antipasti...) e chiusura (dessert, caffè, digestivi), i passaggi intermedi (sorbetti fra pesce e carne), le pause (sorsi di vino fra un boccone e l'altro) e tutto ciò che costituisce il ritmo testuale, le sequenze rituali, le selezioni a monte.

Quante sono le dimensioni del cibo coinvolte nella sua valenza semiotica? Ovviamente moltissime. Tenendo, per convenzione, il momento della cucina come centrale, possiamo indicare in modo approssimativo, a monte, la produzione delle materie prime e la loro selezione; al centro, la loro trasformazione e combinazione; e, a valle, l'impiattamento e la presentazione, la tavola e l'ambiente, le maniere di stare a tavola, i tempi del consumo. Tutti elementi destinati a essere diversamente e persistentemente relazionati fra loro e trasformati, di modo che queste relazioni e trasformazioni vanno proprio a costituire le *forme del senso*, o, se si vuole, le sue condizioni di possibilità. Le varie culture ed epoche, così, si trovano a dare maggiore o minor peso, nei loro codici alimentari, alle diverse attività che al mondo del cibo sono collegate, rendendo pertinente ora un momento ora un altro, ora una pratica ora un'altra, ora un luogo ora un altro. È in questo modo, e per queste ragioni, che le forme semiotiche della cucina e dell'alimentazione sono omologhe a quelle del linguaggio: ciò che a un determinato livello di pertinenza è elemento singolo (una frase, un piatto) a un altro può essere inteso come un composto (di parole,

di sapori) mentre a un altro ancora come un componente (di un discorso, di un pasto). In altri termini, ciò che per certe culture è un testo (un piatto) per altre è solo la parte di un testo più ampio (un pasto) mentre per altre ancora è inteso come un contesto (un insieme di bocconi). Ciò non significa che tutto è uguale a tutto poiché ogni cosa è egualmente possibile, senza regole o sistemi. Ma semmai che i sistemi di regole si basano sul principio della *pertinenza*, stabilendo volta per volta che cosa è significativo e che cosa non lo è, che cosa è importante e che cosa lo è meno.

Il problema che si pone a questo punto è come maneggiare la relazione, il testo culinario e il contesto culturale: termini che, come sarà chiaro, non sono da intendere in senso ontologico ma, più rigorosamente, relazionale, ossia come elementi che si costituiscono reciprocamente in funzione degli obiettivi significativi che gli attori sociali, sullo sfondo dei modelli gastronomici cui fanno riferimento, volta per volta mettono in gioco. Il contesto è ciò che non è pertinente per la costruzione semiotica del senso gastronomico, il testo è tutto il rimanente. E se c'è qualcosa nel contesto che è utile per l'intelligenza della testualità, va integrato a essa. È, in fondo, quel che s'è detto prima, a mo' d'esempio, a proposito delle pratiche agricole di tipo biologico o anche etico, prima escluse dal senso culinario, oggi incluse. Andando al ristorante non vogliamo sapere soltanto che cosa ha preparato oggi lo chef, ma da dove vengono le materie prime che ha lavorato. Così come, forse, ci interesserà conoscere che fine faranno gli avanzi della cucina. Ciò che prima era contesto, oggi è testo, secondo pertinenze culturali, punti di vista valoriali, resi funzionali dalla cultura di riferimento. Che è esattamente quanto Lotman ci ha insegnato.

3 Testo e contesto

È noto che la riflessione lotmaniana fra testo e contesto costituisce una delle chiavi di volta dell'intera opera di questo studioso. Da una parte le strutture gerarchiche interne ai prodotti testuali; da un'altra i vari fenomeni culturali che, agganciandosi ai primi, possiedono strutture semiotiche analoghe; da un'altra ancora i principi di auto-descrizione interna d'ogni cultura, affidati a metatesti che soppesano i valori d'ogni testo e d'ogni fenomeno culturale. Il tutto a partire da quei metameccanismi o modelli culturali che Lotman ri-costruisce per descrivere il modo in cui, opponendosi fra loro, le culture erigono la propria identità specifica. Fra questi diversi elementi *non c'è una differenza ontologica a priori ma una gerarchia variabile di relazioni*: ciò che è testo può diventare contesto secondo una diversa prospettiva culturale (un componimento poetico che diviene modello di produzione estetica); ciò che è comportamento può essere descritto e

valutato da metatesti culturali interni (le dichiarazioni di poetica, le tavole dei generi, i manifesti delle avanguardie, ma anche i manuali di buone maniere, i catechismi etc.); ciò che è metatesto può a sua volta essere inteso come testo al grado zero (una ricetta di cucina letta come una poesia); ciò che appartiene a un genere può col tempo essere ripensato in un altro (una preghiera o un trattato scientifico divengono per esempio opere letterarie). E così via. Il *testo della cultura* è sia il singolo testo che una cultura produce al suo interno sia la testualità intera di quella cultura: le due cose essendo, in molti casi, isomorfe, e facendo da modello l'una all'altra.

Così, appare evidente perché «il testo può essere inteso come il programma condensato di tutta una cultura».⁸ Una cultura è un insieme di lingue somiglianti ma diverse, asimmetriche, in dialogo e conflitto fra di esse, conviventi grazie a un meta-meccanismo culturale più ampio, che è esso stesso una lingua, o forse un testo, spesso a carattere normativo, che decide, per esempio, se è più importante l'immagine o la parola, quale ruolo affidare all'oralità rispetto alla scrittura, che importanza dare alla vita vissuta rispetto all'opera d'arte, alla cosa rispetto al segno etc. (come insegnano fenomeni a prima vista di dettaglio come le natura morta, i ritratti pittorici o le bambole). La cultura è un insieme di testi dove il referente del primo diviene significato per il secondo, e così all'infinito, e dove anche i metatesti - poetiche più o meno prescrittive - hanno il medesimo ruolo di testi culturali. La celebre nozione di semiosfera⁹ si innesta qui, descrivendo la cultura attraverso l'immagine dell'essere vivente, con innumerevoli organi e innumerevoli funzioni, ma soprattutto con tutti i problemi di adattamento all'ambiente e di conseguente trasformazione che vengono convocati da un simile immaginario biologico. Così, l'esistenza del testo è paragonabile a quella di un organismo vivente: la sua vita è possibile sempre e soltanto in relazione ad altri esseri, entro campi d'azione fortemente conflittuali in cui lotta quotidiana per la sopravvivenza è al tempo stesso funzione della continua trasformazione delle lingue e delle culture.

Ne viene fuori l'idea per cui ogni cultura stabilisce al suo interno che cosa è testo e che cosa non lo è, quali configurazioni semiotiche acquisiscono dignità testuale, hanno valore, dunque senso, per la cultura medesima (hanno un "significato globale" per chi li enuncia e li recepisce, come anche "funzione globale" per lo studioso della cultura), e quali invece non lo acquisiscono. Da cui le opposizioni assiologiche fra oralità e scrittura, testi religiosi e testi scientifici, vita e letteratura etc. E lo studioso, sottolineando il carattere testua-

⁸ Ju. Lotman et al., *Tesi per un'analisi semiotica delle culture*, 1973, in *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006.

⁹ Lotman, *La semiosfera*.

le di alcune configurazioni in quella cultura, rinverrà al contempo il carattere anti-testuale di altre, la culturalizzazione (dunque la testualizzazione) di ciò che, per quella cultura, non è testo. Per esempio, quando si diffonde la natura morta, divenendo percepita come un testo degno di considerazione, accade che le cose, che prima venivano considerate come elementi bruti del mondo, cambiano di status, e iniziano a essere percepite come segni: non ci sono più bottiglie, brocche, prugne o fagiani, ma i segni di tutto ciò. L'esistenza culturalmente rilevante del genere pittorico determina una trasformazione nel mondo di percepire la realtà.¹⁰

La conseguenza di tutto ciò, ancora una volta, è la constatazione per cui, a ben vedere, non è lo studioso che, analizzando il mondo culturale, per esigenze di descrizione pone come testo qualcosa che non lo è, studiando questo qualcosa "come se" fosse un testo, forzando un po' le cose pur d'arrivare a un qualche risultato interessante. Più profondamente, sono le culture a modellizzare il mondo, generando un meta meccanismo che distribuisce le sue emergenze ora in testi ora in cose che non lo sono, essendo in realtà modellizzate anch'esse in quanto, per esempio anti-testi che si oppongono ai primi, oppure in semplici non testi, pure "cose". Le "cose", in altri termini, costituiscono l'antimodello del modello testuale, sono dunque modelli in negativo, modelli a loro volta. Una città può essere progettata, in certi periodi, come falsariga razionale del mondo, realizzazione dell'utopia illuministica; oppure può emergere in altre culture come anti-modello: luogo del disordine, del caos, dell'anti-ragione, della non cultura. Il fatto è che, dice ancora Lotman,¹¹ "ogni testo emana la sua aura di contesto": se pure tolto dal suo contesto originario, ne forma subito un altro, come un crocifisso che viene spostato da una chiesa in un museo perde il suo valore sacrale ma ne acquisisce immediatamente uno estetico. Ogni testo crea la propria esteriorità in funzione del significato globale di cui esso è portatore, entra in dialogo col suo esterno, come un edificio che col suo stile dà un senso agli altri che gli stanno intorno in una strada, per analogia o per contrasto.

Riecheggia così l'idea derridiana dell'impossibilità - teorica ed effettuale - del fuori-testo, dell'essenziale paradossalità del nesso interno/esterno: ogni volta che tale distinzione viene prodotta, qualunque sia la sua declinazione specifica (testo/contexto, cultura/natura, città/campagna, noi/altri etc.), essa viene negata a un livello superiore, quello del meta meccanismo culturale che pure la rende operativa, in qualche modo producendola: il contesto è un testo, la natura è culturale, la campagna sta dentro le mura cittadine, gli altri siamo noi... Non appena si produce una separazione (per esempio, città/pe-

¹⁰ Lotman, *L'insieme artistico*.

¹¹ Lotman, *L'insieme artistico*.

riferia), ecco che immediatamente si genera un omeomorfismo, per definizione paradossale, fra il tutto e le sue parti (la periferia dentro la città, o viceversa). È per questo che Lotman insiste, praticamente lungo tutta la sua opera, sul fenomeno del testo nel testo (romanzo nel romanzo, teatro nel teatro, film nel film, casa nella casa, città nella città...), che non è il caso sporadico, più o meno rilevante esteticamente, della *mise en abyme*, ma una sorta di meccanismo essenziale della semiosfera, quello per cui, per esempio, la semiosfera stessa è a sua volta il luogo unitario dove si generano molteplici semiosfere, e così all'infinito.

4 Babette

Ora, come possiamo rendere operativo questo ragionamento per la gastronomia? Prendiamo il caso, insospettata testimone, dalla famigerata Babette, cuoca artista per sedicente antonomasia, conclamata eroina di una cucina universalista pacificante ed epicurea, il cui malcelato sciovinismo parigino entusiasma da tempo i blogger di mezzo mondo. Il babetismo è ormai un'ideologia di successo, e come tutte le ideologie ha innescato, oltre a euforici movimenti di rivalsa, un certo numero di aziende di successo.¹²

Il pranzo di Babette, si ricorderà, è un racconto di Karen Blixen ambientato in un grigio, tristissimo villaggio norvegese dove l'intera esistenza degli abitanti è dedicata al culto del Signore. La gente prega, il Decano tiene i suoi ammirati sermoni, tutti cantano lodi a Dio. L'arrivo improvviso di due figure maschili, un soldato di belle speranze e un celebre cantante d'opera, turba due ragazze della comunità, le figlie del Decano, che non cedono però ai fasti della vita terrena e ai suoi piaceri. Giunge poi dalla Francia una donna, Babette, esiliata da Parigi dove infuriano i combattimenti per la Comune, e deve adattarsi a far la cameriera presso le due piissime figlie del Decano ormai avanti d'età. Nella cui casa, fra le altre mansioni, cucina. Finché, grazie a una inaspettata vincita di denaro, prepara un

¹² R. Appelbaum, *Dishing It Out*, London, Reaktion Books, 2011, tr.it. *De gustibus*, Bologna, Odoja, 2012; Marrone, *Livelli di senso*. Come caso esemplare un racconto cosiddetto di finzione non perché mi voglia trincerare dietro un testo letterario, e dunque artistico, ma in quanto configurazione di senso che è stata creata a prescindere da me che la sto analizzando. In filosofia, troppo spesso, si propongono come esperimenti mentali *exempla ficta*, invenzioni assolute; in semiotica si preferisce optare per qualcosa di assolutamente reale, i testi della cultura, che esistono a prescindere dalle indagini che se ne possono fare. Da questo punto di vista, non condivido l'opposizione fra testi ed esperienze concrete: non c'è nulla di più concreto dei testi e non c'è nulla di più finto delle esperienze concrete, almeno se le si vuole proporre come reali, immediate, fenomenologicamente pure: tutte le esperienze sono filtrate per poter essere comunicabili, dunque analizzabili (Cf. G. Marrone, *La cura Ludovico*, Torino, Einaudi, 2005).

gran pranzo con manicaretti assolutamente sublimi per celebrare la memoria del Decano. Pranzo che incanta l'intera comunità, la quale da quel giorno ritrova la gioia, il senso di appartenenza, la voglia di stare insieme senza infingimenti né ipocrisie. Sicché, le opposizioni di fondo presenti nella storia sono abbastanza evidenti: parlare, pregare, raccontare, cantare (dal lato dello spirito, e dell'identità nazionale norvegese); mangiare, bere, baciare (da quello della carne, legato semmai alla cultura francese). Morale: cibo e linguaggio hanno la stessa origine fisica, lo stesso luogo fisiologico che li genera, la bocca. Motivo per cui non possono non incontrarsi in una specie di chiasma originario.

Quel che qui ci interessa è però un altro momento, e precisamente il fatto che Babette - artista della cucina, come lei stessa si presenta, appunto, alla fine della vicenda - non lavora soltanto sul gusto in senso stretto, e dunque sulle materie prime che trasforma in quei manicaretti sublimi che turberanno i convitati del villaggio. La misteriosa donna francese è ben più di una cuoca; e quella maestosa cena che preparerà è molto di più che una semplice successione di pietanze assai raffinate. Babette, potremmo dire, è un intero ristorante, mica solo il suo chef. Sembra quasi un attuale esponente del marketing sensoriale, di quelli che vogliono far vivere ai loro clienti un'esperienza olistica totalizzante, un'esperienza che li coinvolga totalmente sul piano della percezione sensoriale, come anche su quello della conoscenza e della socialità. Il suo è un lavoro sul corpo intero dei convitati, e non solo sulla loro lingua in quanto organo dei sapori. Difatti il suo scopo, dirà, è ricreare l'atmosfera complessiva di quel Cafè Anglais dove per molti anni aveva regnato come cuoca perfetta, ammirata perfino dai suoi nemici politici.

Di solito, quando si parla del *Pranzo di Babette* si ricordano gli elementi oscuri, mitici e vagamente esotici della storia, come le *cailles en sarcophage*, il brodo di testuggine, i vini di Borgogna e di Spagna, lo Champagne. Si trascura invece il fatto che il pranzo in questione è preparato dalla signora in esilio sin nei minimi dettagli, permeando di sé l'intera vicenda. Innanzitutto, c'è l'incombenza di un destino, quello di una donna che viene da lontano e che porta con sé, silenziosamente ma strenuamente, il proprio sistema estetico-gastronomico (*Capricci del destino* s'intitola l'opera della Blixen da cui è tratto il racconto). Ma tutto può aver inizio, in senso stretto, quando arriva il classico dono magico delle fiabe: Babette vince alla lotteria, e ciò gli permette di preparare il pranzo con tutte le provviste del caso e gli ingredienti necessari. A quel punto parte per una destinazione ignota, ordina il tutto, ritorna soddisfatta. Ma in che cosa consiste questo "tutto" che ha ordinato, sapremo dopo, in Francia? e quali sono questi ingredienti ritenuti necessari? Essi si rivelano a poco a poco al lettore, così come agli abitanti del villaggio, e soprattutto alle due sorelle e padrone di casa. Vale la pena seguire nel dettaglio questa

specie di processione. In primo luogo arriva una “carriola carica di bottiglie”; “è vino?”, chiede Filippa; “no, è Clos Vougeot 1846”, risponde Babette. Poi si scorge un “marinaretto coi capelli rossi”, colui il quale sarà l’aiutante di Babette in cucina e servirà al tavolo. Poi ancora giunge, possente, la tartaruga, che susciterà le preoccupazioni demoniache dell’ingenua Filippa.

Ma la predisposizione del pranzo non si esaurisce nella teoria delle sue vivande importate da Parigi. Babette infatti, non soddisfatta, prende di petto la casa delle padrone, smontandola e rimontandola secondo le sue esigenze e insistenze. Così, separa rigidamente la zona della cucina dal resto della casa, impedendo alle due sorelle – e al lettore¹³ – di metter piede tra pentole e padelle (anch’esse, manco a dirlo, di provenienza francese). Inoltre, trasporta il divano del salotto in sala da pranzo, lasciando alle pie donne il governo del primo (ornato adesso da un vecchio ritratto del Decano) e appropriandosi invece di quello della seconda. Ed ecco che sulla tavola vengono ben collocati biancheria da tavola, argenteria, caraffe e bicchieri “arrivati solo Babette sapeva da dove”, e al centro con una fila di candele la cui luce si riverbera sui vestiti neri e gli occhi umidi dei convitati. Gli ospiti, una volta sopraggiunti, resteranno un bel po’ sulla soglia di casa, dove percepiranno il calore interno e il profumo d’incenso, e solo Babette deciderà il momento opportuno per farli finalmente accomodare in sala da pranzo per dar inizio al rituale organizzato a puntino.

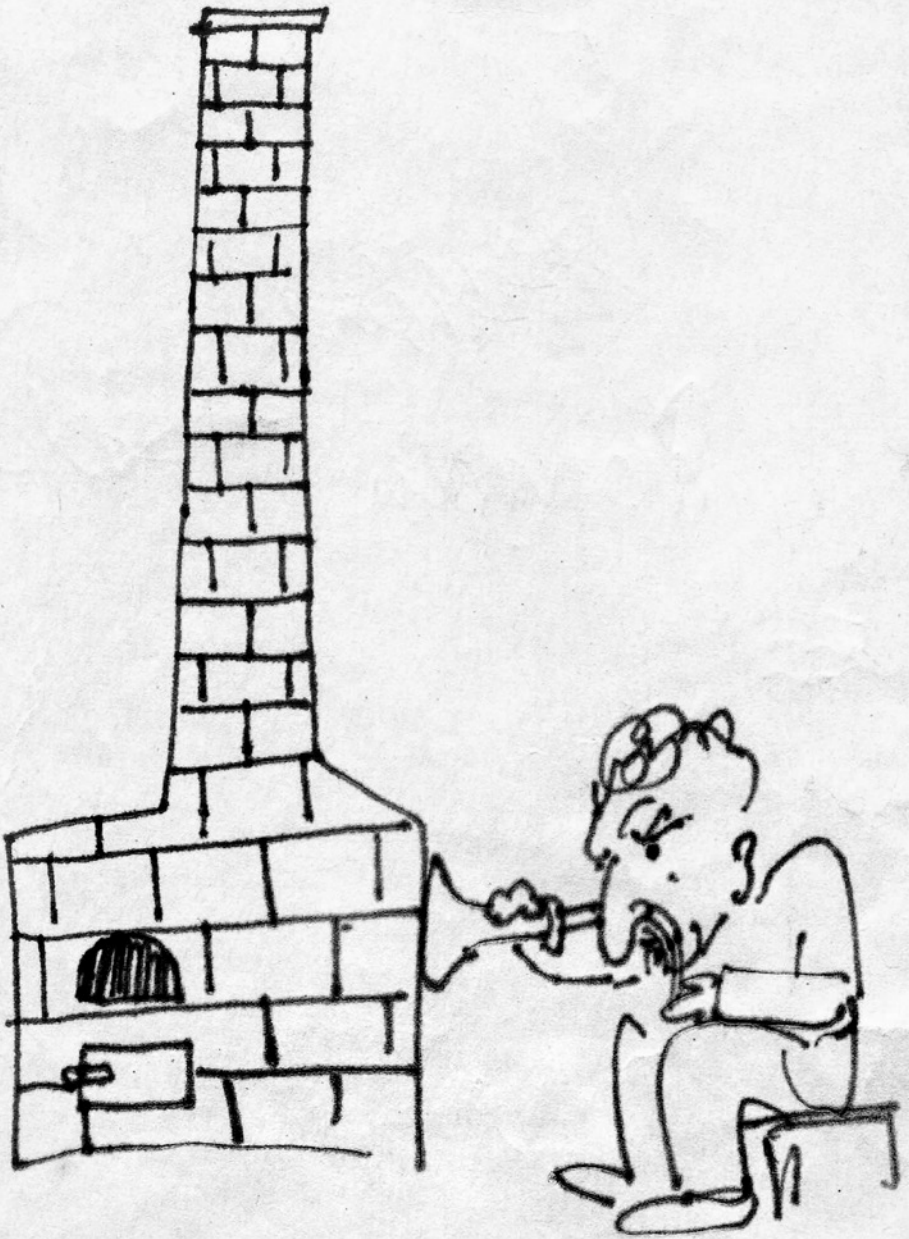
Un rituale, appunto, dove tutto viene curato sin nei minimi dettagli, come a risvegliare, per quanto possibile, l’atmosfera ovattata e preziosa dei migliori ristoranti parigini, là dove il gusto dei manicaretti è accompagnato, e magnificato, dall’ambiente che li ospita, dal servizio perfettamente curato, dalla generale atmosfera ovattata e preziosa della *haute cuisine*. Amontillado e brodo di tartaruga, gustose quagliesse e cesti di sontuosa frutta, ma anche tovagliato ricamato e argenteria di prima qualità, cristalleria finissima e perfino il ragazzino vermiglio vengono, tutti, importati dalla *douce France*, conclamata patria di gourmand fatti gourmet. Operazione necessaria, secondo l’artista Babette, per costruire un pranzo *comme il faut*, o almeno come la gastronomia francese ce lo ha rimandato da due o tre secoli a questa parte.

13 Va tenuto in conto che tutto il racconto è in focalizzazione esterna, il punto di vista è cioè esterno ai personaggi. Così, il lettore non sa mai che cosa pensa Babette, quali i suoi pensieri, i suoi affetti, i suoi valori, i suoi obiettivi. Lo si può solo ricavare dal suo agire, o attendere che sia lei, come accade alla fine, a svelarlo. Analogamente, al momento del pranzo, non si sa nulla dello stomaco e del palato dei suoi convitati (Cf. Marrone, *Livelli di senso*) – di modo che, accanto al classico concetto di punto di vista della narratologia, bisognerebbe coniare il concetto di punto di gusto, o di sapore.

Искусства на кухне, хоровод в гостиной

Джанфранко Марроне
Университет Палермо

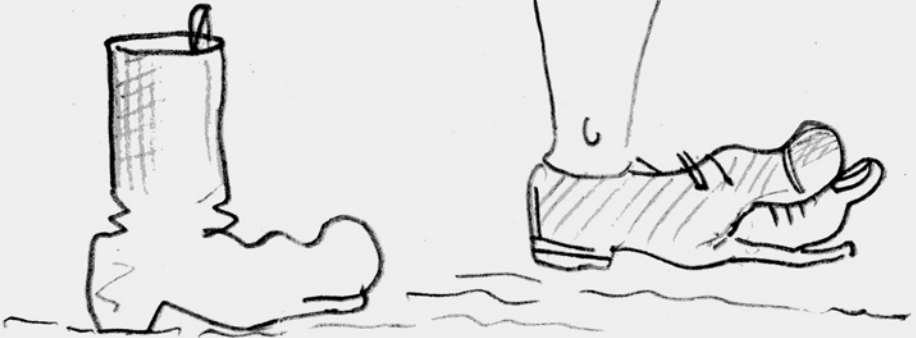
Сейчас часто обсуждается идея кухни как искусства. Речь идет о том, может ли она стать полноценным участником «хоровода муз», и если да, то каким образом. Какие формы принимает хоровод на кухне? И кто его водит? Исходя из центральных представлений семиотики Лотмана (доминанта, текст/контекст, взрыв, мы/другие) и применяя их к конкретному показательному примеру («Пир Бабетты»), будет предпринята попытка ответить на приведенные вопросы. Таким образом будет подтверждена методологическая важность теории Лотмана.



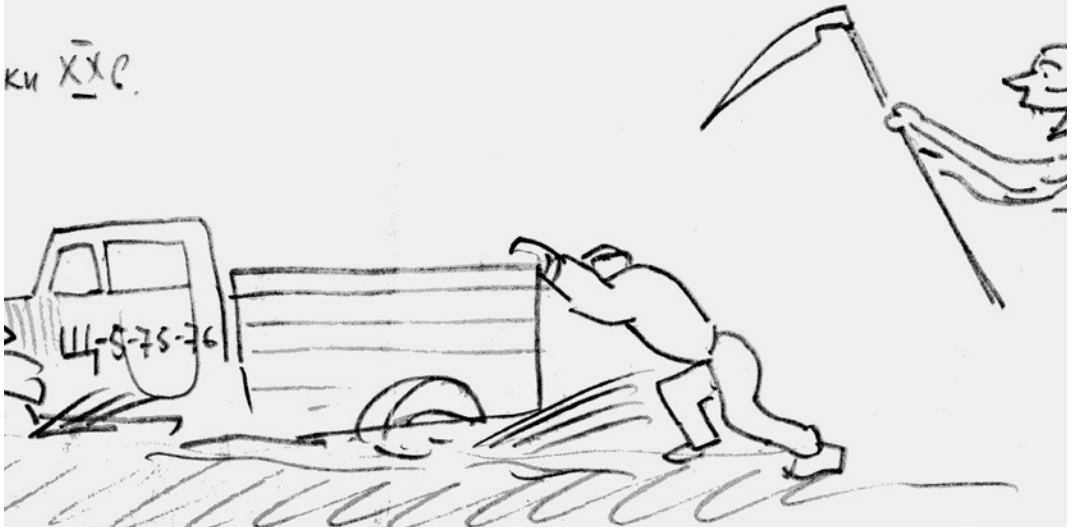
Моды

сезон: осень 1952.

Дамская обувь



ки ХХС.



Le poetiche del comportamento fra arte e vita quotidiana

Franciscu Sedda

Università di Roma Tor Vergata, Italia

Sommario 1 Introduzione. – 2 Poetica come ciò che è segnato dall'arte. – 3 Poetica come potenza dell'azione semiotica. – 4 Poetica come possibilità di creatività e libertà. – 5 Poetiche come tendenze e posizioni. – 6 Poetiche, mondo, realtà.

1 Introduzione

Le riflessioni che seguono si propongono di indagare a livello teorico alcune delle implicazioni del concetto lotmaniano di *poetica del comportamento quotidiano*. In particolar modo si cercherà di indagare alcune delle sfaccettature e delle implicazioni teorico-epistemologiche del rapporto fra la dimensione dell'agire e la sfera dell'arte che il termine *poetica* sussume in sé.¹

2 Poetica come ciò che è segnato dall'arte

Il rapporto fra comportamento e arte, e il conseguente utilizzo del termine "poetica" da parte di Jurij Lotman, potrebbe essere facilmente risolto richiamando l'ipotesi forte e al contempo situata esplicitata dallo stesso Lotman in apertura di uno dei suoi principali saggi in materia: *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del secolo XIX*. Per il nostro autore l'in-

¹ Il tema delle poetiche del comportamento è stato da noi sviluppato su altri versanti, sia teorici che applicativi, in diversi saggi. Fra gli altri si possono vedere il cap. 1 ("Imperfette traduzioni") e il cap. 4 ("Poetiche contemporanee. Media, forme di vita, sensibilità") in F. Sedda, *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma, Meltemi, 2012.

tento era quello di mostrare e dimostrare che in una certa fase della vita politico-sociale russa del primo Ottocento, il senso dei gesti, delle azioni, dei comportamenti dei suoi protagonisti era leggibile comprendendo il suo modellamento a partire da testi artistico-poetici:

Parlare della poetica del comportamento quotidiano significa infatti affermare che nel periodo culturale, cronologico e nazionale indicato, determinate forme di attività quotidiana erano coscientemente orientate secondo le norme e le leggi dei testi artistici e vissute in modo immediatamente estetico.²

La vita in esame era cioè una traduzione-esecuzione in pratica di modelli di identità e comportamento – di ruoli, valori e passioni – inscritti e proposti da qualche testo artistico circolante nella semiosfera russa. Prendendo la via più breve si poteva dunque parlare di un comportamento quotidiano “poetico” perché modellato così in profondità dalla produzione artistica da assumerne le fattezze esteriori e le coerenze intime. Generalizzando questo assunto si potrebbe dunque dire che il comportamento è *poetico* perché lo si può *riconoscere* come *segnato dall'arte*, significativo proprio perché e proprio laddove l'arte lo ha penetrato e formato in modo riconoscibile. Come vedremo parlando delle *poetiche come tendenze e posizioni* (par. 5) tale ragionamento ha ancora oggi una sua utilità tipologica ma non può essere considerato come esaustivo dell'idea di “poetica del comportamento”. A meno che non si voglia sostenere, ma non è la nostra posizione, che solo l'arte abbia il potere di generare delle poetiche del comportamento e che ogni comportamento che assurga a livello di poetica ricada *ipso facto* nel campo dell'arte.

3 Poetica come potenza dell'azione semiotica

C'è una seconda via, un po' più lunga e teoricamente densa, che pensiamo possa essere seguita a dispetto delle esplicite intenzioni lotmaniane.

Il punto di partenza è la netta distinzione che si ritrova nei testi dello stesso Lotman fra *l'arte come spazio semiotico* (come linguaggio modellizzante) e la *vita quotidiana* come spazio extrasemiotico o non-semiotico. Questa presa di posizione di Lotman sembra basarsi, non senza tensioni contraddittorie, tanto su una filosofia del sen-

² Ju. Lotman, *Poëtika bytovogo povedenija v russkoj kul'ture XVIII veka*, in “Trudy po znakovym sistemam”, 8, 1977, 65-89; tr. it. *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del secolo XIX*, in Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, 201.

so comune quanto su una dimensione propriamente epistemologica. Vedremo inoltre come questa posizione si radichi anche in una particolare processualità storica (cf. par. 5).

Il nesso fra senso comune e apertura teorica lo si ritrova in modo chiaro all'inizio del saggio su *La lingua teatrale e la pittura*:

Il legame tra il fenomeno dell'arte e la duplicazione della realtà è stato più volte notato dall'estetica. (...) La possibilità della duplicazione è la premessa ontologica per la trasformazione del mondo degli oggetti in mondo di segni: l'immagine riflessa della cosa è sottratta ai rapporti pratici (di spazio, di contesto, di fine e altri) a essa connaturati, e perciò può essere facilmente inclusa nei rapporti modellizzanti della coscienza umana. (...) Tuttavia, nel fenomeno elementare della duplicazione di un determinato oggetto, la condizione semiotica è racchiusa come semplice potenzialità. Di regola essa non viene riconosciuta da una coscienza ingenua, non predisposta alla ricezione segnica del mondo.³

Il tema è ripreso ed esplicitato - ma non senza una significativa differenza su cui torneremo (cf. par. 6) - qualche anno dopo nel saggio su *La natura morta in prospettiva semiotica*. Dice infatti Lotman:

L'opposizione "parola-cosa" rientra fra i principali generatori semiotici di qualsiasi cultura. Qui la "cosa" non è da intendere nel suo significato linguistico, come denotato del segno, ma nella sua realtà opposta alla segnicità in quanto tale. Alla cosa si attribuisce non solo materialità ma anche unicità, esistenza autosufficiente, integrità e una particolare autenticità indipendente dall'uomo e dalle sue idee. Il segno è recepito come qualcosa di convenzionale, creato dalla cultura umana, alla cosa vengono attribuiti un'indiscutibilità e una realtà sensibile che la fa uscire dai limiti del mondo delle convenzioni sociali. (...) Che la cosa sia "autentica" [rispetto alla convenzionalità del segno], dal punto di vista della consapevolezza di tutti i giorni, è fuori discussione.⁴

3 Ju. Lotman, *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)*, in *Teatral'noe prostranstvo*, Moskva, 1979; tr. it. *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*, in Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 97-112, qui 97-8.

4 Ju. Lotman, *Natjurmort v perspektive semiotiki*, in *Vešč' v iskusstve*, Moskva, 1986, 6-14; tr. it. *La natura morta in prospettiva semiotica*, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 51-62, qui 51-2.

Dati questi passaggi non è difficile individuare nello spazio della vita quotidiana, proprio in quanto «mondo delle cose»,⁵ lo spazio della non-segnicità. O meglio, come preferiamo dire seguendo Merleau-Ponty,⁶ di una “fede ingenua” nella *datità delle cose*. L’arte serve qui proprio per *infrangere* nel modo più forte e diretto questo senso di datità. Si pensi ad esempio alla trasfigurazione cubista degli oggetti che da un lato concepisce l’oggetto nella sua interezza e dall’altro lo scompone in superfici e forme geometriche «rendendo percepibili e significative le forme spaziali della cosa».⁷ Esempiare (anche perché di impatto su di una percezione non allenata alla realtà *sub specie* cubista) risulta la messa in co-presenza su di un unico piano di diverse facce dell’oggetto in questione. Una messa in co-presenza che ridefinisce il senso della realtà dell’oggetto, di fatto affermando che ciò che “normalmente” risulta invisibile da una data prospettiva non è per questo meno “reale”. Quale oggetto risulta dunque più *realistico*? Quello che asseconda la parzialità del singolo punto di vista o quello che prova a cogliere *tutto l’oggetto tutto insieme*? O ancora, come ci ricorda il cammino della cultura che dalla poetica di Picasso porta a Peppa Pig, con il suo volto che è quintessenza del gioco cubista, quale *comportamento plastico-figurativo* è più vero, corretto o semplicemente efficace nella ri-presentazione degli orrori della guerra o nella resa del mondo (e dello sguardo sul mondo) dei bambini?⁸

5 S. Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 131-69.

6 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

7 Lotman, *Natjurmort v perspektive semjotiki*, 58.

8 Il parallelo implica evidentemente ulteriori approfondimenti. Uno di questi riguarda quel meccanismo di semplificazione-trivializzazione che Lotman rilevava nel passaggio dai testi artistici alla vita quotidiana (Ju. Lotman, *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio, 1994, 75-6). Il tradursi del profilo piatto dei volti di Guernica, quelli umani come quelli animali (non ci si dimentichi del toro!), nell’estetica del cartone animato Peppa Pig, in cui in modo simile occhi, narici, orecchie stanno tutte sullo stesso piano, segna certo uno slittamento semantico dalla deformazione del corpo smembrato dal bombardamento a un corpo integro e deformabile al contempo, un corpo gommoso (esemplari gli intramontabili Barbapapà ma anche in modo diverso i Teletubbies), un corpo felicemente racchiuso in se stesso e contemporaneamente aperto su mille possibilità trasformativo-evolutive; al contempo tuttavia indica anche una traduzione di alcuni tratti plastico-figurativi dalla sfera dell’arte a quella della vita quotidiana. E questo non per il minor valore “artistico” di Peppa Pig ma per il tipo di sguardo che gli si rivolge (o che si presume gli rivolga il bambino): uno “sguardo ingenuo” sul mondo e sulle cose che lo popolano, potremmo dire echeggiando la già citata fede ingenua fenomenologica che si associa ai vissuti quotidiani. Uno sguardo ingenuo perturbante tuttavia, dato che non si fa problema di accogliere in sé le arditezze cubiste. Un secondo approfondimento va invece nella direzione della comprensione di come questa popolarizzazione dei tratti della rappresentazione cubista possa produrre o sedimentare *poetiche*, vale a dire modellare tanto lo stile comune del disegno - l’arte di fare arte quotidiana - quanto la percezione collettiva di un’intera generazione. Non scordiamoci infatti che Peppa Pig è oggi un fenomeno comunicativo di massa, che coinvolge milioni di bambi-

Quale di questi coglie la realtà mentre la ri-figura?⁹

La stessa ricerca di verosimiglianza del resto perturba il senso di datità della “cosa reale”. Lo fa in modo differente ma per certi versi persino più perturbante, come ci ricorda il *trompe l’oeil*.¹⁰ Lo fa proprio perché dimostra, fra le altre cose, quanto la realtà sensibile, la realtà nel suo apparire, possa prodursi per effetto del linguaggio, *attraverso il linguaggio*.

Se quanto stiamo argomentando è valido ne risulta che la scelta di Lotman di utilizzare l’arte per esemplificare l’*essenza della segnicità* contrapposta al *byt* come mondo apparentemente *a-segnico* va al di là di una sua predilezione personale o all’influsso di un qualche spirito del tempo. Il motivo della scelta risiede nel fatto che per Lotman l’arte in quanto linguaggio secondario di modellizzazione rappresenta al massimo grado e nella forma più sintetica la potenza della convenzionalità segnica.

Il termine *poetica* ingloba in tal senso non tanto l’influsso dell’arte sulla vita ma la *potenza dell’azione semiotica* nel dar forma a un mondo che non è (percepito come) semiotico. E spingendoci ancora più avanti, questa riflessione porta sulla necessità di una *correlazione* fra la vita quotidiana e un qualche linguaggio *altro da essa*. Un qualche linguaggio – il rito, il mito, il teatro, la pittura ecc. – che mentre ricade nella sfera onnicomprensiva della vita quotidiana, mentre ne traduce delle porzioni, offre alla vita quotidiana stessa la possibilità di modellare e comprendere il suo inavvertito linguaggio. Così come il comportamento *proprio* si scopre nel momento dell’incontro con l’altro con i suoi comportamenti “diversi”; così come questo comportamento perde in quel momento la sua naturalità per guadagnare in originalità; così la vita quotidiana nel suo insieme ha bisogno di altri linguaggi – che la traducono, modellano, dinamizzano, mettono in crisi – per scoprire se stessa e le sue formalità, per scoprire che può giocare con esse, per provare a conservarle o a mutarle.

Il linguaggio artistico serve dunque per tendere e aprire al massimo lo spazio fra datità e convenzionalità, fra automatismo e crea-

ni (e di genitori) con meccanismi di attaccamento e penetrazione nelle sfere della vita quotidiana (dal vestiario, all’oggettistica, agli album ecc.) a dir poco impressionanti. Per ulteriori spunti di riflessione sulla lingua dei cartoni animati vedi Ju. Lotman, *O jazyke mul'tiplikacionnych fil'mov*, in “Trudy po znakovym sistemam”, 10, 1978, 141-4; tr. it. Sulla lingua dei cartoni animati, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 113-19, che la considera “segno del segno” della “cosa”. Per un’analisi semiotica del linguaggio picassiano, in particolare dei *collages*, vedi F. Polacci, *Sui collages di Picasso. Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 2012.

⁹ P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985, tr. it. *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1994.

¹⁰ Cf. Lotman, *Natjurmort v perspektive*, 54-5.

tività, fra ripetizione e differenza, fra prevedibilità e imprevedibilità. È dentro questo spazio che si inseriranno, nella dinamica storica effettiva, quelli che Lotman chiama *codici-traduttori*¹¹ che faciliteranno la trasposizione e comunicazione fra *byt* e linguaggio artistico “colto” andando a creare un tessuto di correlazioni che regola non solo l’esistenza delle “cose” per l’uomo ma anche lo stesso senso dell’agire, la riconoscibilità dei gesti, la formazione delle identità individuali e sociali.

Tuttavia non va fatto l’errore, ripetiamolo, di chiudere il ragionamento lotmaniano su una definizione sostanziale di artisticità. O se si preferisce, bisogna ammettere che il campo della *poeticità* è più ampio, e a volte persino diverso, da quello definito (di epoca in epoca, di cultura in cultura) dai linguaggi dell’arte: non si spiegherebbe altrimenti perché in certi momenti il meccanismo di modellamento fra arte e vita si ribalta ed è la vita a fornire modelli all’arte. In questo caso la *poeticità* che vivifica proviene dal ribollente mondo della vita e la *datità* che viene infranta è quella di un qualche linguaggio artistico divenuto talmente prevedibile o chiuso in se stesso da risultare insignificante o insensato.

4 Poetica come possibilità di creatività e libertà

Ne *La cultura e l’esplosione* Lotman dedica pagine di grande fascino al *nesso fra menzogna e poesia*, arrivando a parlare della menzogna come una forma di “arte pura”.¹²

Si prenda l’esempio di Chlestakov, protagonista de *Il revisore* di Gogol’. Chlestakov, grande mentitore, ha «la capacità - dice Lotman - di staccarsi dalla realtà e di formare un proprio mondo non limitato e non controllato da nulla». ¹³ Egli attraverso la menzogna afferma la sua libertà rispetto ai burocrati di San Pietroburgo. Tanto che - dice ancora Lotman, traendo le conseguenze sia del ragionamento teorico che dell’analisi della specifica opera gogoliana - «il fatto che la menzogna risulti inaspettatamente legata alla libertà, ci costringe a riflettere seriamente su di essa». ¹⁴

La stessa umanità dell’uomo, stando al Lotman de *La cultura e l’esplosione*, sembra radicalmente debitrice della possibilità di mentire o comunque apprezzabile solo attraverso questo specchio perturbante: «Gli animali, cacciando o difendendosi, possono adottare

¹¹ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 106.

¹² Ju. Lotman, *Kul’tura i vzryv*, Moskva, Gnozis, 1993, tr. it., *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993, 161, 163.

¹³ Lotman, *La cultura*, 161.

¹⁴ Lotman, *La cultura*, 161-2.

la tattica dell'inganno. Tuttavia è loro estranea la menzogna, cioè la bugia non motivata e disinteressata».¹⁵

Echeggando l'Eco del *Trattato di semiotica generale*¹⁶ Lotman ci dà modo di saldare una volta di più umanità e semioticità, fin quasi a renderle indistinguibili. Conclusione certamente euforica per noi semiotici, se questa figura pienamente umana proprio perché pienamente semiotica non proiettasse la *menzogna* come sua *inseparabile ombra*.

Se a questo punto riprendiamo le fila del ragionamento avviato nel par. 2 possiamo dire che la tensione fra *cosa* e *segno artistico*, e più in generale fra datità del reale e poeticità intrinseca al fare semiotico, indica qualcosa di più della relazione fra il *naturale* e l'*artificiale* depositata nel senso comune. E così pure invita ad andare oltre la residua percezione di una differenza fra la *verità* del mondo delle cose e la *menzogna* del campo semiotico, se non si vuole tradire il postulato della potenza semiotica e della stessa capacità dei testi artistici di modellare la "vita reale".

Lo stesso *comportamento*, in tal senso, acquisisce tutta la densità di qualcosa di *artefatto*: dall'*addestramento* che regola per l'individuo l'acquisizione del "gioco" della lingua di cui parlava Saussure¹⁷ alla massima anti-colonialista *saremo menzogne di nostra stessa invenzione*,¹⁸ non solo il modellamento semiotico produce la semioticità del comportamento stesso ma pone il comportamento al crocevia di un inesauribile conflitto fra dimensione impersonale della cultura e emersione della personalità culturale, fra automatismo e creatività, fra verità menzognere e menzogne veritiere. Con tutti i corollari teoricamente ed eticamente delicati legati al rapporto fra condizionamento e congiunturalità, menzogna e libertà.¹⁹

Come dirà infatti Lotman in chiusura di *Cercare la strada*:

L'imperativo stesso di scegliersi un comportamento, che per gli animali che vivono in branco si pone in questi momenti [i rituali di accoppiamento], e poi per l'uomo diventa un meccanismo costante, modifica l'intero sistema alla radice, introducendovi il momen-

¹⁵ Lotman, *La cultura*, 161.

¹⁶ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

¹⁷ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922; tr. it. *Corso di linguistica generale*, a cura di T. de Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1967, 24.

¹⁸ E. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993; tr. it. *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti, 1998.

¹⁹ Sul rapporto fra menzogna e libertà e le sue conseguenze etiche si vedano le considerazioni in U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, 42 e 391. Abbiamo ripreso il tema in F. Sedda, *Gli eccetera dell'universo, le viscere della cultura. Sulle molte nature della semiotica*, in *Semiotica della natura (Natura della semiotica)*, a cura di G. Marrone, Milano, Mimesis, 2012, 41-78.

to dell'autocoscienza e quello dell'autocontrollo. Cambia la natura del processo. Sorge il conflitto fra personale e impersonale, i cui poli non si elidono e non debbono elidersi a vicenda, rimanendo sempre in uno stato di estrema conflittualità.²⁰

Come si può ben intravedere il comportamento, o ancor meglio, la *scelta del comportamento*, apre dunque all'emersione dell'*individualità* proprio nel dialogo teso con le norme sociali, vale a dire tanto con il comportamento ritenuto "normale" quanto con la realtà ritenuta "vera" e in quanto tale "giusta". Testo artistico emblematico di questo appello a tenere aperto lo spazio della libertà di scegliere, di comportarsi diversamente, di rifiutare la realtà data e il modellamento che essa cerca di esercitare su di noi è l'orwelliano *1984*. Il titolo originale del libro di Orwell - *The Last Man in Europe* - alludeva proprio alla presenza di un *ultimo uomo* capace di sfuggire al modellamento di una menzognera verità collettiva (e collettivistica). Al contempo, proprio in quanto libro, *1984* rilanciava in modo paradossale ed esponenziale il gioco fra modellamento della vita attraverso i testi e una vita capace di costituirsi in se stessa come testo esemplare, capace di affermare una poetica altra e nuova rispetto a quella socialmente dominante.²¹

Seguendo questo percorso dunque il termine *poetica* condensa in sé la capacità del singolo di creare, improvvisare, di *farsi artista* nel senso di artefice del proprio comportamento, senza per questo scendere nell'idiosincrasia o nel puro caos - cosa che negherebbe la stessa capacità di fare della propria esistenza (o di porzioni di essa) un'opera, come spesso si ama dire.

L'improvvisazione che fonda la poeticità di una poetica del comportamento è dunque altro dal rumore prodotto da colui che strimpella a caso per la prima volta un assolo sulla chitarra. Si avvicina piuttosto alla trasfigurazione del conosciuto - traduzione o tradimento che sia: vale a dire modo di fare che va *oltre* o *contro* il conosciuto - praticata con cognizione (incorporata) di causa: come il jazzista che improvvisa sullo standard fino a renderlo *altro*.

Il vasto campo della vita popolare, troppo facilmente associata ad una statica idea di "tradizione", ci offre copiosi esempi di una necessaria, doverosa, capacità *mediana* di trovare un comportamento che sia al contempo individuale ma dentro il linguaggio sociale. Emerge qui l'idea di *stile* in quanto *prassi enunciativa* al contempo segnata

²⁰ Lotman, *Cercare la strada*, 106.

²¹ Per una riflessione semiotica sulla concezione del linguaggio in Orwell si veda Fabbri che ricorda fra l'altro come alla *nuovlingua* del regime Orwell contrapponga una "poetica collettiva", vale a dire una lingua nuova che nasca dalla cooperazione di intellettuali, poeti, lavoratori (P. Fabbri, *Nuovlingue: dalla standardizzazione ai pidgin*, in Fabbri, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2000, 25-40, qui 28).

dalla storia e dalla creatività.²² Un'idea che si sostanzia ad esempio nei danzatori e nelle danzatrici de *su ballu*, il ballo sardo, chiamati a darsi *unu ghettu*, un modo personale di ballare che al suo apice di creatività è tuttavia colto e apprezzato in quanto quintessenza del modo d'essere della collettività.²³ O ancora nella definizione, che per alcuni potrebbe suonare ossimorica, di *futebol arte* data dai brasiliani al loro modo di giocare al calcio. Un modo di fare e d'essere che emergendo all'interno di una storia conflittuale e condensandosi all'interno di una specifica pratica tiene insieme il massimo della creatività individuale e dell'identificazione collettiva; o ancor meglio, fa della capacità di improvvisazione individuale il modello del comportamento collettivo, un modello che traducendosi in altre sfere sociosemiotiche diviene forma di vita nazionale.²⁴

5 Poetiche come tendenze e posizioni

Abbiamo visto (par. 2) che l'emersione dell'idea di poetica del comportamento quotidiano è legata in modo chiaro a una riflessione sul rapporto fra arte e vita e all'ipotesi di una estetizzazione della vita quotidiana in uno spaziotempo definito quale la Russia dell'Ottocento. Dal nostro punto di vista, tuttavia, la riflessione lotmaniana non solo può essere letta in chiave rinnovata e ampliata (parr. 3 e 4) ma dietro il ragionamento storico di Lotman, dietro il movimento diacronico del rapporto fra arte e vita che vedremo a breve, si può cogliere l'emergere di un paradigma di possibilità alternative e presenti al contempo.

Per comprendere quanto stiamo dicendo bisogna considerare che Lotman nel suo saggio *Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all'inizio del XIX secolo* utilizza una serie di macro-categorie artistiche per indicare delle *fasi* all'interno di una dinamica diacronica dagli accenti "evoluzionistici" in cui le tappe storico-tipologiche si susseguono come fossero spinte da una necessità quasi meccanica. Per evitare questa impressione riduzionista e ottenere una generalizzazione e astrazione utilizzabile in altri casi e contesti rileggeremo queste *fasi* in termini di *tendenze dominanti e posizioni d'identità* che generalmente convivono stratificandosi gerarchicamente o operando in ambiti socio-discorsivi differenti.

²² J. Fontanille, *Stile e prassi enunciativa*, in "Carte Semiotiche", 3 (nuova serie), settembre 1996, 11-33; D. Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000; tr. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002.

²³ F. Sedda, *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Roma, Meltemi, 2003.

²⁴ P. Demuru, *Essere in gioco. Calcio e cultura tra Brasile e Italia*, Bologna, Bononia University Press, 2014.

Riprendiamo dunque velocemente il percorso tracciato da Lotman che parte da quello che viene definito *Classicismo*. Lotman associa questa tendenza alla separazione e all'incomunicabilità fra arte e vita. Nella ricostruzione lotmaniana a questa tendenza segue il *Romanticismo* con l'arte che offre modelli per la vita: si tratta della tendenza portata al parossismo dai Decabristi. Segue infine il *Realismo* in cui è invece la vita a offrire modelli all'arte. Questo, come dicevamo, nell'ottica dell'evoluzione culturale della Russia ottocentesca.²⁵ C'è un quarto momento che Lotman non nomina in modo esplicito ma che ritorna nel saggio *Blok e la cultura popolare della città*. Spostandosi fino alle prime propaggini del Novecento Lotman individua infatti la tendenza a una completa estetizzazione del quotidiano e del popolare, un completo trapasso di quella sfera prima ritenuta "semioticamente inesistente" nel campo del comportamento reputato semiotico ed estetico al contempo.²⁶ Si tratterebbe di una fase in cui l'arte e la vita, al contrario di quanto accadeva col Classicismo, si mischiano completamente fin quasi a farsi indiscernibili. Una delle conseguenze importanti di questo confondersi del quotidiano e dell'estetico, di questa vita quotidiana che si eleva a livello di arte, è che l'arte strettamente e tradizionalmente intesa, l'arte "colta", patisce un discredito sociale scadendo nella sfera dell'insensato e dell'incomprensibile. Questa ulteriore fase, che Lotman esemplifica attraverso l'opera di Blok e il suo rapporto con lo spazio culturale metropolitano, la si potrebbe identificare come tendenza *Barocca* in cui la vita tende a farsi spettacolo, si fa spettacolo di se stessa.²⁷

Come abbiamo anticipato questa dinamica che Lotman enuclea analizzando un periodo che va dalla fine del Settecento fino agli inizi del Novecento russo può essere trasformata in un paradigma di possibilità: dalla completa separazione alla totale commistione dei due domini, passando attraverso le forme di contatto orientato in cui uno dei due ambiti influenza l'altro. Questo paradigma può certo tradursi sintagmaticamente come una *successione di fasi* – come nel caso appena descritto – ma può anche descrivere un *campo sincronico* in cui le diverse tendenze, alcune o tutte, agiscono in com-

25 Ju. Lotman, *Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury načala XIX veka*, in *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*, fasc. II, Tartu, 1973; tr. it. *Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all'inizio del XIX secolo*, in Ju. Lotman, *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il Mulino, 1984, 137-63, qui 138-9; cf. Ju. Lotman, *Dekabrist v povsednevnoj žizni (Bytovoe povedenie kak istoriko-psichologičeskaja kategorija)*, in V. Bazanov, V. Vacuro, *Literaturnoe nasledie dekabristov*, Leningrad, Nauka, 1975; tr. it. *Il decabrista nella vita. Il comportamento quotidiano come categoria storico-psicologica*, in Lotman, *Da Rousseau a Tolstoj*, 165-228.

26 Ju. Lotman, *Blok e la cultura popolare della città*, in Lotman, *Testo e contesto*, 103-26.

27 È evidente che sarebbe molto utile, ma non abbiamo qui la possibilità di farlo, istituire un confronto con l'idea di *neo-barocco* sviluppata in O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma, Laterza 1987.

presenza, stabilendo dominanze, gerarchie, stratificazioni, reciproche esclusioni.

In secondo luogo va notato che ciò che nell'esempio di Lotman sono il *byt* (la "vita quotidiana") e l'*arte* in una rilettura contemporanea dovrebbero secondo noi passare ad indicare la necessaria presenza di *due semiotiche* con funzioni specifiche in correlazione (contrasto/commistione/influenza orientata) reciproca. Il punto dunque sarebbe quello di individuare di volta in volta ciò che assolve al ruolo di *macro-semiotica (insieme di semiotiche) "naturalizzata"*, percepita come la "realtà", il "mondo naturale", il "mondo delle cose", e una specifica *semiotica percepita in quel dato spaziotempo come esplicito linguaggio modellizzante*, la cui funzione di duplicazione del mondo è evidente.²⁸

Queste considerazioni aprirebbero su questioni tanto interessanti quanto complesse non sviluppabili in queste poche pagine. Limitiamoci qui a notare che a queste condizioni le tendenze prima individuate possono anche essere considerate delle *posizioni di identità assumibili*. Il soggetto assumendole predicativamente o aderendovi timicamente²⁹ modella il suo comportamento in un gioco complesso che coinvolge tanto il credere quanto il sapere, tanto la fiducia quanto la comunicazione fra soggetti, tanto il rapporto con il quotidiano quanto la relazione con la semioticità. Le *poetiche del comportamento* in tal senso, anche se in modo inavvertito, divengono *posizioni rispetto al reale e alla semioticità*, ai modi in cui i due si relazionano (e relazionandosi co-emergono) e al modo in cui viene concepito e percepito il loro reciproco rapporto.

Lo abbiamo già accennato parlando di codici-traduttori (par. 3) ma va nuovamente sottolineato in chiusura, che fra i due estremi di una *semioticità naturalizzata* e una *semiotica percepita in quanto semiotica*, che costituiscono evidentemente un meccanismo basilare ma non esaustivo della semiosi reale, si inseriscono altri linguaggi in funzione di connessione e traduzione dei due domini. Emblematico esempio lotmaniano è il ruolo del *teatro* come codice di traduzione fra la vita quotidiana e la pittura. è tuttavia evidente che uno sguardo semiotico ampio e coraggioso non può che puntare a dar conto dei complessi giochi di correlazione semiotica che tanto al livello macro quanto al livello micro finiscono per costituire il reale e orientare l'agire dei soggetti.³⁰ Un agire dei soggetti il cui modellamento e il cui sen-

²⁸ Cf. F. Sedda, *Intersezione di linguaggi, esplosione di mondi. Una rima fondativa fra l'ultimo Lotman e il primo Greimas*, in *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e J.M. Lotman. Per una semiotica delle culture*, a cura di T. Migliore, Roma, Aracne, 2010, 191-218.

²⁹ Cf. J. Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997; tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000.

³⁰ Sulla costituzione di "azioni pertinenti" come risultante di giochi di correlazione a livello "micro" o, ancor meglio, "situato", si vedano le esemplari analisi di C. Goodwin, *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi, 2003.

so non può essere colto se non situandolo *in relazione a* (al contempo dentro e sullo sfondo di) una specifica trama semioculturale.

6 Poetiche, mondo, realtà

Proviamo a questo punto a fare un furtivo salto in campo epistemologico approfondendo l'idea di una costituzione del reale attraverso le poetiche del comportamento. Per aiutarci nel compito facciamo esplodere il lungo passaggio tratto da *La natura morta in prospettiva semiotica* che abbiamo visto in precedenza (par. 3). A una rilettura attenta infatti quell'argomentazione che così profondamente flirtava con una filosofia del senso comune può non solo emanciparsene ma ancor più radicalmente ridefinire il punto di vista sulla significatività del comportamento e la definizione delle sue poetiche.

Si riprenda dunque il punto in cui Lotman dice: «alla cosa vengo no attribuiti un'indiscutibilità e una realtà sensibile che la fa uscire dai limiti del mondo delle convenzioni sociali».³¹

Questa affermazione che in prima istanza può suonare come frutto di un radicale positivismo o di un ingenuo realismo di fatto rende il reale e il sensibile, la loro effettività e il loro senso, come un prodotto specifico dello spazio semiotico che espellendo ("fa uscire") una *parte del mondo dal mondo semiotico* lo pone come suo *altro extra-semiotico*. Un *post-semiotico* che finirà per apparire, proprio grazie all'efficacia del lavoro semiotico, come un *pre-semiotico*.

Il passaggio lotmaniano ha forti e utili assonanze con la riflessione che Jacques Geninasca ha dedicato alla *parola letteraria*. Riflettendo sui concetti di poetica e stilistica l'autore svizzero affermava:

Lo "stile", quale iscrizione nell'enunciato delle potenzialità costitutive di una poetica o di un'estetica, non può non segnare uno scarto nei confronti di quello che è recepito come il grado-zero dello stile, la norma, o una certa "normalità" della parola. Il non-stile, che consente di misurare la distanza che separa l'arte dalla cosiddetta realtà, non è altro però che il risultato di una riduzione positivista del mondo dell'esperienza.³²

Il meccanismo in oggetto è per più versi interessante. Lasciando per un attimo in sospenso le implicazioni epistemologiche e teoriche ci spinge ad esempio ad indagare le *strategie di produzione dell'a-semioticità*, o ancor più ambigualmente, della *normalità*.

L'accostamento non suona strano. Se *rispetto alla cultura* nel suo complesso l'a-semioticità può assumere in determinate semiosfere

³¹ Ju. Lotman, *Natjurmort v perspektive semiotiki*, 51-2.

³² J. Geninasca, *Poetica vs Stilistica*, in "Carte Semiotiche", 3 (nuova serie), settembre 1996, 34-43, qui 40.

le fattezze del *naturale*, del *reale*, di ciò che non è costruito e dunque esiste a prescindere e prima del lavoro umano, *rispetto al comportamento* l'a-semioticità può assumere, prima ancora che le fattezze dell'*insignificante*, quelle dello *spontaneo*, dell'*immediato*, del *normale*.

Se partiamo da questo secondo caso potremmo dunque chiederci, quando è che un gesto, un'azione, un comportamento, "non significa nulla"? Come si produce il *non-segnico comportamentale*? Come si può riuscire a far ricadere interi comportamenti nel campo dell'extra-semiotico? E questa produzione, attiva o passiva, di extra-semioticità equivale necessariamente alla impercettibilità del comportamento dato? O in una società satura di gesti esplicitamente e affermativamente semiotici la non-semioticità risalta con maggiore efficacia (secondo la famosa massima del "mi si vede di più se non vado alla festa...") addirittura acquisendo valore di verità (si pensi all'ambivalente apoteosi della spontaneità, dell'immediatezza e della semplicità nel campo sociopolitico contemporaneo.³³ E ancora, come questa realtà positivista e che acquisisce positività si distingue da un extrasemiotico "negativo", che effettivamente *si nega* alla nostra percezione? Lo dobbiamo forse cercare, come ha suggerito a suo tempo Latour,³⁴ in quel tessuto di relazioni umane/non-umane che, riposando su una delega fiduciaria obliata, modella in modo diffuso e puntuale al contempo il nostro agire quotidiano? O a dispetto di tutto buona parte dei gesti che compiamo o che ci circondano cadono necessariamente nell'insignificanza più di quanto noi stessi non siamo capaci di ammettere? La stessa iper-semiotizzazione del quotidiano, il meccanismo di *ripresa* che cerca di saturare il vissuto traducendolo immediatamente in segni del vissuto (foto, tweet, post, video...), non è forse ambiguo sintomo dell'insignificanza del quotidiano? Ci parla forse, in modo perturbante, di una quotidianità contemporanea che se non fosse ripresa non avrebbe senso e valore per coloro che comunque la vivono? O è più benignamente il disperato tentativo di salvare e condividere almeno per un breve lasso di tempo il significato di frammenti di vita altrimenti destinati a venir immediatamente spazzati via dalle folate del tempo? O, ancora, non è altro che un ennesimo gioco di segni utilizzati per modificare il reale, cercando attenzione, provocando seduzione, attaccando nemici,

33 F. Sedda, *L'emersione del nuovo o l'elogio della semplicità. Da Berlusconi a Papa Francesco, passando per Bersani, Grillo e Renzi*, in *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, a cura di I. Pezzini, L. Spaziantè, Pisa, ETS, 2014, 205-36.

34 B. Latour, *Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts*, in *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, a cura di W. Bijker, J. Law, Cambridge, MIT Press, 1992, 225-258; tr. it., *Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune*, in *Il senso degli oggetti tecnici*, a cura di A. Mattozzi, Roma, Meltemi, 2006, 81-124.

sostenendo cause? E come tutto questo ha a che fare con l'autentico comportamento del singolo o di una singola collettività?

Ancora una volta ritorna dunque il problema del significato e del valore - e correlativamente dell'insignificanza e dell'assenza di valore - di un gesto, di un'azione, di un comportamento *per qualcuno* e, più in generale, rispetto a una determinata *forma di vita* o se si preferisce all'interno di una specifica *semiosfera*.

Ci si permetta a questo punto di tornare al cammino momentaneamente abbandonato e trarre da questa congerie di domande un solo punto di natura *epistemologica* che proveremo ad affrontare attraverso un esempio dello stesso Lotman.

Nel saggio *La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento* Lotman racconta della poetica del comportamento del generale N.N. Raevskij e analizza la confessione che questi fece al suo aiutante di campo K.N. Batjuškov che a sua volta la trascrisse: in essa emerge un Raevskij che rifiuta la descrizione di sé fatta dai suoi contemporanei che vedendolo come un "Romano antico" gli attribuivano gesta che egli non aveva compiuto. In verità, dice Lotman, anche questa seconda (auto) descrizione che sfugge alla teatralizzazione della vita nobiliare russa rientra in un *altro genere*, in un'altra forma di codificazione abbastanza riconoscibile, quello del "generale-soldato", dell'eroe alla buona.

La conclusione lotmaniana è perentoria:

Sarebbe [...] incauto intendere questo codice bilingue come un'affermazione della necessità di rimuovere, al fine di ristabilire la realtà dei fatti, il colorito "romano" (cioè "teatrale"), in quanto inerente non al comportamento reale dei protagonisti ma al testo che tale comportamento descrive.³⁵

Dietro ad una descrizione del comportamento infatti non c'è la realtà dei fatti ma un'altra descrizione del comportamento. E a seconda dell'(auto)descrizione scelta, pare dirci Lotman, determinati fatti possono essere legittimamente ritenuti esistenti o non esistenti. Non perché non siano accaduti ma perché perdono senso, perché i nessi che li rendevano significativi vengono polverizzati e tali accadimenti sfumano nel fondo indistinto del vissuto, in quella sovrabbondante *massa oscura* che popola il cosmo semiotico, quella massa in cui di volta in volta ricade parte della nostra esperienza, quella massa in cui di fatto tutto può ricadere.

35 Ju. Lotman, *Scena i živopis' kak kodirujuščie ustrojstva kul'turnogo povedenija čeloveka načala XIX stoletija*, in *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*, fasc. II, Tartu, 1973, 74-89; tr. it. *La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento*, in Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, 289.

Tornando a Lotman vale la pena notare che il suo ragionamento sulle poetiche comportamentali di Raevskij accredita una *visione pluri-codificata della realtà*,³⁶ in cui sono i linguaggi di traduzione del reale e le auto-descrizioni del comportamento a entrare potentemente, correlandosi o confliggendo, nel gioco di costituzione del reale stesso.

Quante volte nella vita abbiamo pensato e detto - a noi stessi ed altri - di essere stati espliciti nelle nostre *avances* nei confronti di qualcuno per poi scoprire anni dopo, dalla persona interessata, che queste non erano state affatto notate, che i nostri gesti erano risultati impercettibili o più probabilmente interpretati altrimenti? Al netto della malafede e della malizia dei nostri interlocutori, il punto non è se qualcosa è stato fatto ma le condizioni di riconoscibilità di un fatto in quanto fatto o ancora di quale fatto si trattasse all'interno di quella determinata relazione.

Il punto non è dunque l'inesistenza dei fatti - nel caso specifico, di un gesto, di un'azione, di un comportamento - ma la comprensione delle prospettive attraverso cui la realtà assume determinate fattezze - si legga, sensi, significazioni, significatività - piuttosto che altre. In altri termini, siamo invitati a riflettere sull'incrociarsi di descrizioni che nel loro saldarsi e articolarsi costituiscono il fatto in quanto fatto.

In tal senso l'affermazione "i fatti sono fatti!" è doppiamente vera. Ciò che il verbo essere perentoriamente constata è che il fare ha prodotto l'esser-fatto dell'essere.

L'idea di poetica indica dunque tanto il prodotto (cf. par. 1) quanto un modo di produzione del mondo. E al contempo indica che la produzione di un mondo implica la produzione di un mondo non-semiotico. E ancora che il proprio mondo, il mondo della propria poetica, entra in complessa risonanza - articolazione o disgiunzione - con le altre poetiche.

Vale la pena ricordare qui che se mentre in italiano il *byt* lotmaniano diviene la vita quotidiana, il mondo delle cose, nella loro dattà, in inglese esso viene tradotto anche come "lifestyle", stile di vita o stile di comportamento.

In fact, what is lifestyle [*byt*]? *Byt* encompasses the ordinary flow of life in its real and practical forms; it consists of the objects around us, our habits, and our everyday behavior. *Byt* is all around us, like the air - and, like the air, we notice it only when there is

36 Spunti in tal senso si trovano già in Ju. Lotman, *K probleme tipologii kul'tury*, in "Trudy po znakovym sistemam", 3, 1967, 30-8; tr. it. *Il problema di una tipologia della cultura*, in *Semiotica della letteratura in URSS*, a cura di R. Faccani, U. Eco, Milano, Bompiani, 1969, 45-54. Si vedano in particolare le riflessioni dedicate al problema della riconoscibilità e dell'attribuzione di senso al comportamento del cavaliere e del monaco nella cultura medievale (Lotman, *Il problema*, 47-8).

not enough of it or when it goes bad. We notice the characteristics of someone else's lifestyle, but our own is elusive; we tend to think of it as "just life," the natural norm of practical existence.³⁷

Si potrebbe dire dunque che il nostro mondo è saturo di stili di vita, di poetiche. O ancor meglio che il nostro mondo è *un fatto di poetiche*.

³⁷ Ju. Lotman, *Conversations on Russian Culture*, in "Russian Studies in History", 4, vol. 35, Spring 1997, 6-34, qui 12.

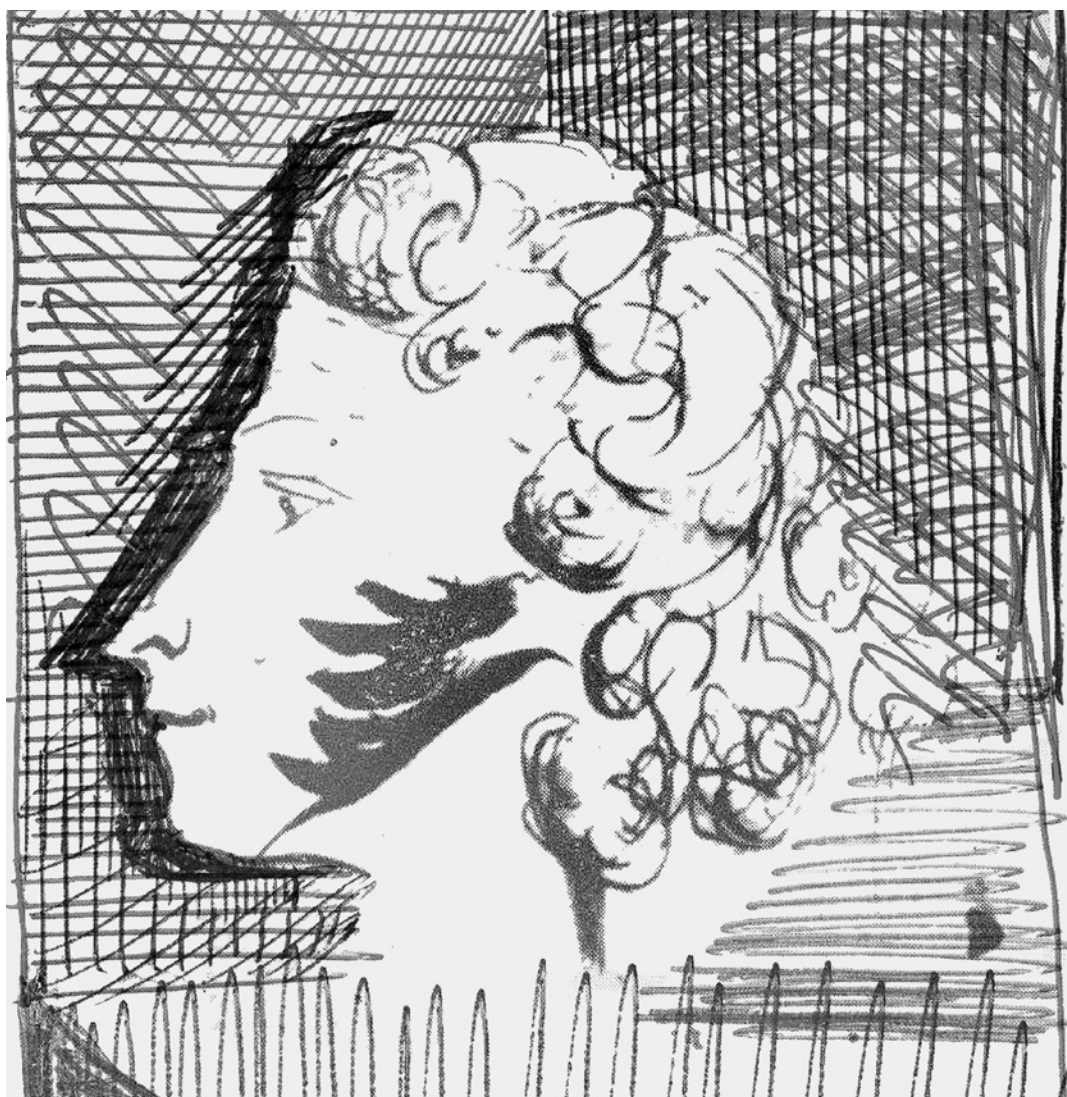
Поэтика поведения между искусством и бытом

Франчиску Седда
Римский Университет «Тор Вергата»

Статья посвящена теоретико-эпистемологическим особенностям концепции поэтики бытового поведения, разработанной Лотманом. Особенное внимание в статье уделено соотношению измерений действия и искусства и способам, с помощью которых термин поэтика обобщает и определяет эти измерения. Во вступлении будет показано, как Лотман связывает идею поэтики с конкретными феноменами или культурными событиями, в которых жизнь приобретает смысл в той степени, в которой она моделируется искусством. Мы намерены доказать, выйдя за рамки рассуждений Лотмана, что концепция поэтики указывает на более общую потенцию семиотического действия, формируя особый мир, не являющийся (и не воспринимающийся как) семиотическим. Потом мы покажем, что под поэтикой можно понимать креативную импровизацию, которая реализуется в натяжении между обусловленностью и конъюнктурностью, как перевод, рождающийся из традиции и отхода от традиции, и что поэтики, понятые в типологическом смысле, формируют парадигму тенденций и позиций, которые определяют идентичность и поведения субъекта именно тогда, когда оно определяется через ощущение взаимоотношений жизни и текстов. В заключение мы воспользуемся триадой поэтика, мир и реальность, чтобы выявить центральное значение стратегий производства асемиотичности и чтобы показать, как можно взорвать повседневную констатацию «факт остается фактом», высвободив ее конструктивистский СМЫСЛ.



LA RETORICA ICONICA: ARTI VISIVE, ARCHITETTURA E CINEMA



La cartolina illustrata come modello dello spazio quotidiano sovietico

Matteo Bertelé
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Nel testo *L'insieme artistico come spazio quotidiano*,¹ Jurij Lotman esprime la necessità di uno studio intertestuale delle diverse discipline artistiche in una prospettiva trasversale e aperta alle diversità. Nel suo “girotondo delle Muse”, un posto di diritto spetterebbe alla cartolina illustrata, un testo della cultura visiva di grande significato all'interno della semiosfera sovietica, ancora inspiegabilmente ignorato dalla comunità scientifica.² In questo intervento ne verranno delineati alcuni aspetti peculiari, partendo dalla studio di una oculata selezione di esemplari provenienti dalla Collezione di Alberto Sandretti, composta da oltre 10.000 pezzi, e nello specifico, dalla raccolta di cartoline recanti al recto riproduzioni di dipinti realizzati in epoca sovietica.³

1 Ju. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in *Il girotondo delle Muse*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 23-37.

2 Sporadici e poco attinenti a questa ricerca sono i testi scientifici dedicati alla cartolina russa come supporto cartaceo della pittura del realismo socialista (A.L. Rubinčik, *Živopis' socrealizma v sovetskich otkrytkach*, Moskva, Magma, 2008), oppure come oggetto di studi archivistico-catalografici (*Kollekcija otkrytok v fondach bibliotek, muzeev i v častnyh kollekcijach: osobennosti formirovanija, ispol'zovanija i chranenija*, Moskva, Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka po iskusstvu, Ikar, 2008; *Dvustoronnie markirovannye illjustriruvannye počtovye kartočki SSSR*, Moskva, Lika, 2004). Un convincente studio della cartolina come testo della cultura russa, pur se nel periodo pre-sovietico, è costituito da A. Rowley, *Open Letters. Russian Popular Culture and the Picture Postcard, 1880-1922*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013.

3 Nel 2013 è stato intrapreso un lavoro di inventariazione, catalogazione e descrizione scientifica della raccolta di cartoline della Collezione Sandretti concessa in comodato d'uso al Centro Studi sulle Arti della Russia - CSAR dell'Università Ca' Foscari Venezia, alla cui concreta realizzazione hanno collaborato studenti dell'ateneo veneziano. I risultati sono consultabili in *Arte rus-*

Con rare eccezioni, al verso queste non presentano francobolli, né timbri né iscrizioni manoscritte. Questo è dovuto in parte al loro status di oggetti da collezione, giunti a noi intonsi e in ottimo stato di conservazione, in parte alla loro funzione di testo culturale, prima ancora che mezzo di comunicazione postale, all'interno del sistema culturale sovietico. Molti dei dipinti riprodotti nelle cartoline risultano al giorno d'oggi dispersi: come ha illustrato Igor Golomstock, la maggior parte delle opere realizzate in Unione Sovietica su commissione statale, dopo un'effimera esistenza di esposizioni e premi, veniva relegata nei depositi del Ministero della Cultura, per riaffiorarne solo in rari casi.⁴ Mentre i dipinti cadevano in oblio, la loro memoria veniva preservata nelle riproduzioni, in primo luogo proprio nel formato della cartolina, tirata in decine o centinaia di migliaia di copie distribuite in tutto il Paese. Questa considerazione ci consente di analizzare la cultura visiva sovietica da una prospettiva rovesciata, per cui l'opera d'arte originale è da considerarsi il punto non di arrivo, ma di partenza dell'intero processo artistico, all'interno del quale determinanti sono valori come riproduzione, quantità e copia, piuttosto che produzione, qualità e originalità. Il valore di un'opera risiede non tanto nella perizia del manufatto originale, nella maestria del pezzo unico autoriale, quanto nel suo potenziale riproduttivo e divulgativo, nella sua capacità di adattamento a diversi contesti, nella sua fotogenia *in nuce*. Questo era ben chiaro a maestri della pittura sovietica come Isaak Brodskij, Aleksandr Dejneka e Aleksandr Gerasimov, i quali adottarono come modello estetico prodotti della cultura popolare come il manifesto, la fotografia a colori e il cinema.⁵

La fortuna di un dipinto non dipendeva dunque tanto dalla sua posizione all'interno di un museo, dal contesto espositivo dell'originale, quanto dal numero di riproduzioni tirate, il cui contesto di consumo era assai più diffuso e trasversale. All'interno di questa catena di produzione di un'«arte mediatica di Stato»,⁶ la cartolina, in vista della sua funzione primigenia di mezzo di comunicazione postale, costituisce un anello fondamentale. Al tempo stesso, l'apporto di linguaggi espressivi e tecniche di riproduzione differenti, come la pittura, la fotografia e la stampa editoriale, ne fanno un testo intersemiotico

sa e sovietica nelle cartoline illustrate della collezione Sandretti, a cura di M. Bertelé, in <http://www.russinitalia.it/cartoline.php>.

⁴ I. Golomstock, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo, 1990, 120.

⁵ B. Groys, *Educating the Masses: Socialist Realist Art*, in Groys, *Art Power*, Cambridge-London, The MIT Press, 2008, 140-8, qui 144-5.

⁶ E. Degot, *Zwischen Massenreproduktion und Einzigartigkeit: offizielle und inoffizielle Kunst in der UdSSR*, in *Berlin/Moskva - Moskau/Berlin*, a cura di P. Choroschilow et al., cat. (Martin Gropius Bau, Berlin, 28 settembre 2003 - 5 gennaio 2004), Berlin, Nicolai, 2003, 133-7, qui 134.

e poliglotta, oggetto di diverse pratiche di consumo, interpretazione e fruizione. Dettata dal centro, essa raggiunge in maniera capillare le periferie geografiche e culturali dell'impero sovietico e, grazie al formato tascabile, al prezzo ridotto e alla sua facile reperibilità, si adatta facilmente a tutti gli spazi, tra cui quello più vicino alla sfera privata, l'ambiente domestico. Per questa ragione si è ritenuto opportuno limitare il campo di ricerca alle cartoline recanti riproduzioni di opere della pittura di genere (*bytovoj žanr*) del periodo sovietico, e specificatamente alle scene d'interni, in cui il testo illustrato coincide con il contesto di fruizione.

Nella sua dialettica intertestuale, Lotman parla di *intérieur* come di un «legame diretto tra oggetti e opere d'arte diverse all'interno di un determinato spazio culturale». ⁷ Proprio la cartolina, come si è detto, rappresenta un'ibridazione tra oggetto e opera d'arte. Quindi egli afferma: «Qualsiasi *intérieur* culturale realmente esistente noi scegliessimo, non sarà mai riempito da oggetti e opere sincroniche rispetto al momento della loro creazione». ⁸ Una volta inserita in un ambiente domestico, la cartolina finisce inevitabilmente per interagire con altri sistemi di segni diacronici, con oggetti accumulati nel corso degli anni, spesso ben prima della Rivoluzione d'Ottobre. Nella cartolina con la riproduzione del dipinto *I pionieri ascoltano la radio* [fig. 1] di Boris Vladimirkij, si notano oggetti prodotti da culture storicamente e ideologicamente divergenti: da una parte accessori della vita quotidiana sovietica, come la radio del titolo, le cuffie e la rivista "Smena"; dall'altra, retaggi della secolare cultura russa, come il samovar, che, prima di essere definitivamente bandito per le sue implicazioni con la vita rurale e inoperosa della società pre-bolscevica, nella cultura visiva degli anni Venti segnava uno spartiacque tra il vecchio e il nuovo. ⁹ Qui compare al centro della composizione, in stretta connessione con un soggetto frequente della pittura nazionale, il rito del thè (*čaeptie*), proposto secondo la vecchia maniera, ossia consumato direttamente dal piattino, nonostante sia servito anche in pratici bicchieri di cristallo. All'interno di questo *ensemble* (o secondo la traslitterazione dal cirillico *ansambl'*), composto da oggetti di diversa provenienza, si instaura un rapporto dialogico aperto alle differenze diacroniche, un accumulo di vecchia chincaglieria e nuove tecnologie, caratteristico dei periodi di transizione. Significativo è il fatto che il dipinto sia stato realizzato nel 1924, all'apice del "capitalismo di Stato" promosso da Lenin con la Nuova Politica Economica (NEP) e che riemerge, sotto forma di cartolina, nel 1989, al culmine della Perestrojka, in un altro periodo cruciale della storia russa.

⁷ Lotman, *L'insieme artistico*, 27-8.

⁸ Lotman, *L'insieme artistico*, 26.

⁹ G.P. Piretto, *La vita privata degli oggetti sovietici*, Milano, Sironi, 2012, 62-7.

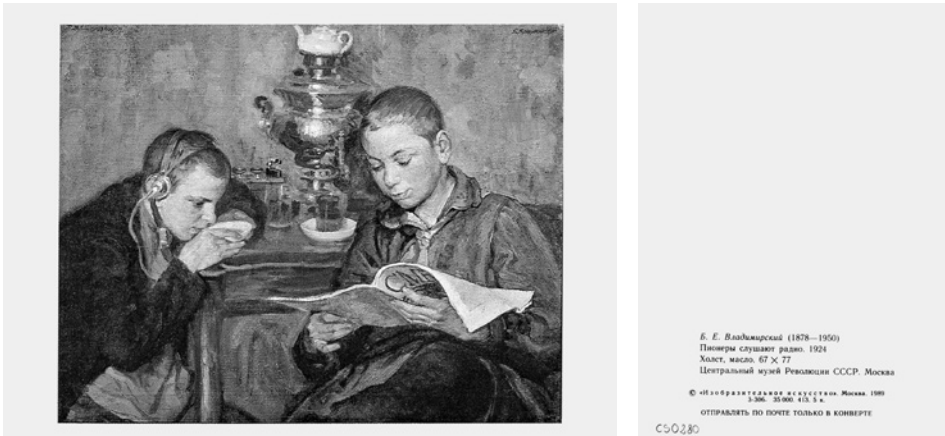


Figura 1 Boris Vladimirskij, *I pionieri ascoltano la radio*, 1924. Olio su tela, cm 67 × 77. Museo Centrale della Rivoluzione, Mosca. Edizioni Izobrazitel'noe Iskusstvo, 1989 (CS 0280)

Tra i vari attributi dell'“uomo nuovo”, qui nelle vesti di Pioniere del socialismo, particolarmente significativa è “Smena”, rivista bisettimanale ampiamente illustrata e rivolta a un pubblico giovanile, edita a partire dal 1924, anno della morte di Lenin, al quale viene dedicato quasi interamente il secondo numero (mentre il primo illustrava in copertina dei manifestanti uniti dallo slogan «Noi siamo i costruttori della nuova vita»). Le prime quattro uscite della testata presentavano una veste grafica curata da Gustav Klucis e improntata alle innovazioni costruttiviste in ambito editoriale, con fotomontaggi e una *lettering* geometrico, poi soppiantata da copertine più consone al gusto borghese degli anni della NEP, con illustrazioni a colori e un font snello e graziato, che ritroviamo riprodotto nella cartolina. La rivista nasceva con l'intento programmatico (“smena” significa “il cambiamento”) di dettare le mode della società sovietica, partendo proprio dai giovani, a dimostrazione del fatto che il cambiamento fosse perenne e la rivoluzione (anche dei costumi) ancora in atto. Nei decenni a seguire la rivista avrebbe rinnovato più volte la propria veste, in conformità alle mode del momento e alle priorità cultural-politiche sancite dalle autorità, per cessare la propria attività nel 1989, alla fine dell'esperienza socialista in Russia. Gli estremi cronologici della rivista coincidono con le due date riportate al verso della cartolina, di fatto con le sue coordinate temporali, il 1924 e il 1989. Quest'ultima nasce quindi dall'innesto di due testi coevi e sincronici, uno pittorico, l'altro editoriale, di una cultura sovietica in transizione; il suo carattere intertestuale è ulteriormente arricchito dal titolo del dipinto, portatore di un messaggio acustico, che le conferisce una valenza sinestetica.

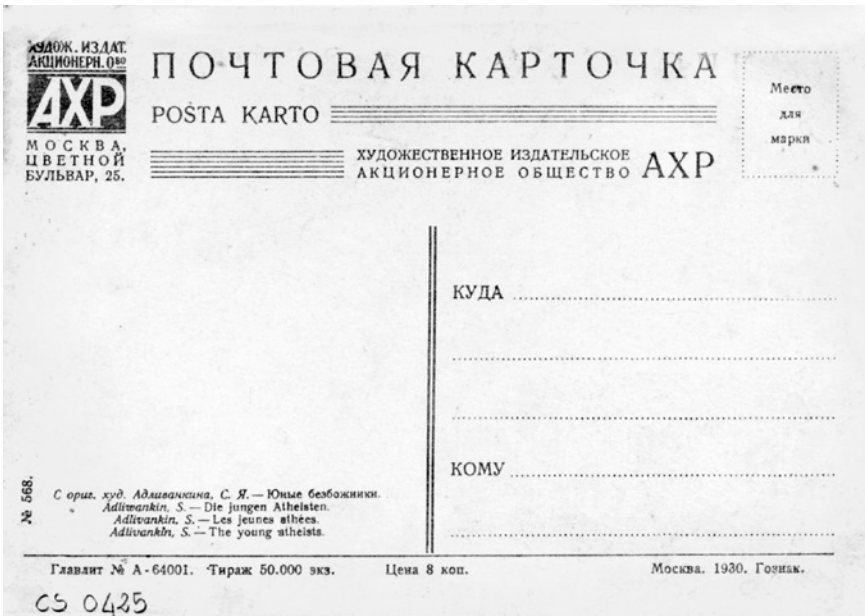


Figura 2 Samuil Adlivanikin, *Giovani ateisti*. Edizioni dell'ACHR, Associazione degli Artisti Rivoluzionari, Mosca, 1930 (CS 0425)

La funzione didattica del dipinto è comprovata dal fatto che, al momento della stampa della cartolina, esso fosse conservato non in una raccolta d'arte, bensì al Museo Centrale della Rivoluzione dell'Unione Sovietica di Mosca. Questa è una delle informazioni riportate al verso, insieme al resto dei dati tecnici dell'opera originale, forniti, per una volta, in maniera esauriente e impaginati con un orientamento ortogonale rispetto al formato orizzontale dell'illustrazione. La lettura della cartolina è quindi sottoposta a un doppio processo, non solo per via della diversa natura dei due testi (verbale *versus* visivo), ma anche perché la decodificazione dell'uno presuppone un vero e proprio capovolgimento dei segni dell'altro, pur non intaccandone – anzi arricchendone – la fruizione integrale, a dimostrazione della sua versatilità e flessibilità verso diverse prassi interpretative e performative.¹⁰ Come ha sottolineato la studiosa dei media Sybille Krämer, i «mezzi di comunicazione non agiscono attraverso una simbolizzazione, ma attraverso una somatizzazione dei mezzi stessi».¹¹ Questo è particolarmente vero per un *medium* come la cartolina, mobile e tangibile, malleabile e adattabile a ogni contesto, quindi particolarmente adatto a pratiche quotidiane: dalla selezione all'inserimento in un contesto privato, fino alla sua interazione, non soltanto con altri oggetti dello stesso *intérieur*, ma anche con i suoi stessi attori. Così scrive Lotman: «L'unità di opere d'arte eterogenee all'interno di uno spazio culturale chiuso non si può considerare separatamente dal comportamento dell'individuo rientrando in questo insieme».¹² Si realizza quindi il fine ultimo della cultura mediatica sovietica, per la quale lo spettatore è da considerarsi a tutti gli effetti «parte integrante dell'opera d'arte e, contemporaneamente, suo prodotto finale».¹³

La funzione postale finisce spesso per risultare del tutto marginale: ne *I Pionieri ascoltano la radio* è relegata, in mancanza dello spazio prestampato solitamente adibito all'indirizzo del destinatario, in una sorta di *post scriptum* riportato al limite inferiore della cartolina, in cui si specifica di «inviarla per posta soltanto all'interno di una busta». Con ogni probabilità si tratta di un esemplare estrapolato da un set di cartoline edito in occasione di una ricorrenza, oppure pubblicato da un museo con una selezione di opere significative

¹⁰ Sull'aspetto performativo della cartolina si veda: E. Tropper, *Medialität und Gebrauch oder Was leistet der Begriff des Performativen für den Umgang mit Bildern? Die Ansichtskarte als Fallbeispiel*, in *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*, a cura di L. Musner, H. Uhl, Wien, Löcker, 2006, 103-30, qui 106-7.

¹¹ S. Krämer, *Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der "Asthetisierung" gründende Konzeption des Performativen*, in *Performativität und Medialität*, a cura di Krämer, München, Fink, 2004, 13-32, qui 25.

¹² Lotman, *L'insieme artistico*, 31.

¹³ G.P. Piretto, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina, 2010, 100.

della propria collezione. Venduta alla stregua di souvenir, la cartolina preserva la memoria del confronto con l'originale, generando reazioni contrastanti nello spettatore/consumatore. In una lettera del 1959 alla casa editrice *Sovetskij chudožnik* (L'artista sovietico), un lettore anonimo lamentava la scarsa qualità e varietà dei dipinti riprodotti su cartolina, a detrimento della pittura nazionale: «È chiaro a tutti che dobbiamo riprodurre le nostre opere d'arte nel migliore dei modi, in maniera espressiva, chiara, con un disegno nitido e su una carta di buona qualità, con una selezione variegata di opere».¹⁴

Gli auspici espressi sono eloquenti della scarsa considerazione prestata agli aspetti tecnico-formali nell'intero processo tipografico, giustificabile solo in parte con le necessità economiche di farne un prodotto di mercato e non di nicchia: attraverso una riproduzione a bassa risoluzione su materiali scadenti, le opere illustrate erano sottoposte a un processo di spersonalizzazione e generalizzazione, di perdita dell'aura autoriale, per avvicinarsi a quello «stile senza stile» efficacemente perseguito dal realismo socialista.¹⁵

La cartolina illustrata è quindi oggetto di una prassi omologante, tesa a uniformare opere d'arte originariamente differenti non solo per stile, materiale e tecnica di realizzazione, ma anche per formato (le cui dimensioni erano raramente riportate al verso) ridotto e standardizzato nel formato postale internazionale introdotto in Russia ancora a fine Ottocento.¹⁶ Da qui la vocazione egualitaria della cartolina illustrata, la sua funzione anti-gerarchica e la sua fruizione anti-elitaria, in quanto non impone il pellegrinaggio al luogo di conservazione dell'originale, ma ne permette una fruizione *ad hoc*, privata e immediata, attraverso l'appropriazione di immagini domestiche che, per fattura, dimensione, tecnica e materiale tendono a un'assoluta omologazione, con il risultato, denunciato dal lettore anonimo, di apparire intercambiabili.

Verso la fine degli anni Venti, la necessità di produrre ed esibire oggetti della "vita nuova" coinvolge inevitabilmente anche lo spazio privato; così "l'angolo bello", tradizionalmente adibito nelle abitazioni contadine alla venerazione delle icone ortodosse, inizia a ospitare le nuove icone, spesso proprio nel formato della cartolina, come ritratti dei leader o eventi cruciali della storiografia socialista, generando quelle differenze e quelle incompatibilità, quelle collisioni e reciproche tensioni, che sono proprie di ogni epoca e di ogni ti-

¹⁴ O *chudožestvennoj otkrytke*, 17 aprile 1959, Archivio di Stato Russo per le Arti e la Letteratura (RGALI), Moskva, f. 2082, op. 2, ed. chr. 327 - 1958.

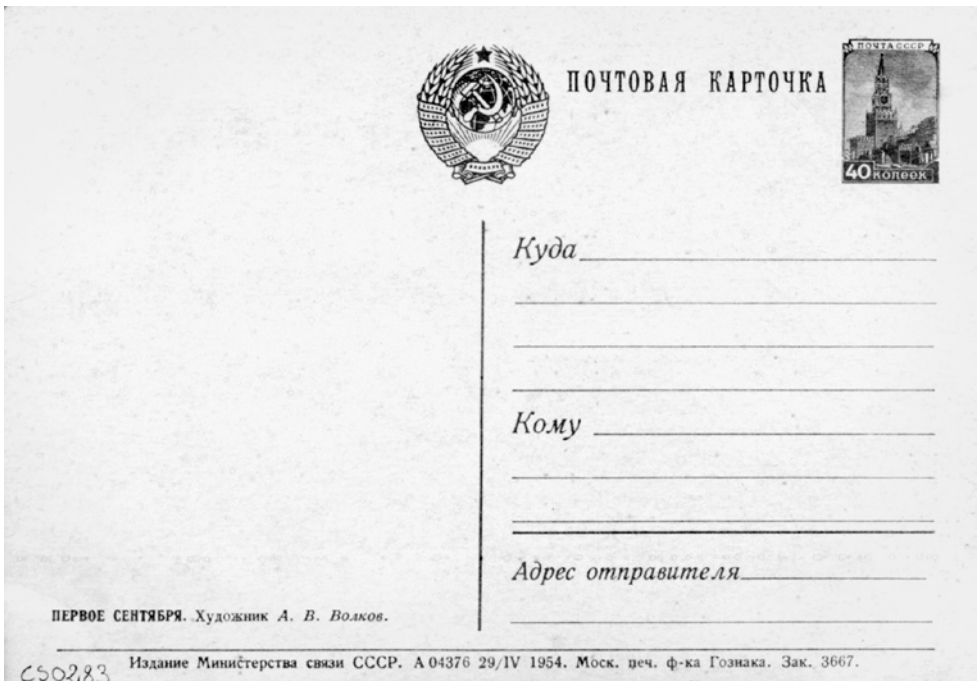
¹⁵ E. Degot', *Transmedial'naja utopija živopisi socialističeskogo realizma*, in *Sovetskaja vlast' i media*, a cura di G. Gjunter, S. Chensgen, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2005, 204-16.

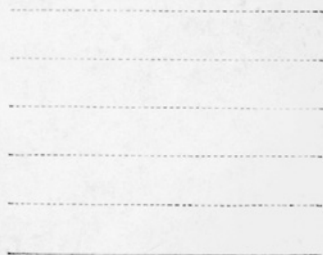
¹⁶ S.A. Čapkina-Ruga, *Neobchodimost' izučenija ruskoj chudožestvennoj otkrytki*, in *Kollekcija otkrytok*, 4-7, qui 5.

Figura 3 Anatolij Volkov, *Il primo settembre*. Edizioni del Ministero delle Comunicazioni dell'URSS, 1954 (CS 0283)



Figura 4 Aleksandr Kirčanov, *Dall'amica malata*. Edizioni Sovetskij chudožnik, 1955 (CS 1796)





Художник А. Н. Кирчанов
У больной подруги.

Ш 03258 19.V-55 г. Тир. 175 т. З. 260
Тип. Изд-ва «Советский Художник»
Москва. Мало-Московская ул., д. 42
Цена 20 коп.

CS 1796

po di cultura.¹⁷ La veemenza con cui questa campagna di liquidazione viene propugnata è evidente nella cartolina illustrata *Giovani atei* [fig. 2], in cui assume i connotati di un scontro generazionale impari, tra le attempate classi contadine e i giovani pionieri, qui nel ruolo di liquidatori della tradizione ortodossa. Questa è incarnata da una *babuška* con il fazzoletto avvolto sotto il mento, secondo la tradizione rurale, a riprova del carattere oscurantista della sua cultura di appartenenza, cui fa da contraltare un'emancipata contadina della generazione di mezzo; il foulard rosso della donna, legato dietro la nuca, mette in risalto l'espressione compiaciuta al diverbio raffigurato.

In questa occasione sarà utile spendere due parole sull'autore del dipinto, Samuil Adlivankin (1897-1966), attivo già dal 1918 tra le file rivoluzionarie, come artista e promotore delle neonate istituzioni culturali sovietiche. Sua è una natura morta realizzata nel 1920, in pieno spirito cubo-futurista, su una tavola lignea, il cui verso, dotato di perni e tasselli, ne rivela la funzione originaria d'icona autoportante.¹⁸ La scelta del supporto pittorico, se da una parte può essere ricondotta alla carenza di materiali durante la guerra civile russa, dall'altra costituisce un coerente, ed estremo, caso di assimilazione dell'icona da parte delle avanguardie. In effetti, il suo studio era alla base della formazione di numerosi artisti, molti dei quali in gioventù erano stati pittori d'icona, come Vladimir Tatlin, uno dei maestri di Adlivankin, oppure discendevano da famiglie di isografi. L'interesse persistente nei confronti delle icone è attestato da una serie di lezioni tenute ai Laboratori superiori tecnico-artistici di Mosca (VChUTE-MAS) da padre Pavel Florenskij, ma anche dalla loro inclusione nelle collezioni permanenti dei Musei della cultura pittorica, formati in quegli anni, come parte integrante di un allestimento aperto e dialogico con le produzioni artistiche contemporanee.¹⁹ Modello estetico negli anni di gestazione e maturazione delle avanguardie, l'icona avrebbe subito, negli anni delle campagne anti-religiose, un processo di risignificazione semantica, acquisendo uno status di oggetto di pratiche oscurantiste e quindi anti-sovietiche.

Nel 1924 Adlivankin si stabilisce nel villaggio di Malachovka, alle porte di Mosca, per insegnare disegno in una colonia per giovani abbandonati. A questa esperienza formativa risale il dipinto *Giovani atei*: con un piglio forzatamente satirico, l'artista esorta i giovani cittadini sovietici a una nuova condotta nei confronti dei residui della vecchia Russia, di cui l'icona ortodossa è un'evidente incarna-

¹⁷ Lotman, *L'insieme artistico*, 28.

¹⁸ Si tratta di *Natura morta*, olio su tavola, cm 53x41, Museo d'arte di Jaroslavl'.

¹⁹ K. Gavrilin, P.A. Florenskij i chudožestvennaja kul'tura načala 1920-ch gg., in Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia, a cura di M. Bertelé, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015, 57-68, qui 64-5.

zione. Il dipinto diventa così un'arma di agitazione propagandistica, riprodotto dalla casa editrice della fazione artistica più agguerrita, l'Associazione degli Artisti Rivoluzionari (AChR), la prima nella storia della Russia a porsi spontaneamente al servizio del Partito Comunista.²⁰ Composta principalmente da pittori accademici e adepti del realismo ottocentesco dei *Pittori ambulanti* (*Peredvižniki*), l'AChR si fece portabandiera di quel "romanticismo rivoluzionario" promosso tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, ossia nel periodo di massima attività della propaganda culturale bolscevica all'estero. A questo si deve l'iscrizione al verso con il nome dell'autore e del titolo dell'opera in tre lingue straniere, mentre l'enunciazione dell'oggetto "cartolina postale" è riportata in russo e in esperanto, a dimostrazione della portata utopica e transnazionale del primo bolscevismo, prima dell'avvento della dottrina staliniana del "socialismo in un solo paese".

Il raggio di azione della cartolina spazia quindi dalla dimensione universale allo spazio domestico, architettonicamente chiuso e culturalmente costruito. A questo proposito Lotman scrive:

Lo spazio architettonico è semiotico. Ma lo spazio semiotico non può essere omogeneo: l'eterogeneità strutturale-funzionale è l'essenza della sua natura. Da ciò deriva che lo spazio architettonico è sempre un insieme. Un insieme è un intero organico nel quale unità varie e autosufficienti intervengono come elementi di un'unità di ordine più elevato; restando intere diventano parti, restando diverse diventano simili.²¹

Se inclusi in uno stesso spazio, oggetti di diversa provenienza finiranno, pur preservando le proprie differenze, per assimilarsi: questo permetterà l'innesto delle icone socialiste su quelle ortodosse, pur preservando la funzione devozionale dell'angolo bello, come si può osservare nella cartolina con la riproduzione de *Il primo settembre* di Anatolij Volkov [fig. 3]. L'effigie di Stalin riproduce uno dei più noti ritratti ufficiali del Generalissimo in divisa: il suo sguardo sembra benedire l'alunna, ritratta nell'atto di vestizione, nel rito d'iniziazione alla sua educazione socialista, celebrato il primo giorno di scuola, il primo settembre. L'immagine sacrale di Stalin affissa alla parete, nella prossimità dell'angolo bello, sembra dotata di virtù divinatorie, anche perché, unica tra gli oggetti di arredo della stanza, non appare riflessa nello specchio. Essa si presta a una duplice lettura a seconda del testo analizzato: nel dipinto, datato 1951, come

²⁰ Golomstock, *Arte totalitaria*, 51.

²¹ Ju. Lotman, *L'architettura nel contesto della cultura*, in Lotman, *Il girotondo*, 38-50, qui 48.

esaltazione del leader reggente, vincitore dalla Grande Guerra Patriottica, ispiratore a sua volta di altri successi, in primo luogo dietro ai banchi di scuola; nella cartolina, stampata nell'aprile 1954, a un anno dalla morte di Stalin, come ritratto commemorativo e oggetto di un culto trascendentale, culminante nella venerazione della sua salma nel mausoleo in Piazza Rossa. In entrambi i casi, si tratta di un'immagine di Stalin assimilata all'interno dello spazio sovietico, il cui processo di metabolizzazione è ancora più evidente nella riproduzione postale di *Dall'amica malata* [fig. 4].

Il dipinto di Aleksandr Kirčanov è costruito intorno al gruppo centrale delle alunne, elevate a modello di cittadine sovietiche *in fieri*, cui fanno da spettatori partecipi alcuni adulti, ritratti sulla soglia dell'interno. A uno sguardo più attento il dipinto rivela una riproduzione di *Primo settembre*, qui nel formato di manifesto, affisso alle spalle della giovane degente, leggermente inclinato verso di lei. Rispetto all'ultima cartolina analizzata, qui l'assimilazione dell'effigie staliniana compie un'ulteriore evoluzione a livello sia quantitativo (di citazioni) che qualitativo (di status), in quanto ora le vengono attribuite doti non solo propiziatricie ma anche, alla pari delle icone taumaturgiche, curative.

Il manifesto appare in parte celato da un ficus, la cui comparsa nella cultura figurativa sovietica si deve al celebre dipinto *L'appartamento nuovo* (1952) di Aleksandr Laktionov, capostipite della pittura di genere del realismo socialista post-bellico. La presenza del ficus era stata duramente attaccata dalla critica del tempo, in quanto emanazione della cultura piccolo-borghese, per di più con un nome vagamente esotico assai sospetto in un'epoca segnata da violente campagne contro il cosmopolitismo. Le critiche all'innocuo vegetale avrebbero finito tuttavia per decretarne il suo status di oggetto modellizzante la pittura d'interni del tardo stalinismo, una pittura talmente codificata e irreggimentata, da essere definita la laccatura della realtà (*lakirovka*).²²

Qui torna utile un'ulteriore riflessione di Lotman:

Diverse arti, modellizzando in modo diverso gli stessi oggetti, conferiscono al pensiero artistico dell'uomo un indispensabile spessore, un poliglottismo artistico. Dall'altro, ogni aspetto dell'arte, per la piena consapevolezza della propria specificità, necessita della presenza di altre arti e di lingue artistiche parallele. Generalizzando, si può affermare che ogni peculiarità di una lingua ar-

²² S. Boym, *Permeare il quotidiano*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di M. Bown et al., Milano, Skira, 2011, 189-95. Un altro celebre dipinto di questo periodo in cui troneggia un ficus è *Ancora un brutto voto* (1952) di Fëdor Rešëtnikov.

tistica viene definita attraverso il suo rapporto con le peculiarità di altre arti in un certo senso equivalenti (“l’equivalenza” in questo caso viene determinata dalla capacità di modellizzare lo stesso oggetto).²³

La cartolina recante la riproduzione di *Dall’amica malata* costituisce un testo poliglotta composto da diversi linguaggi artistici paralleli e un caso estremo di modellizzazione di uno stesso oggetto, l’effigie di Stalin, interiorizzato al punto di scomparire dal campo visivo. Come è stato ampiamente dimostrato, nelle arti figurative del secondo dopoguerra l’immagine di Stalin assume dimensioni ridotte e una posizione marginale all’interno dello spazio rappresentato, manifestandosi il più delle volte sotto forma d’opera pittorica, plastica,²⁴ oppure, come nei casi esaminati, di riproduzione. In seguito ai progressivi ridimensionamenti, in *Dall’amica malata* risulta identificabile soltanto a coloro che, in possesso di una consolidata memoria visiva, riconoscono *Il primo settembre*. Il simulacro di Stalin, detentore unico dello sguardo attivo, si fa quindi invasivo e onnipresente all’interno di uno spazio culturale intriso della sua presenza.

Nei quattro esempi analizzati, la cartolina svolge una doppia missione nel proprio contesto di fruizione, fungendo da modello abitativo per i nuovi *intèrieur* e modello comportamentale per i nuovi cittadini sovietici, qui tutti appartenenti alle giovani generazioni. Nei primi due casi, essa riproduce un *ansambl’* di attriti ed esplosioni tra oggetti diacronici, caratteristico dei periodi di transizione sociale e culturale come gli anni Venti e gli anni Ottanta; di fatto gli estremi cronologici dell’esperienza socialista in Russia. Nei due casi successivi, prodotti negli anni dello Stalinismo post-bellico, essenzialmente privi di conflitti (*beskonfliktnost’*), lo spazio quotidiano è soggetto a un processo di interiorizzazione dell’immagine staliniana.

A tale proposito Lotman scrive: «Lo spazio assimilato culturalmente, e quindi anche architettonicamente, dall’uomo è un elemento attivo della coscienza umana. La coscienza, sia individuale sia collettiva, è spaziale».²⁵ La funzione ultima delle nuove icone tascabili consiste nell’imprimere la coscienza individuale, andando a impregnare gli interstizi privati, quindi acquisendo, su larga scala, una dimensione collettiva. Si tratta di un processo di assimilazione e metabolizzazione di forme artistiche che, attraverso una costante iterazione e divulgazione di testi intertestuali e poliglotti come la cartolina illustrata,

²³ Lotman, *L’insieme artistico*, 32.

²⁴ M. Bown, 1945-1954, in *Realismi socialisti*, 81-4, qui 83; Ja. Plamper, *Alchimija vlasti. Kul’t Stalina v izobrazitel’nom iskusstve*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, 177.

²⁵ Lotman, *L’architettura nel contesto*, 49.

produce immagini canoniche destinate al consumo di massa. A un'analisi delle fonti primarie e centrali, come la pittura, è quindi necessario affiancare uno studio delle sue diverse applicazioni e contestualizzazioni nella sfera del privato, uno studio della cartolina illustrata come testo culturale *dell'insieme artistico come spazio quotidiano*.

Иллюстрированная открытка как модель советского повседневного пространства

Маттео Бертеле

Университет Ка' Фоскари Венеция

Статья посвящена анализу иллюстрированных открыток советской эпохи на примере отдельных экспонатов из собрания Альберто Сандретти. Открытки играют важную культурную роль в советской семиосфере, где оригинальное произведение искусства выступает не в качестве конечного пункта, но в качестве точки отсчета. Создаваемая в центре, открытка по капиллярам доходит до географической и культурной периферии Советского Союза, и благодаря карманному формату, невысокой цене и легкой доступности, она с легкостью проникает в разного рода пространства, в частности в такое наиболее приватное пространство, как дом. Поэтому в статье рассматриваются экземпляры открыток, воспроизводящих жанровую живопись на бытовые сюжеты, где контекст изображенный совпадает с контекстом бытования самой открытки, которая в таком случае представляет поведенческую и жилищную модель советского повседневного пространства.



Retorica esplosiva

Per una lettura lotmaniana di Adel Abdessemed

Angela Mengoni
Università Iuav di Venezia, Italia

Problema classico in ambito estetico, la possibilità per le arti visive di restituire, testimoniare, far segno al “reale” extratestuale e le modalità con cui ciò avviene è divenuto un tema cruciale per l’arte della tarda modernità. I contributi di coloro che hanno proposto un ripensamento del rapporto tra arte contemporanea e “reale” al di là di una mera accezione tematica o mimetica, sottolineano – ciascuno a suo modo – come la capacità di cogliere forme dell’esperienza extratestuale si fondi sovente sulle possibilità offerte da una qualche “disomogeneità” intratestuale (tra sostanze mediali, strategie enunciative, elementi di montaggio e così via).¹ Raramente il lavoro di Jurij Lotman viene evocato nell’ambito di questo dibattito e ciò è tanto più paradossale se si considera, anzitutto, che la “dialogicità” tra sistemi semiotici diversi, nonché l’eterogeneità semiotica e l’“asimmetria” sono il principio produttivo

1 Senza ripercorre qui il dibattito sul “realismo” nelle arti contemporanee, i termini che ho qui utilizzato (“restituire”, “testimoniare”) evocano alcuni dei contributi più significativi sulla questione, tra cui: P. Montani, *La funzione testimoniale dell’immagine*, a cura di T. Gregory, *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Edizioni dell’Enciclopedia Italiana, 2009, 477-89; *L’immaginazione intermediale. Perillustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza, 2010 (Montani parla di una «prestazione referenziale» attivata dal dialogo intermediale, soprattutto in ambito cinematografico); H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge - London, The MIT Press, 1996 (che conia il concetto di «realismo traumatico» per i lavori di Andy Warhol e la loro capacità di cogliere “l’incontro mancato con il reale”); G. Didi-Huberman, *Rendre une image*, in *Penser l’image*, a cura di E. Alloa, Dijon, Les Presses du Réel, 2010, 267-92 (sul lavoro di Harun Farocki e, in particolare, sulla questione del montaggio).

che addirittura presiede alle dinamiche culturali – la fonte prima di generazione e rigenerazione del senso – e se si pensa che costante è l’attenzione di Lotman al modo di iscrizione nei testi e negli oggetti culturali del “mondo che sta oltre i confini della lingua”. Lo scopo di questo scritto non sarà tanto quello di una riflessione epistemologica generale sull’eventuale apporto lotmaniano a questo tema, bensì un lavoro *euristico* di confronto con l’opera dell’artista Adel Abdessemed. Questo per ribadire un tratto decisivo delle modellizzazioni e degli studi di Lotman, cioè la loro fondamentale produttività, che si traduce, più che nell’ortodossia di un modello o apparato teorico, nella capacità di fornire “schemi di altissima fungibilità” che operano in modo trasversale tra le arti, i media, le epoche culturali: ciò segna lo scarto tra la formulazione di “concetti” – e quello di poliglottismo artistico diverrà qui operatore centrale – e un vero e proprio «nuovo approccio metodologico».²

Leggere il lavoro dell’artista algerino naturalizzato francese Adel Abdessemed (Costantina 1971) attraverso il prisma lotmaniano significa, da una parte, saggiare il tratto metodologico appena menzionato su un oggetto lontano – cronologicamente e culturalmente – dai testi artistici di cui lo studioso di Tartu si è occupato, dall’altra individuare in quell’approccio una prospettiva preziosa per comprendere i modi di relazione tra le opere e l’orizzonte del “reale” cui abbiamo accennato all’inizio. Per le origini e il percorso del suo autore il lavoro di Abdessemed si presta, infatti, a una lettura “politica” più fondata sui dati biografici e sull’evocazione di una “realtà” intesa in chiave sociologica, che non sulla capacità delle opere stesse di riflettere sulle forme di un’esperienza storica e culturale circostanziata, attraverso la loro propria messa in forma.³ La riflessione di Jurij Lotman si rivela allora cruciale proprio laddove egli, a più riprese, ricorda che il “varco” verso la realtà extralinguistica, “anch’essa concepita come una certa lingua [e a cui] viene ascritta un’organizzazione strutturale”, si apre grazie alla collisione e tensione, nel testo, tra elementi eterogenei non completamente traducibili: il senso

2 Silvia Burini e Cesare Segre sottolineano questo tratto che emerge con forza negli scritti di Lotman dedicati alle arti, nell’edizione italiana che li raccoglie: Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, pref. C. Segre, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998: la prima citazione è di Cesare Segre (p. 9), la seconda di Silvia Burini (p. 138).

3 Artista algerino berbero di etnia Kabyle, Abdessemed ha vissuto l’arabizzazione forzata e l’ondata di violenza fondamentalista che portò, tra l’altro, all’assassinio del direttore della scuola d’arte di Algeri che allora frequentava. Fuggito a Lione nel 1994, dove ha frequentato l’École nationale des beaux-arts, si è poi trasferito a Parigi. È bene precisare che lo stesso Abdessemed si è sempre pronunciato contro una lettura strettamente “identitaria” del suo lavoro in prospettiva post-coloniale. Si veda: A. Abdessemed, *Entretien avec Pier Luigi Tazzi*, Arles, Actes Sud, 2012; *A l’attaque*, Zurich, JRP/Ringier, 2007.

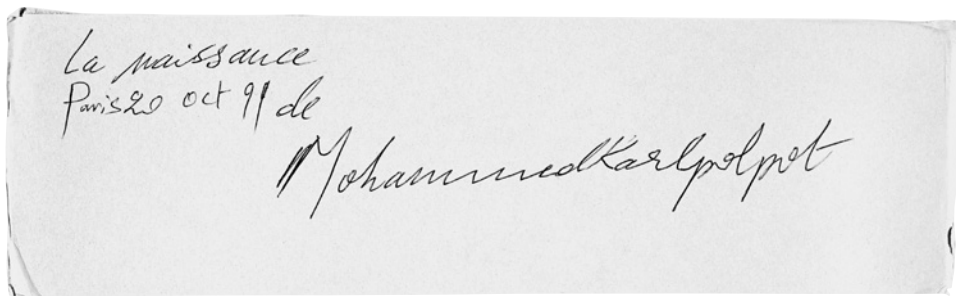


Figura 1 Adel Abdessemed, *La naissance de Mohammed Karlpolpot*. Penna su carta di 8,5 × 29 cm, in cornice di formato 80 × 80 cm. Collezione dell'artista, 1999. © Courtesy Adel Abdessemed

si genera in questa non-traducibilità o inadeguatezza.⁴ Ciò è cruciale poiché anche nell'opera di Abdessemed è questa "inadeguatezza" semioticamente produttiva - più che gli espliciti riferimenti semantici o figurativi a temi culturali e sociali come il fondamentalismo religioso - il modo per cogliere ciò che accade "oltre il confine" del testo, come ricorda Lotman che ascrive queste aperture a luoghi di *esplosione* semiotica:

La realtà esterna sarebbe, conformemente alle rappresentazioni di Kant, trascendentale, se lo strato della cultura disponesse di un'unica lingua. Ma le correlazioni del traducibile e dell'intraducibile sono a tal punto complesse che vengono a formarsi possibilità di uno sfondamento nello spazio oltre i confini. Svolgono questa funzione anche i momenti di esplosione, che possono creare come delle finestre nello strato semiotico. Così il mondo della semiosi non è fatalmente chiuso in sé: esso forma una struttura complessa che continuamente 'gioca' con lo spazio che gli è esterno.⁵

Mi pare che la possibilità stessa di questa eccedenza sia esattamente ciò che nelle opere di Abdessemed sancisce lo statuto profondamente politico del dialogismo che le attraversa. Al mondo come fuoricampo si fa segno attraverso un vero e proprio lavoro di *montaggio*, di frizione o scarto che opera, di volta in volta, a diversi livelli. Qual-

⁴ Riportiamo la citazione per intero: «La realtà extralinguistica è anch'essa concepita come una certa lingua. A essa viene ascritta un'organizzazione strutturale e una potenziale possibilità di comparire come contenuto di *un insieme eterogeneo di espressioni*». Ju. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993, 16; corsivo dell'Autore.

⁵ Lotman, *La cultura*, 38.



Figure 2-3 Adel Abdessemed, *Ombre et lumière*, 1994. Fotogrammi tratti dal video su monitor, 20" in loop. © Courtesy Adel Abdessemed

cosa si produce *tra* le componenti di questa *opera-agencement* (si potrebbe tradurre come opera-montaggio o opera-disposizione), capace di cogliere delle zone di resistenza che rinviano alle resistenze del "reale".⁶

Non è possibile sottovalutare il ruolo di questi meccanismi di generazione del senso, se è vero che Lotman apre la sua riflessione sulle dinamiche del sistema semiotico della cultura e sul rapporto tra lingua e realtà extralinguistica proprio sottolineando "la necessità di più di una lingua (minimo due) per la riflessione della realtà che si trova oltre i confini" e marcandone il tratto di necessità: «una minima struttura funzionante è costituita dalla presenza di due lingue e della loro incapacità, ognuna indipendentemente dall'altra, di abbracciare il mondo esterno. Tale incapacità non è una mancanza, ma condizione di esistenza, dato che proprio essa detta la necessità dell'*altro*».⁷ Questo dialogismo produttivo valorizza pienamente l'interazione e la frizione di elementi intraducibili, che sono individuati addirittura come risorsa cardine per il dinamismo e la rigenerazione dei sistemi culturali. Ma esso è anche il principio che garantisce ai *testi* artistici la loro produttiva indeterminazione. Nel saggio dedicato al "problema della retorica iconica" Lotman pensa il rapporto

⁶ «À l'opposé de la composition narrative, l'art de l'agencement privilégie le surgissement d'un bloc composite, hétérogène et stratifié de signes, matières et formes (...) Agencer ne se réduit donc pas à juxtaposer, associer ou faire cohabiter des matières et des signes pour composer un ensemble stable et cohérent. Agencer, c'est tenter de faire tenir une forme et de produire du sens par tension, friction, écart, rupture, bascule, déplacement, franchissement, brèche, altération et passage». (L. Frogier, *Adel Abdessemed. Puissance d'agir*, Zurich, JRP/Ringier, 2011, 99).

⁷ Lotman, *La cultura*, 10.

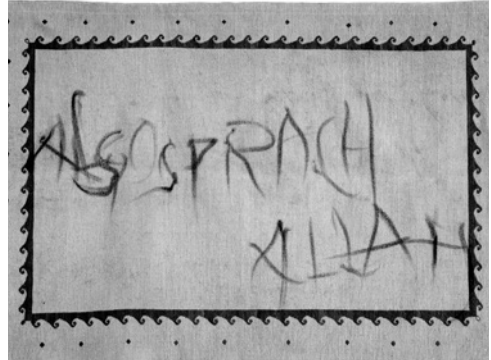


Figure 4-5 Adel Abdessemed, *Also sprach Allah*, 2008. Fotogrammi tratti dal video su monitor, 2' 20" in loop; carboncino su tappeto, 145 x 215 cm. © Courtesy Adel Abdessemed.

tra diversi linguaggi nel testo artistico (nel caso specifico tra lingua teatrale e pittura) nei termini di una vera e propria *retorica* dell'immagine, dando a questo termine un'accezione ampia e collocandolo solidamente nella sfera del contenuto e non di "abbellimenti" giocati sul piano dell'espressione: «definiremo retorico un testo che può essere rappresentato come unità strutturale di due (o più) sottotesti, codificati per mezzo di codici diversi reciprocamente intraducibili».⁸ Lotman riconduce a questa accezione allargata di *tropo semantico* lo stesso "meccanismo del pensiero creativo" e sottolinea che uno dei tratti essenziali della generazione del senso si può cogliere nel rapporto tra "elementi significanti reciprocamente inconfrontabili" tra i quali si creano, nella resistenza a una perfetta equivalenza o traducibilità, «equivalenze approssimative determinate dal contesto psicologico culturale e semiotico comune a entrambi i sistemi».⁹ Queste *equivalenze approssimative* sono, in alcune opere di Abdessemed, la strategia di "sfondamento" per cui l'inadeguatezza tra parti, sostanze espressive o linguaggi è capace di restituire la complessità della realtà conflittuale che si trova "oltre i confini" del testo.

In un'opera giovanile divenuta paradigmatica e prodotta, come suo solito, con i materiali umili della quotidianità, Abdessemed conferisce una struttura tanto elementare quanto produttiva al corto-

⁸ Ju. Lotman, *La lingua teatrale e la pittura. Sul problema della retorica iconica*, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 102.

⁹ Ju. Lotman, *Rhetoric as a Mechanism for Meaning-generation*, in Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, London-New York, I.B. Tauris, 1990, 37; tr. dell'Autore. Si veda anche: Lotman, *Retorica*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. XI, 1980; *Semiotica in nuce. Volume II. Teoria del discorso*, a cura di P. Fabbri, G. Marrone, Roma, Meltemi, 2001, 147-63.

circuito tra elementi appartenenti a “mondi diversi e incompatibili” nell’ambito del contesto culturale, facendo “saltare il banco” del monolinguisimo. Vergate con una semplice penna Bic su un foglietto volante (che sarà poi incorniciato nella versione finale), leggiamo le parole che sembrano quelle di una nota scritta di getto: “La naissance / Paris 20 oct 99 de/ MohammedKarlpolpot” [La nascita/ Parigi 20 ott 99 di / MohammedKarlpolpot].

L’assemblaggio linguistico dell’ultima parola assume la forma di un precipitato, di un’imbricazione di nomi che non è una semplice concatenazione, bensì un “turbine”, un amalgama che ha «il potere di generare una moltitudine di altre immagini che si scontreranno e risuoneranno per meglio aprirsi verso dei possibili impensabili».¹⁰ Da una parte siamo confrontati al regime dei nomi propri e alla sedimentazione culturale che vi è depositata (il “contesto” di fondo del troppo semantico). Tre nomi che divengono altrettanti lessemi paradigmatici in cui si condensano stereotipie sedimentatesi tra oriente e occidente: Mohammed, il nome del profeta e il nome “esemplare” dell’immigrato arabo; Karl, evocazione ambivalente di Marx, al contempo rinvio a un pensiero critico e sua ironica negazione che suggerisce il suo piegarsi all’ideologia; Polpot – scritto minuscolo – soprannome dato dai cinesi al dittatore cambogiano (condensazione di “political potential”) che lo assumerà come nome di battaglia con un tipico gesto di rovesciamento. Aree semantiche distanti ed evocazioni di stereotipie convivono in quell’assemblaggio; ma l’urto e il montaggio investono anche il livello delle funzioni linguistiche, poiché quella formula, contravvenendo alle elementari regole grammaticali e sintattiche – separare i nomi, usare le maiuscole per i nomi propri e così via –, rafforza l’efficacia della sua *sostanza* linguistica, il suono della sua prosodia, come in un ritornello o in una formula magica. La giustapposizione di questi tre “elementi” – la cui separazione opera per via tutta culturale – non si limita a stabilire l’unione di significati e connotazioni linguistiche ma, come in tutte le pratiche di *montaggio*, produce un incremento di senso.¹¹ In questo caso, la breve formula sul foglietto dal colore opaco produce anche una tensione tra livelli testuali e, in particolare, tra la dimensione dell’enunciato e la maggior o minore manifestazione delle strategie enunciative della sua messa in discorso, cioè una maggiore o minore *opacizzazione*. Una tensione che potremmo ricondurre alle due categorie usate da Abdessemed per organizzare i lavori di una sua mostra da David Zwirner a New York: lo spazio dei *segni* e lo spazio della *sostanza*, laddove «la Sostanza anche è Segno – ma essa è anzitutto Sostanza

¹⁰ Frogier, *Adel Abdessemed. Puissance d’agir*, 10; tr. dell’Autore.

¹¹ È Silvia Burini a sottolineare i tratti comuni tra il principio lotmaniano del dialogismo e la teoria eisensteiniana del montaggio, cf.: Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 143-5.

za, appartiene alla materia». ¹² La *Nascita di MohammedKarlpolpot* fa fare allo spettatore l'esperienza dell'oscillazione tra il *contenuto* linguistico - convocato soprattutto dall'universo ideologico - e l'opacizzazione della *sostanza* espressiva che impone la presenza ritmica di un piccolo mantra prosodico. Un montaggio che, proprio attraverso il sottile amalgama di queste frizioni, sembra dirci qualcosa sulla dose di incantamento che sempre accompagna i dispositivi ideologici. Il fatto che l'opera sia stata realizzata nel 1999 in occasione dell'ottenimento del passaporto francese da parte dell'artista non fa che situare questa riflessione in un cruciale momento di ridefinizione dell'identità anche a livello biografico: con l'ottenimento di un'identità "altra" si risveglia il turbine delle rappresentazioni che nutrono ogni costruzione identitaria, assieme ai moti di attribuzione proiettiva e stereotipa di valore che ciò comporta.

Parlando del ruolo fondamentale del *confine* come spazio di attraversamenti e di frizioni indispensabile per l'insorgere del nuovo, c'è chi ha sottolineato l'affinità tra la riflessione lotmaniana ed alcune prospettive antropologiche o di teoria della cultura, tra cui il paradigma della *creolizzazione* «intesa come continuo processo di mescolamento» che prescinde da ogni omogeneizzazione tra le culture di partenza, ma, al contrario, registra e custodisce gli attriti e le resistenze della loro interazione nei processi linguistici e culturali. ¹³ Questo parallelo permette di rinvenire molti punti di contatto tra quella "creolizzazione" che ha ormai assunto lo statuto di vero e proprio paradigma culturale e le modellizzazioni lotmaniane, basti pensare a come Lotman concepisca lo stesso «dialogo umano» come «una conversazione in più lingue solo parzialmente adeguate le une alle altre». ¹⁴ Al cuore della questione della creolizzazione non vi è, infatti, un neutro multiculturalismo globale, bensì strategie di risposta a situazioni molto concrete di conflitto culturale e di asimmetria di potere. Lo stesso Abdessemed ha vissuto, durante la propria infanzia in Algeria e negli anni dell'arabizzazione del Maghreb, l'imposizione dell'arabo, la proibizione dei dialetti berberi - la sua famiglia è di etnia berbera Chaoui -, l'arrivo degli insegnanti egiziani nelle scuole. ¹⁵ È in contesti come questi che riaffiora un legame intimo, strategico, tra potere e linguaggio, un intreccio

¹² Abdessemed, *Entretien avec Pier Luigi Tazzi*, 75; tr. dell'Autore.

¹³ F. Sedda, *Imperfette traduzioni*, in *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006, 28.

¹⁴ Ju. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, 29; ma si veda tutto il capitolo *Dialogo plurilingue*.

¹⁵ «À cette époque, j'ai subi un premier choc, lorsque mon père a interdit à ma mère de parler leur propre langue» (Abdessemed, *Entretien avec Pier Luigi Tazzi*, 8).

cio il cui orizzonte ultimo è l'assimilazione.¹⁶ *Creolizzazione* è il nome delle pratiche e delle *relazioni* – parola chiave nel lavoro di Edouard Glissant, pensatore caro all'artista – che resistono a questo orizzonte.¹⁷ I parlanti reagiscono alle dinamiche di potere che li investono con strategie complesse di bilinguismo o fabbricandosi una terza lingua, multipla, talvolta fondata su un vocabolario limitato e una grammatica ibrida, un *pidgin*, come lo definiscono i linguisti, che non è la lingua di nessuno, permette di parlare a tutti ma, al contempo, conserva la storia conflittuale della propria genesi poiché ne porta iscritte le frizioni, i montaggi, la polifonia. Una dinamica “esplosiva” il cui potere generativo e il cui tratto cruciale di imprevedibilità Lotman non manca di registrare quando osserva che «abbastanza spesso la collisione genera un terzo sistema, in via di principio nuovo, il quale non è l'evidente conseguenza, logicamente prevedibile, di nessuno dei sistemi in collisione».¹⁸ Questo tratto di *non-prevedibilità* è sottolineato anche dagli studi linguistici sulla creolizzazione, che ci rinviano un'immagine radicalmente *tattica* e *anti-sistemica* della relazione creolizzata: in essa “le regole e le categorie dell'interazione sono stabilite ogni volta dall'incontro stesso”, non esiste cioè un sistema – nel senso che questo concetto assume in teoria del linguaggio, ad esempio – che stabilisce a priori l'ammissibile e l'inammissibile. Il dialogo non è pratica di interazione che viene ex-post, al contrario: è il luogo di imprevedibile elaborazione del linguaggio stesso ed i sistemi linguistici preesistenti risultano anzi costretti a vedere i loro modelli erosi e riformulati da questa *euristica*.¹⁹ Al contrario della *lingua franca* – cioè di una lingua già esistente usata come mezzo di comunicazione tra persone che non hanno altra lingua in comune – le pratiche di creolizzazione e pidginizzazione prevedono un ineliminabile tratto di imprevedibilità per cui l'esito dell'incontro tra universi culturali e linguistici differenti non è prevedibile a priori e resta evidente nelle forme linguistiche e culturali generate in quel processo.²⁰ Al di là della sua accezione strettamente linguistica, la relazione creolizzata è divenuta un paradigma centrale per pensare le dinamiche culturali in un'epoca in cui

16 «The substratal languages in the Arab empire being dissimilar to Arabic, the new speakers had to resort to facilitating strategies. In many areas there must have been a bilingual situation for a long time, with the substratal languages being used at home, and the Arabic language being used for public communication with people from other linguistic backgrounds» (K. Versteegh, *Pidginization and Creolization. The Case of Arabic*, Amsterdam-Philadelphia, Benjamins, 1984, 74).

17 E. Glissant, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

18 Lotman, *La cultura*, 88.

19 T. Sbriccoli, S. Jacoviello (a cura di), *Shifting Borders. European Perspectives on Creolisation*, London, Cambridge Scholars Publishing, 2012, 6.

20 «La relation de créolisation est le métissage avec une valeur ajoutée qui est l'imprévisibilité» (Glissant, *Introduction à une poétique*, 19).

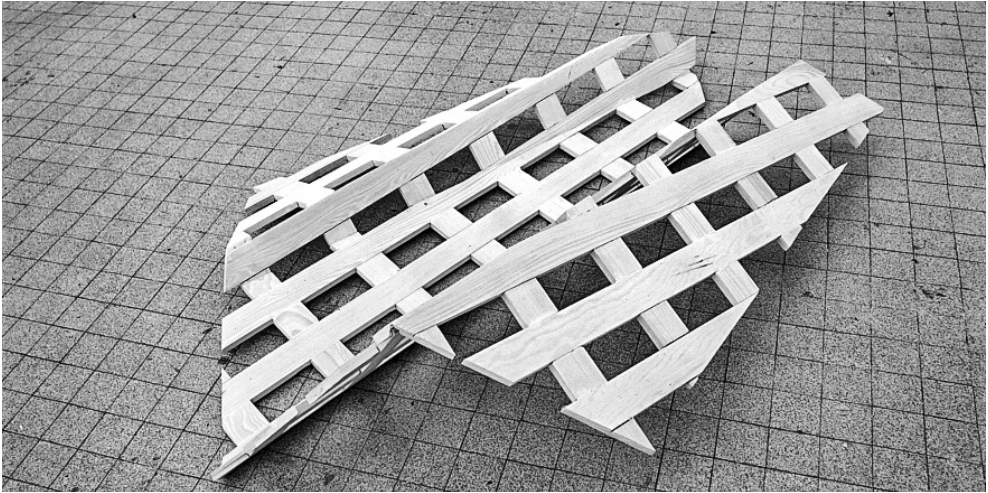


Figura 6 Adel Abdessemed, *Khamsa*, 1995. Legno, 160 × 200 cm.
© Courtesy Adel Abdessemed

l'interazione, sovente conflittuale, tra orizzonti culturali diversi è una condizione diffusa. Senza indugiare, allora, nell'accezione letterale di un'"arte creolizzata", si tratta qui di evidenziare alcuni *tratti* della riflessione plurale sulla creolizzazione che entrano in risonanza con la prospettiva lotmaniana e con il lavoro di Abdessemed e che, come dicevamo, possono spostare il punto di vista su alcuni suoi aspetti.

Come abbiamo visto, anche per Lotman l'imprevedibilità è un tratto fondante dell'insorgere del nuovo nelle dinamiche culturali: «il cambiamento realizzato nelle modalità dell'esplosione» è ciò che garantisce le condizioni di possibilità per tutti i possibili futuri.²¹ E Lotman non solo legherà inscindibilmente imprevedibilità e insorgere del "veramente nuovo", ma rinverrà proprio nell'arte lo "spazio sperimentale ideale" di questa dinamica.²² Proprio come il fucile di Cechov, che appare all'inizio della pièce, non necessariamente sparirà alla fine, mantenendo aperta e intensificando la significatività dell'intreccio,²³ così i salti, le cadute, i corpi fuori controllo nell'opera e soprattutto nelle video-performances di Abdessemed sono lo spazio di un'esperienza della contingenza radicale, del farsi "esplosivo" del senso in *questo* scambio, in *questa* relazione, qui e ora.

²¹ Lotman, *La cultura*, 17.

²² È un tema ricorrente in Lotman, qui ci riferiamo in particolare al saggio su *Pseudo nuovo e nuovo* in Lotman, *Cercare la strada*, 89.

²³ Lotman, *La cultura*, 26.

Penso, ad esempio, ai primi video degli anni Novanta - sempre brevissimi, prodotti con camera a mano e con montaggio essenziale in loop - nei quali dei corpi sono ripresi in una situazione elementare, poverissima di sviluppi narrativi, che tuttavia investe aspetti culturalmente sensibili per i soggetti coinvolti. La ragazza che su un terrazzo, in pochi secondi, con un movimento di rotazione del corpo, si toglie il velo che le avvolgeva il capo esponendo il volto al sole (*Ombre et Lumière*, 1994), il corpo nudo dell'imam Messouad che accetta di suonare il flauto in *Joueur de flûte* (1996) o il gruppo di donne e uomini che danzano sull'improvvisata pista da ballo di tavoli in un caffè di Lione (*Passé simple* 1997) sono i protagonisti di una sperimentazione incorporata, agita nello spazio-tempo dell'imprevedibile. Il corpo di ciascuno di essi è chiamato a interagire, nell'attimo presente, con norme e valori culturali e religiosi inevitabilmente convocati, ma solo per essere estratti dal mondo prescrittivo dei "principi" e saggiati in una "arena" radicalmente fenomenologica.²⁴

La trascendenza dei principi astratti - che giunge al parossismo nel fondamentalismo - è così esposta a una collisione con corpi reali, in una dinamica esplosiva che è aperta e generatrice di senso, il contrario della prevedibilità che contraddistingue ortodossia e tradizione e che può tradursi in gradi diversi di sclerotizzazione e prescrittività. Quelle azioni (e i brevi filmati che le condensano) sono il luogo in cui sperimentare, rovesciare e capovolgere le norme e le loro impalcature valoriali, con leggerezza, con "rivoluzioni" che ritrovano la propria etimologia radicale, quella di un corpo, con una giravolta, si trasforma in pochi secondi.

In *Also sprach Allah* (2008) il primato dell'imprevedibilità si intreccia con una nuova condensazione polifonica. L'opera origina da un'azione poi documentata in un video che sarà parte dell'installazione negli spazi espositivi: un tappeto iraniano è appeso al soffitto di una stanza, sul pavimento l'artista è disteso supino su un telo e lanciato ad intervalli regolari da un gruppo di uomini verso il soffitto. Ciascun salto produce un tratto tracciato al carboncino sul tappeto, negli intervalli Abdessemed è steso a terra con lo sguardo rivolto al soffitto, quasi ad osservare il progressivo ed incerto formarsi delle parole e della frase "Also sprach Allah".

Le spinte e gli scuotimenti cui il corpo è sottoposto impediscono la padronanza e il controllo del gesto e, di conseguenza, i tratti che dovrebbero formare elementi codificati e riconoscibili - le lettere dell'alfabeto - esibiscono tutta la propria recalcitrante materialità, essi sono, di nuovo, *sostanza* che resiste a lasciarsi riassorbire

24 Molte decisioni sono, infatti, prese sul momento dai protagonisti che non sono attori o performers ma conoscenti dell'artista, per esempio rispetto al grado di nudità o al modo di svolgimento dell'azione.

nella sola codifica arbitraria della scrittura. Il “salto” è, letteralmente, figura di quella esplosione che per Lotman interrompe il placido inanellarsi delle cause e degli effetti. La stessa frase leggibile sul tappeto – *Also sprach Allah* – mette in discussione ogni coerenza monologica per aprirsi a un’ibridazione polifonica: la formula che dà il titolo, in tedesco, all’opera nietzschiana (*Also sprach Zarathustra*) accoglie il nome di Allah con effetto straniante, se è vero che l’accostamento si fa qui tra uno dei nomi di Dio e il testo che, per antonomasia, ha annunciato la “morte di Dio”.

“Codici diversi”, “sottotesti”, dice Lotman, che possono “presentarsi come spazi localmente ordinati” oppure, come qui, “apparire come un insieme di strati diversi, uniformi per tutta l’estensione del testo”, non più elementi combinati e distinguibili, dunque, bensì “strati”, cioè livelli testuali grazie alla cui attivazione «il testo offre una doppia lettura. Per esempio quotidiana e simbolica». ²⁵ Di fronte ad *Also sprach Allah* lo spettatore è confrontato a questa doppia lettura a più livelli: con il cortocircuito di contenuti semantici quanto mai distanti, che la frase evoca e assembla; ma anche con l’oscillazione tra il codice alfabetico che sussume i tratti di carboncino in configurazioni arbitrarie riconoscibili come lettere/parole e la materialità esibita dai tracciati rapidi, imprecisi. Quei tratti restano, infatti, configurazioni astratte, mere tracce dello scuotimento del corpo, prima di accedere ad un regime di leggibilità verbale; e anche allora, anche leggendo le parole, la matericità volatile del carboncino resta sostanza che esibisce una propria opacità, una propria recalcitrante materialità mai del tutto riassorbibile nel solo codice arbitrario. Infine, vi è la doppia lettura di un’opera nella quale l’umiltà dei materiali e dei gesti si intreccia con la dimensione riflessiva del discorso sull’arte. Il supporto appeso al soffitto evoca e rovescia ulteriormente i noti gesti di “orizzontalizzazione” che attraversano la storia dell’arte della tarda modernità. ²⁶ È nella *tensione* tra strati testuali, nelle frizioni tra codice verbale e qualità materica del segno scritturale, nello iato tra rivendicazione di gesti e materiali umili e convocazione di una dimensione riflessiva, nella *resistenza* tra elementi che permangono eterogenei, che si genera una preziosa “indeterminatezza di senso”: il suo valore risiede nel fatto che proprio come contenuto di “un insieme eterogeneo di espressioni” può esse-

²⁵ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 102.

²⁶ Il tappeto che funge da superficie di iscrizione è, infatti, appeso al soffitto in una ulteriore, vertiginosa, inversione rispetto al gesto seminale di “orizzontalizzazione” (*horizontalization*) che, sostiene Rosalind Krauss, da Pollock in avanti costituisce il perno dell’attacco alla verticalità intesa come asse portante della tradizione figurativa occidentale e logocentrica coincidente, in senso lato, con la “cultura dei codici forti”. Si veda R. Krauss, *Horizontality in Formless. A User’s Guide*, a cura di Y.-A. Bois, R. Krauss, New York, Zone Books, 1997, 23-4.

re attinto quel “mondo” extratestuale che ha anch’esso natura semi-otica (esso è “strutturato come una lingua”, dice Lotman) ed è l’orizzonte della messa in forma artistica.²⁷

Nell’aprirsi di quella doppia lettura, nella tensione e indeterminazione che essa alimenta, si apre lo spazio di ciò che, non appartenendo a nessuno, è *condizione di possibilità* di ciò che è comune a tutti. L’orizzonte di questa potenzialità è ciò che Abdessemed protegge, talvolta in modo apparentemente provocatorio, nelle sue opere; in ciò consiste la natura politica del “reale” che in esse si costruisce. Tra le norme culturali, i precetti religiosi e i corpi singoli, tra i codici forti della leggibilità e l’opaca resistenza delle sostanze si apre quell’indeterminatezza la cui produttività semiotica e il cui legame con il mondo della vita Lotman non si è mai stancato di sottolineare. Anche le tattiche e relazioni di creolizzazione nascono, del resto, per elaborare nuove strategie di simbolizzazione del “reale” laddove le vecchie non sono più valide o possibili e si deve dunque inventare un *détour* che corrisponda a «una nuova maniera di rapporto al reale».²⁸ L’orizzonte del reale non è dunque solo convocato da Abdessemed nelle performance o nelle opere che, con una semplice camera a mano, spesso per pochi secondi, “registrano” la vita quotidiana e l’iteratività e la materialità dei gesti che la scandiscono, con i gatti che placidamente leccano una ciotola di latte sotto il sole a Berlino (*Happyness in Mitte*), o con il semplice gesto di saluto della mano di un bambino (*Tschüss*).²⁹ Al di là di ogni illusorio rapporto mimetico con la realtà, è piuttosto nei luoghi di frizione e non adeguazione tra elementi che le sue opere esercitano la loro «prestazione referenziale»,³⁰ la loro capacità di testimoniare del reale al di là di ogni illusoria transitività. Ricordiamo, ancora con Lotman, che ciò non è opzionale, bensì necessario per cogliere una porzione di contenuto non esauribile monolinguisticamente se è vero che il tropo – e ci riferiamo qui alla retorica dell’immagine lotmaniana che abbiamo menzionato – “è il meccanismo di costruzione di un contenuto non costruibile all’interno di una sola lingua”. Nei lavori di Abdessemed, come di tanta par-

27 Cf. Lotman, *La cultura*, 14-16.

28 «Je prétends qu’il n’y a pas de relation entre un réel et un symbolique dans ces sociétés [les sociétés colonisées ou qui n’ont pas échappé à l’ancienne colonisation], il y a un réel et une impossibilité du symbolique [...] Il y a un phénomène qui est extrêmement important dans le rapport au réel aux Antilles, qui est la pratique du *détour*. On tourne autour. Et ce ‘tourner autour’ invente une nouvelle manière du rapport au réel. Et c’est précisément parce que la symbolisation est impossible qu’il y a ce recours» (*Une journée avec Edouard Glissant*, Paris, Association Lacanienne Internationale, 2009, 28-9).

29 Si potrebbe qui pensare al «consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche» del *byt* lotmaniano; questa definizione di Lotman è tratta dall’articolo in lingua russa su *Il byt e la cultura* ed è citata da Silvia Burini nella sua postfazione a Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 138.

30 Montani, *L’immaginazione intermediale*, 8-9.

te di un'arte contemporanea che non ha abdicato a far segno al mondo, si tratta anche di contenuti che abbisognano di queste frizioni e vuoti testuali per far segno alla propria dismisura o a un certo grado di traumaticità e alla latenza che ciò comporta.

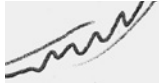
Khems (1995) è una scultura posata a terra, composta da una griglia in legno chiaro piegata tridimensionalmente lungo linee geometriche che evocano la pieghe di un aeroplanino di carta. Di nuovo due sottotesti convivono e collidono nella struttura dell'opera. Da una parte l'elemento della griglia rinvia al *moucharabieh*, l'intreccio geometrico di piccoli pezzi di legno che nell'architettura tradizionale islamica coniuga funzioni di ventilazione e regolazione della luce, con quelle di separazione e nascondimento delle donne negli edifici. Dall'altra, le linee di "piegatura" della scultura attivano investimenti semantici di movimento, gioco, libertà e leggerezza propri di un aeroplanino, oggetto lieve, mobile e effimero. Non è tanto la mera giustapposizione di questi elementi "non giustapponibili" a valere come principio di produzione del senso, è precisamente la "loro reciproca ricodificazione [che] rivela inattese riserve di sensi": semplicemente posato a terra, questo oggetto diviene griglia ornamentale incapace di schermare alcunché e esibisce, al contempo, la propria impotenza al volo, con la struttura in pesante legno e con le ali "bucate". Nella tensione e nella doppia lettura - in senso lotmaniano - che il testo attiva, vibra qualcosa dell'ordine di un impedimento, di un'impotenza, di una inconciliabilità tra movimento e bellezza. Non sarà allora sorprendente scoprire che questa nebulosa di contenuto attivata dal tropo semantico cui la scultura dà forma, si accompagna a una specifica narrazione: il titolo evoca, infatti, il ricordo di una zia dell'artista costretta da un marito preoccupato dalla sua esuberanza e bellezza, a rasarsi capelli e sopracciglia. Il nome di questa donna, che ha per tutta la vita subito gli effetti di queste costrizioni, ha dato il titolo alla scultura. Realizzata poco dopo l'arrivo di Abdessemed in Francia, quest'opera condensa in una forma composita e polifonica l'espressione, non letterale o "tematica", dei traumatismi che hanno segnato gli anni di regime in Algeria e del frustrato desiderio di libertà di un'intera generazione. Non è dunque il riferimento biografico e familiare in sé, bensì l'articolazione retorica di quella specifica messa in forma ad aprire il testo sul "reale traumatico" della costrizione e della violenza, un "reale" non solo individuale, ma culturale e storicamente situato. Con Lotman ci è dato da pensare come la materia dell'arte, nei suoi luoghi di frizione, indecidibile tensione o estatica esplosione, attivi i propri modi di far segno al mondo.

Взрывная риторика Лотмановское прочтение Аделя Абдессемеда

Анджела Менгони
Университет IUAV Венеция

Способность визуальных искусств взаимодействовать с внетекстовой «реальностью» и приемы, делающие это взаимодействие возможным, – центральная тема современного искусства. Разные работы по этой теме показывают, как разные формы опыта взаимодействия с внетекстовым пространством основываются на возможностях, открывающихся в интертекстуальной гетерогенности (на разности между сущностями носителей, повествовательными стратегиями, элементами монтажа). Статья прежде всего касается вклада в описанную дискуссию Юрия Лотмана, по мнению которого «диалогизм» между разными семиотическими системами, семиотическая гетерогенность и «асимметрия» создают продуктивный принцип, лежащий в основе культурных динамик и являющийся основным источником генерации и регенерации чувства проникновения в мир, который находится за границами языка. Статья рассматривает в перспективе эпистемологических работ и анализов художественного текста Лотмана творчество художника из Кабила французского происхождения Аделя Абдессемеда, обнаруживая «взрывную риторику», наличествующую в таких произведениях, как «Рождение Мохаммеда Карлпольпота» (1999), «Тень и свет» (1994), «Хемза» (1995) и, наконец, в более позднем «Так говорил Аллах» (2008).





2



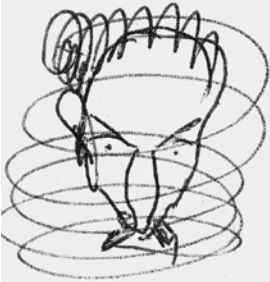
3



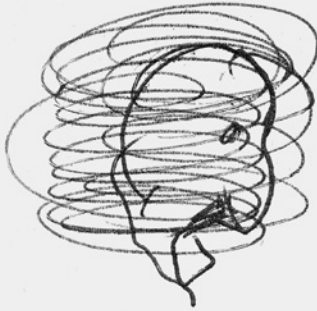
4



6



7



8.



Ecce homo

La riflessione di Lotman tra icone, caricature e ritratti

Isabella Pezzini
Università Sapienza di Roma, Italia

1. Datato 1993 (anno della morte di Lotman), commissionato come introduzione a un catalogo intitolato *Ritratti dell'epoca di Puškin* (1997),¹ l'ampio saggio sul ritratto tradotto in italiano in *Il girotondo delle Muse* a cura di Silvia Burini è un bell'esempio della scrittura semiotica lotmaniana, esito di un montaggio alternato, verrebbe da dire, fra approccio tipologico e approfondimento di storia della cultura. Nonché, soprattutto, testimonianza della passione per l'oggetto studiato, che nel corso del testo si presenta alla riflessione sempre sotto nuove prospettive. Il catalogo doveva probabilmente contenere molti dei ritratti commentati da Lotman: uno dei primi impegni che richiede la lettura di questo saggio è quindi la ricostituzione almeno virtuale del museo immaginario che vi è istituito, spesso con riferimento ad opere poco familiari al lettore non slavista. Qui ne riporteremo qualche esempio, tenendo presenti le righe finali che Lotman scrive *contro* il concetto stesso di museo, come luogo astratto, "lontano dal reale", in cui le opere d'arte sono raccolte a partire da una sorta di violenza che le sradica dal loro ambiente di appartenen-

1 Il saggio di Lotman *Portret*, scritto tra luglio e agosto 1993, fu commissionato per il catalogo *Portrety puškinskij epochi* (Ritratti dell'epoca di Puškin), edito sulla rivista "Vyšgorod" (Città Alta), 1-2, 1997, 8-31 e ripubblicato nel 2000 come Ju. Lotman, N. Marchenko, J. Pavlova, *Faces of Pushkin's Epoch*, in *Drawings and Aquarelles: Chamber Portrait of the First Half of the 19th Century. Una versione illustrata del saggio*, il cui manoscritto non contiene immagini, è reperibile al seguente link: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (ringrazio Remo Gramigna per la segnalazione).

za, interrompendo quel circuito regolato e virtuoso fra vita quotidiana - *byt* - e produzione/espressione, il solo che può restituire appieno il senso di entrambe, la cui necessità Lotman rivendica con forza.² Il ritratto, in particolare, sembra essere uno dei generi che in modo privilegiato devono adempiere la funzione fondamentale di essere al tempo stesso *modelli di* - cioè forme che contribuiscono all'autodescrizione di una cultura - e *modelli per* - e cioè proposte valoriali da seguire per appartenere a questa stessa cultura, in un circuito efficace fra testi e pratiche, come diremmo oggi, sempre al centro della riflessione lotmaniana. Di qui, riguardo il ritratto, da un lato l'interesse per il canone della *somiglianza* cui in qualche modo esso deve attenersi, e dall'altro per quello dell'*imitazione* che deve ispirare. Come *genere pittorico*, inoltre, il ritratto è un mediatore fra ambiti diversi della cultura che Lotman vede in tensione fra loro, sempre coinvolti in una proficua interazione generatrice di imprevedibilità.

Il tema del ritratto ha un riferimento particolare anche nella biografia lotmaniana. Il saggio è contemporaneo alla stesura delle sue *Non-memorie*, dove scopriamo che lo stesso Lotman si era dedicato per un certo periodo alla produzione di ritratti.³ Si era impadronito della tecnica dell' "arte del fare ritratti mediante la scomposizione a quadretti" durante il servizio prestato presso il circolo dell'esercito proprio in qualità di pittore, insieme all'amico Čačić Galjumerjan - lui davvero artista -, e alla fine della guerra si guadagnava la vita "dipingendo grandi ritratti di personaggi importanti", i quali erano interessati più che altro all'accuratezza nella riproduzione delle decorazioni ottenute. Anche in seguito Lotman si sarebbe del resto dedicato allo schizzo e al disegno, praticando spesso l'autocaricatura: un saggio di queste ultime è contenuto proprio nel volume delle *Non-memorie*, prima della mostra realizzata in occasione del nostro convegno.⁴

Oltre che di citazioni di testi pittorici, il saggio sul ritratto è intessuto di rimandi letterari, in un effettivo girotondo delle muse metodologico. I continui riferimenti incrociati a pittura, letteratura, teatro e poesia non sono infatti legati alla tradizione del paragone delle arti, come sottolinea Silvia Burini nella sua postfazione alla raccolta, ma costituiscono il campo di riferimento, unitario e al tempo stesso dialogico, della ricerca.

Vale la pena di soffermarsi ad esempio sul racconto di Gogol' *Il ritratto* (1832), che costituisce un vero e proprio sottotesto figurati-

² Il museo però è preso da Lotman come metafora proprio della semiosfera: cf. I. Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

³ Ju. Lotman, *Ne-memuary*, in *Lotmanovskij-sbornik*, Moskva, IC Garant, 1994, 5-53, a cura e tr. it. di S. Burini, A. Niero, *Non-memorie*, Novara, Interlinea, 2001, 66-8.

⁴ *Ritratti d'autore. Jurij Lotman disegni a margine*, (Venezia, CFZ - Ca' Foscari Zattere, 27 novembre 2013-6 gennaio 2014). Cf. inoltre la relazione tenuta il 26 novembre da T. Kuzovkina, *Lotman visto da Lotman: una biografia attraverso le autocaricature*.

vo del saggio lotmaniano, ed è un faustiano *conte philosophique* sulla pittura per certi versi paragonabile al posteriore *Le chef d'oeuvre inconnu di Balzac* (1845), come quest'ultimo testo teorico sviluppato in forma narrativa.

Il racconto di Gogol' è dominato dal tema del raddoppiamento: consta di due parti di cui sono protagonisti due pittori dalla vicenda antitetica - dannato il primo, santo il secondo - all'origine delle quali vi è un misterioso ritratto, acquistato d'impulso presso un rigattiere da un giovane pittore talentuoso ma molto povero, Čertkov. Il ritratto turba profondamente il suo nuovo possessore, la prima notte gli impedisce addirittura di dormire, trascinandolo in un'altalena di sogni, incubi e risvegli, che tengono il racconto sul confine fra i diversi generi, in una sorta di "realismo magico".⁵ Ma l'acquisto di Čertkov, fatto con gli ultimi denari, sembra poi rivelarsi una vera fortuna, perché dalla cornice del ritratto sbucca una grossa somma in oro, che gli permette di trasformare completamente la sua vita. Pensando inizialmente di potersi dedicare alla propria arte finalmente libero dalle preoccupazioni materiali, ma presto tentato invece dal lusso e dalla facile notorietà, Čertkov diventerà un pittore alla moda, ricercato dalla società brillante proprio per i suoi ritratti lusinghieri. Molto tempo dopo, disgustato, cercherà di recuperare il proprio talento, senza riuscirci. Dediccherà allora tutta la fortuna accumulata e tutte le sue forze all'acquisto e alla distruzione delle migliori opere altrui, per invidia, prima di morire disperato.

Se questa prima parte del racconto pone l'enigma del ritratto misterioso, la seconda parte è dedicata al suo svelamento: se la prima al peccato, la seconda alla redenzione. Durante un'asta in cui ricompare il solito ritratto, un altro giovane pittore vi riconosce un quadro eseguito dal proprio padre. Glielo aveva commissionato un terribile usuraio, e il padre era rimasto turbato dalla perturbante somiglianza della sua stessa pittura. L'usuraio in seguito era morto e da allora il ritratto aveva cominciato a fare danni, seducendo e rovinando i suoi possessori. L'usuraio, potenza demoniaca, aveva dunque scelto il ritratto come mezzo per continuare a circolare fra gli uomini, tormentarli e indurli a dannarsi. Il pittore "figlio", per espiare, diventa autore unicamente di icone.

Certamente la parte più interessante del racconto è la prima: al di là del potere diabolico di questo specifico ritratto, la storia è il pretesto per una riflessione sulla teoria della pittura, e in particolare sul suo rapporto con la "natura": la quale, sembrerebbe sostenere Gogol', non va imitata "troppo", così come d'altra parte non bisogna nemmeno adeguarsi troppo alle convenzioni della propria epoca. Il racconto mette in scena inoltre una significativa continuità fra la vita quoti-

5 E. Bazzarelli, *Introduzione a Nikolaj V. Gogol'*, Milano, Mursia, 2002, 5-31.

diana e sociale e la vita artistica: attraverso il ritratto, i committenti vogliono sembrare altro da sé, realizzare le proprie aspirazioni, darsi un'immagine migliore, "degnata" di un qualche ideale. Anche il gioco fra i diversi generi testuali sarà notato da Lotman: il racconto come accennavamo è un ibrido, attraversa le convenzioni letterarie e gioca sui confini fra di esse, tra commedia e tragedia, satira e testo morale, fantastico e mistero, istituendo fra loro scale di gradualità, termini di mediazione e complessità fra le opposizioni che fissa ai suoi estremi. Procedure come vedremo presenti nella cultura anche fra le caricature e i ritratti, le immagini divine, quelle umane, grottesche, animali e diaboliche.

2. Apparentemente ovvia, la funzione del ritratto è in realtà secondo Lotman proprio un buon esempio di come spesso ciò che appare semplice si riveli poi più complesso del previsto. Lo specifico ruolo culturale del ritratto sembra essere quello di mettere in luce la contrapposizione fra il segno e il suo oggetto, e collocarsi fra due poli: da un lato il ritratto pittorico anticipa il ruolo della fotografia come prova documentaria dell'autenticità dell'individuo e della sua raffigurazione; dall'altro lato è il genere che rende manifesti i tratti ritenuti significativi, e cioè semanticamente dominanti nell'identificazione di un individuo: ad esempio il viso rispetto ad altre parti del corpo.

Rispetto al primo polo, il ritratto ha doppia funzione: vale per non solo come qualcosa che sostituisce una persona o la indica, ma anche come quella stessa persona - ne è separabile e inseparabile al tempo stesso, così come, dice Lotman, l'impronta digitale sull'argilla. Si potrebbe osservare, che se in termini di stretta produzione segnica questo può valere per la fotografia o per certe specifiche e arcaiche forme di ritratto ottenute per calco, come le maschere mortuarie o simili, lo stesso si può riferire al ritratto pittorico solo in una dimensione simbolica o metaforica, alla quale Lotman così si richiama sin da subito. Il ritratto sarebbe inoltre vicino al *nome proprio*, che era segreto nella cultura più arcaica, come se fosse non solo inscindibile dal corpo, ma ne rappresentasse anche la sua parte più intima: «Il nome proprio oscilla fra il ritratto e la fotografia, e ciò si riflette non solo nell'identificazione, non soltanto mistica ma anche giuridica, fra l'individuo e il suo ritratto».⁶

Il primo tema di riflessione legato al ritratto è dunque quello dell'identificazione e della differenziazione di ogni individuo rispetto agli altri, realizzate attraverso segni la cui particolarità sembra però essere quella di andare a coincidere coi loro oggetti. L'identificazione, osserva a questo punto Lotman, non dipende solo della somiglianza

⁶ Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 64.



Figura 1 Rembrandt, *La lezione di anatomia del prof. Nicolaes Tulp*, 1632. L'Aja, Mauritshuis



Figura 2 Grigorij Černecov, *La Galleria Militare del 1812, 1827*. San Pietroburgo, Ermitage

fra l'individuo e il suo ritratto, ma anche e soprattutto dalle regole che sono stabilite per la *riconoscimento* di questa somiglianza in un determinato contesto socio-culturale. Così come una caricatura può essere molto più somigliante di una fotografia artificiosa, quel che più conta è la capacità formale della somiglianza di adempiere a una determinata funzione convenzionale e quindi rispondere, diversamente dal segno propriamente artistico, a una certa "medietà espressiva" - indirizzata a tutti e a nessuno in particolare. A sua volta la somiglianza presuppone una convenzione riguardo i tratti dominanti, ritenuti fondamentali e portatori di significato rispetto agli altri. E il ritratto - arriviamo al secondo polo - è in effetti proprio il genere pittorico che mette in rilievo i tratti cui viene attribuita la dominante semantica nella raffigurazione dell'umano: il viso, rispetto ad altre parti del corpo - e nel viso gli occhi. Nella cultura europea contemporanea, inoltre, il ritratto è il prodotto di un'ideologia che vede nell'uomo il valore dell'individuale e nell'ideale non qualcosa che si contrappone all'individuale ma semmai che si realizza in esso e attraverso di esso - inseparabile dal *corporeo* da un lato e dal *reale* dall'altro. Questa identificazione fra reale e ideale crea un intrinseco effetto di annullamento, così come ci induce a riflettere sul fatto che «ciò che è unico deve continuamente ricordare che è potenzialmente divisibile, che qualsiasi unità è solamente una convenzione e cela in sé la predeterminazione di un punto di vista»,⁷ il quale però si mimetizza accuratamente.

Un problema su cui Lotman si sofferma a lungo riguarda il modo in cui il ritratto, quadro immobile, è coinvolto invece nella semiotica della dinamicità, che ne diviene una delle dominanti artistiche. Già il tempo del ritratto è dinamico, il presente che esso raffigura è sempre gravido di memoria del passato e di presentimenti del futuro. La sua forza può concentrarsi negli *occhi* oppure nelle *mani* della persona, come nel citato racconto di Gogol', in cui il magnetismo diabolico del misterioso ritratto si concentra proprio negli occhi, letteralmente «occhi vivi inseriti in un viso morto».⁸

Ma cosa guarda lo sguardo di un ritratto? Ecco l'occasione di una breve tipologia: può cercare lo sguardo di chi lo guarda secondo una linea retta, di interpellazione, oppure essere uno sguardo sognante - puntato verso l'infinito - come è frequente in epoca romantica.⁹ Oppure ancora essere uno sguardo enigmatico, espressione di un mistero. Un certo segreto fondamentale in esso nascosto contribuisce

⁷ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 66.

⁸ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 67.

⁹ La bibliografia semiotica sul ritratto con la quale fare interagire il saggio di Lotman sarebbe ricca. Ci limitiamo qui a rimandare al saggio di O. Calabrese, *Sguardi, specchi, ritratti*, 1985 in Calabrese, *La macchina della pittura*, Firenze, La Casa Usher, 2002.

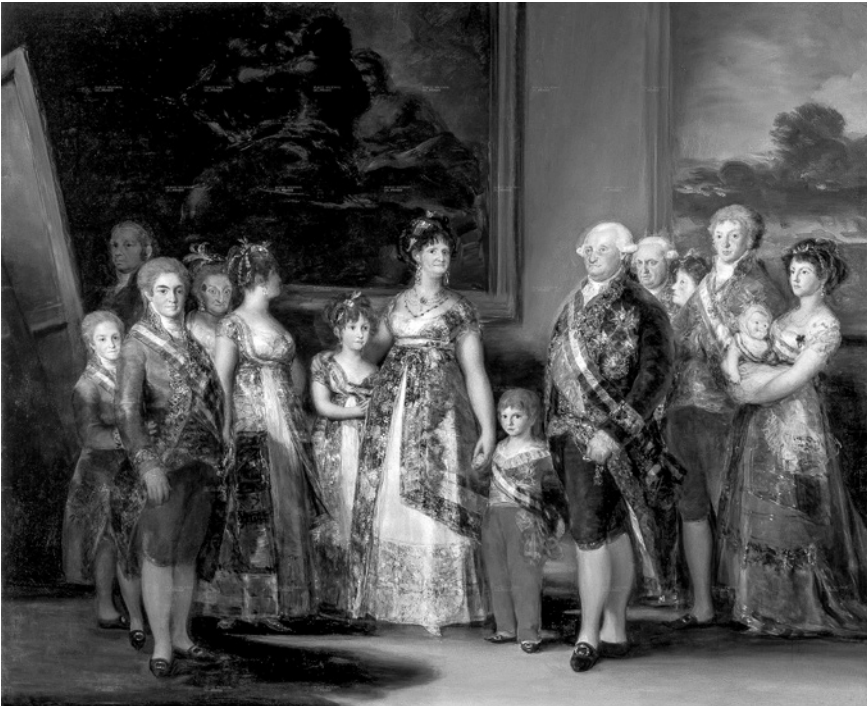


Figura 3 Valentin Serov, *Ritratto del conte Feliks Sumarokov-El'ston, ultimo principe Jusupov*, 1903. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo

Figura 4 Pietre Paul Rubens, *Venere e Adone*, 1635-1638. New York, Metropolitan Museum of Art

Figura 5 Francisco Goya, *La famiglia di Carlo IV*, 1800-1801. Madrid, Museo del Prado

al significato allegorico del ritratto, avvicinandolo alla letteratura e in particolare alla poesia. Intorno agli occhi, centro dinamico, si accumulano così similitudini e metafore, come accade in Puškin, i cui paragoni sono di tipo tradizionale-letterario, o in Gogol' dove viceversa dominano descrizioni demoniache. Il ritratto, dice Lotman, è il genere più metaforico, la sua natura artisticamente polifonica emerge nella necessità interna di *combinare l'incombinabile*, come gli occhi e il fuoco, spingendolo a balzare dalla pittura nella poesia o dalla poesia nella musica.

La *Lezione di anatomia* di Rembrandt è presa come esempio di ritratto collettivo in cui si risolve diversamente la questione del dinamismo interno al quadro, in particolare grazie allo scontro fra unità e molteplicità, alla contrapposizione fra la posa del chirurgo e l'insieme delle pose dei suoi studenti, che orientano la lettura del quadro, e sono inoltre corpi vivi in relazione col corpo morto che è sezionato.

Un altro esempio interessante è quello della Galleria Militare del Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo, i cui 352 ritratti dei generali russi che combatterono contro Napoleone furono dipinti da George Dawe e dai suoi assistenti con tratti tipologici comuni, a formare da un lato un'identità collettiva e dall'altro un'unità ciclica di ritratti diversi e non intercambiabili, capaci di sottolineare sia la differenza nel simile sia l'identità nel diverso. In questo spazio così densamente popolato, Lotman si sofferma sui pochi riquadri vuoti, dipinti del verde dello sfondo, che si trovavano sulle pareti della galleria: alcuni avevano la funzione di significante zero, stavano cioè per i ritratti non ancora dipinti; altri indicavano i quadri che sono stati tolti per *damnatio memoriae*. Sono i ritratti dei decabristi, protagonisti della rivolta del 1825, condannati anche in effigie: ma per paradosso il tentativo di cancellare la loro memoria si risolve in sottolineatura del ricordo, l'assenza in presenza.

La visita poetica di Puškin alla stessa Galleria, oggetto della poesia *Polkovodec* (Il condottiero) suggerisce ancora una riflessione sul tema dei *confini* tra gli spazi culturali e le loro dimensioni, a partire dal modo in cui, facendo parlare i ritratti, il poeta «esce dai limiti della pittura per immettersi in uno spazio non pittorico, giocando sul confine fra arte e realtà»,¹⁰ e in seguito, confrontando i ritratti animati ma fermi nel tempo con gli individui che essi ritraggono, di cui il poeta conosce l'invecchiamento e in certi casi la morte, raggiunge il confine tra ritratto e individuo in esso raffigurato. Anche il lettore viene condotto in uno spazio temporale e esistenziale pluristratificato, a cogliere la complessità e la convenzionalità a più livelli del rapporto fra quadro e realtà. Il testo esce dai propri limiti, risucchia al proprio interno lo spazio esterno, il che trasforma la sua intrinseca

¹⁰ Calabrese, *La macchina della pittura*, 73.

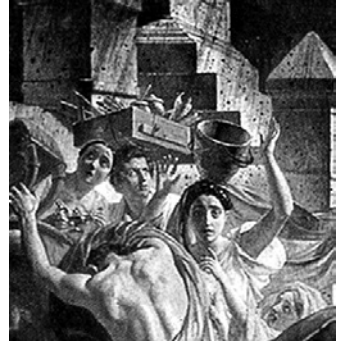
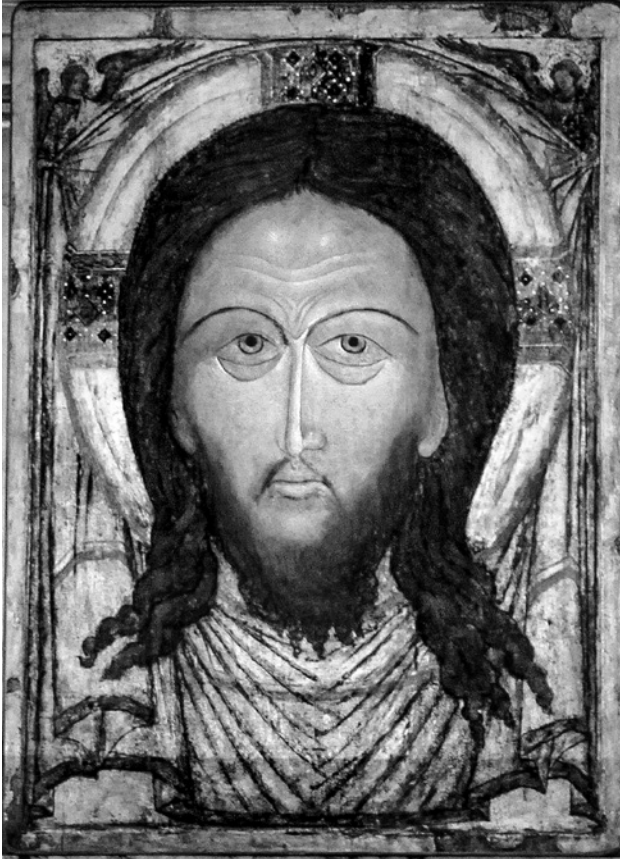


Figura 6 Acheropita utilizzato come logo dalla Comunità di Sant'Egidio, Roma

Figura 7 Karl Brjullov, *L'ultimo giorno di Pompei*, 1833. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo. Particolare

Figura 8 Vladimir Borovikovskij, *Ritratto di Caterina II*, 1794. Mosca, Galleria Tret'jakov

Figura 9 Dmitrij Leveckij, *Caterina II di Russia*, 1792. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo

incompletezza in elemento di espressione di significato. La memoria delle precedenti raffigurazioni di uno stesso individuo produce un effetto dinamico nello spettatore, portato a rilevare le costanti e le differenze, gli effetti di replica o addirittura gli scarti polemici fra le varie interpretazioni di uno stesso soggetto.

Un'altra formula per creare l'illusione dell'animazione nel ritratto è quella di introdurre una seconda figura, spesso antitetica alla prima. Ecco un altro tipo di sdoppiamento, questa volta non fra l'esterno e l'interno del testo (l'individuo e il suo ritratto), ma all'interno stesso del quadro. Per esempio delle persone con i loro cani, in una lunga tradizione che trova nella pittura di Valentin Serov una nuova interpretazione. «I cani di Serov (...) si trasformano in un mordace analogo della bella e raffinata esteriorità del loro padrone»,¹¹ scrive Lotman: di qui la possibilità di un'intera gamma di soluzioni tipologiche sullo stesso soggetto.

Un esempio diverso di relazione fra cane e padrone è nel celebre quadro di Rubens *Venere e Adone*: mentre Venere cerca di trattenere Adone, anche il cane di quest'ultimo ha un'attitudine bimodale di fronte alla cagna della dea, dalla quale si accomiata in posizione frontale, ma con il muso già volto verso l'altrove. Il parallelismo tra uomini e animali prende qui il senso di un'armonia sentimentale, mentre in Serov richiama piuttosto a una riflessione sull'artificiosa caducità di un mondo aristocratico e superficiale.

Il ritratto oscilla dunque continuamente tra la duplicazione artistica e il "riflesso mistico" della realtà, poiché l'effetto di mobilità di ciò che è immobile genera una particolare intensità di significato, rende in qualche misura il ritratto un genere mitogeno, capace di «incarnare l'essenza stessa dell'individuo». ¹² Il ritratto si ritrova a metà tra l'immagine riflessa e il viso creato "non da mano umana", l'Acheropito o la veronica, impronta diretta del viso di Cristo sulla tela. Ma a differenza dall'immagine riflessa, il ritratto è legato, oltre che al soggetto raffigurato, all'artefice della raffigurazione. Fra soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione, diremmo quindi, si apre uno spazio in cui s'intersecano due attitudini potenzialmente conflittuali. Di qui l'incerta linea di demarcazione che vi è fra ritratto celebrativo e caricatura, di cui Lotman dà come esempio i ritratti della famiglia reale dipinti da Goya, eseguiti secondo tutti i canoni del ritratto ufficiale, ma leggibili, dice Lotman, al limite della caricatura o di una tremenda profezia.

Il ritratto, ancora, per la sua espressività e somiglianza a modelli reali si differenzia in modo sostanziale dallo stereotipo dell'icona. Un termine medio fra icona e ritratto è la raffigurazione frontale del

¹¹ Calabrese, *La macchina della pittura*, 76.

¹² Calabrese, *La macchina della pittura*, 77.



Figura 10 Puškin, Autocaricature

viso di Cristo, la più alta espressione dell'idea del ritratto umano e divino allo stesso tempo. In questo caso lo sguardo diretto negli occhi dello spettatore ha un effetto particolare: rimprovero o esaltazione, esprime pur sempre un giudizio, attiva in chi guarda un confronto fra ciò che l'uomo è e ciò che dovrebbe essere: «È come se si dicesse allo spettatore: in te è insita l'intima potenzialità di Colui i Cui tratti si riflettono nel tuo viso come in uno specchio appannato».¹³

Genere filosofico, quindi, il ritratto costringe a interrogarsi attraverso le sue infinite varianti sulla natura profonda dell'uomo, pur incarnandosi in concrete forme storiche: anzi, sotto questo aspetto rappresentando una vera e propria impronta della lingua culturale di un'epoca o della personalità di un autore. Un caso interessante è individuato nel quadro di Brjullov, *Poslednij den' Pompei* (L'ultimo giorno di Pompei) in cui il pittore raffigura se stesso nella folla che fugge dall'eruzione del Vesuvio, sia con la somiglianza del suo volto, sia con i tratti del suo ruolo, producendo una sorta di autografo nell'autografo, di doppio riconoscimento equivalente a un'affermazione del tipo: "lui (con la sua pittura, il suo stile eccetera) dice che è lui (il personaggio incluso nel ritratto)": soggetto e oggetto della narrazione al tempo stesso.

Ma ogni epoca caratterizza il ritratto in base a specifici stereotipi culturali. A partire dal 1700 si attesta ad esempio una polarità tra il ritratto ufficiale, attento più alle insegne del ruolo del personaggio ritratto, che non ai caratteri fisici, e quello più attento alle caratteristiche psicologiche della persona, più spigliato. Ne emerge una visione della realtà che oscilla fra una concezione improntata all'ordine e al valore delle gerarchie e una più umana, aperta al disordine dell'immediatezza e della casualità: una polarità che traspare evidente, ad esempio, nei diversi ritratti dell'imperatrice Caterina II di Russia, quelli più ufficiali di Levickij, e quello maggiormente illuminista – cioè più attento ai valori della persona – di Borovikovskij, messa in luce da Puškin nel suo *Kapitanskaja dočka* (La figlia del capitano).

Nella seconda metà del XXVIII e all'inizio del XIX secolo si coglie nel ritratto una maggiore libertà di espressione, un maggiore interesse per le caratteristiche psicologiche: Lotman propone ad esempio di confrontare sotto questo aspetto da un lato le autocaricature di Puškin e dall'altro le innumerevoli interpretazioni della sua figura da parte degli artisti. Il poeta, come scrive nel saggio *Il diritto alla biografia*,¹⁴ all'inizio del XIX secolo si afferma infatti come uno dei

¹³ Calabrese, *La macchina della pittura*, 78.

¹⁴ Sul ruolo della rappresentazione biografica e autobiografica del poeta e dell'autore bisognerebbe fare riferimento ad altri testi di Lotman, fra cui *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore* 1984, in Ju. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, 181-99.

principali soggetti ritenuti in diritto di avere una biografia, che sia “esemplare” per il lettore: di qui anche l’abitudine di inserire un suo ritratto nei suoi libri, non per riconoscervi i segni della sua legittimazione ufficiale, come accadeva in precedenza, ma per capire guardandolo in viso se gli si può credere o meno.¹⁵ Il mezzo più diffuso per caratterizzare il ritratto era infatti quello di introdurre nella tela dettagli di un dato ambiente, come particolari della battaglia nel ritratto di un ufficiale: si sviluppa un vero codice di questi riferimenti, soggetto alle mode, come traspare ancora una volta nel racconto di Gogol’ in cui il protagonista, divenuto pittore alla moda, dipinge esattamente ciò che i committenti si aspettano da lui.

In sostanza, il ritratto si trova all’incrocio fra tre percorsi culturali: il bisogno di somiglianza; le esigenze della moda; l’ossequio alle regole estetiche della pittura. In questo senso funge da duplice specchio: in esso l’arte si rispecchia nella vita e la vita si rispecchia nell’arte, in un gioco di riposizionamenti tale per cui, a seconda delle estetiche, la realtà funziona da ancoraggio oggettivo rispetto all’arte, ma anche viceversa, e allora la realtà diventa un riflesso nel riflesso.¹⁶

Senza contare che fra la pittura e l’oggetto si possono frapporre altri specchi, come testimoniano i ritratti degli artisti *en travesti*: si creano allora intersezioni non solo tra il *byt* e la scena, ma anche tra la scena e la tela. Inoltre la trasformazione dell’oggetto nella trasposizione artistica secondo le regole riconosciute dal suo autore deve ancora subire la pressione dialogica dell’interpretazione del lettore e dello spettatore. Come accade ironicamente nel racconto di Gogol’, in cui una cliente di Čertkov scambia nel suo studio un abbozzo classicista con il ritratto in fieri della figlia, senza essere smentita dal pittore in cerca di fortuna e deciso a offrirle quel che desidera.

Questa complessa serie di intersezioni rende il ritratto una sorta di “detonatore” dell’arte della sua epoca: «Questo genere, che sembrerebbe il più prevedibile e fisso, trasporta l’arte nello spazio dell’esplosione e dell’imprevedibilità, punto di partenza per un ulteriore movimento».¹⁷ E d’altro canto, nel suo insieme, l’arte del ritratto potrebbe essere considerata come “una serie polisemantica di significati della parola *uomo*”, nel continuo conflitto tra la ricerca dell’essenza, cioè di un nucleo invariante di proprietà, e la concretezza

¹⁵ Lotman, *La semiosfera*, 189.

¹⁶ Tesi questa discussa da Lotman anche altrove, ad esempio nel saggio *Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all’inizio del XIX secolo*, in Ju. Lotman, *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il Mulino, 1984, 137-64, in cui distingue fra il classicismo, in cui la barriera fra spazio artistico e spazio extra-artistico è netta; il romanticismo, in cui la sfera dell’arte è considerata come un campo di modelli e di programmi per quella reale, e infine il realismo, in cui la vita funge da campo di attività modellizzante, creando i modelli che l’arte imita.

¹⁷ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 86.

storica con le sue varianti. Un ulteriore legame antitetico da sottolineare è quello fra l'icona e la caricatura, dove l'icona mette in luce i tratti divini del viso, la caricatura quelli mostruosi e animaleschi. A metà del secolo si manifesta nelle arti figurative la ricerca di generi intermedi tra i poli della santità da un lato e del diabolico dall'altro, che nasce a sua volta dalla fusione fra umano e ferino, e dalla focalizzazione su parti basse e volgari del corpo. Tutto ciò genera la tendenza ad *antitesi emozionali*: il sorriso è attribuito alla santità, il ghigno o la tristezza all'essenza demoniaca, un motivo poi centrale nel romanticismo. Si moltiplicano così le metafore sull'estasi artistica e/o sul riso diabolico, sull'arte come santità e l'arte come peccato presenti in un fitto scambio reciproco sia in poesia che in pittura. Al tempo stesso la dominante artistica della somiglianza, presente nel ritratto, esige con insistenza che si mantenga un rapporto con la realtà: in epoca romantica, di *Sturm und Drang* - tempesta e impeto - «all'arte si chiedeva di divenire vita, di dare risposte alle sue domande, di fondersi con la vita, ma le domande stesse, le idee che vi stavano dietro, erano inscindibili dal possibile concretizzarsi dell'ideale (...) La prosa vinceva nel *byt*, la poesia nella sfera del pensiero e degli ideali»,¹⁸ e tutto ciò si rifletteva come in uno specchio nei ritratti dell'epoca. In conclusione sembra a Lotman essere proprio questa la chiave per comprendere il senso del ritratto. La sua storia manifesta le tensioni presenti nella dinamica generale dell'arte, presa nella tensione verso la libertà infinita da un lato e da un estremo attaccamento all'oggetto dall'altro. E d'altronde l'opera d'arte, egli continua, non esiste mai come qualcosa di separato dal suo contesto culturale, ma «è necessario ricreare il suo insieme immerso nel *byt*, nei costumi, nei pregiudizi, nell'infantile purezza della fede». ¹⁹ Gli stessi musei sono in questo senso "mostruosi", come potrebbero essere dei luoghi che raccogliessero delle membra tra loro sparse di uno stesso corpo: vanno tutt'al più concepiti come teatri, luoghi di gioco più che di contemplazione. E in definitiva il ritratto è il luogo in cui si fissa l'immagine dell'uomo, «la quintessenza in cui l'uomo rimane uomo o cessa di esserlo»,²⁰ il cui volto egli continua a cercare e studiare ogni giorno anche camminando per strada.

18 Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 89.

19 Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 90.

20 Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 91.

Се человек: Лотман об иконе, карикатуре и портрете

Изабелла Пеццини

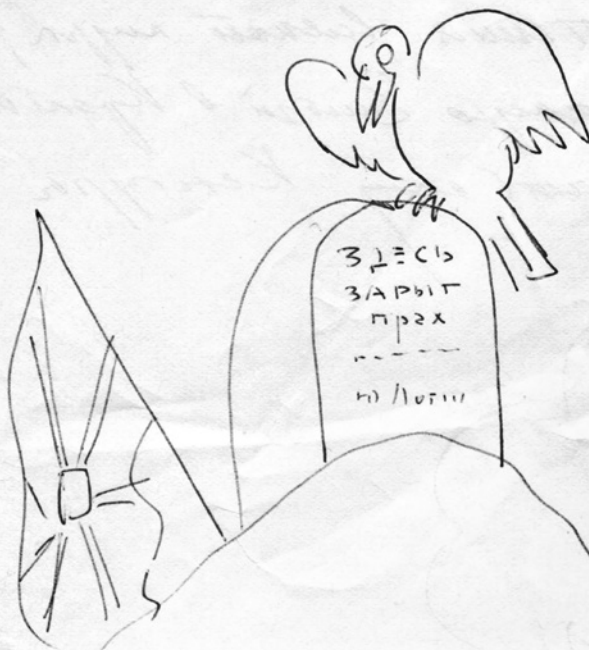
Римский университет Ла Сапиенца

В своем докладе я бы хотела поделиться некоторыми наблюдениями, изначально вызванными работой Лотмана «Портрет», опубликованной в итальянском издании его статей о семиотике искусств и репрезентации «Хоровод муз», под редакцией Сильвии Бурины (Бергамо, Moretti & Vitali, 1998).

Развернутое исследование, написанное Лотманом в 1993 г. для издательского дома «Искусство» в качестве вступительной статьи к каталогу «Лица пушкинской эпохи» (статья была впервые напечатана в журнале «Вышгород» в 1997г.), описывает семиотику портрета, которая выявляет формы постоянной взаимосвязи художественного выражения и повседневной жизни. Как кажется, обозначенная методологическая позиция в особенности реализуется в теме жанров. Жанры представляются посредниками двух сфер культуры, которые Лотман рассматривает как напряженное продуктивное взаимодействие, порождающее непредсказуемость, в данном случае исходя скорее из принципа имитации, чем сходства, как показывает изучение декабристского контекста.

Карикатура и портрет, снижение человеческого образа, с одной стороны, и возвышение – с другой становятся двумя противоположными полюсами динамики жанра, колеблющегося между изображением животного-демонического и божественного, который определяется через напряжение, с одной стороны, между внутренними градациями, с другой – между художественным текстом и бытом.

Кроме того, особенный интерес представляет применяемый Лотманом метод, через который и здесь на первый план выходит явление, обозначаемое самим ученым «хороводом искусств». Постоянные перекрестные отсылки к живописи, литературе, театру и поэзии не столько связаны с традицией сопоставления разных искусств, как подчеркивает Бурина, сколько создают единое и в то же время диалогичное поле для исследования. Это подтверждается в особенности рассказом Гоголя «Портрет», который представляет собой как бы фигуративный подтекст работы Лотмана.



От погода сатрав последний летит,
Поу канкет шим пошк
Британский анадели-

Кинонарратология и кинофеноменология Лотмана

Николай Поселягин

Новое Литературное Обозрение, Москва

Юрий Лотман по праву считается одним из ученых международного уровня в области семиотики кино, не менее важны и его заслуги в кинонарратологии – теории киноповествования. Однако при более пристальном рассмотрении становится заметна определенная внутренняя противоречивость его исследовательской позиции: обе эти области Лотман разрабатывает достаточно подробно, однако его конечной целью оказываются не они сами, а выход за их пределы. Поясню подробнее, что я имею в виду.

Киносемиотика в своем «классическом» варианте (т.е. середины XX века) рассматривает и отдельные фильмы, и кинематограф в целом как внутренне непротиворечивые знаковые системы. В принципе, она предполагает, что эти знаковые системы достаточно замкнуты, хотя и способны друг с другом взаимодействовать; разомкнуто, открыто только наше восприятие этих систем.¹ Мы, как зрители, можем сопоставлять тот или иной фильм, например, с литературным или музыкальным произведением, осмысливать его каждый раз по-новому или проводить параллели между ним и реальностью – при этом сам этот фильм отделен от других текстов и представляет собой автономный и объективный сегмент реальности; внутри себя как целого он образует стабильную структуру. Поэтому логично, что при выборе метода, которым удобнее всего анализировать такую структуру, Лотман обращается именно к кинонарратологии (хотя этот термин ни разу не появляется в его работах). Кинофильм – точнее, кино-

1 У. Эко. *Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике*. 1967. Перевод с итальянского А. Шурбелева. СПб. 2004. У. Эко. *Роль читателя: Исследования по семиотике текста*. 1979. Перевод с английского и итальянского С. Серебряного. СПб-М. 2005.

текст – в этом случае выступает как целостная система взаимосвязей, организованных иерархически (внутрикадровые элементы → кадр → последовательность кадров в сюжете) и связанных воедино с помощью монтажа. Более того, кинотекст – это совокупность приемов, элементов киноязыка, каждый из которых несет какое-то значение, независимое от субъективности интерпретатора, и это значение каждого отдельного приема в идеале можно сформулировать однозначно. Индивидуальность смысла возникает не из отдельных приемов самих по себе, а из их сочетания. Этот подход особенно сильно проявился в первой монографии Лотмана о кино, «Семиотика кино и проблемы киноэстетики»,² но отчасти воспроизведен и в написанной совместно с Юрием Цивьяном второй его киноведческой книге, «Диалог с экраном»;³ соавтор закончил работу над ней уже после смерти Лотмана.

Однако уже в первой книге возникают интересные оговорки. Они становятся заметны, если сопоставить подход Лотмана с подходами других известных кинонарратологов. В качестве значимого сравнения можно обратиться к концепции Дэвида Бордуэлла и Кристин Томпсон. В предисловии к книге «Искусство кино: Введение» («Film Art: An Introduction») они определяют свой основной объект как «форму и стиль» кино, а их основная цель – понять, с помощью каких формальных средств фильм оказывает на зрителя эстетическое воздействие.⁴ Томпсон и Бордуэлл формулируют свое кредо следующим образом:

Как форма влияет на наше впечатление от произведения искусства? С одной стороны, форма создает ощущение, что «здесь всё». Почему нас так удовлетворяет ситуация, когда персонаж, мелькнув в начале фильма, возвращается спустя час или когда форма в кадре уравнивается другой формой? Потому что такие связи между частями наводят на мысль, что у фильма есть свои собственные правила или законы организации – своя собственная система. [...] Мы видим образец, который уже больше «не там» в обычном мире, но который превратился в определенный элемент замкнутого целого. Форма фильма может нас заставить почувствовать вещи заново, страшивая нас с привычной колеи и предлагая новые пути слышания, видения, чувствования и мысли.⁵

2 Ю.М. Лотман. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. 1973. // Ю.М. Лотман. *Об искусстве*. Авт.-Сост. Р.Г. Григорьев. М.Ю. Лотман. Вступительная статья Р.Г. Григорьева и С.М. Даниэля. Послесловие М.Ю. Лотмана. СПб. 1998. С. 287–372.

3 Ю.М. Лотман. Ю.Г. Цивьян. *Диалог с экраном*. Таллинн. 1994.

4 D. Bordwell. K. Thompson. *Film Art: An Introduction*. New York. McGraw-Hill. 2008. С.7.

5 Там же. С. 26.

Концепция Томпсон и Бордуэлла балансирует между двумя опорными точками – строго формальным анализом структуры кинотекста (Бордуэлл даже замечал, что создал свою теорию под влиянием работ Юрия Тынянова и Бориса Эйхенбаума) и рецептивной эстетикой, изучающей, как организовано зрительское восприятие. Каких-то более широкомасштабных задач Бордуэлл и Томпсон перед собой не ставят.

Лотман, казалось бы, идет по тому же пути. Однако в его рассуждениях появляется еще одна линия рассуждения – я имею в виду рассуждение о соотношении фильма (и отдельного кинообраза) и реальности. Поначалу она почти не отличается от рецептивно-эстетического взгляда:

Всякое искусство в той или иной мере обращается к чувству реальности у аудитории. Кино – в наибольшей мере. [...] Но «чувство реальности», о котором здесь идет речь, заключается в ином: каково бы ни было происходящее на экране фантастическое событие, зритель становится его очевидцем и как бы соучастником. Поэтому, понимая сознанием ирреальность происходящего, эмоционально он относится к нему, как к подлинному событию.⁶

При просмотре фильма зритель должен, с одной стороны, принимать правила игры, т.е. считать, что изображенный на экране мир – подлинный, но и одновременно чувствовать условность, вымышленность и этих правил, и этого мира. Другими словами, под реальностью сначала понимается диегетическое пространство, внутренний художественный мир фильма. Это последовательно нарратологическая точка зрения. Но в какой-то момент изображаемая реальность начинает пересекаться с реалистичностью изображения, и это приводит к тому, что в рассуждениях Лотмана появляется иной вид реальности – окружающая зрителя действительность, жизнь:

Двуплановость восприятия художественного произведения приводит к тому, что чем выше сходство, непосредственная похожесть искусства и жизни, тем, одновременно, обостреннее должно быть у зрителя чувство условности. *Почти* забывая, что перед ним произведение искусства, зритель и читатель никогда не должны забывать этого *совсем*.⁷

⁶ Лотман. *Семиотика кино* С. 295–296.

⁷ Там же. С. 302. Курсив в цитатах здесь и далее принадлежит цитируемым авторам.

Это уже можно назвать, по крайней мере отчасти, размыканием кинообраза: к двум пространствам, в которых он существует, т.е. к диегесису и к горизонту зрительской рецепции, добавляется третье – пространство окружающей зрителя действительной жизни. Если до этого у Лотмана кинообраз оставался частью внутреннего художественного мира фильма, а зритель, воспринимая его и наделяя его значением (информативностью), не переносил его в свой собственный мир, то теперь начинает переносить. Семиотическая теория понемногу начинает уступать место философии жизни.

Тем не менее в книге «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Лотман не развивает эту логику рассуждения дальше. Наоборот, он уходит от проблемы соотношения искусства и жизни, причем довольно нетривиальным образом – через рецепцию семиотики культуры, т.е. возводит нормы восприятия зрителем законов диегесиса на один уровень абстракции выше:

...чувство действительности, ощущение сходства с жизнью, без которых нет искусства кино, не есть нечто элементарное, данное непосредственным ощущением. Представляя собой составную часть сложного художественного целого, оно опосредовано многочисленными связями с художественным и культурным опытом коллектива.⁸

Итак, правила восприятия законов художественного мира фильма заложены в культуре, к которой принадлежит зритель (далее Лотман уточнит, что во многом эти правила формируются в процессе просмотра каждого конкретного фильма; но базис для зрительского восприятия все-таки создает культура, в которую погружен наблюдающий). Хотя сам зритель склонен сравнивать изображение на экране с собственным индивидуальным опытом окружающего мира, но между ним и реальностью встает культура – знаковая система более высокого уровня, детерминирующая частные восприятия и не позволяющая кинообразу разомкнуться окончательно. Адресат фильма, воспринимая кинообраз и через него интуитивно выходя за пределы диегетического пространства, оказывается в пространстве не действительного мира *per se*, а своей собственной культуры, которая напоминает ему, что этот образ условен, вымышлен и что его нужно воспринимать по его собственным законам – по законам кинематографа. Характерно, что глава, в которой Лотман описывает взаимоотношения кино и действительности, называет ее «Иллюзия реальности».

⁸ Там же. С. 306.

Таким образом, в монографии «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» Лотман все-таки остается в русле киносемiotики, хотя и использует для этого эпистемологическую петлю. Однако он начнет отходить от восприятия кинематографа как отдельного, изолированного от зрительской действительности мира спустя два десятилетия, в «Диалоге с экраном», работа над которым пойдет параллельно с созданием трилогии книг о семиосфере – «Внутри мыслящих миров» (1990), «Непредсказуемые механизмы культуры» (1991/1994/ 2010) и «Культура и взрыв» (1992). В частности, одна из вступительных глав «Диалога с экраном» – структурный аналог «Иллюзии реальности» в корпусе книги – уже имеет название «Кино и жизнь».

На соотношении кино и жизни Лотман (вместе с Цивьяном) снова выходит через зрительскую рецепцию: «Стремление зрителя сопоставить экран с жизнью – это требование, предъявленное не столько экрану, сколько жизни».⁹ Однако дальше авторы, казалось бы, вновь возвращаются к семиотическому представлению о фильме как об относительно замкнутой семиотической системе, где реальность киномира опосредована культурой, в рамках которой происходит зрительское восприятие, – другими словами, эта семиотическая система разомкнута только в пространство более обширной знаковой системы (семиосферы культуры), но не в пространство окружающей зрителя реальной действительности. Тем не менее ближе к концу главы Лотман и Цивьян делают еще один шаг по направлению к реальной жизни:

Итак, в самом начале мы сталкиваемся с противоречием: самое реальное из искусств оказывается и самым иллюзорным. Это противоречие, как мы увидим, составляет одну из глубинных сущностей искусства кино.¹⁰

Противоречие между замыканием на внутреннем мире семиотической системы (и как одно из следствий – доступность этого мира анализу формально-нарратологическими методами) и открыванием его в сторону внесемиотической реальности оказывается не внешним, независимым от структуры отдельного кинотекста и искусства кино в целом, а внутренним, имманентным ей. С точки зрения лотмановской теории семиосферы, это вполне логичное умозаключение: любая семиосфера ведет себя подобным образом, обращение к вне ее лежащей реальности – один из мощных ресурсов для ее развития. Мало того – только в таком пограничном и текущем состоянии семиосфера и может существо-

9 Лотман. Цивьян. *Диалог* С. 8.

10 Там же. С. 10.

вать, постоянно переопределяя свою сущность и свои границы относительно разных областей реальности – как опосредованных культурой (= другими семиосферами), так и не опосредованных ничем. Наиболее ярко это высказано в «Культуре и взрыве»:

Семиотическое пространство предстает перед нами как многослойное пересечение различных текстов, вместе складывающихся в определенный пласт, со сложными внутренними соотношениями, разной степенью переводимости и пространствами непередаваемости. Под этим пластом расположен пласт «реальности» – той реальности, которая организована разнообразными языками и находится с ними в иерархической соотношенности. Оба эти пласта вместе образуют семиотику культуры. За пределами семиотики культуры лежит реальность, находящаяся вне пределов языка. [...] Итак, внешняя реальность была бы, согласно представлениям Канта, трансцендентальной, если бы пласт культуры обладал одним-единственным языком. Но соотношения переводимого и непередаваемого настолько сложны, что создаются возможности прорыва в запредельное пространство. [...] Таким образом, мир семиозиса не замкнут фатальным образом в себе: он образует сложную структуру, которая все время «играет» с внележащим ему пространством, то втягивая его в себя, то выбрасывая в него свои уже использованные и потерявшие семиотическую активность элементы.¹¹

Однако если вернуться от общей теории семиосферы к проблемам семиотики кино, то возникает вопрос: какое место в этом случае занимает во всей цепочке рассуждений кинонарратология? Авторы «Диалога с экраном» от нее эксплицитно не отказываются – наоборот, значительная часть книги посвящена анализу нарративной ткани киноповествования; однако ее эпистемологический статус становится имплицитно проблематичным. Ведь практически любые элементы, из которых строится фильм, больше не принадлежат сфере диегесиса – чисто нарративными остаются только приемы, но не материал фильма. А материал теперь относится как раз к той реальности, которая раньше выступала в общем и целом «иллюзией» (точнее, должна была выступать, по логике структурно-семиотической концепции), считалась сферой фикционального:

...материалом киноискусства является сама окружающая нас жизнь. Вся цепочка «вещи (люди, пейзажи) – оптика – фото-

11 Ю.М. Лотман. *Культура и взрыв*. 1992 // Ю.М. Лотман. *Семиосфера*. СПб. 2001. С. 30.

графия» как бы проникнута объективностью. Этот материал отличается от материала живописи и скульптуры (краски, камень) тем, что имеет *изначальный* образ, а от литературы и музыки – тем, что образ этот наделен самодовлеющей, объективно-реальной природой.¹²

Чтобы понять, как это противоречие разрешается и какое положение в этой концепции остается у кинонарратологии, необходимо сначала обратиться к иному, но близкому к кино феномену, упомянутому в цитате, – к фотографии.

Фотография, а также оптика фотоаппарата и кинокамеры, как известно, практически с момента своего появления стали эквивалентами объективности и беспристрастности изображения; фотография в культуре очень быстро приобрела статус «абсолютного документа», бесспорность которого поддерживалась тем, что он считался механическим отражением самой действительности. Это представление стойко держалось больше столетия, вплоть до 1970-х годов, когда один современник Лотмана, Ролан Барт, поставил под сомнение возможность однозначного для всех наблюдателей объективного восприятия фотографии,¹³ а другая его современница, Сьюзен Сонтаг,¹⁴ обозначила фундаментальную иллюзорность той реальности, которую отражает фотография:

Хотя в определенном смысле камера действительно схватывает, а не просто истолковывает реальность, фотография в такой же мере – интерпретация мира, как живопись и рисунок. Даже когда снимают неразборчиво, беспорядочно, бездумно, это не отменяет дидактичности предприятия. Сама пассивность, а также вездесущность фотографии – они и есть ее «идея», ее агрессия.¹⁵

Лотман, однако, в понимании фотографии идет в противоположную сторону. Вставая на точку зрения «обычного зрителя», Лотман и Цивьян фиксируют, что «...ей (фотографии. – Н.П.) мы приписываем качество документальности. Уже то, что в материал кинематографа входит фотография, заставляет нас авансом подарить экран доверием, поверить в подлинность его сообщений».¹⁶

12 Лотман. Цивьян. *Диалог* С. 11.

13 Р. Барт. *Camera lucida: Комментарий к фотографии*. 1980. Перевод с французского, послесловие и комментарии М. Рыклина. М. 2011.

14 Прежняя русская транслитерация ее фамилии – Зонтаг.

15 С. Сонтаг. *О фотографии*. 1973. Перевод с английского В.П. Голышева. М. 2013.

16 Лотман. Цивьян. *Диалог* С. 11.

Вместе с тем нельзя сказать, что авторы этой цитаты солидаризуются с мнением «обычного зрителя» полностью и прямолинейно, – их ход рассуждений более сложен. Фотографическая объективность кинематографа не гарантирует объективности «онтологической». Наоборот, Лотман и Цивьян обозначают, что даже документальное кино нельзя назвать в полной мере документом – оно точно так же подчиняется субъективирующей силе его создателей и строится с помощью тех же самых приемов, что и кино игровое, методы воздействия на зрителя у художественного и документального фильма аналогичны. Они приводят примеры записи «людоедской джиги» Гитлера, который дико пляшет в парижской Ротонде после победы над Францией (в итоге оказалось, что эти кадры были продуктом монтажа Джона Грирсона), и фильма режиссера-документалиста 1920–1930-х годов Роберта Дж. Флаэрти «Человек против моря»,¹⁷ раскритикованного современниками за чрезмерный натурализм (хотя на самом деле это кино было постановочным). Однако неверно было бы считать, что перед нами – возвращение к концепции кино как лишь иллюзии реальности. Ведь оба эти примера в конце концов отразили зрительские ожидания и соответствовали той действительности, которую видели перед собой современники Грирсона и Флаэрти, даже в чем-то сильнее, чем чисто игровые фильмы. Культура, стоящая между зрителем и реальностью, служит уже не непроницаемой ширмой, а, напротив, оптическим прибором, позволяющим более точно и непредвзято разглядеть эту реальность (ср. с теорией остранения формалистов). Другими словами, нехудожественная, некинематографическая действительность вновь возвращает себе свои права, поскольку ее отражает кинообраз – причем он делает это нагляднее и апеллирует к зрительским эмоциям непосредственнее и сильнее, чем могла бы сделать рутинная окружающая повседневная жизнь.

Но теперь кинообраз значим для Лотмана уже не столько благодаря тому, что является составной частью кинотекста, сколько благодаря тому, что сквозь него можно яснее увидеть внесемiotическое реальное. Иначе говоря, истоки эпистемологии Лотмана оказываются не семиотическими, а кинофеноменологическими, и в книге «Диалог с экраном» он пытается преимущественно нарратологическими методами исследовать проблематику, принципиально не укладывающуюся в рамки кинонарратологии.

Само понятие диалога, вынесенное в заглавие книги, предполагает, что фильм больше не замкнут на себе и на равных всту-

17 Мне не удалось найти этот фильм в фильмографии Флаэрти, однако в стилистике докуфикшна (docu-fiction) он снял несколько лент, в том числе «Навук с Севра» («Nanook of the North», 1922) и «Человек из Арана» («Man of Aran», 1934).

пает в семиотическое взаимодействие со зрителем, причем эта коммуникативная ситуация происходит не во внутридискурсивном пространстве кинотекста (хотя и оно тоже никуда не исчезает – о диалогах персонажей и точек зрения Лотман и Цивьян далее много пишут), а в окружающем зрителя мире. Экран остраивает реальность взаимодействующего с ним зрителя, и насколько бы ни была эта реальность отдалена от него – даже когда действие фильма происходит «давным-давно в одной очень далекой галактике», – зритель, по логике Лотмана, получает актуальную информацию о своей собственной актуальной действительности. Кинообраз – это та же зрительская реальность, но только вырванная из контекста повседневности, который автоматизировал наше восприятие и не давал узнать о мире больше, чем мы обычно видим сквозь культурные нормы, традиции, стереотипы, коллективные и индивидуальные рецептивные привычки и прочие символические шоры. Вырванные из привычного бытового контекста образы на экране постулировались как видимая зрителью сущность реальных предметов.

Это, конечно, не совсем та феноменология, философские основания которой заложил еще Эдмунд Гуссерль. Лотман (возможно, через тех же формалистов) находится в контексте одного из ее ранних (1910–1930-е годы) ответвлений – кинофеноменологии, концепции, несколько отличающейся от породившего ее философского направления.¹⁸ Мне уже доводилось вкратце писать, что кинообраз в этой перспективе становился некоторым условным аналогом сущности, отделенной от индивидуально-субъективного сознания в процессе трансцендентальной редукции, а кинематограф приобретал определенные черты гуссерлевской идеации. Но хотя дальше более или менее развернутых аналогий, как кажется, дело не пошло (очевидно, что обычный просмотр фильма на экране все-таки не равен акту достижения философствующим сознанием трансцендентального чистого «Я»), однако кино долго продолжало рассматриваться в качестве наглядной модели познания мира с помощью абстрагирования его реалий. Сходство кинокадра с фотографией, которая у кинофеноменологов тоже наделялась статусом документа, объективно свидетельствующего о реальности, только усиливало стремление познать истинную действительность сквозь фильм, как сквозь очки или лупу.

18 Ранняя кинофеноменология 1910–1930-х годов, продолжателем которой вольно или невольно выступил поздний Лотман, с собственно гуссерлевской феноменологией совмещала ряд других философских идей рубежа XIX–XX веков, в том числе философию жизни, особенно в интерпретации Анри Бергсона. Подробнее см.: М.Б. Ямпольский, *Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии*. М. Научно-исследовательский институт киноискусства-Центральный музей кино - Международная киношкола. 1993.

Со временем, уже к 1950–1960-м годам, кинофеноменологи упростили свой взгляд на кинообраз, постулируя, что при отображении физического бытия фильма не превращают реальные предметы в их собственные сущности, а только регистрируют вещи в их видимых формах – «показывают реальность в ее временной эволюции». ¹⁹ В то же время идея отрыва вещей от повседневных контекстов из этих теорий не исчезла. Другими словами, от своего рода феноменологической редукции (пусть и неполной, если сравнивать с аутентичным методом Гуссерля) киноведы этого направления перешли к концепции визуальности, типологически более близкой к теории остранения русских формалистов. Что еще больше сблизило их с Лотманом.

Проект Лотмана можно назвать двухчастным: постепенно переходя к кинофеноменологии на уровне анализа зрительской рецепции (фактически – в качестве ответа на вопрос, зачем вообще зритель смотрит фильмы, а агенты культуры признают кино одним из видов искусства), на уровне анализа структуры фильма он остается киносемiotиком. Феноменология оказывается нужна Лотману для того, чтобы объяснить эпистемологический смысл существования кинематографа, однако для того, чтобы прочесть данный конкретный фильм как текст (кинотекст), Лотман продолжает пользоваться инструментарием кинонарратологии как наиболее удобным, по его мнению, для такого рода задач. Концептуальное противоречие между теориями, одна из которых принципиально не выходит за пределы текста, а другая принципиально на этом тексте не останавливается, а проходит сквозь него к внеположной ему реальности, у Лотмана снимается за счет того, что обе эти концепции действуют параллельно на разных уровнях зрительской рецепции. Зритель прочитывает смыслы фильма, потому что киноприемы организованы по правилам одного из семиотических языков (киноязыка), и эти правила можно изучить, формализовать, а приемы – каталогизировать; этим в целом и занимается лотмановская кинонарратология. Но зритель прочитывает эти смыслы не ради фильма как некоего самодостаточного целого, не ради игры в интеллектуальные шарады, а ради того, чтобы лучше понять жизнь вокруг себя, – т.е. конечные цели зрителя не нарратологические, а феноменологические. Семиотик, который хочет изучить знаковую систему фильма во всех ее аспектах, должен видеть оба эти уровня одновременно и уметь с ними работать. ²⁰

19 З. Кракауэр. *Природа фильма: Реабилитация физической реальности*. 1960. Сокращенный перевод с английского Д.Ф. Соколовой. М. 1974. С. 70.

20 К настоящему времени появился ряд теоретиков, в своем анализе так или иначе совмещающих элементы семиотики с феноменологией, это уже не кажется чем-

В начале работы с визуальным материалом эта двухуровневость у Лотмана отражалась в рассуждениях о гетерогенном материале киноязыка – слово и визуальный образ в нем сосуществовали на равных. В «Семиотике кино и проблемах киноэстетики» он писал:

...кино по самой своей сути – синтез двух повествовательных тенденций – изобразительной («движущаяся живопись») и словесной. Слово представляет собой не факультативный, дополнительный признак киноповествования, а обязательный его элемент (существование немых фильмов без титров или звуковых фильмов без диалога – вроде «Голого острова» Канэто Синдо – только подтверждает это, поскольку зритель постоянно ощущает здесь *отсутствие* речевого текста; слово дано в них как «минус-прием»).²¹

Это несколько объективизирующий взгляд: амбивалентность сохраняется на уровне киноязыка, но и только. В дальнейшем, разрабатывая теорию семиосферы, Лотман распространяет ее на весь принцип существования и функционирования кинематографа, уделяя больше внимания фигуре зрителя и отделея процесс восприятия фильма от процесса его непосредственного просмотра. Для этого он усложняет свою собственную теоретическую базу, в дополнение к нарратологии вводя в нее феноменологию – теорию, казалось бы, прямо противоположную семиотике.

то оксюморонным, как во времена Барта, Лотмана и Сонтаг. Среди российских исследователей кино назову такие разные фигуры, как Олега Аронсона, Елену Петровскую и Михаила Ямпольского. При этом последний еще в начале 1990-х годов прямо сформулировал, зачем ему нужна кинофеноменология (опирающаяся на разработки вышеупомянутых кинокритиков 1910-1930-х годов), – ради отхода от излишней концептуальной жесткости киносемиотики: «Работая не менее десяти лет в русле семиотического киноведения, автор все чаще сталкивался с определенными трудностями, которые можно сформулировать следующим образом: изучение повествовательных структур, движения камеры, реверсии точек зрения и т.д., иначе говоря, всего того, что включается в традиционную проблематику киноязыка, не позволило сколько-нибудь адекватно описать функционирование самого кинематографического материала – той природы, тех людей, тех объектов, которые участвуют в фильме и несут в себе огромный эмоциональный и содержательный потенциал фильма. Возникло ощущение, что структуры киноязыка не позволяют “увидеть” фильм во всей его полноте. В конце концов фильмы отличаются друг от друга не столько длительностью и крупностью планов, сколько качеством своего материала. Между тем современное киноведение не давало эффективного инструментария для описания этого материала, в том числе и такого существенного, как тело и лицо человека на экране. Отсюда возникла мысль посмотреть, как подходили к описанию киноматериала, в частности телесности, ранние кинотеоретики» (Ямпольский. *Видимый мир* С. 4–5).

21 Лотман. *Семиотика* С. 317.

La narrativa e la fenomenologia cinematografica in Lotman

Nikolaj Poseljagin

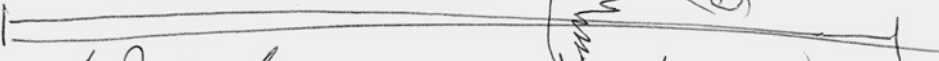
Novoe Literaturnoe Obozrenie, Mosca

Jurij Lotman è considerato, a ragione, uno dei più autorevoli studiosi a livello internazionale nel campo sia della semiotica cinematografica - un concetto che riguarda i singoli film e il cinema in generale come sistemi segnici internamente coerenti - sia della narratologia cinematografica, la teoria della narrazione cinematografica. In questo ambito, ogni dettaglio isolato di un film perde la propria autonomia per diventare un elemento connesso ad altri, all'interno di un sistema semiotico chiuso in se stesso e di grande rilevanza per lo studioso di Tartu. Tuttavia, rispetto al pensiero di narratologi cinematografici come David Bordwell e Kristin Thompson, l'attenzione di Lotman è rivolta verso altri aspetti. L'immagine cinematografica rientra sì nella sfera dei suoi interessi, tuttavia non come componente integrante del testo cinematografico, bensì quanto strumento che permetta di vedere più chiaramente la realtà non cinematografica. In altre parole, le sue fonti epistemologiche non sono semiotiche, ma fenomenologiche. Nelle sue teorie sul cinema, Lotman ha indagato con metodi narratologici una problematica che, di fatto, non si colloca nell'ambito della narrazione (cinematografica). Il testo analizza i motivi per cui Lotman ha costruito un modello analitico così contraddittorio, nonché le fonti di quest'approccio "semiotico-fenomenologico" riconducibile alle idee di Jurij Tynjanov.

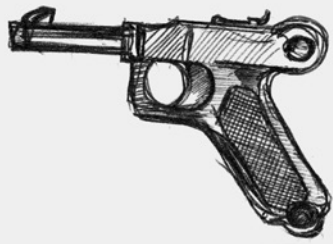
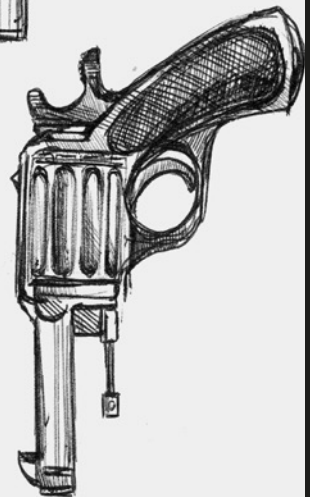
* Selodenko

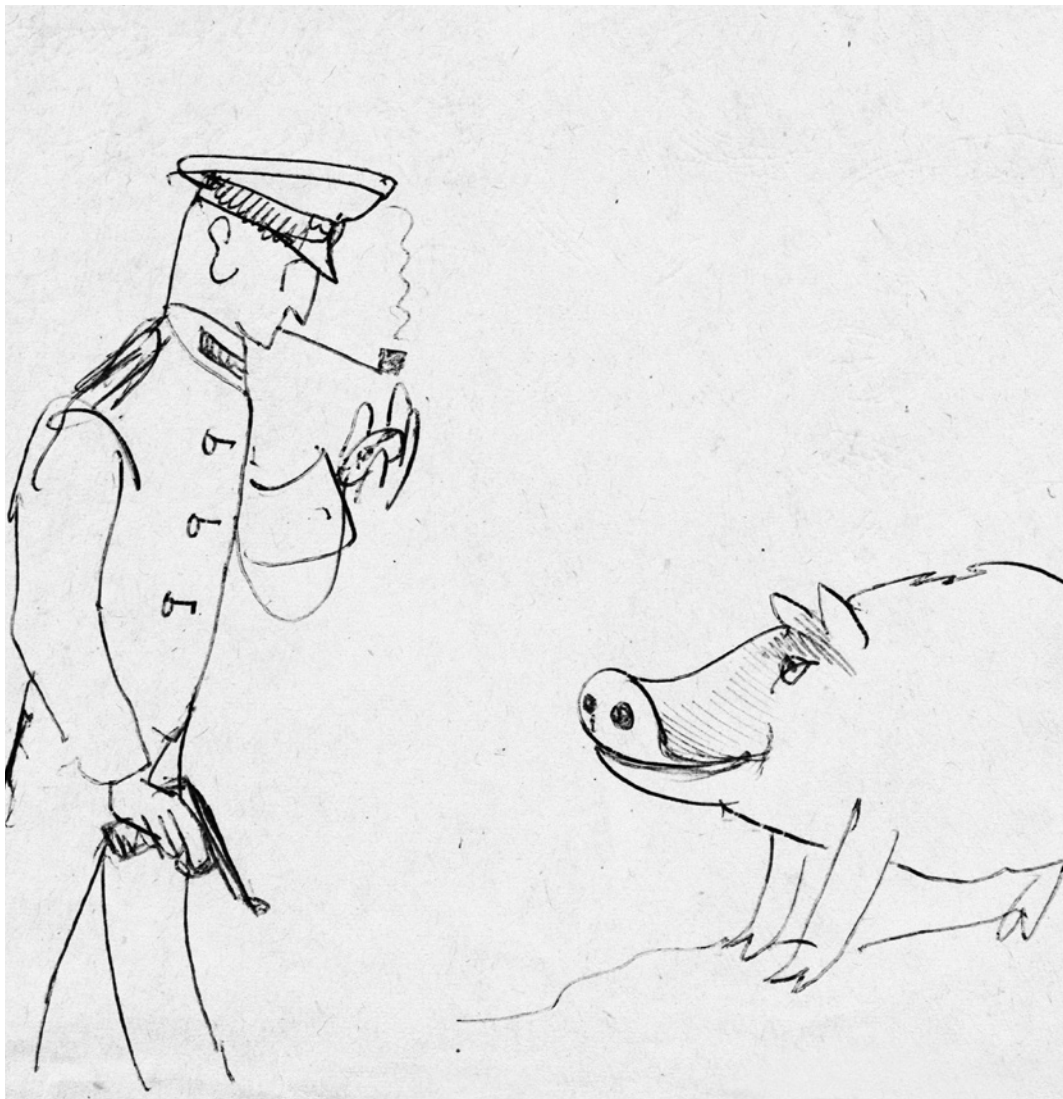
Картина
"Резь в дереве"
(камен. гунол)

1. Медведь



Орнамент





Testo artistico come funzione culturale

La Vecchia di Giorgione nell'installazione *Col Tempo – The W. Project* di Péter Forgács

Dunja Radetić
Stoccarda

Sommario 1 *The W. Project*: le “immagini sopravvivenenti”. – 2 *La Vecchia* come “mediatore di memoria.” – 3 Funzione culturale de *La Vecchia*. – 4 *Col Tempo*.

L'argomento di questo intervento è un'immagine antica e molto nota, *La Vecchia* di Giorgione, citata sotto forma di riproduzione digitale in apertura dell'installazione *Col Tempo – The W. Project* di Peter Forgács, esposta al padiglione ungherese nel 2009, in occasione della 53. Biennale di Venezia. L'aspetto particolare che cercherò di affrontare può essere così formulato: come si comporta e come significa un rappresentante di una specifica cultura visiva, che agisce come un “nostro” culturale, nel momento in cui viene innestato all'interno di un dispositivo visivo, le cui componenti sono percepite come qualcosa di “altrui” rispetto a tale cultura?¹

1 Ho già affrontato questa tematica nella mia tesi di dottorato intitolata *Scomode contiguità dello sguardo. Quattro re-visioni della tradizione visiva occidentale* (tutor prof. Giuseppe Barbieri), discussa nel 2013 nell'ambito della Scuola Dottorale Interateneo in Storia delle Arti Ca' Foscari-Iuav Venezia. In questa ricerca mi interrogavo su quali siano i rapporti dialogici tra tradizione



Figure 1-2 Vedute dell'installazione *Col Tempo-The W. Project* di Péter Forgács, Venezia, 2009.

Per introdurre e articolare le mie argomentazioni mi rivolgerò a Jurij Lotman, secondo il quale i testi artistici possiedono una duplice capacità di ritenere memoria e generare nuovo significato. L'opera d'arte è un "condensatore di memoria culturale", possiede cioè la capacità di conservare memoria dei suoi contesti precedenti. Per chi lo percepisce, «a text is always a metonymy of a reconstructed integral meaning, a discrete sign of a non-discrete essence».² La seconda proprietà del testo artistico, quella di "generatore", viene attivata mediante il contatto dell'opera con nuovi contesti:

For a text, like a grain of wheat which contains within itself the programme of its future development, is not something given once and for all and never changing. The inner and as yet unfinalized determinacy of its structure provides a reservoir of dynamism when influenced by contacts with new contexts.³

Questa duplice qualità delle opere d'arte sta alla base di ogni dinamica culturale e permette al testo artistico di acquisire una «vita semiotica».⁴

1 **The W. Project: le "immagini sopravvivenenti"**

L'installazione *Col Tempo - The W. Project* messa in scena da Péter Forgács è un complesso meccanismo di memoria, che consiste quasi integralmente nel riuso di materiale visivo preesistente.⁵ La prima parte del titolo dell'installazione, *Col Tempo*, riprende l'iscrizione che appare sul cartiglio dipinto nel quadro di Giorgione, collocato

visiva, tecnologie di visione e memoria, quando essi si trovano a convivere nelle opere d'arte contemporanea, tra le quali anche l'opera che tratto nel presente contributo.

2 Ju. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1990, 18. Cf. anche Ju. Lotman, *La cultura e l'esplosione*, Milano, Feltrinelli, 1993.

3 Lotman, *Universe of the Mind*, 18.

4 Lotman, *Universe of the Mind*, 18.

5 Per approfondimenti si vedano: *Col Tempo. The W. Project. Péter Forgács's Installation*, a cura di A. Rényi, Budapest, Mucsarnok Non-profit, 2009, in particolare i saggi di A. Rényi, *Time to Gaze. Viewpoints for Exploring the Exhibition*, 10-25; M. Berner, *The Nazi Period Collections of Physical Anthropology in the Museum of Natural History, Vienna*, 34-47; M. Bertozzi, *Il footage al lavoro. Memorie ritrovate e documenti di creazione*, in *Far comprendere far vedere: cinema, fruizione, multimedialità. Il caso «Russia»*, a cura di M. del Monte, Crocetta del Montello (TV), Terraferma, 2011, 37-45; *Col Tempo. Il padiglione ungherese di Péter Forgács*, in "Quaderni sull'opera d'arte contemporanea": *Sulla 53. Biennale di Venezia*, 2, 2011, 78-88; G. Franchin, *Numbering Faces. Col Tempo. The W. Project and the Ways of Pre-vision*, in *Il canone cinematografico/The Film Canon*, a cura di P. Bianchi, G. Bursi, S. Venturini, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2011; Radetić, *Scomode contiguità dello sguardo*, 227-84.

in apertura del percorso. Segue un quadro digitale di autoritratti di Rembrandt, condensati in una serie di immagini in transizione, ottenuta mediante la tecnica del *morphing*. Successivamente il visitatore entra in un ambiente, in cui alcuni volti di sconosciuti appaiono esposti in successione lineare in cornici dorate, come in una pinacoteca. Al primo momento tali immagini sembrano fotografie, ma, a uno sguardo più attento, il visitatore si accorge che le figure, lentamente, quasi impercettibilmente, si muovono: questa sala prende il nome di *Gallery*.

La sala successiva, chiamata *Archive*, contiene una grande parete di schermi con filmati di volti, che in ciclo si girano per mostrarsi frontalmente e di profilo in un incessante dialogo inattuabile, nell'impossibilità di guardarsi reciprocamente o di scambiare lo sguardo con noi spettatori per più di un attimo. Questo assemblaggio di rappresentazioni di volti umani, all'interno di una griglia paratattica, è una forma espressiva caratteristica delle opere che vogliono mettere in mostra un evento collettivo, un destino condiviso.⁶ Infatti è la forma preferita dagli artisti che lavorano con le "immagini sopravvivenenti", immagini di un recente trauma collettivo, di quella strategia con cui «through repetition, displacement and recontextualization, postmemorial viewers attempt to live with, and at the same time to reenvision and redirect, the mortifying gaze of these surviving images».⁷ Infatti, man mano che si procede con la visita dell'installazione nelle sale successive, tra l'esposizione di oggetti di misurazione antropometrica e immagini di scienziati nazisti in azione, comincia a costruirsi un quadro sempre più chiaro: lo spettatore è immerso nella memoria di un progetto, che ha come obiettivo la classificazione e documentazione, per mezzo di filmati e fotografie, delle tipologie fisiognomiche come esperimenti di biologia razziale. Ecco a cosa si riferisce la seconda parte del titolo dell'opera, *The W. Project*: l'artista si confronta con un nucleo di immagini che costituiscono un'eredità particolarmente difficile, richiamando nel nostro presente, dopo essere stati per cinquant'anni depositati e dimenticati nell'archivio del Museo di Storia Naturale di Vienna, dei filmati di prigionieri ebrei realizzati dall'antropologo nazista Josef Wastl allo scopo di misurare le caratteristiche antropometriche dei volti umani. Immagini dunque "scientifiche" di caratteristiche fisiognomiche razziali, immagini di persone realizzate per essere spersonalizzate

⁶ Cf. Bertozzi, *Il footage al lavoro*, 42-3; E. Van Alphen, *Art in Mind: How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago, University of Chicago Press, 2005, 44; A. Mengoni, *Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in Atlas di Gerhard Richter*, in "La rivista di Engramma online", 100, 2012, in http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1125 (03.06.2014).

⁷ M. Hirsch, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in "The Yale Journal of Criticism", 14, 1, 2001, 5-37, qui 28.

in una serie tassonomica di esemplari destinati all'annientamento, da lì a poco, in un campo di concentrazione. Il percorso si conclude con diverse componenti, tra cui un filmato-intervista a uno dei pochi sopravvissuti schedati da Wastl, l'ormai anziano Gershon Evan. Il curatore dell'installazione, András Rényi, intitola significativamente una sezione del suo saggio accompagnatorio alla mostra *Il Vecchio*, notando la simmetria tra l'immagine conclusiva di Gershon e quella della Vecchia incontrata all'inizio.⁸ Vediamo dunque emergere una struttura complessa, stratificata, in cui convergono diversi segni del passato e del presente: i dipinti della grande tradizione storico artistica occidentale, un archivio di filmati di epoca nazista, elementi contemporanei; si sovrappongono diverse strategie di messa in scena dell'immagine; si incrociano codici diversi, creando rimandi tra immagini e parole. Per riassumere la dinamica culturale qui innescata mi rivolgo nuovamente a Lotman e a una sua illuminante lezione sui processi esplosivi della cultura:

Molti sistemi si scontrano con altri e mutano di colpo il loro sembiante e le loro orbite. Lo spazio semiotico è colmo di frammenti di svariate strutture, le quali, tuttavia, conservano stabilmente in sé la memoria dell'intero e, capitando negli spazi estranei, possono all'improvviso ricostituirsi impetuosamente. I sistemi semiotici danno prova, scontrandosi nella semiosfera, di tale capacità di sopravvivenza e trasformazione e, come Proteo, possono, divenendo altri, rimanere se stessi, che conviene parlare con molta prudenza di scomparsa totale di qualcosa in questo spazio.⁹

Si tratta di un principio generale, che mi sembra esprima molto chiaramente il meccanismo culturale su scala minore e circoscritta dell'opera da noi esaminata. Mi è impossibile in questa sede ripercorrere tutti i legami, i contrappunti, le simmetrie e asimmetrie che si creano tra le componenti di questa complessissima opera. Cito pertanto ancora Lotman, che prosegue il discorso sopra esposto affermando: «le strutture semiotiche totalmente stabili, immutabili [...] non esistono affatto»,¹⁰ considerazione che ci permette di tornare a *La Vecchia* e riprendere il filo del discorso.

⁸ Rényi, *Time to Gaze*, 23-4.

⁹ Lotman, *La cultura*, 145.

¹⁰ Lotman, *La cultura*, 145.

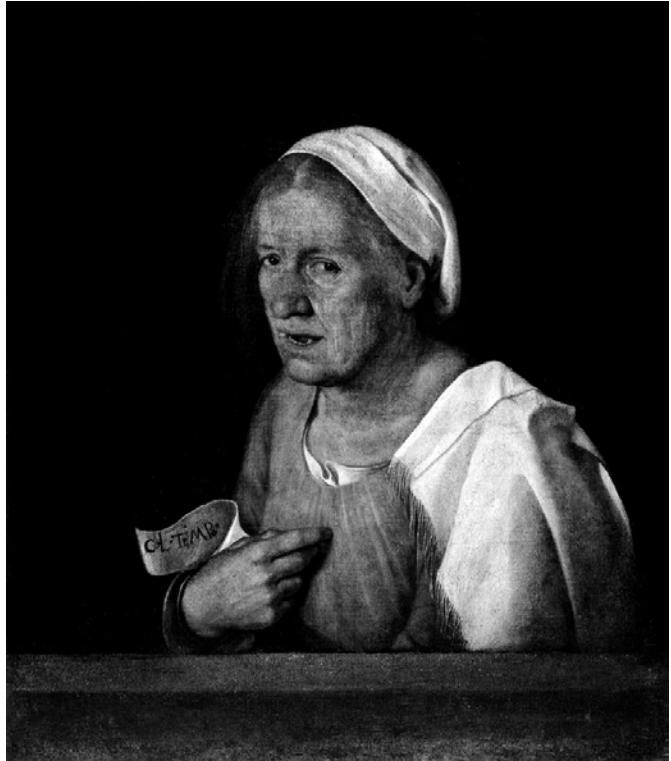


Figura 3 Giorgione, *La Vecchia*, 1500-1510.
Venezia, Gallerie dell'Accademia

2 *La Vecchia* come “mediatore di memoria”

In primo luogo dobbiamo considerare l'intervento dell'artista ungherese, che colloca la riproduzione di Giorgione su un monitor incorniciato e appoggiato su un cavalletto. Da questa posizione il pubblico percepisce qualcosa di non ancora finito, come invece succederebbe col quadro appeso sulla parete, poiché si trova nella duplice posizione di chi contempla e, al tempo stesso, crea il senso dell'immagine. L'atteggiamento del pubblico viene in questo modo modellizzato nei confronti di tutte le immagini successive: *La Vecchia* fornisce il modello culturale attraverso il quale attivare il processo di traduzione e risemantizzazione delle altre componenti dell'installazione in arte, in cultura.

Se Forgács mette in moto questa strategia di “dislocamento e ri-contestualizzazione” delle “immagini sopravvivenenti” per mezzo di un

mediatore di memoria culturale,¹¹ riteniamo tuttavia importante soffermarci su alcuni aspetti comunicativi intrinseci di questo mediatore, quelli cioè iscritti dal Giorgione. Sotto questo aspetto è illuminante la lettura storico-artistica della *Vecchia* proposta da Bernard Aikema in occasione della grande mostra veneziana dedicata al pittore. Secondo lo studioso si tratta di un «encomio paradossale», poiché vi troviamo sovrapposti due generi inconciliabili, un soggetto «basso» - una donna anziana e decrepita - rappresentata secondo le modalità della pittura alta, cioè del ritratto aulico veneto.¹² In secondo luogo, il dipinto di Giorgione sarebbe un «coperto», avrebbe cioè la funzione di coprire e proteggere un altro quadro, generalmente un ritratto.¹³ La proposta di Aikema è importante non solo per la comprensione del dipinto nella sua qualità di mediatore di memoria della tradizione pittorica, ma anche per l'interpretazione della sua capacità di attivare una funzione culturale.

Ritorniamo a osservare il dipinto e il gesto che compie la donna: il messaggio "Col tempo" è espresso attraverso tre canali diversi, ossia il testo sul cartiglio, la bocca semiaperta che virtualmente pronuncia tali parole, e il gesto:

Il movimento della lettura ci fa tornare verso la sua immagine, cosa che non sarebbe stata possibile se le parole si trovassero a destra, allontanandosi da lei, e il movimento di ritorno è confermato dal gesto della mano: «col tempo ecco ciò che è diventata» [...] È una parola che essa ha già pronunciato, che si è staccata da se stessa, che diventa sempre più vera. È tanto tempo più leggibile quanto più da lungi, nel suo proprio tempo, l'ha pronunciata.¹⁴

Siamo chiaramente in presenza di una *vanitas*, o di un *memento mori*, di cui non sono tuttavia rappresentati i simboli classici come il teschio, lo scheletro o gli strumenti di misurazione del tempo, in quanto è il corpo stesso della donna anziana a ricoprire questa funzione.

11 Cf. A. Assman, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002; K. Dickhaut, *Iconologia della memoria*, in *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, a cura di E. Agazzi, Roma, Meltemi, 2007, 287-304.

12 B. Aikema, *Giorgione: i rapporti con il Nord e una nuova lettura della Vecchia e della Tempesta*, in *Giorgione. «Le meraviglie dell'arte»*, a cura di G. Nepi Scirè, S. Rossi, Venezia, Marsilio, 2003, 73-89, qui 80.

13 Aikema, *Giorgione*, 76-7. La tradizione e la critica hanno invece sempre ritenuto *La Vecchia* come dipinto principale corredato a sua volta da un coperto. Nel catalogo della collezione Vendramin del 1601 l'opera è descritta come «Un quadro de una Donna Vecchia con le sue soaze de noghera depente, alto quarte cinque e meza, et largo quarte cinque incirca con l'arma Vendramina depenta nelle soaze, il coperto del detto quadro depento con un'homo con una veste de pelle negra» (G. Nepi Scirè, *Vecchia*, in Nepi Scirè, *Giorgione. «Le meraviglie dell'arte»*, 162).

14 M. Butor, *Le parole nella pittura*, Venezia, Arsenale Editrice, 1987, 127.

A ben guardare, però, la figura indica non solo se stessa, bensì anche al di là del suo busto, indicandoci in tal modo, come un commentatore albertiano, la direzione da seguire con lo sguardo, ovvero dietro al suo corpo, e quindi dietro al dipinto stesso.¹⁵

3 Funzione culturale de *La Vecchia*

In questo modo *La Vecchia* ci fornisce tutti gli indizi necessari per la lettura dell'installazione: essendo essa stessa un "testo retorico", un testo nel testo che, nella sua qualità di "coperto", genera appieno il suo senso solo in dialogo con il testo con cui ha un rapporto strutturale. Essa mantiene questa sua caratteristica anche nel contesto dell'installazione contemporanea, perché collocata all'inizio del percorso esercita la sua funzione di modellizzazione dello spettatore alla lettura di quanto essa è convocata a "coprire". Non più un ritratto, ma un insieme di «caratteristiche dei volti, non degli individui»¹⁶ ai quali è stata sottratta l'identità individuale, la storia personale e il tempo. La sua funzione è quella di fornire allo spettatore quel "codice intermedio" necessario alla traduzione di tali immagini nel linguaggio del ritratto, che

per sua natura è il genere di pittura più filosofico. Alla sua base si trova il confronto tra ciò che l'uomo è e ciò che l'uomo dovrebbe essere. Ciò permette di leggere il ritratto in svariati modi [...] ma tutte queste varianti di lettura sono accomunate dal fatto che l'essenza profonda dall'uomo, incarnandosi in concrete forme storiche, si sublima fino al problema filosofico dell'*Ecce Homo*.¹⁷

Qualche pagina più avanti, Lotman conclude che «l'intero complesso dei ritratti può essere visto come una serie polisemantica della parola "uomo"». ¹⁸

¹⁵ Colgo l'occasione per ringraziare Paolo Fabbri che mi ha suggerito a proposito il concetto di deissi fantasmatica, sul quale si veda K. Bühler, *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio*, Roma, Armando, 1983.

¹⁶ Rényi, *Time to Gaze*, 16.

¹⁷ Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 63-91, qui 78.

¹⁸ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 86.

4 *Col Tempo*

A questo punto possiamo concludere che l'ingresso di questi volti nel dominio dell'arte è in grado di restituirgli se non l'individualità, almeno la dimensione dell'umanità e della dignità.¹⁹ Ciò che non è possibile restituirgli è il tempo: ce lo dice chiaramente il video del sopravvissuto Gershon Evan, immagine speculare della *Vecchia*, allestito in modo tale da non permetterci di sentirne con chiarezza le parole del racconto. Quello che conta non è la sua storia personale, o come ha vissuto la propria vita e investito il proprio tempo. Il fatto importante è che lui, così come *La Vecchia*, sono segni di chi ha avuto il proprio *tempo*, e *Col Tempo*, la possibilità di invecchiare.²⁰ In questo modo il messaggio morale di *vanitas* viene a destabilizzarsi, per assumere un nuovo senso: il diritto di ogni uomo a vivere il proprio ciclo della vita, tempo che alle altre decine di volti rappresentati nella parete memoriale dell'*Archive* è stato sottratto.

Il riuso de *La Vecchia* da parte di Petér Forgács dimostra quindi chiaramente la duplice capacità dell'opera d'arte di "metamorfosi e sopravvivenza", la sua capacità di accumulo di memoria e informazione, la sua efficacia culturale. A proposito di Amleto, Lotman scrive: «We may have forgotten what Shakespeare and his spectators knew, but we cannot forget what we have learnt since their time. And this is what gives the text new meanings».²¹ Anche noi spettatori de *La Vecchia* oggi possiamo aver dimenticato cosa sapevano Giorgione e il suo pubblico. Difficilmente invece guarderemo d'ora in poi al dipinto senza ricordare quei volti registrati in un momento tragico della nostra storia, e codificati culturalmente da un'opera d'arte contemporanea.

19 Rényi, *Time to Gaze*, 24.

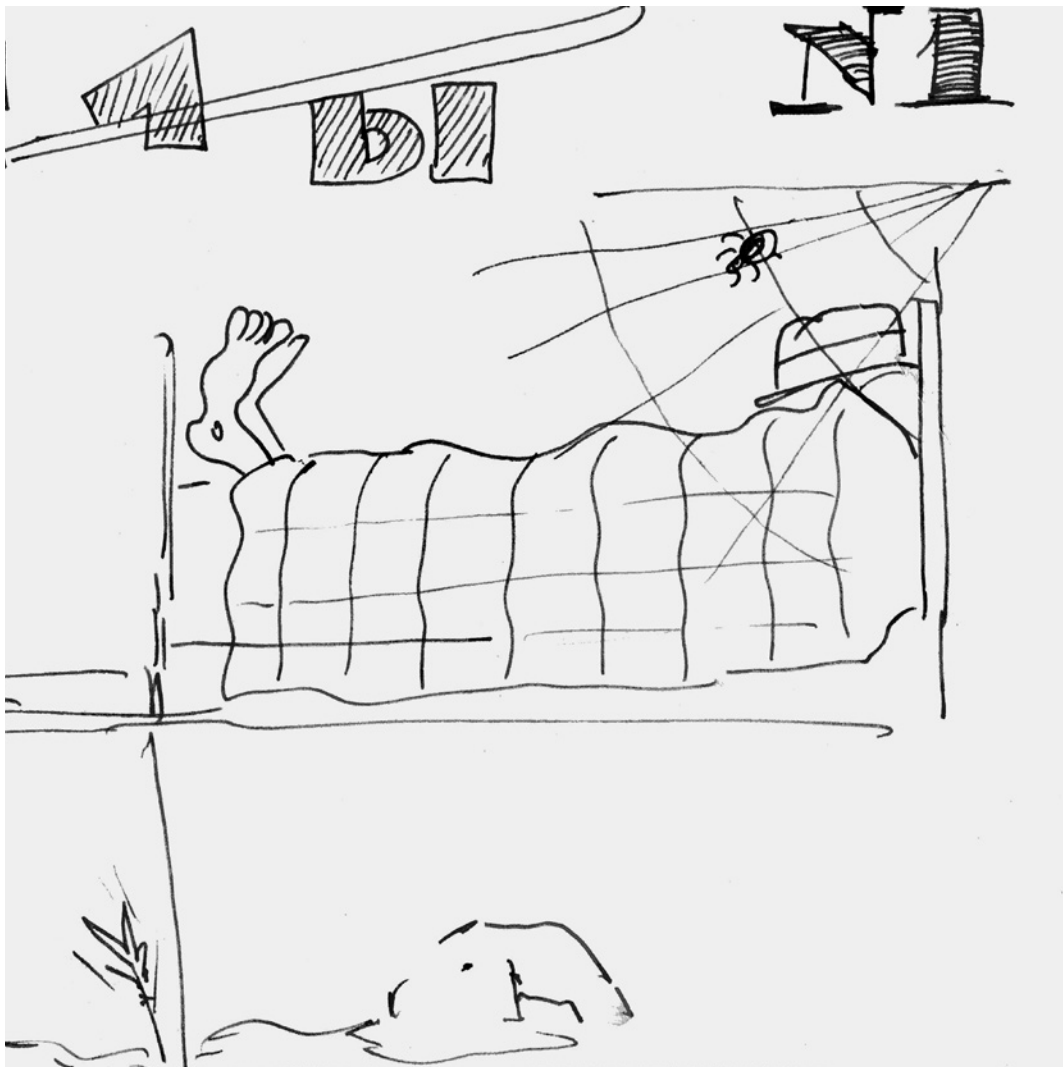
20 Per Rényi invece: «Although one can learn one thing and another about Gershon, even his traumatic story will be lost over time - *Col Tempo*. In the end all that will be left as with Giorgione's mother, will be a face, and all that will be known is that this was somebody [...] Forgács's installation does not dramatise Gershon's story as such, but its accessibility; perhaps it is no more than a moralist artist's simple insistence on the dignity of the Other». Rényi, *Time to Gaze*, 24.

21 Lotman, *Universe of the Mind*, 19.

Художественный текст как культурная функция: «Старуха» Джорджоне в инсталляции «Со временем – The W. Project» Питера Форгаша

Дуня Радетич
Штутгарт

В этой работе мы предлагаем в свете семиотики Лотмана проанализировать инсталляцию «Со временем – The W. Project» Питера Форгаша (2009), в контексте которой фигурирует репродукция портрета «Старуха» Джорджоне. Речь идет о современном произведении искусства, которое представляет собой текст в тексте, и именно в нем воспроизводится часть традиции западного визуального искусства. В таком ключе мы попробуем показать, как художественный текст может приобрести “семиотическую жизнь”, будучи встроенным в диалог с другими культурными контекстами. В подробностях будет рассмотрено, как указанное изображение реализует двойную культурную функцию: во-первых, функцию, существующую в соответствии с узнаваемой культурной моделью истории искусства, которая подготавливает взгляд зрителя к культурной ресемантизации визуального материала нехудожественной природы. Во-вторых, речь пойдет о его семиотической нестабильности, иначе говоря, о способности художественного текста аккумулировать память и информацию с целью обретения и производства нового значения.



Формирование парка культуры и отдыха в Детском Селе в 1930-х годах

Станислав Савицкий

Факультет свободных искусств и наук СПбГУ

Указатель 1 Полемика о городе-саде.– 2 Коммунальный быт. – 3 Новый досуг.

Советизация культуры в 1930-х годах не была стратегически продуманной, последовательно реализовывавшейся программой. Многие в эпоху первых пятилеток решалось на ходу. Хаотический характер этих перемен неоднократно описывался в художественной, документальной и исследовательской литературе. Советские инновации строились не как реструктуризация старого культурного контекста или его риторическая трансформация. Их можно описать как переозначивание культурных практик и явлений, т.е. как поиск новых форм и функций элементов культуры в ситуации, когда связи между означающим и означаемым были нарушены, и было необходимо установить новые системы знаков.

Одним из наиболее ярких эпизодов культурной революции было создание парков культуры и отдыха (ПКиО) в Москве, Ленинграде и Петергофе.¹ История этих проектов помогает реконструировать ключевые обстоятельства и концепты культурного строительства, развернувшегося в СССР в 1930-х годах. Советизация Детского Села была в меньшей степени связана с официальной программой реформ и с идеологией. Этот город должен был быть преобразован в курортно-досуговую сферу нового

1 К. Кухер. *Парк Горького. Культура досуга в сталинскую эпоху. 1928-1941*. М. 2012. S. Savickij. *Kultivierte Erholung versus Reflexion. Funktion und Wahrnehmung des Parks von Peterhof Mitte der 1930er Jahre // Die Gartenkunst*. 2013. 1. XXIV: *Gartenkultur in Russland*. авт.-сост. A. Ananieva. A. Veselova. G. Gröning. С. 239-248.



Илл. 1 Бренсон Деку. Купальня у павильона «Грот», использовавшегося как склад. 1931

типа, организованную по аналогии с городом-садом Эбенезера Ховарда.² Изменения, которые пережил садово-парковый архитектурный ансамбль Царского Села, сформировавшийся в XVIII-XIX вв., свидетельствуют о трансформации историко-культурного контекста столь же явственно, как поэма Жака Делиля «Сады». Юрий Михайлович Лотман в комментариях к этому тексту и в статье о нем, опубликованных в серии «Литературные памятники», реконструировал социокультурную ситуацию конца XVIII – начала XIX вв., в которой новшества садово-парковой культуры и полемика о новых садовых стилях и вкусах играли существенную роль.³ Создание детскоесельского ПкиО — не менее яркий материал для этого раздела интеллектуальной истории.

Данный доклад – попытка описать начало советизации Детского Села. Переозначивание элементов повседневной жизни и публичной сферы происходило одновременно в нескольких социально-культурных пространствах, которые абсурдным образом сосуществовали друг с другом, несмотря на то, что сама их совместимость кажется мало вероятной. С одной стороны, в прессе шла оживленная дискуссия о том, как трансформировать Детское Село в город-сад. Между тем, повседневная жизнь бывшей императорской резиденции в 1930-х годах была устроена по принципам коммунального общежития и вовсе не соответствовала представлениям английских социально-утопических урбанистов начала XX в. Столь же противоречиво в данной ситуации то, что в осуществленных проектах преобразования Детского Села за образец был взят немецкий луна-парк. Это плохо

² E. Howard. *Garden Cities of Tomorrow*. London. 1902.

³ Ж. Делиль. *Сады*. Л. 1988.

согласовывалось как с концепцией города-сада, так и с местным коммунальным бытом. Переживая эти противоречия во всей их полноте, Царское Село становилось советским садово-урбанистическим пространством.

1 **Полемика о городе-саде**

1930-е годы для бывшего Царского Села были временем многочисленных преобразований, зачастую не менее невероятных, чем жизнь страны в период первых пятилеток. Город, переименованный после революции в Детское Село, постепенно становился главным курортным центром в окрестностях Ленинграда. Дворцы и парки, принадлежавшие императорской семье и заняти, стали музеями и «зонами культурного отдыха», открытыми для всех слоев населения. Детское Село сыграло свою роль в помпезном и абсурдном праздновании 100-летия со дня смерти Пушкина: в 1937-м городу было дано имя поэта. Это было не последнее переименование, грозившее бывшей царской резиденции. После смерти Максима Горького обсуждалась инициатива назвать детскосельские парки в честь писателя, возглавившего культурную революцию («Большевицское слово», 02.04.1938). Первый советский парк культуры и отдыха – знаменитый Парк Горького – был образцом для многих садово-парковых проектов 1930-х годов. По всей видимости, по аналогии с московским ЦПКиО в 1936 г. разрабатывался грандиозный план «единого культурного зеленого массива Детское Село – Слуцк», который объединил бы бывшие резиденции в Царском Селе и Павловске («Социалистический пригород», 01.01.1936). План этот не был реализован, но он был далеко не единственной утопической фантазией о новой жизни царскосельских садов.

Если Екатерининский парк рассматривался как исторический памятник, который необходимо оберегать от нового быта, Александровский парк, напротив, ждало преобразование в парк культуры и отдыха. Именно в нем были сосредоточены спортивные, досуговые и развлекательные площадки. В 1940 г. руководители Антирелигиозного музея, Пушкинского и Павловского дворцов-музеев обсуждали вопрос о создании в Александровском парке Луна-парка (ЦГАЛИ. Ф. 276. Оп. 1. Д. 37. Л. 11). Против этого выступал знаменитый писатель-фантаст Александр Беляев, долгие годы живший в Детском Селе: «Мы проявили бы непочтительность к его <Пушкина> имени, если бы в парках, где расцветал его гений, внедрили бы рестораторы <...>». А. Беляев был убежден, что сад «не совместим с продажей пива и дешевыми аттракционами в стиле мещанских лунапарков». Писатель предложил альтернативный вариант реконструкции – со-



Игра в пионерском городке

Фото И. Петрова

ИТОГИ РАБОТЫ ПИОНЕРГОРОДКА

Сегодня закрывается летний сезон в пионергородке. 50 000 ребят посетили его за лето. В пионергородке была проведена большая работа.

Но было и много существенных недостатков, которые следует отметить теперь же. Намеченные планы часто не выполнялись. Почти три раза срывались кинопоказы, редко проводились полит. беседы на актуальные темы.

Выставки „Индустрия в третьей пятилетке“, „Герои Хавана“, „Бородинский бой“ оформлены плохо и неинтересно.

„Недостаточность средств“, говорит заведующая пионергородком тов. Маркова, — мешала нам во время и как предполагается проводить намеченное по плану, приобретать игры, литературу“. И с этим надо согласиться.

Много энергии и времени приходилось тратить на под-

держание ассигнованных средств и это не могло не отразиться на работе.

Очень плохо работали пионерфорпосты. Из-за этого до 5 июля ребят в пионергородке не было. Детские дома в санатории не были привлечены к обслуживанию ребят в пионергородке.

В пионеротделе РК ВЛКСМ также мало беспокоились о развертывании работы форпостов и детских площадок, явно недостаточно помогали и в работе пионергородка. Никакой помощи не видели работники пионергородка от комсомольской организации управления дворцами и парками.

Сильно отразилась на результатах работы пионергородка поздняя организация кружков.

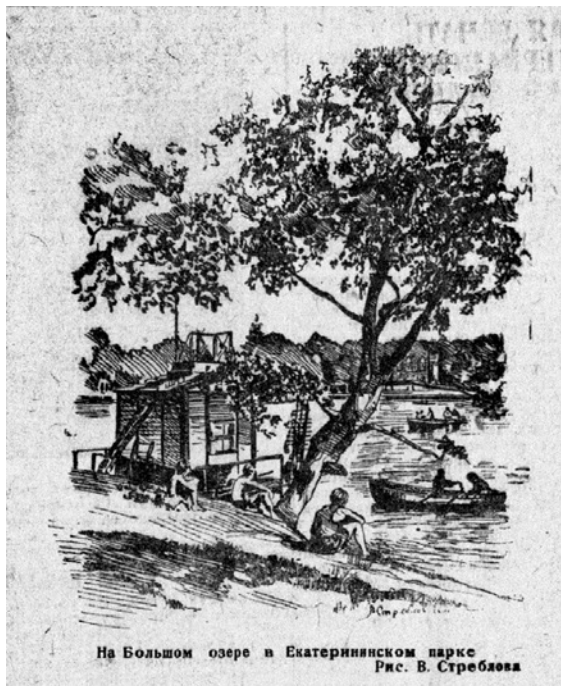
Эти недостатки нужно учесть в зимней работе Дома пионеров и летом будущего года.

Д. Кацнельсон

Илл. 2 Статья из газеты «Большевистское слово» (1939. № 101. С. 2)

здание Парка чудес – «нечто вроде Дома занимательной науки и техники». В Парке чудес могли бы быть отдел звездоплавания с «подковой», дающей на мгновение ощущение невесомости, Сен-Сирской каруселью, «кориолисовым ускорением», вращающимися шарами, иллюстрирующими центробежные силы, безвоздушными камерами «мирового пространства» Циолковского. Беляев мечтал о постройке ракетодома, где каждый смог бы посетить аттракцион «космический полет в ракете» («Большевистское слово», 28.11.1938).

Советский фантаст начал полемику, в ходе которой ему было предложено разработать площадки и аттракционы для детского городка («Большевистское слово», 03.03.1940). Война помешала реализации этих идей. Фантазии поклонника Жюль Верна и Константина Циолковского остались на страницах местной городской газеты. Среди невероятных проектов преобразования Детского Села особой популярностью пользовалась идея создания здесь города-сада. Об этом говорили и представители власти, и



Илл. 3 «Большевистское слово», 1939. № 101. С. 3.



Илл. 4 «Социалистический пригород», 05.06.1935.

писатели, и дизайнеры. Председатель местного райсовета некто Капустин на прениях о культурном развитии города призывал: «Надо превратить Детское Село в подлинно социалистический город, город здорового отдыха» («Социалистический пригород», 03.01.1935). С подобных инициатив и начиналось строительство здесь санаторно-курортной зоны в 1930-х годах. А. Беляев предавался утопическим грезам о том, каким должен быть этот город, в фантастическом рассказе, опубликованном в местной газете: «Пушкин стал подлинным городом-садом, городом-здравницей и городом науки. <...> Все промышленные предприятия выведены за черту городу, по ту сторону железнодорожного полотна. <...> Город вмещает десятки санаториев, домов отдыха и детских домов. <...> Здесь, в тишине, среди парков, прудов и лесов, как некогда в старом Гейдельберге, процветает наука» («Большевистское слово», 01.01.1939). Писателю Вячеславу Шишкову, который в эти годы тоже жил в Пушкине, казалось, что этот город-сад существует не в мечтах, он уже есть в реальности, это идеальный город будущего. Композитор Даниил Френкель вспоминал, как однажды во время прогулки в парке Вячеслав Шишков сказал

ему: «Вот когда-нибудь все города будут у нас, как этот парк. Помните мое слово... много воздуха, зелени, – простор человеку нужен. Будущие социалистические города – это города-сады, и это обязательно будет».⁴

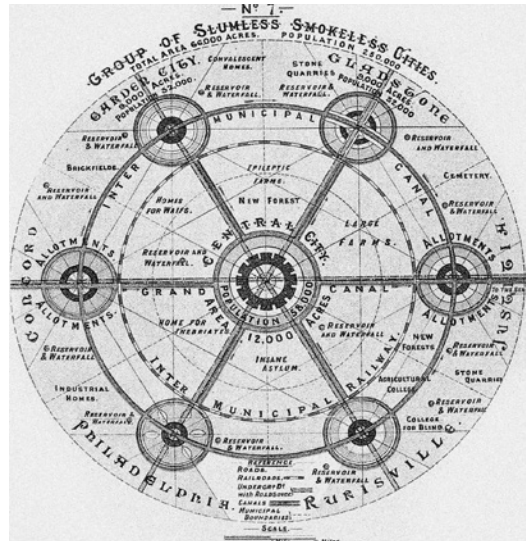
Вряд ли председатель райсовета и советские писатели собирались реализовать под Ленинградом концепцию социального урбанизма Эбенезера Ховарда, который считается автором и главным пропагандистом идеи городов-садов. Ни знаменитый ховардовский план-магнит, ни другие элементы его проекта в дискуссии о реконструкции Детского Села не фигурируют. Вместо этого мы слышим в словах партийных руководителей и творческой интеллигенции энтузиазм строителей социализма, одна из формул которого была создана Владимиром Маяковским: «Через четыре года здесь будет город-сад» (стихотворение «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка»). Преобразования Детского Села и Пушкина были частью утопического проекта первых пятилеток. Этот город планировалось сделать удобным для отдыха, лечения и творчества. Некоторым романтично настроенным реформаторам казалось, что для этого было бы достаточно разбить в нем много цветочных клумб. Городской садовод Лаговский, буквально понимавший концепт города-сада, на страницах пушкинской газеты писал: «Наш город должен стать городом-садом. Цветы должны быть всюду: в садах, на балконах, у окон, в комнатах. Не должно быть ни одного сада без цветов» («Большевистское слово», 12.05.1939).

2 Коммунальный быт

Детскому Селу в начале 1930-х и Пушкину в конце десятилетия было необходимо не только озеленение. И город, и парк находились в запущенном состоянии. В прессе тех лет постоянно печатались материалы о плачевном состоянии привокзальной площади. На это сетовал, в частности, литературовед Лев Коган:

Даже въезд в наш город, привокзальная площадь, безобразна, грязна и убога: вот почему первая встреча с городом Пушкина производит тяжелое впечатление. Разве так уж трудно привести эту площадь в порядок, сделать ее нарядной. И разве не здесь место статуе Пушкина, нашего Пушкина, жизнелюбца, бойца, любимого народ и умевшего творить для него. Разве не он должен встретить эти тысячи людей, приезжающих почтить его память.

⁴ <http://tsarselo.ru/content/0/yenciklopedija-carskogo-sela/adresa/moskovskaja-9-dom-malysheva-pisatelja-shishkova.html#.Uab7z9jNt0g> (дата обращения: 20/10/2014).



Илл. 5 План города-сада, спроектированного по принципу «магнита» Эбенезера Ховарда. 1900-е годы

Илл. 6-7 Летчворт. Город-сад, созданный под влиянием идей Э. Ховарда. 1930-е годы



Пока что их встречают уродливые ларьки, да пивная... («Большевистское слово», 5.03.1938).

Парк тоже нужно было приводить в порядок. «Пруды заболачиваются, покрываются тиной, огромные стволы повреждены короедами», – возмущался журналист газеты «Социалистический пригород» (30.03.1935). Были разрушены некоторые мосты, в парке не доставало скамеек. «Даже такой бытовой вопрос – как уборная – и он “висел в воздухе”» («Социалистический пригород», 30.03.1934). Н.П. Сергеева – в первой половине 1930-х директора Детскосельских дворцов-музеев и парков, – нередко критиковали за беспорядок в ведении хозяйства и окрестили «неистовым комбинатором». Автор разгромной статьи в духе раннесоветских проработок писал: «<...> вводная комната в екатерининский дворец превратилась в антихудожественный паноптикум, где уживаются одновременно диаграммы, кубистические панно и теа-

трально-декоративная группа» («Социалистический пригород», 22.09.1934). Впрочем, именно этот директор пытался бороться с хулиганством в парке, что было далеко не просто. Население вырубало садовые насаждения. В начале весны 1934 г. было открыто восемь судебных дел о «порубке деревьев» («Социалистический пригород», 18.03.1934). Осенью того же года «группа хулиганов пыталась унести с постамента... Александра Сергеевича Пушкина» («Социалистический пригород», 22.09.1934).

В музее нередко случались кражи. Список пропаж в отчете дирекции за 1937 г. раззадорит любого kleptomана: «<...> яйцо аметистовое, коробочка миниатюрная с изображением лягушки, перочистка, миниатюрная фотография, бокальчик хрустальный, металлический стаканчик» (ЦГАЛИ. Ф. 411. Оп. 4. Д. 1. Л. 40). Можно быть уверенным в том, что К. Вагинов, описывая дикий быт детскосельского санатория в романе «Бамбочада» (1931), не сильно сгушал краски. Граффити на стенах «увеселительного павильона», поразившие воображение героя романа Евгения, не были в эти годы диковинкой. Приведем некоторые, особенно колоритные: «Отец с сыном во время своего отдыха посетили этот чудесный уголок», «Табуреткин дальше отказался говорить. 12.V.1929», «Здесь прождал Петров Александр. 1/1-30 г.»⁵

Одной из самых болезненных проблем для Детского Села в те годы были рестораны, открытые в Камероновой галерее, Александровском дворце и садовых павильонах. Руководство музея боролось за то, чтобы эти помещения отдали под экспозицию или библиотеку, но до войны этот вопрос решить не удалось: «В Ферме должны были торговать исключительно молочными продуктами. Вместо этого трест столовых торгует здесь исключительно спиртными напитками» («Большевицкое слово», 24.06.1939). Пресса писала о том, что эти рестораны по ценам были сравнимы с дорогой «Асторией» в центре Ленинграда, но при этом были не очень хороши («Социалистический пригород», 18.03.1934). Михаил Кузмин в своем дневнике за 1934 г. тоже отмечал, что в Камероновой галерее «дороговато и не очень вкусно»⁶ материал из местной газеты – наиболее выразительное свидетельство о том, что готовили в таких заведениях плохо: «<...> директор кафе-столовой т. Бульон <...> снят с работы за низкое качество продукции при завышенном сырьевом наборе, за незнание основных правил кулинарии и за отсутствие руководства производством» («Большевицкое слово», 12.04.1938).

Другим камнем преткновения были коммунальные квартиры во дворцах и садовых павильонах. В Камероновой галерее

⁵ К. Вагинов. *Козлиная песнь. Романы*. М. 1991.

⁶ М. Кузмин. *Дневник 1934 года*. СПб. 2011. С. 37.



Илл. 8 «Социалистический пригород», 1936. № 154. С. 2



Илл. 9 «Социалистический пригород», 1934. № 35. С. 4

на 1934 г. жило около ста человек, в бывшем лицее – около тысячи. Заселены жильцами были также Зубовский и Церковный флигели и Китайский дворец («Социалистический пригород», 18.03 и 15.05.1934). В некоторых коммуналках жило 20-30 человек («Большевистское слово», 04.04.1938). Выдержка из газетного материала дает достаточно полное представление об обстановке, царившей в этих зданиях:

В б<ывшем> Церковном флигеле <...> уборные без воды, во флигеле – зловоние. Раковина в квартире 6 загрязнена. Кухонным очагом почти не пользуются. Употребляются примуса, что совершенно недопустимо, т.к. кв. 6 и 7 непосредственно примыкают к музейным помещениям дворца.

В Зубовском флигеле <...> развешивают и стирают белье. Жилые помещения Зубовского флигеля непосредственно соприкасаются с Купольным залом и Китайским залом и являются причиной появления сырости и порчи китайских лаковых панно.

В Камероновой галерее, в нижнем этаже, занятом жильцами, в наиболее антисанитарном состоянии находится коридор, не имеющий освещения. При входе в коридор мозаичный пол от колки дров разрушен. Отсутствуют стекла в дверях. Во многих местах вместо стекол – тряпки, фанера. Жильцы на подстриженных кустарниках развешивают белье. Из окон на кустарник выбрасываются мусор, помои. Стирка белья приводит к сырости в помещениях дворца. Кроме того, чрезвычайная скученность проживающих в Камероновой галерее создает пожарную опасность. Разрушается посторонними жильцами

и помещение Китайского дворца («Социалистический пригород», 15.05.1934).

В середине 1930-х начались дискуссии о том, как вернуть эти помещения детскосельскому музейному комплексу. 1.01.1934 г. вышло постановление ВЦИК о выселении «посторонних жильцов из дворцов-музеев» («Социалистический пригород», 30.03.1934). Чиновники и пресса пытались его реализовать. В 1935 г. «Детскосельский горсовет создал комиссию для освобождения Пушкинского лицея от частных жильцов» («Социалистический пригород», 16.07.1935). Но решена эта проблема будет только после войны. В конце 1930-х Лицей по-прежнему оставался коммунальной жилплощадью. Журналист «Большевистского слова» описывал его так:

«В нижнем этаже на одной из дверей красуется плакат с надписью “Корь”. Подымаемся на четвертый этаж, где была комната поэта. В широком длинном коридоре обнаруживаем два чулана из свежего теса. На их дверцах надписи: “для мужчин”, “для женщин”» («Большевистское слово», 30.12.1939).

Наиболее любознательные туристы стремились попасть в комнату 15, где, по преданию, жил лицеист Пушкин. Как правило, такие истории заканчивались анекдотически:

Расспросив предварительно экскурсовода <...>, экскурсанты находят комнату поэта. Робкий стук в дверь... Несколько мгновений и снова стук.

- Скажите, это комната Пушкина? Позвольте нам взглянуть... <...> Из-за двери раздается недовольный голос, осыпающий экскурсантов бранью («Большевистское слово», 06.04.1938).

3 Новый досуг

Впрочем, не стоит сгущать краски и думать, что быт жителей Детского Села и Пушкина был устроен из рук вон плохо. Коммунальные ужасы были только одной из сторон жизни периода первых пятилеток. 1930-е годы были также эпохой беспрецедентного коллективного энтузиазма и эксперимента по созданию нового общества. Парки культуры и отдыха были площадкой строительства новой социалистической реальности. В ПКиО посетителей посвящали в премудрости коммунистической идеологии, им разъясняли азы социалистического общежития, предоставляли информацию о текущей политической ситуации, а также приобщали их к спорту и разным формам культурного



Домохозяйки 32-го избирательного участка недавно провели трехкилометровый поход в противогазах. На снимке: домохозяйки готовятся в поход. Впереди инструктор тов. Спиро. (Фото А. Матвеева).

Илл. 10 «Большевистское слово», 1938. № 37. С. 4

досуга. В Детском Селе так же, как в Москве, Ленинграде и Петергофе, одним из главных жанров садово-парковых мероприятий стали народные гуляния. Грандиозные празднества устраивались на новые советские праздники – например, в День Конституции (6 июля). Газета «Социалистический пригород» анонсировала это событие так:

Будет проведен большой карнавал в костюмах народов, населяющих Советский Союз. На спортивном поле выступят студенты орденоносного института физкультуры им. Ленина. На детскосельских прудах будет организовано катание на лодках с оркестрами музыки. В парке будут организованы массовые игры, пение и танцы. В парке будут играть три оркестра музыки («Социалистический пригород», 06.07.1935).

Перечислим некоторые гуляния, которые проводились в Пушкине во II-й половине 1930-х годов: «Гулянье, посвященное Займу укрепления обороны СССР», «Оборонно-физкультурное гуляние», «Районный митинг-гуляние, посвященный Избирательному закону Социалистического Государства» (ЦГАЛИ. Ф. 411. Оп. 4. Д. 1. Л. 26а).

В программу этих мероприятий также могли быть включены митинг, кросс, фехтование, гимнастика («Большевистское слово», 14.05.1938). С середины 1930-х к ним прибавились упражнения по гражданской обороне. В 1938 г. «8 марта в ознаменование Международного коммунистического женского дня Райкомом ВЛКСМ и Райсоветом Осоавиахима был проведен пеший поход

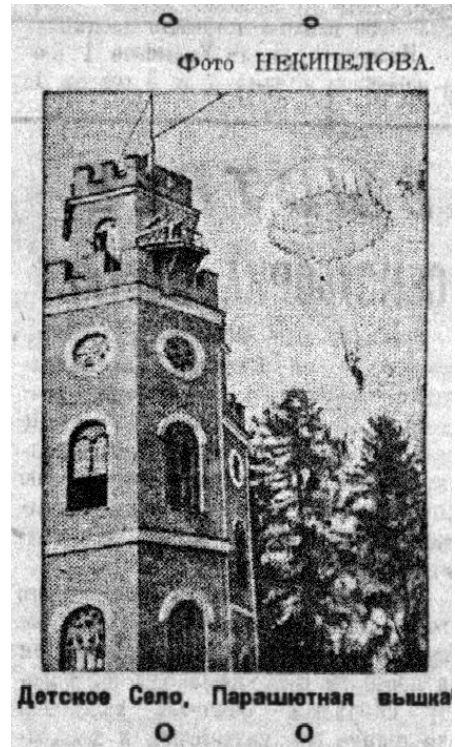
женщин в противогазах на дистанцию 3 км» («Большевицкое слово», 21.03.1938). В нем приняло участие более 300 человек.

Пожалуй, самым грандиозным массовым мероприятием довоенного времени стала инсценировка боев с войсками Юденича, которые шли в районе станции Александровская в 1919 г. Инсценировка была осуществлена в июне 1939 г. в Баболовском парке, в ней участвовали 30000 посетителей. Парк был украшен лозунгами, флагами, на стендах были представлены достижения Осоавиахима, инструкторы рассказывали посетителям об истории обороны Петрограда. Вот как описывает эту историческую постановку журналист пушкинской газеты:

В полдень началась инсценировка “боя”. Баболовский парк превратился в “город”, осаждаемый “противником”. Разведка донесла, что “противник”, находящийся на Пулковских высотах, пошел в наступление. В “городе” вводится угрожаемое положение. Слышится гул приближающихся самолетов. Раздаются пронзительные звуки сирен. Воздушная тревога! Еще несколько секунд - и все люди в противогазах. Они быстро скрываются под деревьями, маскируются.

Но вот показали самолеты. Бреющим полетом они проносятся над “городом”. Сразу в нескольких местах раздаются оглушительные взрывы. Семь дегазационных, пять пожарных и три восстановительных команды быстро локализируют “пожары” <...> Бойцы медико-санитарной службы выносят “раненых” из “очага поражения”, оказывая им первую помощь. “Пострадавших” от “иприта” отправляют на обмывочный пункт. <...> Часть наземных сил “противника” <...> появилась на одной из опушек парка. <...> Осоавиахимовские части устроили дымовую завесу, подпустили “противника” на близкое расстояние, а затем забросали его гранатами и мощным штыковым ударом опрокинули “врага”. После того, как атака была отражена, был организован митинг, плавно перешедший в парад и танцы, затянувшиеся до полуночи («Большевицкое слово», 18.06.1939).

Помимо массовых мероприятий в Детском селском парке была организована программа спортивного и культурного отдыха. Здесь можно было сдать нормы ГТО, устраивать пикники, купаться, посещать лекции и выставки, проводить время за чтением книг из местной читальни или уединиться в тихом месте. Во II-й половине 1930-х годов досуговое пространство сада было разбито на сектора. Летом 1938 г. была открыта «физкультурная база с баскетбольной и шестью волейбольными площадками, гимнастическим городком, футбольным полем», а также лодочная станция и «консультационные пункты



Илл. 11 «Социалистический пригород». 1935. № 170. С. 4

Илл. 12 Реклама досуговой программы в Детско-Сельском парке. Отдельной строкой в ней выделен садовый павильон «Гастроном». Газета «Социалистический пригород» (1936. № 36. С. 34)

Илл. 13 «Социалистический пригород». 1935. № 171. С. 4

по вопросам текущей политики» («Большевистское слово», 21.03.1938). На «базе культурного отдыха» у горы Парнас в Александровском парке можно было взять напрокат гамаки, шезлонги, коврики, бильярд, шахматы, шашки, волейбольные мячи, спортивные гранаты для метания на дальность, примусы, сковородки и самовары, патефоны с пластинками, гитары и балалайки («Большевистское слово», 06.06.1938).

Для пикников была отведена специальная «зона» у Драконова мостика в Александровском парке («Большевистское слово», 18.04.1939). В Собственном садике был восстановлен фонтан, бездействовавший с 1917 г., и устроен «сектор тихого отдыха» («Социалистический пригород», 08.07.1935). Накануне войны планировалось организовать филиал Публичной библиотеки в

Камероновой галерее или Китайском дворце (ЦГАЛИ. Ф. 411. Оп. 4. Д. 4. Л. 12а; «Большевицкое слово», 12.01.1940). Рестораны и закусочные постепенно освобождали садовые постройки. Вместо пивной в Турецком павильоне в 1935 г. был открыт шахматно-шашечный клуб. В то же время открывшийся в Гроте магазин «Гастроном» стал одним из наиболее популярных мест Детского Села в конце 1930-х годов.

Одним из любимых развлечений тех лет были прыжки с парашютом. В Александровском парке под парашютную вышку использовалось здание Арсенала. В 1937 г., согласно годовому отчету управления дворцами и парками, к услугам посетителей были также аттракционы «воздушная дорога», «летающие люди», «демонстрировались фильмы на воздухе» (ЦГАЛИ. Ф. 411. Оп. 4. Д. 1. Л. 4-4а).

В Концертном зале регулярно проходили «лекции по вопросам литературы, музыки, текущей политики» («Социалистический пригород», 08.07.1935). Некоторые выступления носили характер идеологического инструктажа, как, например, лекция на тему «Иностранная разведка, шпионаж и диверсия на службе империализма», которую посетило около 800 человек (ЦГАЛИ. Ф. 411. Оп. 4. Д. 1. Л. 27). Выставки зачастую тоже несли на себе отпечаток времени. Достаточно перечислить несколько названий: «Оборона Красного Петрограда» в Александровском дворце («Большевицкое слово», 12.06.1939), «Если завтра война» в Доме обороны («Большевицкое слово», 18.04.1939), «Ленинград к концу второй пятилетки» в Екатерининском дворце («Социалистический пригород», 30.03.1934). Выставка о Пушкине в Царском Селе была устроена к юбилею поэта. Постоянная же экспозиция екатерининского дворца была дополнена новыми сюжетами, связанными с историей «труда и быта подневольных строителей» Царского Села (ЦГАЛИ. Ф. 411. Оп. 4. Д. 4. Л. 19). Над исследованием этой темы в конце 1930-х годов работали многие научные сотрудники музея (ЦГАЛИ. Ф. 276. Оп. 1. Д. 37. Л. 11).

В культмассовой работе пушкинского ПКиО не ладилось с затейничеством. В отчете о деятельности музея за 1937 г. описан такой абсурдный эпизод: «Присланный в начале сезона УДПЛ затейник Метелкин, по распоряжению того же УДПЛ, был отстранен от работы, как не имеющий квалификации. Присланный вместо этого затейник Исурина была нами отстранена от работы, как не соответствующая своему назначению, и только затейник Мамонтов, работающий у нас с 5 августа, несколько более соответствовал своей работе» (ЦГАЛИ. Ф. 411. Оп. 4. Д. 1. Л. 33).

В Детском Селе также было много детских санаториев, во время войны в Испании именно здесь был организован приют для испанских детей («Большевицкое слово», 4.04.1938), в парке



Илл. 14 Бренсон Деку. Группа из детского сада на прогулке в парке. 1931

Илл. 15 «Социалистический пригород». 1935.
№ 150. С. 1

Илл. 16 Бренсон Деку. Няня гуляет с ребенком у Екатерининского дворца. 1931

Илл. 17 «Социалистический пригород». 1936.
№ 33. С. 4



Илл. 18 Юрий Великанов.
Детское Село. 1933. Акварель.

возле Китайского дворца был построен детский городок. Михаил Кузмин писал о городе счастливого детства не без сарказма:

Я сидел на берегу пруда. На другом берегу проходила... да, процессия, иначе как этим торжественным словом нельзя назвать то, что я увидел. Попарно шли почти голые, стройные отроки лет шестнадцати и девушки лет 19<-ти> с высокими коленками в коротких белых одеждах. Шли быстро и стройно <...> Вблизи оказался Дет<ский> дом. Мальчики лет по 6 в трусах с крестиническими и преступными лицами, девочки лет по 9-10.⁷

* * *

История преобразования Царского Села в город-сад - это история о расхождении между полемикой о проектах урбанистического развития, повседневной жизнью Детского Села и нововведениями, которые пережил парк и город в годы первых пятилеток. В этих несоответствиях, в этих процессах разновекторной направленности складывалась новая форма существования сада. Вместо создания садово-утопического пространства в духе идей Эбенезера Ховарда Детское Село трансформировалось в здравницу со спортивным комплексом и «базами» культурного досуга. Вторая мировая война разрушила эту жизнь с ее

⁷ Там же. С. 64.

коммунальной дикостью, коллективистским энтузиазмом и верой в несбыточные мечты. Послевоенная реставрация многое изменила в бывшей императорской резиденции, которую так и не успели окончательно преобразовать в советский ПКиО. Именно в период восстановления Пушкина и был воссоздан тот царскосельский парк, который мы знаем сегодня.

La nascita del parco della cultura e del riposo a Detskoe Selo negli anni Trenta

Stanislav Savickij

Università di Stato di San Pietroburgo

La sovietizzazione della cultura negli anni Trenta non è stata strategicamente pensata all'interno di un programma di più vasto respiro e, in particolar modo durante il primo piano quinquennale, molte innovazioni sono state introdotte a percorso già avviato. La natura caotica di questi cambiamenti è stata indagata a più riprese nella letteratura artistica, documentaria e scientifica. Le innovazioni sovietiche non sono state introdotte come ristrutturazione del vecchio contesto culturale, né come una sua trasformazione retorica, ma piuttosto come reinterpretazione di pratiche e fenomeni culturali, come ricerca di nuove forme e funzioni, in un momento in cui - una volta infranto il rapporto tra significante e significato - si poneva la necessità di stabilire un nuovo sistema di segni.

Uno degli episodi più rappresentativi della Rivoluzione culturale è stata la creazione dei Parchi della cultura e del riposo a Mosca, Leningrado e Petergof: la loro storia permette di ricostruire le circostanze e i concetti chiave della costruzione culturale avviata in Unione Sovietica negli anni Trenta. La sovietizzazione di Detskoe Selo, al contrario, è stata indagata in misura assai minore nei suoi legami con l'ideologia e il programma ufficiale di riforme. La città doveva essere trasformata in un luogo di svago, analogamente all'idea di città-giardino concepita da Ebenezer Howard. Le modifiche apportate al complesso architettonico di Carskoe Selo, costruito tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, testimoniano la trasformazione di un dato contesto storico-culturale, tanto quanto la poesia *Giardini* di Jacques Delille. In un articolo pubblicato per la serie "Monumenti letterari", Jurij Lotman ha ricostruito le coordinate socio-culturali a cavallo tra Settecento e l'Ottocento, in un periodo in cui le innovazioni culturali introdotte nei parchi, e il conseguente dibattito sullo stile e sul gusto, avevano avuto un ruolo significativo.

Nel testo viene ricostruito un episodio della storia della sovietizzazione dei parchi. L'acquisizione di nuovi significati per i diversi aspetti della vita quotidiana e della sfera pubblica ha coinvolto contemporaneamente, e spesso con esiti assurdi, spazi socio-culturali profondamente differenti, mentre nei mezzi di comunicazione di massa ha provocato un vivace dibattito su come trasformare Detskoe

Selo in una città-giardino. La vita quotidiana dell'ex residenza imperiale di Carskoe Selo negli anni Trenta fu concepita in tutt'altro modo, secondo i principi delle case in co-abitazione. Nei progetti di trasformazione di Detskoe Selo fu preso come modello il parco dei divertimenti tedesco, che poco si adattava alle idee sia di città-giardino che di vita comunitaria. Queste divergenze dimostrano come Carskoe Selo sia diventato in epoca sovietica uno spazio urbano improntato al parco.

Jurij Lotman
Disegni a margine

Юрий Лотман
Рисунки в полях

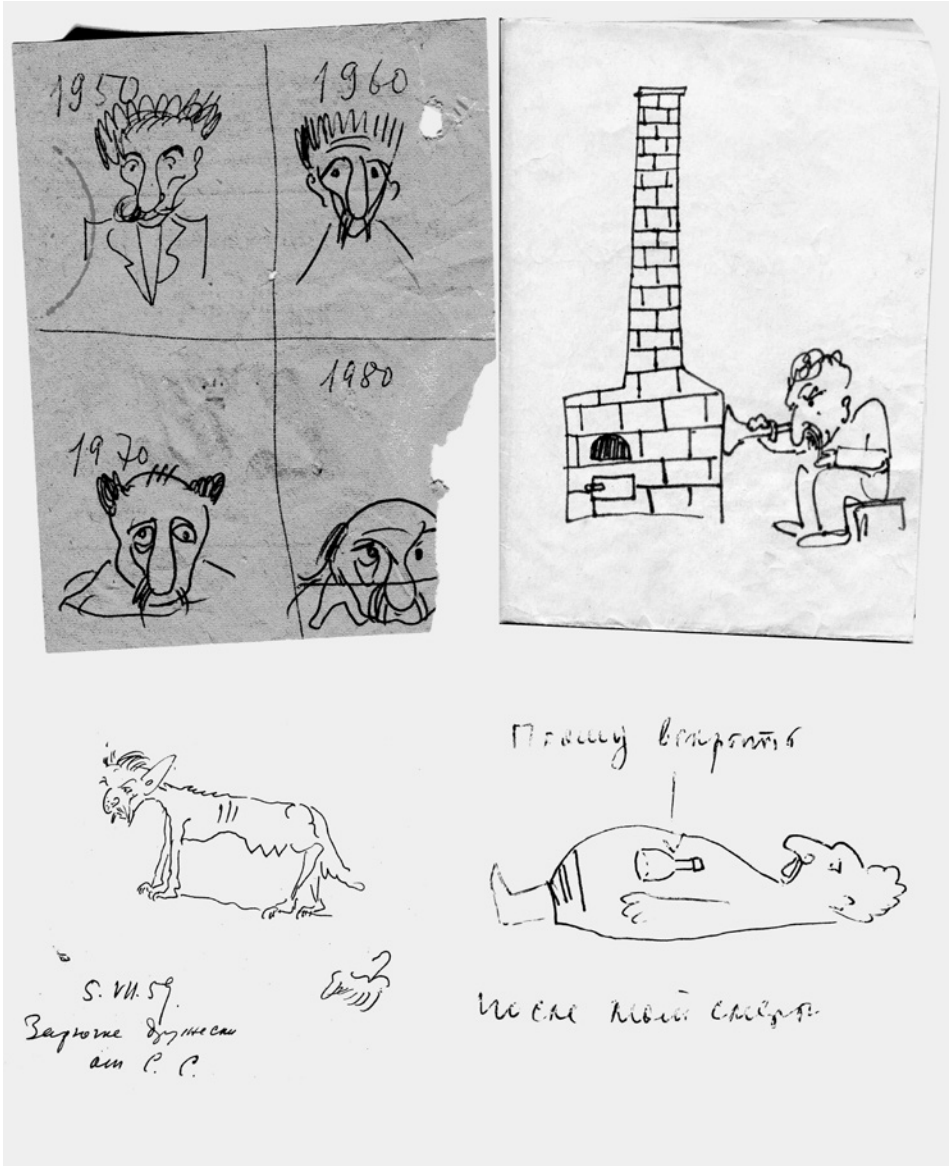


Autoritratto
 Archivio Università di Tallinn

Ritratto ironico di Jurij Lotman e Zara Minc
 Archivio Università di Tallinn

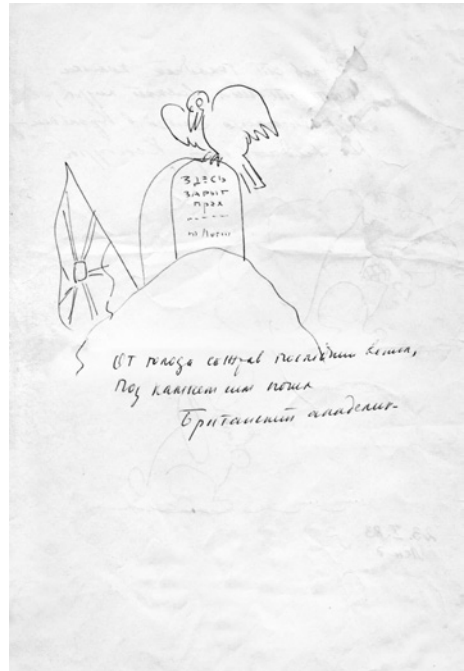


“Il vecchio si è impiccato a Blok. Questi versi sono in memoria di Zajac” (Zajac = Leprotto, soprannome affettuoso della moglie Zara Grigor'evna). Archivio Università di Tallinn



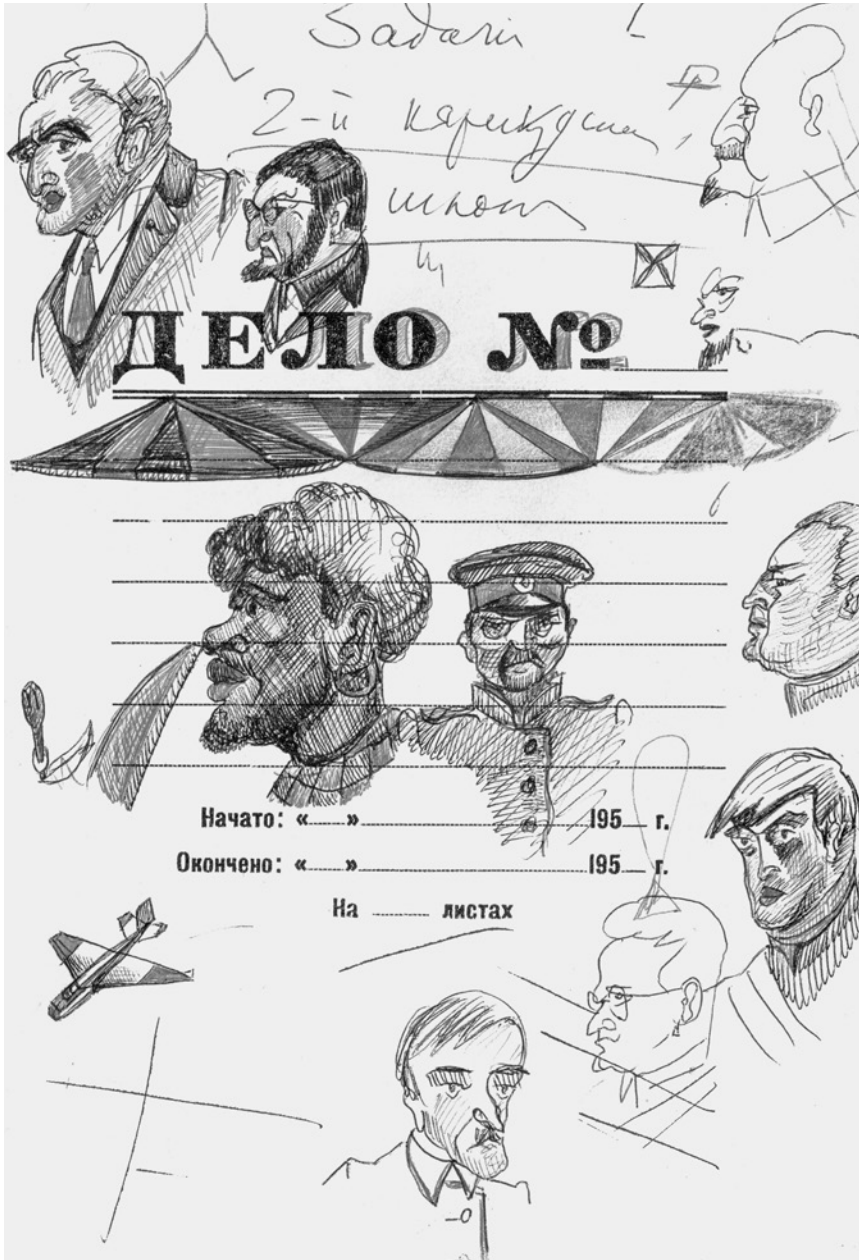
In alto: Come Lotman s'immagina a diverse età
In basso: "5.VII.59. A Zaročka con amicizia da un F.[figlio] di C.[ane]"
Archivio Università di Tallinn

In alto: L'auscultazione
In basso: "Si prega di aprire dopo la mia morte"
Archivio Università di Tallinn



In alto: Verso di busta con ritratti maschili, 1984
In basso: Ritratto ironico di Lotman con la moglie
Archivio Università di Tartu

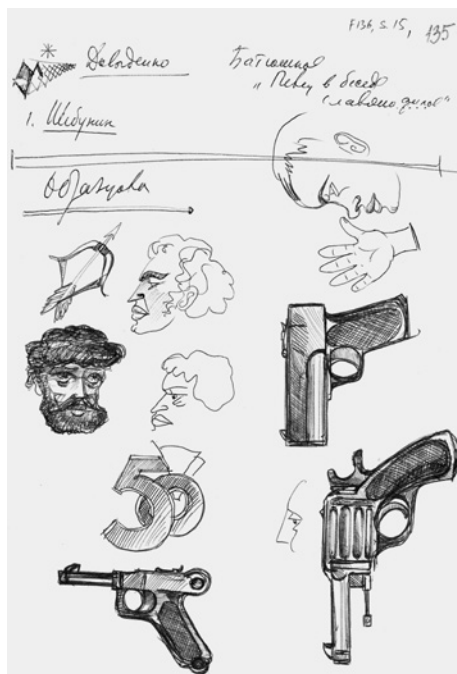
"Qui / giacciono / le spoglie mortali /.../ di Ju[.] Lotm[an]. Dopo
aver divorato, per fame, l'ultima frasca, / sotto questa lapide
riposa l'accademico britannico"
Archivio Università di Tallinn

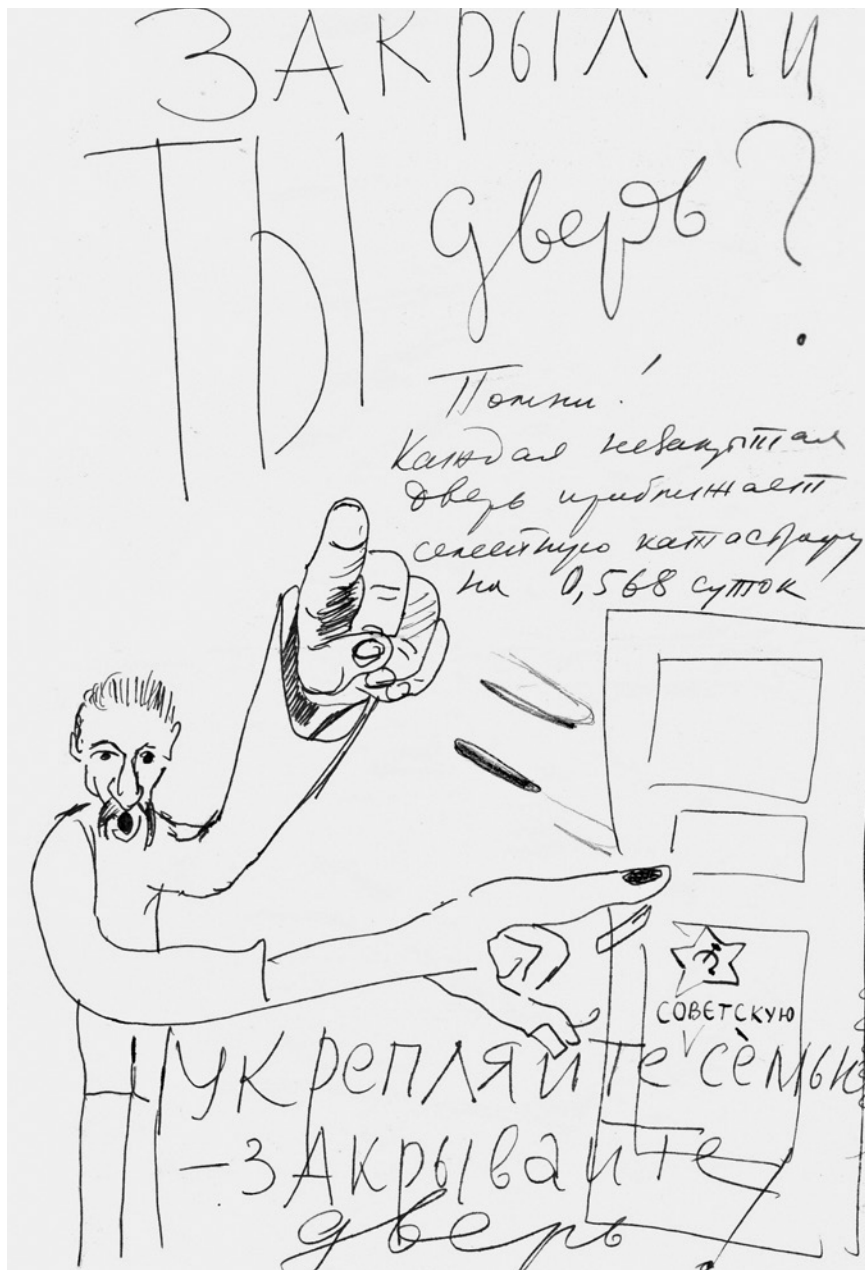


Copertina di quaderno con ritratti maschili
Archivio Università di Tartu

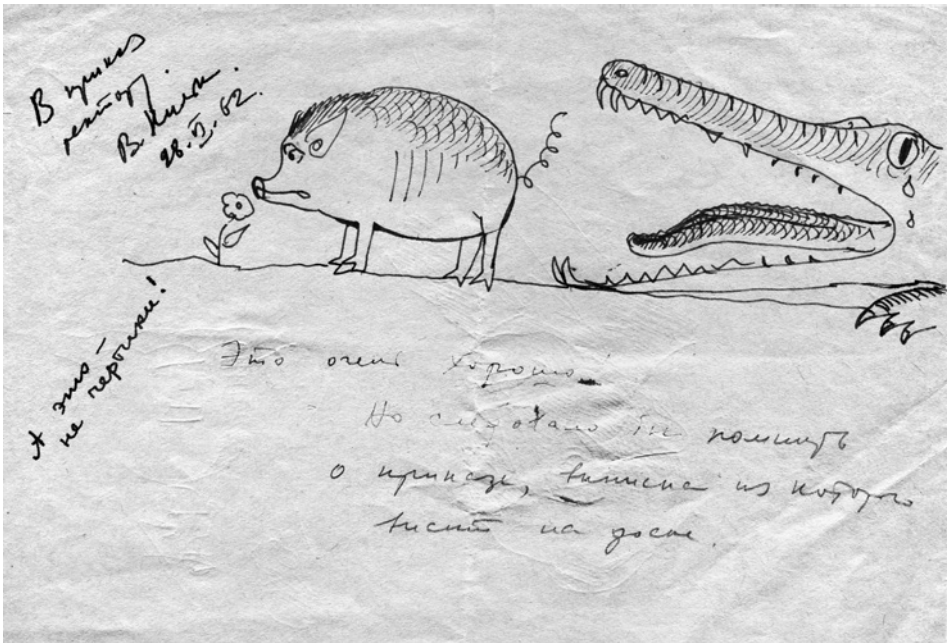


Ritratti maschili sul programma
del XIX Convegno dedicato a Puškin, Leningrado 1967
Archivio Università di Tartu

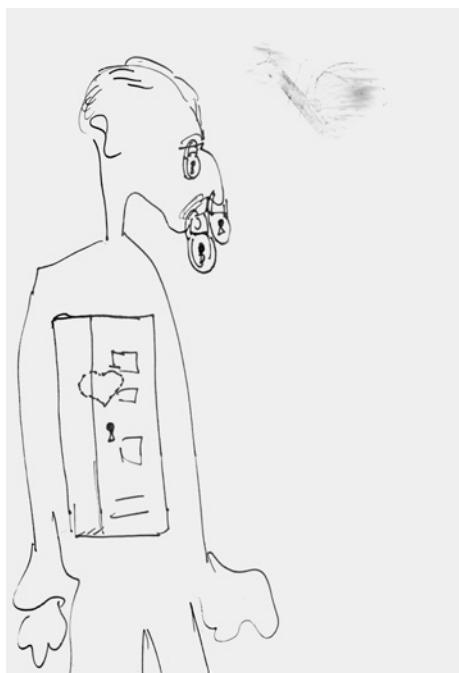




"TU, hai chiuso la porta? Ricordati! Ogni porta non chiusa avvicina lo sfacelo familiare di 0,568 giorni. Rafforzate la famiglia sovietica: chiudete la porta"
Archivio Università di Tallinn

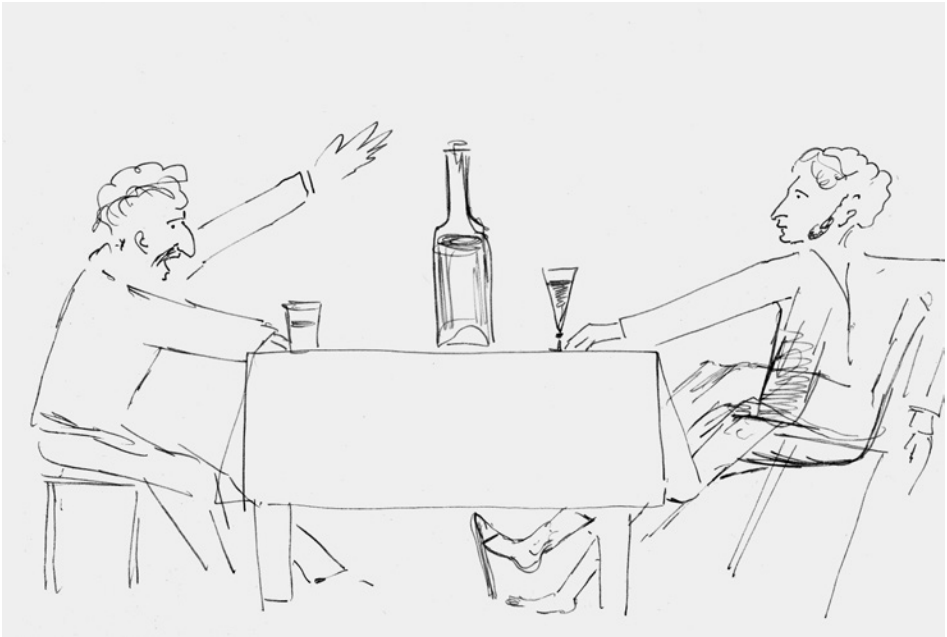


Cocodrillo e maialino, 1962
Archivio Università di Tallinn



Ritratto con lucchetti
Archivio Università di Tallinn

Militare e maiale
Archivio Università di Tallinn



Coro maschile:

Они права, они права

Coro femminile: Слово, слово, одно слово!

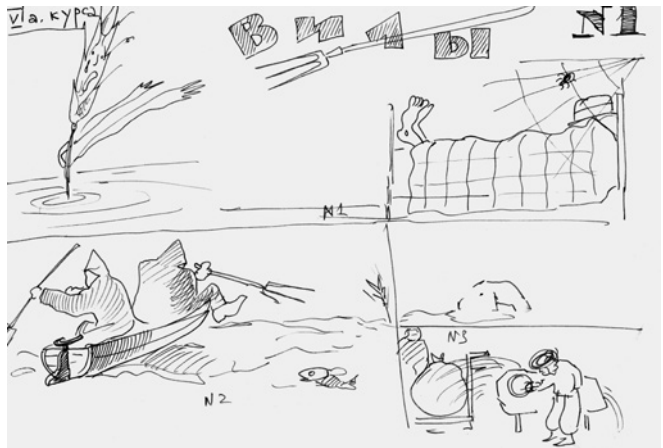


“Coro femminile: Ha ragione lei, ha ragione lei.
Coro maschile: Parole, parole, soltanto parole!”
Archivio Università di Tallinn

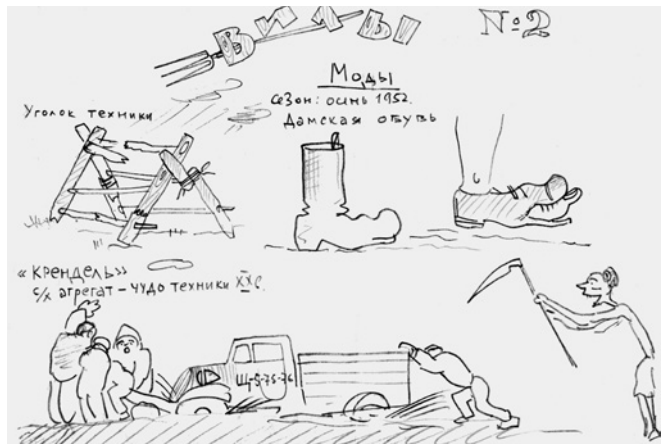
“Compagna! La dieta da diabete ti fa un vitino meglio di un busto. Abbasso ciambelle, torte e spezzatino – / dàlla al nemico di classe la cena”
Archivio Università di Tallinn

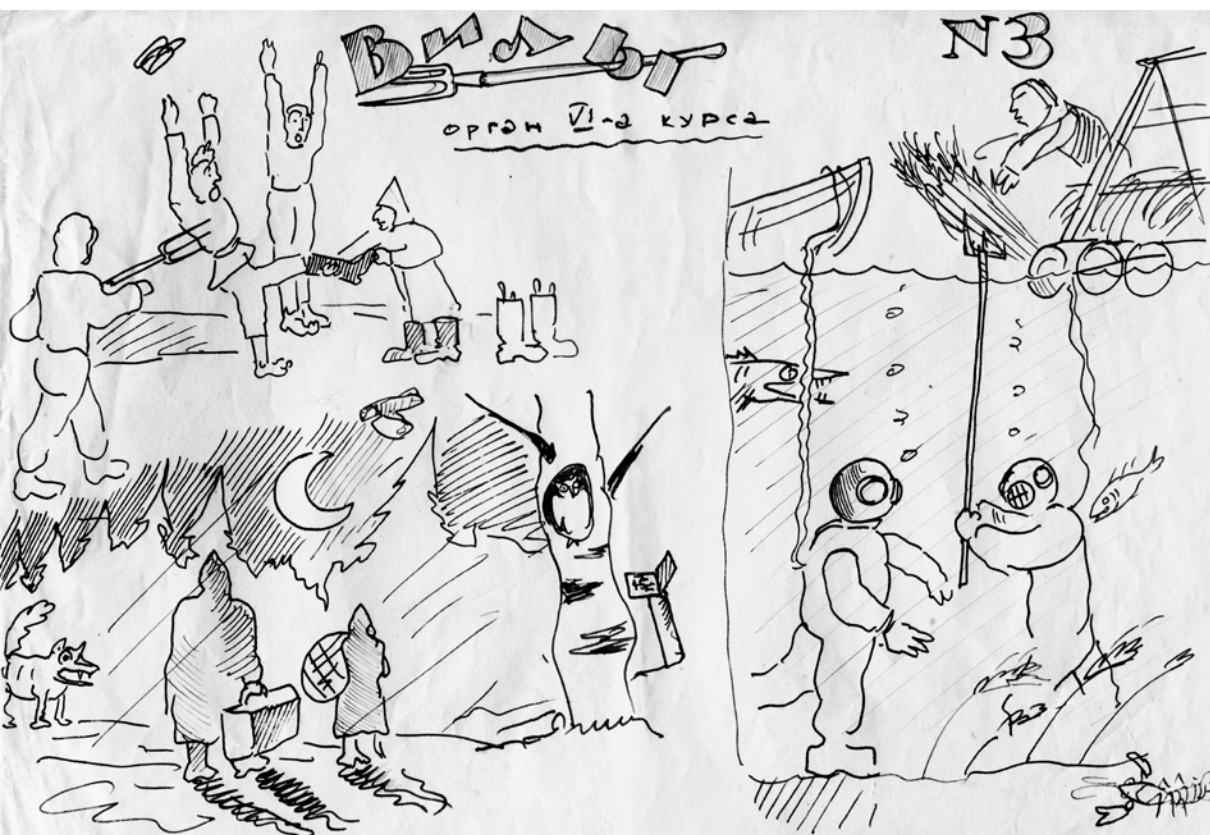


“Vily” (Forconi), n. 1
Archivio Università di Tallinn



“Vily” (Forconi), n. 2
Archivio Università di Tallinn





"Vily" (Forconi), n.3
Archivio Università di Tallinn

Bibliografia essenziale

a cura di Laura Gherlone

Bibliografia in russo di Jurij Lotman

Principali monografie

- Lekcii po struktural'noj poëtike. Vvedenie, teorija sticha (Lezioni di poetica strutturale. Introduzione alla teoria del verso)*, "Trudy po znakovym sistemam", 1, 1964.
- Struktura chudožestvennogo teksta (La struttura del testo artistico)*, Moskva, Iskusstvo, 1970.
- Analiz poëtičeskogo teksta. Struktura sticha (L'analisi del testo poetico. La struttura del verso)*, Leningrad, Prosveščenie, 1972.
- Semiotika kino i problemy kinoëstetiki (Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica)*, Tallinn, Eesti Raamat, 1973.
- Roman v stichach Puškina "Evgenij Onegin". Spekurs. Vvodnye lekcii v izučenie teksta (Il romanzo in versi di Puškin "Evgenij Onegin". Corso speciale. Lezioni introduttive allo studio del testo)*, Tartu, Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet, 1975.
- Roman A.S. Puškina "Evgenij Onegin". Kommentarij (Il romanzo di Puškin "Evgenij Onegin". Commento)*, Leningrad, Prosveščenie, 1980.
- Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografija pisatelja: Posobie dlja učaščichsja (Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografia dello scrittore: Manuale per gli studenti)*, Leningrad, Prosveščenie, 1981.
- Karamzin N.M., Pis'ma russkogo putešestvennika (Lettere di un viaggiatore russo)*, pod red. Ju.M. Lotman, N.A. Marčenko, B.U. Uspenskij, Leningrad, Nauka, 1984.
- Sotvorenje Karamzina (La creazione di Karamzin)*, Moskva, Kniga, 1987.
- Nepredskazuemye mehanizmy kul'tury (I meccanismi imprevedibili della cultura)*, in "Russkaja gazeta", 110, 1993; in "Valgaskij archiv", 1, 1994; in Tallinn, TLU Press, 2010.
- Russkaja literatura. Učebnik dlja IX kl. (Letteratura russa. Libro di testo per la IX classe)*, Tallinn, 1982; in *Učebnik po ruskoj literature dlja srednej školy (Libro di testo per la letteratura russa per la scuola secondaria)*, Tallinn, 1982.

- bro di testo sulla letteratura russa per le scuole secondarie*), Moskva, Jazyki Russkoj Kul'tury, 2000.
- Kul'tura i vzryv (La cultura e l'esplosione)*, Moskva, Gnozis, 1992; in *Semiosfera*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2000, 11-148.
- Vnutri mysljaščich mirov: čelovek — tekst — semiosfera — istorija (Il mondo interiore del pensiero: uomo — testo — semiosfera — storia)*, Moskva, Jazyki Russkoj Kul'tury, 1996; in *Semiosfera*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2000, 149-390.
- Ne-memuary (Non-memorie)*, in *Lotmanovskij sbornik*, 1, Moskva, IC-Garant, 1995, 5-53; in *Vospitanie duši*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003, 8-51.

Principali raccolte di saggi e miscellanee

- Izbrannye stat'i v trečch tomach (Saggi scelti in tre tomi)*, Tallinn, Aleksandra, 1, 1992; 2, 1992; 3, 1993.
- Ju.M. Lotman i Tartusko-Moskovskaja semiotičeskaja škola (*Lecii po struktural'noj poëtike. Izbrannye stat'i i vystuplenija 1992-1993 gg.*) (Ju.M. Lotman e la Scuola semiotica di Tartu-Mosca. — *Lezioni di poetica strutturale. Saggi scelti e discorsi del 1992-1993*), Moskva, Gnozis, 1994.
- Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načalo XIX veka) (Conversazioni sulla cultura russa. La vita e le tradizioni della nobiltà russa (XVIII – inizio XIX secolo))*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1994 (2 ed. 2002).
- Puškin. (Biografija pisatelja. Stat'i i zametki: 1960-1990 gg. "Evgenij Onegin": kommentarij) (Puškin. — Biografia dello scrittore. Articoli e note: 1960-1990. "Evgenij Onegin": commento)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1995 (2 ed. 2009, 3 ed. 2011).
- O poëtach i poëzii. (Analiz poëtičeskogo teksta. Stat'i. Issledovanija. Zametki) (Sui poeti e la poesia. — L'analisi del testo poetico. Articoli. Analisi. Note)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1996 (2 ed. 2011).
- Lotman Ju.M., Živov V.M., Pančenko A.M., Toporov V.N., Uspenskij B.A., Florovskij G.V., *Iz istorii russkoj kul'tury. Tom. IV (XVIII – načalo XIX veka) (Dalla storia della cultura russa. Volume IV (XVIII – inizi XIX secolo))*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1996.
- Karamzin. (Sotvorenje Karamzina. Stat'i i issledovanija: 1957-1990 gg. Zametki i recenzii) (Karamzin. — La creazione di Karamzin. Articoli e analisi: 1957-1990. Note e recensioni)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1997.
- O russkoj literature. (Stat'i i issledovanija (1958-1993 gg.). Istorija russkoj prozy. Teorija literatury) (La letteratura russa. — Articoli e analisi (1958-1993). Storia della prosa russa. Teoria della letteratura)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1997 (2 ed. 2005, 3 ed. 2012.).
- Ob iskusstve. (Struktura chudožestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoëstetiki. Stat'i, zametki, vystuplenija 1962-1993 gg.) (Sull'arte. — La struttura del testo poetico. Semiotica del cinema e problemi di estetica cinematografica. Articoli, note, discorsi del 1962-1993)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1998 (2 ed. 2005).
- Semiosfera. (Kul'tura i vzryv. Vnutri mysljaščich mirov. Stat'i. Issledovanija. Zametki) (Semiosfera. — La cultura e l'esplosione. Dentro i mondi pensanti. Articoli. Analisi. Note)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2000 (2 ed. 2010).
- Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva (Saggi di semiotica della cultura e dell'arte)*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2002.

- Istorija i tipologija ruskoj kul'tury (Semiotika i tipologija kul'tury. Tekst kak semiotičeskaja problema. Semiotika bytovogo povedenija. Istorija literatury i kul'tury) (Storia e tipologia della cultura russa. — Semiotica e tipologia della cultura. Il testo come problema semiotico. Semiotica del comportamento quotidiano. Storia della letteratura e della cultura)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2002.
- Vospitanie duši. Vospominanija, besedy, interv'ju. V mire puškinskoi poezii (scenarij). Besedy o ruskoj kul'ture: televizionnye lekcii (Educazione dell'anima. Memorie, conversazioni, interviste. Nel mondo della poesia di Puškin (sceneggiatura). Conversazioni sulla cultura russa: lezioni televisive)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003 (2 ed. 2005).
- Lotmanovskij sbornik (Collezione Lotmaniana)*, Moskva, IC-Garant, 1, 1995; 2, 1997; 3, 2004.
- Čemu učatsja ljudi. Stat'i i zametki (Ciò che la gente impara. Articoli e note)*, Moskva, VGBIL, 2009.

Bibliografia di Jurij Lotman nella ricezione internazionale

Principali monografie

- Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik: Einführung, Theorie des Verses (Leccei po struktural'noj poëtike. Vvedenie, teorija sticha, 1964)*, a cura di K. Eimermacher, W. Jachnow, München, Fink, 1972.
- La struttura del testo poetico (Struktura chudožestvennogo teksta, 1970)*, a cura di E. Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972.
- Die Struktur des künstlerischen Textes (Struktura chudožestvennogo teksta, 1970)*, Frankfurt, Shurkamp, 1973.
- La structure du texte artistique (Struktura chudožestvennogo teksta, 1970)*, tr. di A. Fournier et al., a cura di H. Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973.
- Die Analyse des poetischen Textes (Analiz poëtičeskogo teksta, 1972)*, tr. di R. Grübel, Kronberg, Scriptor, 1975.
- Analysis of the Poetic Text (Analiz poëtičeskogo teksta, 1972)*, tr. e cura di D. Barton Johnson, Ann Arbor (Michigan), Ardis, 1976.
- Semiotics of Cinema (Semiotika kino, 1973)*, tr. di M.E. Suino, Michigan Slavic Contributions 5, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 1976 (2. ed. 1981).
- Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films (Semiotika kino, 1973)*, Frankfurt, Syndikat, 1977.
- Sémiotique et esthétique du cinéma (Semiotika kino, 1973)*, tr. di S. Breuillard, Paris, Éditions sociales, 1977.
- The Structure of the Artistic Text (Struktura chudožestvennogo teksta, 1970)*, tr. di G. Lenhoff, R. Vroon, Michigan Slavic Contributions 7, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan, 1977.
- Estructura del texto artístico (Struktura chudožestvennogo teksta, 1970)*, tr. di V. Imbert, Madrid, Istmo, 1978 (2. ed. 1982).
- A Estrutura do Texto Artístico (Struktura chudožestvennogo teksta, 1970)*, tr. di M. do Carmo Vieira Raposo, A. Raposo, Lisboa, Estampa, 1978.
- Estética e Semiótica do cinema (Semiotika kino, 1973)*, tr. di A. Carneiro, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

- Introduzione alla semiotica del cinema (Semiotika kino i problemy kinoëstetiki, 1973)*, a cura di P. Montani, Roma, Officina, 1979.
- Estética y semiótica del cine (Semiotika kino, 1973)*, tr. di J.F. Sánchez, a cura di J. Romaguera i Ramió, Barcelona, Gustavo Gifi, 1979.
- Il testo e la storia. L'Evgenij Onegin di Puškin (Roman v stichach Puškina "Evgenij Onegin", 1975)*, tr. di M. Boffito, *Introduzione* di V. Strada, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Alexander Puschkin (Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografija pisatelja, 1981)*, Leipzig, Reclam Biografien, 1989.
- Puškin: Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin (Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografija pisatelja, 1981)*, a cura di F. Fici Giusti, *Presentazione* di V. Strada, Padova, Liviana, 1990.
- La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità (Kul'tura i vzryv, 1992)*, tr. di C. Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Cercare la strada. Modelli della cultura (Nepredskazuemye mehanizmy kul'tury, 1993)*, tr. di N. Marcialis, *Introduzione* di M. Corti, Venezia, Marsilio, 1994.
- Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica (Semiotika kino i problemy kinoëstetiki, 1973)*, tr. di G. Beltrame, Catania, Edizioni del Prisma, 1994.
- Cultura y explosión: lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social (Kul'tura i vzryv, 1992)*, Barcelona, Gedisa, 1999 (2. ed. 2013, tr. di D. Muschietti).
- Non-memorie (Ne-memuary, 1995)*, tr. di S. Burini, A. Niero, *Presentazione* di M. Corti, Novara, Interlinea, 2001.
- Lotman, Ju.M.; Civ'jan, Ju., *Dialogo con lo schermo (Dialog s ekranom, 1994)*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2001.
- L'explosion et la culture (Kul'tura i vzryv, 1992)*, tr. di I. Merkoulouva, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2004.
- Culture and Explosion (Kul'tura i vzryv, 1992)*, a cura di M. Grishakova, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2009.
- Kultur und Explosion (Kul'tura i vzryv, 1992)*, tr. di D. Trottenberg, a cura di S.K. Frank, C. Ruhe, A. Schmitz, Berlin, Suhrkamp, 2010.
- Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur (Vnutri mysljaščich mirov, 1996)*, tr. di G. Leupold, O. Radetzkaja, a cura di S.K. Frank, C. Ruhe, A. Schmitz, Berlin, Suhrkamp, 2010.
- The Unpredictable Workings of Culture (Nepredskazuemye mehanizmy kul'tury, 1993)*, a cura di I. Pilshchikov, S. Salupere, Tallinn, Bibliotheca Lotmaniana, Tallinn University Press, 2013.

Principali raccolte di saggi e miscellanee

- Lotman Ju.M. et al., *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di R. Faccani, U. Eco, tr. di R. Faccani, G.L. Bravo, Milano, Bompiani, 1969.
- Lotman Ju.M. et al., *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di C. Strada Janovič, tr. di Strada Janovič, M. Marzaduri, G. Garritano, Torino, Einaudi, 1973.
- Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, a cura di K. Eimermacher, Kronberg, Scriptor, 1974.
- Lotman Ju.M., Uspenskij B.A., *Tipologia della cultura*, a cura di R. Faccani, M. Marzaduri, tr. di M. Barbato Faccani, Milano, Bompiani, 1975.

- Lotman Ju.M., Uspenskij B.A., *Semiotica e cultura*, a cura di D. Ferrari-Bravo, tr. di D. Ferrari-Bravo, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.
- Lotman Ju.M. et al., *Semiotics and Structuralism. Readings from the Soviet Union*, tr. di W. Mandel, H. Baran, A.J. Hollander, a cura di H. Baran, White Plains (New York), International Arts and Sciences Press, 1976.
- Lotman Ju.M. et al., *Travaux sur les systèmes de signes*, tr. di A. Zouboff, Bruxelles, Complexe, 1976.
- Lotman Ju.M. et al., *La semiotica nei Paesi slavi: programmi, problemi, analisi*, a cura di C. Prevignano, Milano, Feltrinelli, 1979.
- Lotman Ju.M. et al., *Semiótica de la cultura*, tr. di N. Méndez, a cura di J. Lozano, Madrid, Cátedra, 1979.
- Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- Kunst als Sprache. Untersuchungen zum Zeichencharakter von Literatur und Kunst*, tr. di M. Dewey et al., a cura di K. Städtke, Leipzig, Reclam, 1981.
- Lotman Ju.M., Uspenskij B.A., *Ensaïos de Semiótica Soviética*, tr. di V. Navas, S.T. Menezes, Horizonte, Lisboa, 1981.
- Lotman Ju.M., Uspenskij B.A., *The Semiotics of Russian Culture*, a cura di A. Shukman, Michigan Slavic Contributions 11, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 1984.
- Da Rousseau a Tolstoj: saggi sulla cultura russa*, a cura di C. Strada Janovič, tr. di M. Boffito, Bologna, Il Mulino, 1984.
- La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Venezia, Marsilio, 1985.
- Lotman Ju.M. et al., *The Semiotics of Russian Cultural History: Essays by Yuri M. Lotman, Lidiya Y. Ginzburg, Boris A. Uspensky*, a cura di A.D. Nakhimovsky, A. Stone Nakhimovsky, Ithaca-London, Cornell University Press, 1985.
- Lotman Ju.M. et al., *Semiotica Sovietica. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären Modellbildenden Zeichensystemen (1962-1973)*, a cura di K. Eimermacher, Aachen, Rader, 1986.
- Lotman Ju.M. et al., *Soviet Semiotics: An Anthology*, a cura di D.P. Lucid, Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1988.
- Lotman Ju.M., Uspenskij B.A., *Sémiotique de la culture Russe. Études sur l'histoire*, tr. di F. Lhoest, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.
- La semiosfera. 1. Semiótica de la cultura y del texto*, tr. e cura di D. Navarro, Madrid, Cátedra, 1996.
- Lotman Ju.M. et al., *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola semiotica di Mosca-Tartu*, a cura di R. Galassi, M. De Michiel, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
- Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, tr. di S. Burini, A. Niero, Presentazione di C. Segre, Ricordo di N. Kauchtschischwili, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.
- La semiosfera. 2. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*, tr. e cura di D. Navarro, Madrid, Cátedra, 1998.
- La Sémiosphère*, tr. di A. Ledenko, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1999.
- La semiosfera. 3. Semiótica de las artes y de la cultura*, tr. e cura di D. Navarro, Madrid, Cátedra, 2000.
- Lotman Ju.M. et al., saggi scelti in "Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura", Granada, Universidad de Granada, 2-13, 2003-2008/09.

- Lotman Ju.M., Uspenskij B.A., *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006.
- Dopo la semiosfera*, a cura di L. Gherlone, tr. di B. Osimo, Milano, Mimesis, 2014.

Principale bibliografia su Jurij Lotman

- Alexandrov V.E., *Biology, Semiosis, and Cultural Difference in Lotman's Semiosphere*, in "Comparative Literature", Duke University Press, 52(4), 2000, 339-62.
- Amícola J., *De la forma a la información: Bajtin y Lotman en el debate con el formalismo ruso*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Andrews E., *Conversations with Lotman. Cultural Semiotics in Language, Literature and Cognition*, Toronto (etc.), University of Toronto Press incorporated, 2003.
- Andrews E., *Introduction*, in Ju.M. Lotman, *Culture and Explosion*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2009, 19-26.
- Arán P.O., *Jurij Lotman: actualidad de un pensamiento sobre la cultura*, in "Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje", 24, 2001, 47-70.
- Arán P.O., Barei S., *Texto/memoria/cultura: el pensamiento de Iuri Lotman*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 2002.
- Avtonomova N.S., *Otkrytaja struktura: Jakobson, Bachtin, Lotman, Gasparov*, Moskva, ROSSPEN, 2009.
- Burini S., *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, Postfazione a Ju.M. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 131-64.
- Burini S., Niero A., *Io conosco cinque Lotman*, in Ju.M. Lotman, *Non-memorie*, Novara, Interlinea, 2001, 107-24.
- Burini S. et al., *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e Ju.M. Lotman. Per una semiotica della cultura*, con saggi di S. Burini, L. Corrain, P. Fabbri, R. Galassi, L. Mačianskaitė, G. Marrone, F. Marsciani, A. Mengoni, T. Migliore, K. Nastopka, I. Pezzini, F. Sedda, A. Zinna, a cura di T. Migliore, Roma, Aracne Editrice, 2010.
- Cáceres M., *Iuri M. Lotman y la escuela semiótica de Tartu-Moscú. Bibliografía en español, francés, inglés, italiano, portugués y alemán*, in "Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica", 4, 1995.
- Cáceres M., *Iuri Mijáilovich (1922-1993): una biografía intelectual*, in *La semiosfera. Vol. I. Semiótica de la cultura y del texto*, a cura di D. Navarro, Madrid, Cátedra, 1996, 249-67.
- Cáceres M., *Lotman en español. Difusión y recepción crítica*, in "Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura", 2, 2003.
- Cáceres M., *Jurij M. Lotman e l'Italia*, in "Semiotiche. Semiotica Cultura Conoscenza. LOTMAN", 5, 2007, 5-8.
- Cáceres M., *L'opera di Jurij M. Lotman: pensiero scientifico e studio della cultura*, in "Semiotiche. Semiotica Cultura Conoscenza. LOTMAN", 5, 2007, 9-20.
- Corti M., *Introduzione*, in Ju.M. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, 7-13.
- Corti M., *Presentazione*, in Ju.M. Lotman, *Non-memorie*, Novara, Interlinea, 2001, 9-10.
- De Michiel M., *Note a margine dell'ultima monografia di Ju. Lotman*, in Ju.M. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Venezia, Marsilio, 1994, 153-63; in "Idee", 30, X, 1995, 153-63.

- De Michiel M., *L'eredità scientifica di Lotman: presente e futuro*, in "Segni e Comprensione", 24, IX, 1995, 78-85.
- De Michiel M., *La semiotica della cultura in Russia. La scuola di Mosca-Tartu oggi*, in Ju.M. Lotman et al., *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, 7-33.
- De Michiel M., *Bachtin e Lotman: dialogo sulla soglia*, in "Segni e Comprensione", 33-4, XII 1998, 143-57.
- Eco U., *Introduction*, in Ju.M. Lotman, *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*, London-New York, I.B. Tauris, 1990 (2. Ed. 2001), VII-XIII.
- Egorov B.F., *Ličnost' i tvorčestvo Ju.M. Lotmana*, in Ju.M. Lotman, *Puškin (Biografija pisatelja. Stat'i i zametki: 1960-1990 gg. "Evgenij Onegin": kommentarij)*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1995, 5-20.
- Egorov B.F., *Žizn' i tvorčestvo Ju.M. Lotmana*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1999.
- Egorov B.F., *Personalidad y creación en I.M. Lotman*, in "Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura", 10, 2007.
- Eimermacher K., *Arbeiten sowjetischer Semiotiker der Moskauer und Tartuer Schule: Auswahlbibliographie*, Kronberg, Scriptor, 1974.
- Eimermacher K., *Shishkoff S., Subject Bibliography of Soviet Semiotics. The Moscow-Tartu School*, Ann Arbor (Michigan), University of Michigan Press, 1977.
- Esteban M.H., *La obra póstuma de Yuri Lotman*, in "Cuadernos de Filología Italiana", 2000, 983-91.
- Faccani R., *Appunti in margine ad alcuni saggi di Ju.M. Lotman*, in Ju.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1987, 5-23.
- Ferrari-Bravo D., *Sistemi secondari di modellizzazione*, in Ju. Lotman, *Semiotica e cultura*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975, XI-LXXIX.
- Frank S.K., Ruhe C., Schmitz A. (a cura di), *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, con saggi di E. Andrews, Ö. Ezli, M.C. Frank, V. Gretchko, T. Grob, A. Koschorke, R. Lachmann, A. Mahler, R. Makarska, D. Monticelli, S. Schahadat, P. Selg & A. Ventsel, A. Werberger, I. Wutsdorff, S. Zenkin, Bielefeld, transcript Verlag, 2012.
- Galassi R., *Lotman, la 'semiotica' e Saussure*, in Ju.M. Lotman et al., *Il simbolo e lo specchio. Scritti della Scuola Semiotica di Mosca-Tartu*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, 35-50.
- Gasparov B., *Jurij Lotman*, in E. Etkind, G. Nivat, I. Serman, V. Strada, *Storia della letteratura russa. III: Il Novecento: 3. Dal realismo socialista ai giorni nostri*, Torino, Einaudi, 1991, 681-92.
- Gasparov M.L., *Ju.M. Lotman: Nauka i ideologija*, in *Izbrannye trudy*, II, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1997, 485-93.
- Gherlone L., *Lotman's Epistemology. Analogy, Culture, World*, in "Sign Systems Studies", 41 (2/3), 2013, 156-82.
- Gherlone L., *Dopo la semiosfera*, Milano, Mimesis, 2014.
- Gherlone L., *Rumo a uma semiótica histórica. O último Lótman: sentido, história, cultura*, in "Estudos de Religião. Semiótica da Cultura e as Ciências da Religião", a cura di I. Machado, São Paulo, 29/1, 2015, 54-69.
- Grišakova M., *Around Culture and Explosion: J. Lotman and the Tartu-Moscow School in the 1980-90s*, in Ju.M. Lotman, *Culture and explosion*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2009, 175-87.
- Grzybek P., *Jurij Mikhajlovič Lotman*, in *Encyclopedia of Semiotics*, a cura di P. Bouissac, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, 375-7.

- Grzybek P., *Moscow-Tartu School*, in *Encyclopedia of Semiotics*, a cura di P. Bouissac, New York-Oxford, Oxford University Press, 1998, 422-5.
- Haidar J., *Las propuestas de Lotman para el análisis cultural y su relación con otras tendencias actuales*, in *En la esfera semiótica lotmaniana. Estudios en honor de Iuri Mijáilovich Lotman*, a cura di M. Cáceres, Valencia, Episteme, 1997, 194-207.
- Halle M., Pomorska K., Semeka-Pankratov E., Uspenskij B.A. (a cura di), *Semiotics and the History of Culture: in Honor of Jurij Lotman*, con saggi di B.F. Egorov, T.H. Elizarenkova & V.N. Toporov, M.L. Gasparov, A.Ja. Gurevič, V.V. Ivanov, J.I. Levin, G.A. Levinton, Z.G. Minc, T.M. Nikolaeva, E.V. Padučeva, M.B. Pliuchanova, O.G. Revzina, T.V. Civ'jan, B.A. Uspenskij, V.M. Živov, S.T. Zoljan & M. Lotman, Columbus (Ohio), Slavica Publishers, UCLA Slavic studies, 1988.
- Heidel M., *Explosion und Kreativität. Natur- und kulturwissenschaftliche Übergänge in Werken von Ilya Prigogine und Jurij Lotman*, in *Das Bild zwischen Kognition und Kreativität. Interdisziplinäre Zugänge zum bildhaften Denken*, a cura di E. Bisanz, Bielefeld, transcript Verlag, 2011, 85-110.
- Kauchtschischwili N. et al., *Il retaggio di Ju.M. Lotman: presente e futuro*, Atti del Convegno. Università di Bergamo, 3-5 novembre 1994, con saggi di J. Andrew, S. Burini, R. Casari, B.F. Egorov, E. Garetto, L. Heller, N. Kauchtschischwili, L. Kiseleva, A. Locatelli, M. Lotman, F. Melzi d'Eril Kaučisvili, G. Nivat, A. Pajman, M.C. Pesenti, U. Persi, P. Piretto, M. Pljuchanova, E. Pogosjan, C. Segre, I. Verč, A.K. Zolkovskij, in "Slavica Tergestina", Trieste, 4, 1996, 65-80.
- Knabe G.S., *Znak. Istina. Krug. Ju.M. Lotman i problema postmoderna* (Doklad na zasedanij v pamjati Ju.M. Lotmana v RGGU v dekabre 1993 g.), *Lotmanovskij sbornik*, Moskva, IC-Garant, 1, 1995, 266-77.
- Kristeva J., *On Yuri Lotman*, in "PMLA", 109/3, 1994, 375-6.
- Kull K., *Towards biosemiotics with Yuri Lotman*, in "Semiotica", 127(1/4), 1999, 115-31.
- Kull K., *Juri Lotman in English*, in "Sign System Studies", 39 (2/4), 2011, 343-56.
- Kull K., Salupere S., Torop P., *Beginnings of the Semiotics of Culture*, Tartu, University of Tartu Press, 2013.
- Kuzovkina T., *Tema smerti v poslednich stat'jach Ju.M. Lotmana*, in "Russian Studies", 1996, 127-39; in B.F. Egorov, *Žizn' i tvorčestvo Ju.M. Lotmana*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1999, 259-70.
- Kuzovkina T. et al., *Fond 136. Lotman, Yuri: Inventarinimistu*, Tartu, Tartu Ülikooli Raamatukogu, 2001.
- Lachmann R., *Value Aspects in Jurij Lotman's Semiotics of Culture/Semiotics of Text*, in "Dispositio. Revista Hispánica de Semiótica Literaria", 12(30-32), 1987, 13-34.
- Lorusso A.M., *Semiotica della cultura*, Roma-Bari, Libri del Tempo Laterza, 2010.
- Lotman M.J., *Summary*, in Ju.M. Lotman, *Izbrannye stat'i v trech tomach*, 3, Tallinn, Aleksandra, 1993.
- Lotman M.J., *Semiotika kul'tury v Tartusko-Moskovskoj semiotičesckoj škole*, in Ju.M. Lotman, *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury*, Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2002, 5-20.
- Lotman M.J., Nota redazionale a Ju.M. Lotman, *La caccia alle streghe. Semiotica della paura (Ochota za ved'mami. Semiotika stracha)*, 1998), in *Incidenti ed esplosioni*. A. J. Greimas e Ju.M. Lotman. *Per una semiotica della cultura*, Roma, Aracne Editrice, 2010, 243-4.

- Lozano J., *Cultura y explosión en la obra de Yuri M. Lotman*, in Ju.M. Lotman, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, GEDISA, 1999.
- Machado I., *Escola de semiótica. A experiência de Tártu-Moscú para o estudo da cultura*, Cotia, Ateliê Editorial, 2003.
- Machado I., *Lotman's Scientific Investigatory Boldness. The Semiosphere as a Critical Theory of Communication in Culture*, in "Sign Systems Studies", 39 (1), 2011, 81-103.
- Machado I. et al., *Semiótica da cultura e semiosfera*, São Paulo, Fapesp/Annablume, 2007.
- Mandelker A., *Semiotizing the Sphere. Organicistic Theory in Lotman, Bakhtin, and Vernadsky*, in "PMLA", 109(3), 1994, 385-96.
- Navarro D., *Mostrar la Escuela de Tartu como escuela: más allá de Lotman y Uspenski*, in "Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje", 9, 1993, 7-13.
- Nikolaeva T.M., *Iz rabot moskovskogo semiotičeskogo kruga*, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 1997.
- Pezzini I., Sedda F., *Semiosfera*, in *Dizionario online degli Studi Culturali*, a cura di M. Cometa.
- Poluchina V., Andrew J., Reid R. (a cura di), *Literary Tradition and Practice in Russian Culture*. Papers from an international conference on the occasion of the seventieth birthday of Yuri M. Lotman. (*Russian Culture, Structure and Tradition*: 2-6 July 1992, Keele University, UK), con saggi di R. Casari, A.L. Crone, A. Danilevskij, J. Doherty, R. Leibov, B. Lönnqvist, M. Lotman, N. Perlina, E. Permiakov, P. Pesonen, I. Pilščikov, V. Poluchina, S. Sandler, J. van Baak, T. Venclova, L. Zubova, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.
- Previgiano C., *Premessa e Introduzione. Una tradizione scientifica slava tra linguistica e culturologia*, in *La semiótica nei Paesi slavi. Programmi, problemi, analisi*, Milano, Feltrinelli, 1979, 13-99.
- Reid A., *Literature as Communication and Cognition in Bakhtin and Lotman*, New York-London, Garland, 1990.
- Salizzoni R., *Il silenzio di Lotman*, in "Leitmotiv", 0/10, 89-105.
- Salupere S., *Tartu Summer Schools of Semiotics at the Time of Juri Lotman*, in "Chinese Semiotic Studies", 6, 2012, 303-11.
- Salvestroni S., *Il pensiero di Lotman e la semiótica sovietica negli anni Settanta*, in Ju. Lotman, *Testo e contesto. Semiótica dell'arte e della cultura*, Bari, Laterza, 1980, VII-XLIV.
- Salvestroni S., *Nuove chiavi di lettura del reale alla luce del pensiero di Lotman e dell'epistemologia contemporanea*, in Ju. Lotman, *La semiosfera: asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, 7-46.
- Salvestroni S., *La dimensione temporale e lo sviluppo della conoscenza nell'opera letteraria. La proposta dell'ultimo Lotman*, in "Strumenti critici", 3, 1996, 409-29.
- Schönle A. (a cura di), *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*, con saggi di K. Babayan, D. Bethea, J.H. Bolton, J.A. Buckler, H. Eagle, C. Emerson, H. Gosilo, A. Mandelker, W. Mills Todd, A. Schönle, M. Steedman, M. Urban, A. Zorin, Madison (WI), The University of Wisconsin Press, 2006.
- Schreider J.A., *Kul'tura Kak Faktor Svobody*, in "Novyj Mir", 1, 1993, 12-13.
- Sebeok T.A., Umiker-Sebeok J., *The Semiotic Sphere*, New York, Plenum press, 1986.

- Sedda F., *Imperfette traduzioni*, in Ju.M. Lotman, *Tesi per una semiotica delle culture*, Roma, Meltemi, 2006, 7-68.
- Segre C., *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana, 1985.
- Segre C., *Il testamento di Lotman*, in "Semiotiche. Semiotica Cultura Conoscenza. LOTMAN", 5, 2007, 85-95.
- Semenenko A., *The Texture of Culture: An Introduction to Yuri Lotman's Semiotic Theory*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- Shukman A., *Literature and Semiotics. A Study of the Writings of Yu. M. Lotman*, Amsterdam, North-Holland Pub. Co., 1977.
- Strada V., *Introduzione*, in Ju.M. Lotman, *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna, il Mulino, 1984.
- Talvet J., *Tartu como signo*, in "Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria", 3, 1993.
- Torop P., *El fenómeno Lotman (Lotmani fenomen, 1982)*, in "Criterios", 5-12, 1984.
- Torop P., *Peeter Torop conversa con Iuri Lotman (settembre 1992)*, in "Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria", 8, 1993, 123-37.
- Torop P., *Tartuskaja škola kak škola*, in *Lotmanovskij sbornik*, Moskva, IC-Garant, 1, 1995, 223-39.
- Torop P., *Cultural Semiotics and Culture*, in "Sign Systems Studies", 27, 1999, 9-23.
- Torop P., *Juri Lotman*, in *The Yivo Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Volume I*, New Haven-London, Yale University Press, 2008.
- Torop P., *Lotmanian Explosion*, in Ju.M. Lotman, *Culture and Explosion*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 2009, XXVII-XXXIX.
- Torop et al., *V čest' 70-letija professora Ju.M. Lotmana*, Tartu, Eidos, 1992.
- Uspenskij B.A., *K probleme genezisa tartusko-moskovskoj semiotičeskoj školy*, in *Ju.M. Lotman i Tartusko-Moskovskaja semiotičeskaja škola*, Moskva, Gnozis, 1994, 265-78.
- Velmezova E. (a cura di), *L'école sémiotique de Moscou-Tartu / Tartu-Moscou*, con saggi di N.S. Avtonomova, B.A. Uspenskij, R. Comtet, A. Faoustov, J. Herlth, T. Kuzovkina, K. Kull & Ju.M. Lotman, J.S. Levčenko, S. Tchougnounnikov, R. Mnich, T.M. Nikolaeva & E. Velmezova, W. Nöth, Igor Pilščikov, A. Semenenko, E. Velmezova, Serge Zenkine, in "Slavica Occitania", 40, 2015.
- Volkova Américo E., *Iúri Lotman e a Escola de Tártu-Moscou*, in "Galaxia", 29, São Paulo, 2015, 123-40.

Giunta alla sua terza pubblicazione, la collana Obratnaja perspektiva | La Prospettiva rovesciata continua la sua missione di indagine e divulgazione di aspetti rilevanti della cultura figurativa russa, approfondendo l'apporto specifico di influenti personalità. Questo volume è dedicato alla figura di Jurij Lotman (1922-1993), il cui pensiero ha ispirato studiosi e pensatori di ogni disciplina e provenienza, come è ben dimostrato dalla presente selezione di interventi, pubblicati in lingua originale, e presentati da studiosi di diverse nazionalità e giovani ricercatori italiani in occasione del convegno "Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti" e del seminario propedeutico al convegno stesso. A chiudere la rassegna lotmaniana e il presente volume, entrambi a cura del Centro Studi sulle Arti della Russia (CSAR) dell'Università Ca' Foscari Venezia, si propone una selezione di disegni realizzati da Lotman, oggi conservati presso le Università di Tallinn e Tartu.



Università
Ca'Foscari
Venezia

