

Le muse fanno il girotondo: alcune considerazioni sulla semiotica delle arti di Lotman

di Stefano Traini

Università degli Studi di Teramo

Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti

Jurij Mihajlovič Lotman

Milano, Bompiani, 2022, pp. 489, € 35,00

La raccolta di scritti lotmaniani *Il girotondo delle muse* (Bompiani, 2022) curata da Silvia Burini, che amplia e aggiorna la raccolta del 1998 con la medesima curatrice,¹ è organizzata in tre sezioni: la prima dedicata alle arti figurative, la seconda alle arti performative e la terza alla spazialità. La raccolta ribadisce un punto fermo della prospettiva di Lotman, e cioè l'idea di analizzare le forme artistiche facendo interagire arti diverse e più in generale sistemi segnici diversi, avendo sullo sfondo una griglia storico-culturale molto articolata e un'idea assai ampia di semiotica. Vediamo qualche esempio. Quando Lotman si concentra sul *lubok*, quadretto popolare russo a uso delle classi meno abbienti provvisto di vignette e didascalie, analizza i rapporti tra il *lubok* e il teatro, notando innanzitutto che lo spazio del quadretto è indubbiamente uno spazio teatrale (con drappaggi del sipario, palcoscenico, quinte, ecc.). Il *lubok* ha anche rapporti stretti con il *balagan*, il teatro di strada, e infatti Lotman vi ritrova le maschere, i giullari, i buffoni, in un tipico clima carnevalesco che avrebbe catalizzato l'attenzione di Bachtin. Ancora: Lotman si sofferma sui rapporti tra immagini e testo verbale, rilevando che il rapporto non è come quello tra didascalia e illustrazione; piuttosto la scritta tende a mettere in scena il disegno, facendo in modo che la dimensione visiva venga percepita come un'azione. Il tutto per dire con forza che la caratteristica saliente del *lubok* è la sua fruizione attiva da parte del pubblico, che si manifesta con pratiche interattive giocose, dinamiche, persino intrusive. Infatti nella cultura scritta il pubblico "consuma" il testo, nel senso che lo guarda, lo legge, lo ascolta, ma nel folclore il pubblico entra in un certo senso nel testo, interagisce con esso: un po' come i bambini che di fronte alle illustrazioni cominciano a toccarle, manipolarle, magari saltando, gridando e dimenandosi. Il *lubok* si basa su una fruizione attiva e sincretica che collega disegno, gioco, scrittura, scultura, giocattolo, maschera, suoni. Cosicché occupandosi

¹ Ju. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Moretti & Vitali, Bergamo, 1998.

di questi quadretti del folclore russo Lotman fa interagire arte visiva e teatro, generi diversi, registro scritto e registro visivo, nonché modelli di fruizione che ci fanno entrare direttamente all'interno di una semiotica delle pratiche, ben più aperta e dinamica di una classica semiotica del testo artistico.

Discorso analogo per gli interni delle abitazioni. *L'intérieur* di una casa, dice Lotman, non è solo l'insieme dei mobili e dei soprammobili, dei quadri e delle sculture, delle decorazioni e dei libri: negli spazi della villa signorile del XVIII secolo entra il teatro e con i libri entra la poesia. Nell'*intérieur* convivono diverse epoche con oggetti che appartengono a periodi diversi e interessanti effetti di accumulazione e stratificazione diacronica. *L'intérieur* definisce un vero e proprio spazio culturale, con una organizzazione spaziale che può essere rigida e gerarchica e che determina poi i comportamenti, i gesti, i movimenti di chi vi abita. Così anche negli interni abitativi c'è quel poliglottismo artistico su cui orienta l'attenzione Lotman, anche in questo caso con un'apertura alle pratiche comportamentali: di qui l'attenzione di Lotman per il *byt*, cioè per il quotidiano, le interazioni, le norme comportamentali. Come dire: le muse fanno il girotondo, ma fra esse si inseriscono gli uomini e le donne con i loro comportamenti e i loro vissuti.

Concentrandosi sul XVIII secolo, Lotman rileva il carattere "pittorico" del teatro ma anche il carattere teatrale dei dipinti. Questa combinazione raggiunge il suo apice con la diffusione di spettacoli quali i *tableaux vivants*, dove l'azione consiste nel creare una composizione in cui gli attori sono immobili all'interno di un quadro scenico (come in pittura, qui il movimento è dato dalle pose dinamiche delle figure immobili). Sui rapporti fra teatro e pittura Lotman va anche più a fondo e vede il teatro come codice intermedio tra la vita reale e la tela pittorica (si pensi ai ritratti femminili del XVIII secolo, nei quali il modello veniva abbigliato con costumi teatrali). L'idea di fondo è che la vita sia come il teatro e che il teatro in fondo riproduca la vita dividendola in parti, cioè in scene. Da qui l'influenza sulla pittura, e non è un caso che termini quali *scena*, *kartina* (quadro) e *akt* (atto) si applichino sia al mondo del teatro sia a quello della pittura. Dalla sua posizione intermedia il teatro determina i codici pittorici ma può influenzare anche il comportamento reale delle persone. Per esempio Lotman fa notare che nel romanticismo è tipica la penetrazione delle norme teatrali di comportamento nella sfera quotidiana. Nella vita diventano significativi i comportamenti che sono in qualche modo "poetici": si scelgono ruoli, si riproducono gesti. Si crea così un triangolo con il comportamento reale dell'uomo, il teatro, le arti figurative: "all'interno di tale triangolo si verifica uno scambio intenso di simboli e di strumenti espressivi. La teatralità penetra nel *byt* e influenza la pittura, il *byt* agisce sull'uno e sull'altro, promuovendo lo slogan della 'naturalità'; infine, la pittura e la scultura influiscono attivamente sul teatro, definendo un certo sistema di pose e di movimenti, e sulla realtà extrartistica, elevandola al rango di 'avente significato'" (pp. 218-219) L'aspetto più importante di queste correlazioni è che sono continuamente fonti di elaborazione di nuovi significati.

Anche quando analizza una poesia sul mare di Puškin, Lotman ne ricerca i collegamenti con le arti visive. Da questo punto di vista è interessantissima l'analisi dei versi che Puškin scrive ispirato dal quadro di Karl Brjullov *L'ultimo giorno di Pompei*, perché emerge che il poeta ha seguito certe dominanti plastiche: un asse diagonale del dipinto e due aree luminose. Ancora una volta il registro verbale viene analizzato in funzione di un registro visivo.

Insomma, ancora una volta lo sguardo di Lotman si concentra sul rapporto tra diversi linguaggi artistici, nell'ottica di quel poliglottismo culturale che caratterizza la sua semiotica. Certo, non mancano le considerazioni anche tecniche sulle singole arti, delle quali si cerca di individuare il funzionamento semiotico. Lotman si sofferma sui meccanismi semiotici della rappresentazione teatrale, riflettendo sulla disposizione del palcoscenico separato dalla

platea, sull'interazione con lo spettatore, sulle luci e sull'oscurità, sugli oggetti di scena, sui movimenti, sulle conversazioni che sono orali su base scritta, sui punti di vista. Negli scritti dedicati al cinema Lotman analizza il ruolo degli oggetti nel loro significato mitologico, la componente sintagmatica della narrazione, gli effetti di montaggio, il rapporto tra realtà e sogno (la "grammatica dell'irrealtà"). Del testo architettonico Lotman mette in rilievo i rapporti con il contesto esterno, nell'ottica di un dialogo fondato sul poliglottismo, e la complessa vita interna in cui coesistono tradizioni diverse, subtesti stilisticamente differenti, "voci" eterogenee. Lo spazio architettonico è un insieme eterogeneo, eppure di fronte all'eterogeneità Lotman cerca sempre delle omologie strutturali: una casa e un tempio sono molto diversi dal punto di vista simbolico e funzionale ma presentano una stessa struttura spaziale; così come nel tempio la "sacralità" aumenta man mano che ci si avvicina al centro (altare), nella casa il fulcro simbolico e funzionale è al centro, dove si situa il luogo della "sicurezza". Anche quando riflette sugli spazi delle città, Lotman si sofferma soprattutto sulle strutture e sui significati simbolici: le città con strutture concentriche tendono a chiudersi e a isolarsi, rileva il nostro, mentre quelle eccentriche tendono ad aprirsi a contatti culturali con l'esterno.

Non mancano neanche considerazioni teoriche più generali sulla convenzionalità e sul rapporto tra testo e realtà extratestuale. Quando ragiona sulla "convenzionalità" in opposizione alla "naturalità" delle opere d'arte, Lotman sottolinea che si tratta di "effetti di senso" costruiti in un certo modo in diverse epoche storiche. L'antitesi tra "naturalità" e "convenzionalità" emerge in particolari momenti di crisi culturale e di bruschi cambiamenti: in quelle fasi si sente la necessità di introdurre nuove norme estetiche, e quindi nuovi tipi di convenzionalità. Nell'arte "la lotta contro la convenzionalità si realizza come rifiuto della convenzionalità lineare delle tappe precedenti, che viene sostituita con modelli convenzionali molto più complessi e raffinati". (p. 135) Quanto ai rapporti tra testo e realtà extratestuale, Lotman fa delle considerazioni interessanti riflettendo sulla natura morta e rileva una doppia tipologia. Da un lato la natura morta può tendere alla totale illusione di essere cosa: l'aumento del grado di illusorietà è tipico del *trompe l'œil*, ma bisogna tenere presente che in questi casi c'è un incremento del grado di convenzionalità. Dall'altro può prevalere la tendenza a trattare la cosa come una parola (pittura del XX secolo), con la forte presenza della mediazione linguistica: in chiave analitica si può assistere alla scomposizione dell'oggetto in unità gerarchicamente più piccole, più elementari, come avviene nel cubismo con determinate forme geometriche; in chiave sintetica gli oggetti separati vengono ricondotti a una unità strutturale di ordine superiore, come avviene nelle nature morte di Cézanne. Lotman riprende da Bogatyrev l'interesse per i rapporti tra teatro e mondo extrateatrale e individua tre possibilità: (i) il caso in cui la differenza tra l'arte e la realtà esterna è incolmabile, come sembra avvenire prevalentemente nel classicismo; (ii) il caso in cui l'arte si presenta come modello e produce un'influenza attiva sulla realtà extrartistica, come avviene prevalentemente nel romanticismo, in cui "la vita sceglie l'arte come modello e si affretta a imitarla". (p. 301); (iii) il caso in cui è la vita a produrre modelli che l'arte prova a imitare, come avviene prevalentemente nel realismo, dove "le forme del comportamento della vita reale definiscono il comportamento scenico". (p. 301)

Ma a parte le considerazioni sui singoli linguaggi artistici e su questioni generali di teoria dell'arte, Lotman insiste prevalentemente – come si diceva all'inizio – sulla stereoscopia della cultura, e quindi dell'arte. Nessuna cultura può accontentarsi di un solo linguaggio e lo spazio artistico per Lotman è uno spazio eterogeneo in cui convivono e interagiscono diversi linguaggi reciprocamente indispensabili. Una prospettiva forte, senz'altro caratterizzan-

te, che esige però qualche considerazione sul metodo e sulla teoria. Infatti, se i saggi di Lotman delineano, come recita il sottotitolo della raccolta, una “semiotica delle arti”, può essere utile riflettere più a fondo sul modo in cui questa semiotica prende forma.

Silvia Burini nella sua ampia introduzione al volume ricorda i presupposti importanti della semiotica di Lotman: la sua attenzione per la semiosfera e per i testi della cultura, l’idea costitutiva di “poliglottismo artistico”, la sua capacità di trattare le forme espressive in modo trasversale, la sua adesione originale allo strutturalismo, la sua abilità nello spostarsi da un campo all’altro della cultura sempre riuscendo a cogliere prospettive originali e inedite. Eppure nella sua semiotica “molecolare” (non “atomica”), “polifonica” in termini bachtiniani, Lotman non mette a punto e non usa una teoria. Lo dice la stessa Burini: Lotman non è un “ideatore” di teorie, nell’analisi delle immagini non cerca certo i formanti plastici e le forme figurative greimasiane, anzi si affranca dall’incubo dell’ortodossia metodologica e non è mai schiavo della teoria. Solo che questa impostazione che Silvia Burini giudica in modo estremamente positivo, rischia di essere il vero limite della semiotica delle arti – e invero della semiotica *tout court* – di Jurij M. Lotman.

Alcune precisazioni. Lotman ha certamente avuto il grande merito di ridefinire il concetto di cultura (la semiosfera come insieme eterogeneo e coerente di segni, si vedano Lotman e Uspenskij 1975 e Lotman 1985) e di delineare cosa può o dovrebbe essere una semiotica della cultura (analisi delle correlazioni tra sistemi segnici, si veda soprattutto Ivanov, Lotman *et alii* 1973). Ha certamente avuto il merito di definire in modo chiaro il concetto di *testo*, più di quanto abbiano fatto altri semiologi, senza limitarsi all’idea tradizionale di testo in quanto opera (Marrone 2010) ma aprendo il suo sguardo alle pratiche e alle forme di vita: si veda, lo ripetiamo, la sua insistente attenzione per il *byt*, cioè per il quotidiano, per la vita, per i comportamenti di tutti i giorni.² Ma non ha messo a punto e non ha utilizzato una teoria: nei saggi in questione leggiamo qua e là di dimensioni sintagmatiche e paradigmatiche dei testi, ma non abbiamo molte altre categorie semiotiche in azione. Quanto al metodo, certo, c’è l’idea – propria del formalismo e dello strutturalismo – di ricercare forme e strutture comuni, ma il taglio metodologico dell’immanentismo non diventa mai asse portante e fulcro delle analisi lotmaniane. A dirla tutta, in alcuni passaggi è l’idea stessa di semiotica a sembrare molto, troppo ampia. Ecco cosa scrive il nostro in un passaggio da questo punto di vista emblematico: “La semiotica, ossia la scienza dei sistemi e segni della comunicazione utilizzati dalle persone (ma anche dagli animali o dalle macchine) nel processo di interazione, ha un oggetto molto semplice. Cosa può esserci di più semplice e familiare della situazione ‘Io ho parlato, tu hai capito?’ Eppure questa situazione offre miriadi di spunti di riflessione scientifica. Qual è il meccanismo della trasmissione dell’informazione? In quali casi è legittimo dubitarne? E cosa significa ‘capire?’”. (p. 51) Lotman sembra avere un’idea molto vasta di questa “scienza giovane e del futuro” che è la semiotica (il saggio da cui è tratta la citazione è del 1969), che comprende lo studio della trasmissione, della ricezione e della conservazione delle informazioni. Forse è il prezzo che Lotman paga nel tentare di far convergere nella sua semiotica la linguistica strutturale, la teoria dell’informazione, la cibernetica, la logica, il formalismo e la culturologia.

² A questo proposito, quando analizza il teatro, lo considera come un “insieme semiotico” di grande complessità che per le sue caratteristiche esemplifica l’oggetto della semiotica, cioè il testo in quanto pratica, corpus eterogeneo, multimodale e multimediale. La scena teatrale, dice Lotman, può essere considerata “un’enciclopedia della semiotica”. Ancora, Lotman ha avuto il grande merito di richiamare l’attenzione sui meccanismi di traduzione tra sistemi semiotici, fondamentali peraltro nell’ambito dello studio delle arti.

Se volessimo riprendere i livelli di una semiotica “marcata” proposti da Paolo Fabbri,³ potremmo dire che in Lotman è certamente presente la vocazione empirica, perché negli studi sull’arte si parte sempre da testi, siano essi oggetti o pratiche; è presente, ma in modo debole, un metodo di matrice strutturale; è praticamente assente una teoria, e sappiamo quanto questa sia decisiva nella definizione di una semiotica “marcata”. È presente il livello epistemologico nelle riflessioni sull’oggetto di studio – la cultura, i testi, i linguaggi artistici – ma assente nelle riflessioni sull’impianto teorico. Manca insomma l’anello della teoria, cosicché le analisi lotmaniane sembrano in generale sì brillanti e sempre acute, ma per lo più intuitive, non ben controllabili intersoggettivamente, molto arbitrarie. Più barthesiano che hjelmsleviano e greimasiano, Lotman si muove in modo scaltro tra i campi del sapere e delle arti con molta immaginazione, poco interessato però al rigore metodologico e teorico.⁴ Potremmo dire che Lotman è molto più attento nel definire la cultura e nel dire *cosa* dovrebbe fare una semiotica della cultura e delle arti che nel dire *come* dovrebbe farlo. Per il *come*, urgono integrazioni con semiotiche più “marcate” e metodologicamente orientate. Conviene tenere presente questo aspetto entrando nel girotondo delle muse, per poi immergersi in un libro che per l’ampiezza degli interessi e dei riferimenti è senz’altro da consigliare, da leggere e da rileggere.

Riferimenti bibliografici

Fabbri, Paolo

- 1998 *La svolta semiotica*, Laterza, Roma-Bari.
2021a *Biglietti d’invito. Per una semiotica marcata*, Bompiani, Milano.
2021b *Rigore e immaginazione. Percorsi semiotici sulle scienze*, a cura di Pino Donghi, Mimesis, Milano-Udine.

Ivanov V.V., Lotman J.M., Piatigorskij A.M., Toporov V.N., Uspenskij B.A.

- 1973 “Tesi per un’analisi semiotica delle culture”, ora in Lotman 2006, pp. 107-147 (edizione originale: “Tezisy k semiotičeskomu izučeniju kul’tur (v primenenii k slavjanskim taktstam)”, in *Semiotyka i struktura tekstu. Studia święcone VII międz. Kongresowi slawistów*, a cura di M. R. Mayenowa, Warszawa.

Lotman, Jurij M.

- 1985 *La semiosfera. L’asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia (nuova edizione a cura di Simonetta Salvestrone e Franciscu Sedda, La nave di Teseo, Milano, 2022).
2006 *Tesi per una semiotica delle culture*, a cura di Franciscu Sedda, Meltemi, Roma.
2022 *Il girotondo delle muse. Semiotica delle arti*, a cura di Silvia Burini, Bompiani, Milano.

Lotman, Jurij M. e Uspenskij, Boris A.

- 1975 *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.

Marrone, Gianfranco

- 2010 *L’invenzione del testo*, Laterza, Roma-Bari.
2021 “Postfazione. Semiotica marcata: frammenti di un manifesto”, in Fabbri (2021a).

³ Cfr. Fabbri (1998); Marrone (2021).

⁴ Sul rapporto tra rigore e immaginazione nella semiotica cfr. Fabbri (2021b).