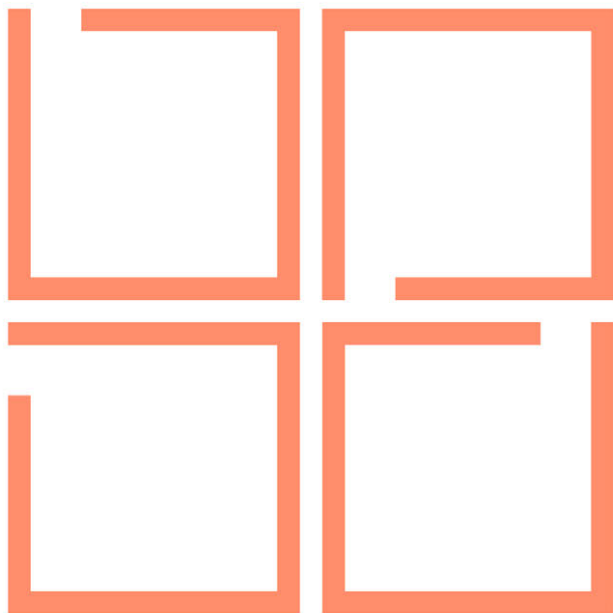


A cura di Silvia Burini



JURIJ M. LOTMAN

IL GIROTONDO DELLE MUSE

semiotica delle arti

BOMPIANI CAMPO APERTO



**BOMPIANI
CAMPO APERTO**

Collana diretta da
STEFANO BARTEZZAGHI



JURIJ M. LOTMAN
IL GIROTONDO DELLE MUSE
Semiotica delle arti

A cura di Silvia Burini

**Traduzioni di Daniela Almansi, Silvia Burini, Patrizia Deotto,
Emilio Mari, Alessandro Niero**

**BOMPIANI
CAMPO APERTO**



transcript

The publication was effected under the auspices of the Mikhail Prokhorov Foundation TRANSCRIPT Programme to Support Translations of Russian Literature

www.giunti.it
www.bompiani.it

LOTMAN, JURIJ M., *Il girotondo delle muse*
© Tallinn University, all rights reserved
© Images, Tallinn University
Published by arrangement with ELKOST Intl. Literary Agency

© 2022 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

Daniela Almansi ha tradotto i capitoli 1, 2, 3, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 24;
Silvia Burini e Alessandro Niero hanno tradotto i capitoli 4, 5, 8, 10, 18, 21;
Patrizia Deotto ha tradotto i capitoli 19, 20, 22; Emilio Mari il capitolo 23.

L'Editore dichiara la propria disponibilità ad adempiere agli obblighi di legge nei confronti degli aventi diritto sulle citazioni e illustrazioni riprodotte.

Progetto grafico: Polystudio

ISBN 978-88-587-9622-1

Prima edizione digitale: febbraio 2022

INDICE

Nota del curatore. Avvertenze	7
Le muse fanno il girotondo <i>di Silvia Burini</i>	9

PARTE PRIMA

1. Le persone e i segni (In luogo di prefazione)	49
2. La convenzionalità nell'arte	59
3. La natura artistica dei quadretti popolari russi	67
4. La natura morta in prospettiva semiotica	90
5. Il ritratto	105
6. Perché il mare è maschile?	145
7. Il progetto della poesia su <i>L'ultimo giorno di Pompei</i>	153
8. L'insieme artistico come spazio quotidiano	167
9. La scena e la pittura come meccanismi di codificazione del comportamento culturale dell'uomo all'inizio del XIX secolo	182
10. La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)	201
11. Le bambole nel sistema della cultura	221
12. La serie grafica. Racconto e anti-racconto	230

PARTE SECONDA

13. Semiotica della scena	247
14. Il linguaggio del teatro	286
15. Il teatro e la teatralità nella configurazione della cultura dell'inizio del XIX secolo	297

16. Il posto dell'arte cinematografica nel meccanismo della cultura	337
17. La natura della narrazione cinematografica	357
18. Sulla lingua dei cartoni animati	377
PARTE TERZA	
19. La città e il tempo	387
20. Sul problema della semiotica dello spazio	402
21. L'architettura nel contesto della cultura	408
22. La simbologia di Pietroburgo e problemi di semiotica della città	425
23. La pietra e l'erba	452
24. La casa nel romanzo <i>Il Maestro e Margherita</i>	461
Indice dei nomi	477
Crediti iconografici	489

NOTA DEL CURATORE AVVERTENZE

Il presente volume è stato tradotto “a più mani”, e desidero pertanto ringraziarle, per la loro preziosa collaborazione: sono quelle di Daniela Almansi, Patrizia Deotto, Emilio Mari e Alessandro Niero.

Devo poi precisare che nei saggi le note tra parentesi quadre spettano ai traduttori del relativo saggio, così come le traduzioni in nota, salvo diverse indicazioni.

Soprattutto devo indicare un'importante avvertenza: la differenza di periodizzazione che distingue l'avvicendamento degli stili nella storia della pittura russa. Quest'ultima – profana o laica o secolarizzata che dir si voglia – prende avvio solo nel XVIII secolo. Bisogna pertanto tener conto di una radicale asimmetria di periodizzazione tra pittura russa e pittura occidentale: e ricordare che la prima segue sempre un andamento peculiare e diverso rispetto alla seconda. È la principale ragione per cui la storia della pittura russa si discosta in modo sostanziale dal percorso occidentale. Confido che la precisazione servirà a comprendere meglio alcune considerazioni presenti nei saggi.

Ringrazio infine, per meriti e debiti (miei) diversi, Giuseppe Barbieri, Aleksandr Danilevskij, Tat'jana Kuzovkina, Maria Redaelli e Merit Rickberg.

LE MUSE FANNO IL GIROTONDO

di Silvia Burini

Alla luminosa memoria di Jorge Lozano

Il girotondo delle muse, il titolo di questo volume, fissa efficacemente un'immagine molto suggestiva e altrettanto significativa, che rimanda a un approccio a tutto tondo alle espressioni artistiche, senza distinzioni e steccati, e che fa pertanto riferimento, innanzitutto, al complesso intreccio di interessi e competenze che Jurij Lotman ha disseminato nella sua opera.¹ Prima di ogni altra considerazione, al netto del titolo (su cui torneremo), questa raccolta di saggi dimostra che ci troviamo di fronte a uno studioso che possedeva un grandissimo senso della lingua e una conoscenza accurata della letteratura mondiale, ma anche una sfera di interessi di vastità davvero impressionante per una

¹ Cfr. *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, qui, *ultra*, p. 167: "Un antico detto recita: 'le muse fanno il girotondo.' Poiché ogni musa aveva un proprio nome, una propria immagine, propri strumenti e una propria arte, i greci vedevano immancabilmente nell'arte, appunto, un girotondo: un insieme di forme differenti, ma reciprocamente necessarie all'attività artistica." Lotman, con il detto antico "le muse fanno il girotondo", allude a una visione artistica già sintetica, un "insieme", appunto, di attività reciprocamente indispensabili. Lo studio analitico delle singole discipline, il famigerato "approccio storico", pur non essendo privo di meriti, poteva risultare ai suoi occhi fuorviante, per esempio quando riconosce in opere d'arte diverse fra loro un presunto "spirito dell'epoca" (o "stile del tempo"). In casi come questi, scrive il semiotico di Tartu rimandando a un celebre personaggio delle *Anime morte* di Gogol', è come se ci si trovasse nel salotto di Sobakevič, dove tutti gli oggetti avevano lo stesso sembiante del padrone di casa.

personalità creativa non comune. Dotato di una curiosità rinascimentale, Lotman sa spostarsi da un campo all'altro del sapere, da un testo della cultura all'altro, sempre riuscendo a cogliere e sottolineare prospettive originali e punti di vista sin lì inediti.

Sicuramente molto era dovuto al suo ambiente familiare, al tipo di educazione ricevuta, alla sua formazione: il padre era giurista – un uomo colto, come scrive la sorella di Jurij, Lidija – ma aveva concluso gli studi anche alla facoltà di architettura, e manifestava un grande interesse per la storia dell'arte. Non poche furono le passeggiate che fece con i figli illustrando loro l'architettura di Leningrado.² Sin da piccolo Jurij era dunque avvezzo a vedere le opere d'arte nei musei, innanzitutto all'Ermitage e al Museo Russo, e la passione per l'arte lo accompagnerà per tutta la vita.³ Il teatro faceva stabilmente parte delle consuetudini familiari, così come la musica, come appunta lui stesso nella sua autobiografia.⁴ Lotman suonava con talento il pianoforte, era inoltre assai portato per il disegno e ci ha lasciato in questo senso splendidi esempi, più di 450 esemplari conservati nei suoi archivi, con oltre 70 autoritratti, che sono stati opportunamente definiti “una biografia attraverso i disegni”.⁵ La sua è insomma

² L. Lotman, *Moi vospominanija o brate Jurii Michajloviče Lotmane. Detskie i junošeskie gody* (I miei ricordi su mio fratello Jurij Michajlovič Lotman. Gli anni d'infanzia e giovinezza), in *Lotmanovskij sbornik 1* (Miscellanea lotmaniana 1), Moskva, Izdatel'stvo “IC Garant”, 1995, pp. 128-129.

³ Cfr. T. Kuzovkina e S. Daniel', *Biografija v risunkach* (Una biografia attraverso i disegni), in *Autoportrety Lotmana* (Gli autoritratti di Lotman), a cura di T. Kuzovkina e S. Daniel', Tallinn, Tallinna Ülikooli Kirjastus, 2016, pp. 29-52.

⁴ Cfr., per ulteriori elementi biografici, Ju. Lotman, *Ne-memuary*, in *Lotmanovskij sbornik 1*, cit., p. 49 (trad. it. *Non-memorie*, a cura di S. Burini e A. Niero, Novara, Interlinea, 2001, p. 86).

⁵ Una selezione dei disegni, esposti a Venezia in occasione del convegno “Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti” (Venezia, Ca' Foscari, 26-28 novembre 2013) presso il Centro studi sulle arti della Russia (CSAR) è presentata in questo volume nell'inserito iconografico a colori.

una sensibilità coltivata fin da piccolo, che lo rende capace di occuparsi di cultura in modo fluido e a tutto tondo: nel complicato e così fittamente articolato *corpus* delle sue opere il nucleo di riflessione sulle arti figurative e performative non è affatto marginale ed evidenzia filoni e temi che lo studioso ha ripreso successivamente e declinato anche in altri ambiti culturali.

È necessario però sottolineare da subito, nella riflessione di Lotman, proprio nel senso degli inestricabili rapporti tra ricerca ed esperienza che lo caratterizzano, il legame inscindibile che vi si crea tra teoria e *byt* (il quotidiano), una sorta di cifra davvero riconoscibile della sua impostazione semiotica. La parola “quotidiano” traduce in realtà solo in modo piuttosto approssimativo il termine russo *byt*, un vocabolo dalle valenze insieme ben più pregnanti e sfumate del corrispettivo italiano. Il *byt* è un concetto lotmaniano *in toto*, una visione della vita reale che induce a riflessioni semiotiche, e viceversa: “*Byt* è il 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. Il *byt* ci circonda come l’aria e, come dell’aria, ce ne accorgiamo solo quando manca, o quando è inquinata.”⁶ Per questo motivo nella maggior parte dei casi ho deciso di mantenere in russo questo termine che incontreremo molte volte nei saggi che seguono.⁷ Nello stesso testo, poco

⁶ Ju. Lotman, *Besedy o russkoj kul'ture. Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načalo XIX veka)* (Conversazioni sulla cultura russa. Il *byt* e le tradizioni della nobiltà russa [XVIII-inizio XIX secolo]), Sankt Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1994, p. 10.

⁷ Lotman coglie comunque benissimo, per altri versi, la semioticità della vita quotidiana, anche da un punto di vista storico-culturale: “Nel *byt* di tutti i popoli, anche quelli più arcaici, troviamo una separazione tra comportamento pratico e comportamento segnico. La sfera di quest’ultimo comprende la festa, il gioco e le cerimonie civili e religiose. Un abbigliamento e movimenti particolari, un diverso tipo e stile di discorso, la musica, il canto, una rigida successione di gesti e di azioni portano all’emergenza del rituale” (cfr. *Semiotica della scena*, qui, *ultra*, p. 250).

sotto, Lotman aggiunge che il *byt* non è solo la “vita delle cose” ma raggruppa anche le abitudini dell’uomo, il comportamento rituale di ogni giorno, il tempo delle varie occupazioni, il carattere del lavoro e dello svago, i giochi, i rituali amorosi, per giungere fino alla maniera di seppellire i morti.⁸

Gli scritti di Lotman sulle arti figurative e performative, sulla semiotica dello spazio culturale e, più in generale, della rappresentazione nascono dunque dalla sua passione, quella che Mandelštam aveva definito “*toska po mirovoj kul'ture*”,⁹ una sorta di nostalgia per una cultura globale, a 360 gradi... Dobbiamo tuttavia interrogarci su quale senso abbia proporre oggi questi suoi scritti su tematiche artistiche, alcuni dei quali mai precedentemente tradotti in italiano e uno inedito addirittura anche in russo. La risposta non può essere univoca.

In termini più generali e forse attuali dovrei osservare che, dopo molti anni di successive prospettive teoriche e critiche e un ormai non precisato ma comunque rilevante numero di *turns*, che ogni volta coincidono con un *set* di domande,¹⁰

⁸ Cfr. Ju. Lotman, *Besedy o russkoj kul'ture*, cit., p. 12.

⁹ Si tratta probabilmente di una frase detta da Osip Mandelštam ad Anna Achmatova in un incontro nel 1937.

¹⁰ Per citare le più note, la *Linguistic Turn* di Richard Rorty, la *Pictorial Turn* di W.J.T. Mitchell e l'*Ikonische Wende* (o *Iconic Turn*) di G. Boehm, ma senza per questo dimenticare altre *Cultural Turn*, *Visual Turn*, *Emotional Turn* o la *Curatorial Turn* di Paul O'Neil. Si vedano al riguardo: *Visual Culture*, a cura di C. Jenks, London, Routledge, 1995; N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, London, Routledge, 1999, trad. it. di F. Fontana, *Introduzione alla cultura visuale*, a cura di A. Camaiti Hostert, Roma, Meltemi, 2002; H. Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, W. Fink, 2001, trad. it. *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Roma, Carocci Editore, 2011; J. Elkins, *Visual studies. A skeptical introduction*, New York, Routledge, 2003; *Compelling visibility*, a cura di C.J. Farago e R. Zwijnenberg, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003; S. Buck-Morss, “Visual studies and global imagination”, in *Papers of Surrealism*, 2, 2004, pp. 1-29; *Exploring visual culture. Definitions, concepts, contexts*, a cura di M. Rampley, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005; W.J.T. Mitchell, *Pictorial*

siamo probabilmente giunti alla soglia di un nuovo tipo di strutturalismo, di cui non è ancora agevole definire puntualmente i contorni, ma in cui la risonanza della riflessione di Lotman, sin qui per la verità non così diffusa, può trovare una rinnovata e più dilatata cittadinanza. Infatti, diversamente da tanti studiosi che si sono interrogati, per esempio, sull'identità e la logica delle immagini, sulle modalità dell'atto iconico, sulla complessità delle relazioni tra opere e spettatori,¹¹ Lotman è un autore che non si è posto solo domande ma che ha saputo fornire molteplici strumenti di soluzione che si dimostrano adattabili, proprio in un approccio strutturale, a svariati contesti, e che anticipano sorprendentemente, per di più, molte teorie apparse in seguito. In altre parole, il suo approccio lo rende oggi più che mai metodologicamente interessante anche nel campo delle arti visive perché, oltre a mostrarci in modo totalmente interdisciplinare la densità del discorso segnico, ci insegna una sorta di "grammatica della percezione".¹²

Turn. Saggi di cultura visuale, a cura di M. Cometa, Palermo, :duepunti edizioni, 2008.

¹¹ A semplice titolo di esempio, in una gamma invece piuttosto vasta sotto questo aspetto, riporto questo breve passo dal capitolo *Impatto sullo spettatore (pragmatica teatrale)*: "Un atto semiotico non si limita alla trasmissione di un messaggio da un mittente a un destinatario e non può essere paragonato all'atto di spostare una busta da un cassetto all'altro. Si tratta di un'operazione complessa durante la quale i 'cassetti' e la 'busta' si ristrutturano, si trasformano, interagiscono. Tutti i componenti di questo processo vivo, pulsante, sono coinvolti in un intricato conflitto che mette in luce permanenza e mutabilità, comprensione e incomprensione. L'interazione tra testo e destinatario si chiama pragmatica. Si tratta del campo più complesso e meno studiato della semiotica. Per quanto riguarda la scena, la pragmatica ci riconduce, in larga misura, all'antica domanda: il teatro è utile o nocivo?" (cfr. *Semiotica della scena*, qui, *ultra*, pp. 278-279).

¹² Cfr. S. Daniel' e R. Grigor'ev, *Paradoks Lotmana* (Il paradosso di Lotman), in Ju. Lotman, *Ob iskusstve. Struktura chudožestvennogo teksta. Semiotika kino i problemy kinoestetiki. Stat'i. Zametki, Vystuplenija* (1962-1993) (Sull'arte. Struttura

Ma la progettazione di questo volume è legata anche a fattori meno generali e più personali, e cioè a un mio specifico, e ormai di lunga data, interesse scientifico per gli scritti di Lotman sulle arti. L'idea di rintracciare e di raccogliere tali contributi risale infatti a moltissimi anni fa, quando da studentessa ho passato alcuni mesi a Tartu e ho cominciato a interessarmi alla declinazione della semiotica della cultura in relazione e *ad usum* della storia dell'arte. Mi confrontavo e scontravo, in questo senso, allora e negli anni immediatamente successivi, con un dato che mi è sempre apparso paradossale. Mi pareva infatti che nessuno si fosse reso conto della così rilevante portata delle idee di Lotman in tale ambito: per questa ragione non mi risultavano troppe pubblicazioni specificamente dedicate. Anche nell'intervento presentato al convegno che organizzai a Venezia nel 2013, dedicato appunto a Lotman e le arti figurative,¹³ Irina Belobrovceva poté compitare solo una brevissima lista di contributi legati al tema:¹⁴ il saggio *Paradoks Lotmana* (Il paradosso di Lotman) di Sergej Daniel' e Roman Grigor'ev,¹⁵ il capitolo *Optimal'naja proekcija* (La proiezione ottimale), che compare nel libro di uno studioso croato, Aleksandar Flaker, *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'* (La letteratura pittorica e la pittura letteraria);¹⁶ il libro di Vladimir Paper-

del testo artistico. Semiotica del cinema e problemi di estetica cinematografica. Articoli. Appunti. Interventi. 1962-1993), Sankt Peterburg, Iskusstvo-SPB, 1998, p. 9.

¹³ Mi riferisco al Convegno internazionale di studi, da me curato, "Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti", cit.

¹⁴ L'articolo di Irina Belobrovceva è stato pubblicato prima dell'uscita degli atti del convegno: cfr. "Kartina i rjad kartin – 'd'javol'skaja raznica': Ju.M. Lotman ob izobrazitel'nom iskusstve" (Il quadro e la serie di quadri, "una diabolica differenza": Ju.M. Lotman e le arti figurative), in *Toronto Slavic Quarterly*, 50, autunno 2014, pp. 232-244.

¹⁵ S. Daniel' e R. Grigor'ev, *Paradoks Lotmana*, cit., pp. 5-12.

¹⁶ Cfr. A. Flaker, *Optimal'naja proekcija* (La proiezione ottimale), in *Živopisnaja literatura i literaturnaja živopis'* (La letteratura pittorica e la pittura letteraria), Moskva, Tri kvadrata, 2008, pp. 71-87.

nyj *Kul'tura dva* (Cultura due);¹⁷ il saggio della sottoscritta *Ju. Lotman i semiotika izobrazitel'nych iskusstv* (Ju. Lotman e la semiotica delle arti figurative),¹⁸ che Belobrovceva rimarcava fosse opportunamente basato sull'intero complesso dei lavori di Lotman dedicati esclusivamente alle arti, aggiungendo: “Mi è congeniale il tentativo dell'autore dell'articolo di rintracciare in opere citate lo spirito dialogico caratteristico di Lotman come filo conduttore della ricerca.”¹⁹ Non è un caso che nei miei anni di formazione un interlocutore fondamentale per me fosse proprio Flaker e il circolo di studiosi che orbitava intorno ai convegni organizzati dall'Università di Zagabria dalla fine degli anni novanta.²⁰ A questi scarni contributi critici se ne sono aggiunti pochissimi negli ultimi anni: alcuni interessanti interventi di Giuseppe Barbieri, che toccano proprio la possibilità

¹⁷ Cfr. V. Papernyj, *Kul'tura dva*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 1996; trad. it. *Cultura due. L'architettura sovietica ai tempi di Stalin*, a cura di E. Baglioni, Roma, Artemide, 2017.

¹⁸ Cfr. S. Burini, *Ju.M. Lotman i semiotika izobrazitel'nych iskusstv* (Ju.M. Lotman e la semiotica delle arti figurative), in *Lotmanovskij sbornik 3*, a cura di L. Kiselëva, R. Lejbov e T. Frajman, Moskva, OGI, 2004, pp. 836-857. Cfr. anche Ead., *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse*, a cura di S. Burini, trad. it. di S. Burini e A. Niero, presentazione di C. Segre, ricordo di N. Kauchtschischwili, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 129-169. Si tratta dell'introduzione al volume di cui sono qui riprese solo alcune idee fondamentali non rinunciabili. A questi nomi vorrei aggiungere i lavori di Mihael Konstantinov su Ju. Lotman e la semiotica del cinema: “Juri Lotman, Gilles Deleuze and their approaches to cinema: points of intersection”, in *Sign Systems Studies*, dicembre 2020, pp. 392-414; *Kinosemiotika Jurija Lotmana (Juri Lotman's Semiotics of Cinema)*, Poltava, IMFE – The National Academy of Sciences of Ukraine, 2019; “Roland Barthes and Yurii Lotman: Search for meaning in film narrative”, in *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts – Series in Musical Art*, dicembre 2019, pp. 35-43.

¹⁹ I. Belobrovceva, “Kartina i rjad kartin”, cit., p. 233.

²⁰ Mi riferisco ai convegni annuali organizzati dalla facoltà di filosofia dell'Università di Zagabria che ho frequentato dal 1997 al 2003.

di usare gli strumenti lotmaniani come “pinze e cacciaviti”²¹ e, ancora in Italia, la riedizione della *Semiotica del cinema*.²²

Ho capito solo in seguito che si trattava di un problema squisitamente culturale, che Lotman avrebbe potuto chiamare “interstiziale”: nella pernicioso divisione delle discipline che troppo spesso connota il nostro scenario culturale, i semiologi non si erano mostrati molto interessati all’applicazione di Lotman alle arti figurative e performative e gli storici dell’arte, dal loro canto, non apparivano per nulla attirati da un approccio così poco canonico. Pochi avevano letto allora le sue pagine, e pochi sono tuttora rimasti. In questo senso ragioni generali e motivi personali si saldano con una certa efficacia, e questo volume potrà essere utile ai suoi lettori.

Questa dunque è la nuova edizione, per altro assai accresciuta, di una serie di saggi che ho iniziato a raccogliere dagli anni novanta: quel primo nucleo di scritti, alcuni dei quali ancora inediti all’epoca in Russia, condusse nel 1998 all’edizione del *Girotondo delle muse*,²³ un volume che ha una storia interessante a cui vale la pena accennare. Quanto alla genesi, la convinzione che nella semiotica della cultura lotmaniana comparissero degli elementi che sarebbero potuti risultare utili non solo per la storia della cultura russa ma anche per una storia dell’arte intesa come disciplina scientifica e non ancorata

²¹ Cfr. G. Barbieri, *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, atti del Convegno internazionale di studi “Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti” (Venezia, Ca’ Foscari 26-28 novembre 2013), a cura di M. Bertelé, A. Bianco e A. Cavallaro, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015, pp. 52-61; Id., *Jurij Lotman, la retorica iconica e il dibattito sulla vita delle immagini*, in *Protagonisti e temi della critica d’arte nella prima metà del ’900*, atti della Giornata di Studi dell’Università di Parma (13 giugno 2019), in corso di stampa.

²² Cfr. Ju. Lotman, *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, a cura di L. Ponzio, Milano, Mimesis, 2020.

²³ Cfr. Ju. Lotman, *Il girotondo delle muse*, cit.

unicamente al contesto russo, si era sviluppata più compiutamente in me dopo aver ascoltato a Mosca le lezioni di Dmitrij Sarab'janov, mentre preparavo la mia tesi di laurea su una pittrice e poetessa russa, Elena Guro, una figura a cui si interessava anche la moglie di Lotman, Zara Minc, come mi capitò di scoprire poco dopo.

Il “modo” di parlare di arte russa di Sarab'janov e la lettura dei suoi scritti mi aiutarono a individuare nelle teorie lotmaniane prima una risonanza e poi una metodologia, che ho cercato di adottare a mia volta: nel mio orizzonte storico-critico Lotman e Sarab'janov sono sempre stati vicini. Avevo probabilmente percepito negli studi di quest'ultimo quell'apertura verso altre discipline che rendeva il discorso non solo accuratamente specialistico ma anche solidamente teorico. Le parallele frequentazioni con Tartu²⁴ mi consentirono di approfondire il discorso con molti degli allievi di Lotman. Mi è sufficiente ricordare in questo senso la puntuale constatazione di Sergej Daniel': “Una delle caratteristiche dei lavori di Jurij Michajlovič consiste nel fatto che ha scritto di arti figurative da un punto di vista più ampio di quello degli storici dell'arte. Questo gli ha permesso di notare caratteristiche sostanziali di testi figurativi, che sfuggono all'attenzione degli storici dell'arte, grazie all'utilizzo di un'altra ‘ottica di ricerca’.”²⁵

Quello che già allora mi aveva interessato era evidentemente proprio questa ottica di ricerca, la capacità di Lotman di trattare le forme espressive in modo trasversale: così facendo alcuni termini – come *lingua, cultura, struttura del testo artisti-*

²⁴ In particolare Aleksandr Danilevskij, Peeter Torop, Sergej Daniel', Evgenij Permjakov, Tat'jana Kuzovkina, Vlada Gechtman.

²⁵ S. Daniel' e R. Grigor'ev, *Paradoks Lotmana*, cit., p. 8. Lo storico dell'arte e pittore Sergej Daniel' ha forse più di tutti portato avanti le intuizioni di Lotman nel campo delle arti visive: cfr. il suo *Iskusstvo videt'* (L'arte di vedere), Sankt Peterburg, Iskusstvo, 1990.

co, teatralizzazione, traduzione, esperienza, performativo, insieme – entravano in un discorso certo non specialistico in senso canonico, ma profondamente e realmente interdisciplinare. Quasi per caso condivisi il mio interesse per questi scritti di Lotman con un importante estimatore di Jurij Michajlovič, Cesare Segre, manifestando insieme una costernata incredulità per il fatto che non fossero mai stati raccolti né in Russia né altrove: avvenne durante i lavori di un convegno dove nella mia relazione avevo menzionato il saggio (presente in questo volume) sulla retorica iconica. Segre comprese immediatamente la portata dell'operazione e mi chiese di tradurre i testi che andavo raccogliendo per la prestigiosa rivista da lui diretta, *Strumenti critici*, in cui infatti sono in parte pubblicati.²⁶ In seguito, su consiglio della mia illuminata maestra Nina Kauchtschischwili, e con il sostegno di Alberto Castoldi, studioso curioso e originale, a lungo rettore dell'Università di Bergamo, si concretizzò l'idea di radunare un primo nucleo di saggi nel volume che uscì, appunto, con il titolo *Il girotondo delle muse*.²⁷ La cosa bizzarra è che ancora oggi mi si chiede quale fosse l'edizione originale di un volume che esiste solo in italiano e con un titolo certo del tutto lotmaniano²⁸ ma altrettanto sicuramente apposto da me.

Il titolo, che ho voluto pertanto significativamente mantenere anche in questa circostanza, non si rifà infatti a nessuna edizione russa, pur provenendo da una affermazione di un saggio

²⁶ Cfr. nota 48.

²⁷ Cfr. nota 18.

²⁸ Sia Kauchtschischwili che Segre scrissero generosamente nel libro, recensito in modi lusinghieri e presentato pubblicamente da una figura di spicco, nel panorama della semiotica in Italia, Maria Corti, che subito dopo si prodigò nel favorire la traduzione delle *Non-memorie* uscite in Italia già nel 2001 con la sua introduzione e i disegni autografi totalmente inediti di Lotman: cfr. Ju. Lotman, *Non-memorie*, cit. Nello stesso anno ho curato un altro importante volume sulla semiotica del cinema: cfr. Ju. Lotman e Yu. Tsivian, *Dialogo con lo schermo*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 2001.

di Lotman.²⁹ In russo i testi da me raccolti furono pubblicati solo in seguito, e in parte,³⁰ in *Ob iskusstve* (Sull'arte): anche per questo non è esagerato affermare che persino la Russia, nel suo ambito specialistico più strettamente storico-artistico, ha dimostrato uno scarso interesse per la semiotica di Lotman rivolta al sistema delle arti.

La pubblicazione in Italia del *Girotondo delle muse* ebbe una certa eco e di conseguenza alcuni importanti studiosi, nel campo della semiotica, cominciarono a interessarsi più puntualmente al tema: si trattava soprattutto di Paolo Fabbri, Umberto Eco, Isabella Pezzini, Gianfranco Marrone e del semiologo spagnolo Jorge Lozano, pioniere nel suo paese della semiotica della cultura, che ha diretto a Madrid il GESC, prima di lasciarci prematuramente nel corso del 2021.³¹ Con pochissime eccezioni, come già notato, gli storici dell'arte non si accorsero del volume.

L'interesse specifico di Lotman per le arti visive e performative, che si concretizza in un *corpus* non esiguo di testi dedicati a pittura, architettura, teatro, cinema e semiotica della rappresentazione, si collega più in generale all'interesse per temi di cultura visuale di alcuni altri studiosi orbitanti intor-

²⁹ Per i margini della sua citazione cfr. *supra*, nota 1.

³⁰ Con curiose omissioni, per esempio nel volume *Ob iskusstve* è stato letteralmente dimenticato un testo di fondamentale importanza quale *Arhitektura v kontekste kul'tury* (L'architettura nel contesto della cultura), che è stato recuperato poi, solo successivamente nel volume Ju. Lotman, *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysľjaščykh mirov* (Semiosfera. Cultura ed esplosione. All'interno di mondi pensanti), Sankt Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2000, pp. 676-683, dopo la mia segnalazione ai curatori.

³¹ Jorge è stato, insieme a Paolo Fabbri, un fondamentale interlocutore in questi anni e un appassionato sostenitore dello sguardo "allargato" di Lotman, preoccupato del fatto che solo ora – diceva quasi seccato – stesse diventando di moda... Tante volte abbiamo parlato di questo progetto e di altri a venire ed è per questo motivo che ho voluto dedicargli questo volume.

no alla Scuola di Tartu-Mosca:³² Lev Žegin,³³ che ne è stato uno dei precursori e che essendo anche un artista si è occupato a fondo del problema della lingua dell'opera d'arte, con particolare riferimento alle icone; il “pioniere” Pëtr Bogatyřev, importante folclorista e studioso di teatro,³⁴ Boris Uspenskij³⁵ che ha scritto in particolare sulla semiotica dell'arte; ma vanno anche considerati i lavori nell'ambito della semiotica della cultura sul “testo pietroburghese” di Vladimir Toporov;³⁶ quelli sui rapporti tra arte e matematica di Jurij Lekomcev;³⁷ per la semiotica del cinema, i contributi di Vjačeslav V. Ivanov³⁸ e

³² Cfr. il prezioso volume di *Moskovsko-tartuskaja semiotičeskaja škola* (La scuola semiotica di Tartu-Mosca), a cura di S. Nekljudov, Moskva, Škola “Jazyki ruskoj kul'tury”, 1998.

³³ Cfr. L. Žegin, *Jazyk živopisnogo proizvedenija* (La lingua dell'opera pittorica), Moskva, Iskusstvo, 1970.

³⁴ Cfr. P. Bogatyřev, “Znaki v teatral'nom iskusstve” (I segni nell'arte teatrale), in *Trudy po znakovym sistemam. Učënye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* (Studi sui sistemi semiotici. Note dell'Università di Stato di Tartu), 365, vol. VII, 1975, pp. 7-21.

³⁵ Cfr. B. Uspenskij, *Semiotika iskusstva* (La semiotica dell'arte), Moskva, Škola “Jazyki ruskoj kul'tury”, 1995.

³⁶ Cfr. V. Toporov, *Peterburgskij tekst ruskoj literatury* (Il testo pietroburghese della letteratura russa), Sankt Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2003.

³⁷ Cfr. Ju. Lekomcev, “Ob algebraičeskom podchode k sintaksisu cvetov v živopisi” (Sull'approccio algebrico alla sintassi dei colori in pittura), in *Trudy po znakovym sistemam*, 365, vol. VII, pp. 193-205. Si veda anche Ju. Lekomcev, “O semiotičeskom aspekte izobrazitel'nogo iskusstva”, in *Trudy po znakovym sistemam*, 198, vol. III, pp. 122-129 (trad. it. di R. Faccani, *L'aspetto semiotico dell'arte figurativa*, in *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, a cura di R. Faccani e U. Eco, Milano, Bompiani, 1969, pp. 203-210).

³⁸ Cfr. V.V. Ivanov, “Funkcii i kategorii jazyka kino” (Funzioni e categorie della lingua cinematografica), in *Trudy po znakovym sistemam*, 365, vol. VII, 1975, pp. 170-192. Si veda anche V.V. Ivanov e V. Toporov, “Strukturno-tipologičeskij podchod k semantičeskoj interpretacii proizvedenij izobrazitel'nogo iskusstva v diachroničeskom aspekte” (L'approccio all'interpretazione semantica dell'opera d'arte nell'aspetto diacronico), in *Trudy po znakovym sistemam*, 411, vol. VIII, 1977, pp. 103-119.

Yuri Tsivian,³⁹ nonché, in ambito musicologico, i lavori di Boris M. Gasparov.⁴⁰

Mi è parso più opportuno ed efficace dividere il volume in tre sezioni. Nella prima compaiono i testi più scopertamente dedicati alle arti figurative: *Le persone e i segni*, *La convenzionalità nell'arte* (scritto con B. Uspenskij), *La natura artistica dei quadretti popolari russi*, *La natura morta in prospettiva semiotica*, *Il ritratto*, *Perché il mare è maschile?*, *Il progetto della poesia su L'ultimo giorno di Pompei*, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, *La scena e la pittura come meccanismi di codificazione del comportamento culturale dell'uomo all'inizio del XIX secolo*, *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*, *Le bambole nel sistema della cultura*. In questa sezione ho inserito il testo, inedito anche in russo, *La serie grafica. Racconto e anti-racconto*.⁴¹ Come ha molto opportunamente notato

³⁹ Sulla semiotica del cinema si veda Ju. Lotman e Yu. Tsivian, *Dialogo con lo schermo*, cit.

⁴⁰ Cfr. B. Gasparov, "K probleme izomorfizma urovnej muzykal'nogo jazyka" (Il problema dell'isomorfismo a livello della lingua musicale), in *Trudy po znakovym sistemam*, 365, vol. VII, pp. 218-239. Si vedano anche gli sviluppi della riflessione della Scuola di Praga: cfr. J. Mukařovský, *The Essence of the Visual Arts*, in *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, a cura di L. Matejka e I.R. Titunik, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1976, pp. 229-244.

⁴¹ Il testo *Grafičeskaja serija. Rasskaz i antirasskaz* (La serie grafica. Racconto e anti-racconto) non è mai stato pubblicato in Russia. Ho saputo dell'esistenza di questo testo da Irina Belobrovceva, che ne parla nel saggio che ho qui in precedenza citato e ho potuto ricevere il dattiloscritto grazie all'aiuto della direttrice dell'archivio di Lotman a Tallinn, Merit Rickberg, che ringrazio di cuore. Del saggio esistono tre traduzioni, in tedesco, in estone e in finlandese: *Die grafische Folge: Erzählung und Gegenerzählung* (La serie grafica: racconto e anti-racconto), in *Figura 3. Zyklen. Sonderschau der Internationalen Buchkunst-Ausstellung, Leipzig 1982* (Figura 3. Cicli. Mostra speciale all'Esposizione internazionale d'arte del libro, Lipsia 1982), Dresden, Verlag der Kunst, 1982, pp. 11-22; "Pildijada: jutustus ja jutustuse eitus" (Serie d'immagini: narrazione e contronarrazione), in *Sirp ja Vasar*, 1° ottobre 1982, p. 8, e 7 ottobre 1982, p. 16; "Kuvasarja: kertomus ja vastakertomus: (J. Arrakin ja F. Goyan kuvaarjosta)" (Serie d'immagini: narrazione e contronarrazione (sulla

Belobrovceva, gli studi di Lotman sono paragonabili a un vortice: una volta avviatisi, attirano nel loro “imbuto” tutto ciò che si trova nelle immediate vicinanze. In questo caso si parla della possibilità di “tradurre” il linguaggio delle arti figurative, ossia una serie di motivi grafici che illustrano un’opera letteraria, nella lingua della parola: il saggio permette di riscontrare come si sviluppa il pensiero di Lotman, attirando a oggetto della ricerca tutti i nuovi tipi di arte e insieme il campo della ricerca scientifica⁴² in funzione della creazione di leggi universali della cultura.⁴³

Qui Lotman offre inoltre un esempio evidente di quello che Daniel’ ha definito come “il suo modo paradossale di ragionare”,⁴⁴ che sa condensare quasi in un aforisma il complesso rapporto tra parola e immagine:

serie di immagini di Jüri Arrak e Francisco Goya), in *Taide*, n. 4, 1984, pp. 54-59. La traduzione in tedesco è condotta sull’originale russo da cui si è tradotto anche in questa circostanza. Le altre due – anche se in realtà la versione finlandese è semplicemente la traduzione dall’estone – sono basate su un altro originale, oggi irripetibile, che era una variante più lunga di quattro pagine, queste ultime dedicate al pittore estone Jüri Arrak. Non è possibile ricostruire a quale mostra Lotman faccia riferimento, anche se nella traduzione tedesca si intuisce che l’evento espositivo aveva avuto sede in Germania. Il tema riguarda il rapporto tra parola e immagine e più precisamente tratta del rapporto tra illustrazione e testo nella grafica libraria. Vorrei notare che gli esempi nel testo tradotto sono tratti dalla cultura tedesca e austriaca, mentre nella variante in estone Lotman aggiunge come esemplificazione un pezzo sul pittore estone Jüri Arrak. Questo a testimonianza del rispetto di Lotman per *l’altro* e del fatto che la sua teoria parte sempre dal *byt* e dunque, concretamente, dal “testo culturale di riferimento”.

⁴² A questo proposito vorrei citare un passo dell’intervista *Le persone e i segni*: “La scienza occupa un posto sempre più grande nella nostra vita. Essa invade il nostro *byt* quotidiano, inondandolo di meccanismi e di tecnica, e modifica la struttura del nostro modo di pensare, il carattere stesso del discorso” (cfr. qui, *ultra*, p. 49).

⁴³ Cfr. I. Belobrovceva, “Kartina i rjad kartin”, cit., p. 235.

⁴⁴ Cfr. S. Daniel’ e R. Grigor’ev, *Paradoks Lotmana*, cit., p. 8.

Tradizionalmente, il testo si presenta come una realizzazione della lingua. P. Hartmann scrive: “La lingua diventa visibile sotto forma di testo.”⁴⁵ Il testo viene così immaginato come la proiezione della lingua in una determinata sostanza materiale. La lingua genera testi. Questo approccio assegna al testo un ruolo passivo: l’informazione nasce in un punto che *precede* l’esistenza di quest’ultimo, per poi essere “rivestita” dalla materialità del testo, che funge da imballaggio per il “*message*”.

Non è l’unico paradosso: questa sezione del volume si apre infatti con un’intervista, che vanta una genesi curiosa ma allo stesso tempo assai indicativa della personalità intellettuale e umana di Lotman. Come ho già raccontato in *Conversazioni sulla cultura russa*⁴⁶ il paragrafo “Ljudi i znaki” (Le persone e i segni) era apparso sul quotidiano *Sovetskaja Estonija* (Estonia sovietica). Il breve testo, che qui riproponiamo, in cui Lotman illustra i fondamenti della semiotica, era nato in realtà come risposta a una lettera, inviata da un fantomatico operaio, I. Semennikov, che richiedeva lumi su quella nuova scienza. Lotman lasciava così (aggiungerei: volentieri) la *turris eburnea* delle mura accademiche per mettersi a disposizione di un pubblico più vasto, creando l’ennesimo ponte tra mondi spesso reciprocamente impermeabili. L’identità di Semennikov è tuttora avvolta nel mistero e la sua fisionomia di operaio “illuminato” sconfinava con il mito. È molto più probabile che si fosse trattato di un’accomodata e meritoria

⁴⁵ P. Hartmann, “Text, Texte, Klassen von Texten” (Testo, testi e classi di testo), in *Bogawus. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Philosophie* (Rivista di letteratura, arte e filosofia), II, 1964, p. 17; cfr. S.J. Schmidt, *Text und Geschichte als Fundierungskategorien* (Testo e storia come categorie fondamentali), in *Beiträge zur Textlinguistik* (Contributi di linguistica del testo), a cura di W.-D. Stempel, München, W. Fink, 1971, p. 35.

⁴⁶ Cfr. S. Burini, “*Ecologia della cultura*”: le conversazioni di Jurij Lotman, in *Ju. Lotman, Conversazioni sulla cultura russa*, cit., p. 20.

mistificazione prodotta dalla redazione del giornale, che aveva stimolato Lotman a stendere un articolo in cui condensare in modo accessibile i principi della sua disciplina.

La seconda sezione riguarda invece le arti performative, altrettanto se non addirittura più fondamentali nella vita e nella riflessione dello studioso, dal teatro al cinema, e in generale il concetto cardine di “scena”: la compongono *Semiotica della scena*, *Il linguaggio del teatro*, *Il teatro e la teatralità nella configurazione della cultura dell’inizio del XIX secolo*, *Il posto dell’arte cinematografica nel meccanismo della cultura*, *La natura della narrazione cinematografica* e infine *Sulla lingua dei cartoni animati*.

Sono saggi di argomento diverso ma allo stesso tempo contigui, anche perché per Lotman l’aspetto performativo è sempre risultato strutturale e non solo concettuale, così come la “teatralizzazione” va ben al di là dello spettacolo e diviene piuttosto una categoria dello spirito, riprendendo le radici di una specifica caratteristica della cultura russa. Lotman osserva in tal senso che “la teatralità è il linguaggio del teatro inteso come arte”,⁴⁷ senza troppo dannose distinzioni disciplinari.

La terza sezione riguarda una delle più profonde passioni di Lotman, quella per lo spazio simbolico e l’architettura. In questa sezione ho inserito l’intervista *La città e il tempo* e i saggi *Sul problema della semiotica dello spazio*, *L’architettura nel contesto della cultura*, *La simbologia di Pietroburgo e problemi di semiotica della città*, *La pietra e l’erba*, *La casa nel romanzo Il Maestro e Margherita*. Anche in questo caso si parte dunque con un’intervista. La scelta di mescolare interviste a saggi nasce dalla mia profonda convinzione che in ogni testo di Lotman si possa, per parafrasare Barthes, “fiutare la semiosi” e capita che in testi molto marcati dall’oralità come le interviste si registrino delle intuizioni folgoranti.

⁴⁷ Per il passo cfr. qui, *ultra*, p. 288.

I lavori di Lotman che sono presenti in questo libro, su cui sono per altro intervenuta in più sedi,⁴⁸ per quantità, qualità e diversità rendono davvero improbabile da parte mia la possibilità di analizzarli, anche sommariamente, per il lettore, come invece avevo fatto nella postfazione per la più scarna edizione del 1998. Purtuttavia è indispensabile sottolineare almeno che i temi qui affrontati sono quelli “classici” della riflessione dello studioso: la cultura come concetto collettivo, il suo legame con il *byt*, la cultura come forma di relazione prima di tutto comunicativa e poi simbolica tra gli individui, e ancora l'utilità dell'arte, il rapporto tra questa e la morale, il senso della storia.

⁴⁸ Mi permetto di ricordare qui anche gli altri miei interventi su Lotman: cfr. S. Burini, “Nota” a Ju. Lotman, “L'insieme artistico come spazio quotidiano”, a cura di S. Burini, in *Strumenti critici*, n. 78, 1994, pp. 234-242; Ead., “Nota” a Ju. Lotman, “La natura morta in prospettiva semiotica”, a cura di S. Burini, in *Strumenti critici*, n. 80, pp. 64-73; Ead., “Nota” a Ju. Lotman, “Il fuoco nel vaso”, a cura di S. Burini, in *Strumenti critici*, n. 84, 1997, pp. 188-192; Ead., *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in Ju. Lotman, *Il girotondo delle muse*, cit.; Ead. e A. Niero, “Nota” a Ju. Lotman, “Non-memorie”, a cura di S. Burini e A. Niero, in *Strumenti critici*, n. 87, 1998, pp. 240-246; Ead., *Effetto rebound: Dostoevskij e Visconti*, in Ju. Lotman e Yu. Tsivian, *Dialogo con lo schermo*, cit., pp. 323-332; Ead., *Ju.M. Lotman i semiotika izobrazitel'nych iskusstv*, cit., pp. 836-857; Ead., “Nota introduttiva” a Ju. Lotman, “La caccia alle streghe. Semiotica della paura”, a cura di S. Burini, nota redazionale di M. Lotman, trad. it. di S. Burini e A. Niero, in *EC. Rivista dell'Associazione Italiana Studi Semiotici*, luglio 2008, <http://www.ec-aiss.it/>, 2008; Ead., “Nota introduttoria” a Ju. Lotman, “Caza de brujas. La semiótica del miedo”, in *Revista de Occidente*, n. 1, 2008, pp. 7-8; Ead., *L'ultimo Lotman: scritti dal 1991 al 1993*, in *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas, Ju.M. Lotman: per una semiotica della cultura*, a cura di T. Migliore, Roma, Aracne, 2010, pp. 13-28; Ead., *Jurij Lotman e il grande muto. Alcune note a margine*, in *Far comprendere far vedere. Cinema, fruizione, multimedialità: il caso “Russie!”*, a cura di M. Del Monte, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2010, pp. 69-74; Ead., *Lotman y el problema del hecho histórico*, in *La exuberancia del límites. Homenaje a Jorge Lozano*, a cura di M. Serra e P. Francescutti, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 23-28; Ead., *Jurij Lotman e le arti: l'originalità come forma di coraggio*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, cit., pp. 8-17; Ead., “Ecologia della cultura”: *le conversazioni di Jurij Lotman*, cit., pp. 7-23.

Lo “sguardo totalizzante della sua semiotica”⁴⁹ è lo sguardo di un uomo profondamente interessato alla vita, sempre curioso, e soprattutto pronto a dialogare e a interagire con “l’altro”, nella dinamica di quella dialettica essenziale (per chi si riconosca parte della semiosfera) che è il confronto tra “il proprio” (*svoë*) e “l’altrui” (*čuzžoe*)⁵⁰ in un regime di estremo rispetto per “l’altro”. Questa visione è collegata all’elaborazione di una tipologia della cultura derivata, a sua volta, da quella dei sistemi di segni e dalla descrizione della cultura nel suo insieme,⁵¹ una cultura vista come sistema semiotico complesso dal quale deriva la nozione di *testualità* che la definisce e il concetto di *memoria culturale*. Secondo Lotman, ogni “sistema” formale prodotto dall’uomo⁵² va in qualche misura imparato come im-

⁴⁹ M. De Michiel, *La semiotica della cultura in Russia. La scuola di Tartu-Mosca oggi*, in *Il simbolo e lo specchio. Scritti della scuola di Mosca-Tartu*, a cura di R. Galassi e M. De Michiel, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1997, p. 18.

⁵⁰ Riprendo e sviluppo alcuni spunti già affacciatisi nel mio “*Ecologia della cultura*”: *le conversazioni di Jurij Lotman*, cit., pp. 7-23.

⁵¹ Come ribadisce con grande efficacia questo passo, tratto dal saggio *Il linguaggio del teatro*: “Qualsiasi arte ci parla nel linguaggio che le è esclusivamente proprio. Pertanto, affinché un mazzo di fiori sul tavolo diventi un dipinto, è necessario ‘parafrasarlo’ con il linguaggio della pittura, impiegando un determinato modello prospettico, la tradizione di un determinato genere pittorico e tutte le tecniche che permettono al pittore di realizzare la ‘seconda realtà’ della natura morta. La peculiarità del linguaggio dell’arte risiede nel fatto che esso non si presenta mai come già dato in precedenza (se si escludono, ovviamente, i testi epigoni), ma sempre come una variazione mutevole, necessaria a un progetto specifico. Inoltre, l’idea non si dà mai come qualcosa di formulato in una logica compiuta *prima* dell’atto artistico. L’idea portata dall’artista è un’idea *artistica*. Essa prende forma in e con una data opera e non può essere separata dal suo testo. Infine, il testo non è il ricettacolo di un’idea fissata nel tempo, ma un generatore che, collegandosi al pubblico da un lato e al canale di trasmissione (libro, teatro ecc.) dall’altro, produce nuove informazioni, idee ed emozioni. Pertanto, il concetto stesso di ‘linguaggio dell’arte’ è complesso e può essere compreso solo in parte attraverso la semplice analogia con la lingua nella sua accezione verbale (‘la lingua russa’, ‘la lingua inglese’): cfr. *Il linguaggio del teatro* qui, *ultra*, pp. 287-288.

⁵² Dato che solo ciò che non è creato dall’uomo “non è traducibile in un’unica

pariamo una lingua, naturale o artistica, anzi va decifrato con il compito di ricostruire il “particolare sistema di trasmissione dell’immagine” perché: “Quando non capiamo un libro scritto in una lingua che non conosciamo, la cosa non ci sorprende. Ci stupiamo invece (e addirittura ci arrabbiamo) quando non capiamo un’opera d’arte troppo nuova o troppo antica.”⁵³

Ne è esempio evidente l’arte antico-russa, ma l’idea vale in realtà per tutti i testi artistici: è necessario “decrittare” sempre la lingua particolare che l’artista usa nel suo tempo e che era ovviamente assai più accessibile e comprensibile al suo “spettatore” coevo.⁵⁴ Si tratta insomma di una sorta di “sistema di decifrazione” che può spiegare convincentemente, per esempio, tutte le deformazioni e le storpiature della forma che vengono registrate e da noi percepite nelle icone russe.⁵⁵ Lotman si pone in questo modo il problema della fruizione dell’opera d’arte che è in un certo senso già consustanziale all’atto artistico. Per cui, nel caso specifico, non è possibile considerare un sistema prospettico

lingua, come non lo è nessun essere vivente”, secondo la straordinaria affermazione che compare nell’intervista *La città e il tempo*: cfr. *ultra*, p. 389.

⁵³ Cfr. *Le persone e i segni*, qui, *ultra*, p. 53.

⁵⁴ Si consideri in questo senso il passo, che ricavo dal saggio inedito di Lotman che compare in questa edizione, e che ribadisce l’intuizione di Lotman nel considerare la percezione del *lubok* in relazione all’azione scenica: “Il rapporto tra testo verbale e immagine nel *lubok* non corrisponde al rapporto tra illustrazione e didascalia in un libro, ma a quello tra un tema e il suo sviluppo: è come se la scritta mettesse in scena il disegno, facendo sì che esso non venga percepito come un elemento statico ma come un’azione. Questo effetto è paragonabile agli ‘spettacoli’ allestiti nel teatro di Archangel’skoe ai tempi della famiglia Jusupov, in cui le scenografie dipinte da Gonzaga si susseguivano al suono di un’orchestra. In quel caso, la musica funzionava come le parole del presentatore delle immagini del *raëk*: trasformava lo spettacolo in narrazione e il testo pittorico delle scenografie o delle stampe in azione dinamica (più che alle scenografie teatrali, in cui il movimento degli attori sottolinea la staticità dello sfondo, tale funzione è paragonabile al paesaggio nel cinema)”: cfr. *ultra*, pp. 72-73.

⁵⁵ Cfr. B. Uspenskij, *K issledovaniju jazyka drevnej živopisi* (Per uno studio della lingua della pittura), in L. Žegin, *Jazyk živopisnogo proizvedenija*, cit., pp. 4-5.

più “corretto” o più “normale” di un altro, in quanto qualsiasi sistema prospettico è convenzionale e va considerato come un “tipo di lingua”. “Così la prospettiva rovesciata, come quella lineare, è un sistema convenzionale di trasmissione di caratteristiche spaziali del mondo reale sulla superficie del quadro”:⁵⁶ e questo spiega probabilmente perché Lotman ha pubblicato per la prima volta l’opera di Pavel Florenskij, *Obratnaja perspektiva* (La prospettiva rovesciata), a Tartu...⁵⁷

Anche solo queste brevissime considerazioni mostrano, credo, la necessità di mettere in relazione l’impianto teorico generale di Lotman con alcune recenti teorie storico-artistiche, che hanno orientato in modo rilevante il punto di vista critico delle ultime decadi e che, tralasciando completamente i possibili collegamenti con la semiotica della cultura, hanno contribuito a creare così a mio avviso una notevole lacuna che va per quanto possibile risarcita.⁵⁸

⁵⁶ Ma si veda anche il passo seguente dal saggio *La convenzionalità nell’arte*: “La convenzionalità nell’arte è la realizzazione, nella creazione artistica, della capacità dei sistemi dei segni di esprimere lo stesso contenuto con mezzi strutturali diversi. Parlare della convenzionalità di un’opera è lecito solo nella misura in cui si può parlare, in generale, del valore semantico dei sistemi dei segni usati in essa. Nei casi in cui si tratta principalmente di sintattica (ad esempio, nella pittura astratta) è invece più appropriato il termine ‘formalizzazione’. In un’opera d’arte, un sistema di rappresentazione di tipo semantico è caratterizzato da una certa arbitrarietà nei confronti dell’oggetto rappresentato, cosa che consente di parlare della sua convenzionalità”: cfr. *ultra*, p. 59.

⁵⁷ La fondamentale opera di P. Florenskij, “Obratnaja pespektiva” (La prospettiva rovesciata, 1920 ca.), venne pubblicata per la prima volta a Tartu per volere di Ju. Lotman in *Trudy po znakovym sistemam*, 198, vol. III, 1967, pp. 381-416. Questa edizione dei *Trudy* venne curata dallo stesso Lotman.

⁵⁸ Lo ha osservato molto opportunamente Giuseppe Barbieri, nel suo saggio, ancora in corso di stampa, *Jurij Lotman, la retorica iconica e il dibattito sulla vita delle immagini*: “Se proviamo a comparare queste riflessioni di Lotman (e molte altre di analogo rilievo ma davvero non convocabili in questa sede: per esempio la sua teoria dell’esplosione che è importante da un lato per comprendere la non ineluttabilità dell’approccio biologico di Vasari – un problema esigentemente affrontato da Geor-

La pressoché totale assenza delle teorie di Lotman sulla semiotica della cultura tra gli strumenti di analisi, approfondimento e valutazione della storia dell'arte come disciplina scientifica è sconcertante: la loro fortuna in Europa è infatti ben rappresentata da una tradizione precoce e costante di traduzioni dei suoi testi, su cui è stato già molto scritto, e tuttavia pochissimi, come ho già detto, ne hanno percepito il portato nell'analisi del testo artistico e nell'ambito della cultura visuale. Un approccio semiotico al segno visivo risulta abbastanza diffuso nella cultura occidentale, e connette elementi di indagine ricavati da Peirce, Barthes, Schapiro, Greimas, Marin, Arasse, Stoichita, ma lo stesso non si può dire per Lotman. Pur solamente per sommi capi vorrei accennare a questa plateale omissione e alla struttura stessa di alcuni assunti della semiotica della cultura che sono del tutto pertinenti all'ambito

ge Kubler, che Lotman risolve tuttavia in maniera molto più brillante – e per notare l'analogia tra le sue tesi e le posizioni che Baxandall rivendica nel suo *'Excursus contro la definizione di 'influenza'*, in *Patterns of Intention*) con le considerazioni di Mitchell sui desideri e sulla volontà delle immagini, ovvero con quelle di Boehm su cosa esista al di là del linguaggio (e dunque sull'intima natura del codice visivo), e specialmente con quelle di Bredekamp sull'*atto iconico schematico* (schema significa figura, ricorda Lotman nella sua voce sulla *Retorica* Einaudi; e l'atto iconico schematico, nota Bredekamp, 'include immagini capaci di effetti esemplari tali da renderle «vive», capaci di simulare vitalità'), uno studioso che ha mostrato a sua volta una forte attenzione ai *tableaux vivants*, possiamo misurare, senza sforzo, da un lato le non comuni qualità anticipatorie di Lotman, ma anche, dall'altro, la sua piena appartenenza al dibattito sulla profonda natura dell'arte in cui da qualche decennio siamo inseriti. La sua culturologia non è insomma solo una teoria generale di approssimativa applicabilità. Da un lato è un'intera panoplia di strumenti d'indagine; dall'altro ha mostrato, negli esiti illuminanti che Lotman ci ha fornito, l'efficacia della sua spendibilità. A mio personale avviso è un illuminante anello di congiunzione tra la storia dell'arte della seconda metà del Novecento – già comunque impegnata a riconoscere l'importanza dello sguardo nei codici narrativi, dell'interazione tra opera e spettatore, di nuove forme, più sottilmente analitiche, di iconografia – e l'insorgere dei *Visual Studies* che ne hanno caratterizzato l'epilogo." Ringrazio l'amico e collega per avermi consentito di utilizzare questa sua riflessione all'interno di questa introduzione.

storico-artistico e altrettanto pertinentemente comparabili con teorie recenti e condivise.

A Jurij Lotman vanno attribuiti, com'è ampiamente noto, diversi filoni di pensiero:⁵⁹ l'elaborazione di una teoria e di una tipologia del testo letterario, le relazioni tra i diversi sistemi di segni, i principi e i procedimenti concreti di analisi semiotica del testo letterario; ma in questa sede ci interessa soprattutto quello legato all'elaborazione di una tipologia della cultura derivata dalla tipologia dei sistemi di segni e la descrizione della cultura nel suo insieme come un sistema semiotico complesso che si condensa nella nozione di *testualità della cultura*. Vale la pena di ricordare che, prendendo le mosse dall'approccio strutturale di Ferdinand de Saussure, Lotman ha ampliato la nozione di discorso e di testo arrivando a considerare come testo qualunque manifestazione della cultura: non solo nell'ambito della creazione e ricezione di opere d'arte (verbali e non), ma anche in quello del *byt*, dei divertimenti, delle mode, dei costumi, dei giochi, dell'attività politica e, in generale, di tutte le forme della vita sociale. Le riflessioni di Lotman fioriscono *dal* testo – nella larga accezione intesa dal semiologo – e si sviluppano *attraverso* il testo... Da questa base emerge il suo essenziale concetto appena ricordato di *testualità della cultura*: la cultura è da intendersi come *testo* in ogni sua manifestazione; perciò, anche quando esso si presenti sotto forma di immagine, la semiotica della cultura estende il proprio concetto di lingua a ogni sistema che abbia come fine la comunicazione e utilizzi dei segni. L'arte è dunque una lingua, pur organizzata in modo particolare.

⁵⁹ Cfr. B.M. Gasparov, *Jurij Lotman, in Storia della letteratura russa. III. Il Novecento. 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, a cura di E. Etkind, G. Nivat, I. Serman e V. Strada, Torino, Einaudi, 1991, p. 681. A questo articolo rimandiamo anche per una ricognizione delle tappe fondamentali del pensiero lotmaniano.