

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Tesi di laurea

Arte analitica ed estetica della libertà:
l'opera di Pavel Filonov in prospettiva lotmaniana

Relatore: Chiar.ma Prof.ssa R.Casari

Correlatore: Chiar.ma Prof.ssa S.Burini

Tesi di laurea di Ivan Agliardi

Matr. 15822

Anno Accademico 1996-1997

Sommario

Introduzione	<i>pag. 5</i>
---------------------	---------------

I Capitolo primo - Pavel Filonov: l'arte analitica e il suo contesto

I.1	La cosmologia utopica nell'arte della Russia pre-staliniana	<i>pag. 12</i>
I.2	Le 'parole d'ordine' dell'arte analitica	<i>pag. 36</i>
I.2.1	Compiutezza e quadro finito	<i>pag. 45</i>
I.2.2	Laboratorio intimo	<i>pag. 59</i>
I.2.3	Dal particolare al generale	<i>pag. 68</i>
I.2.4	Canone e legge	<i>pag. 73</i>
I.2.5	Occhio visivo ed occhio cognitivo	<i>pag. 81</i>
I.3	Oltre la teoria: il metodo analitico nelle istruzioni di Filonov ad un aspirante allievo	<i>pag. 90</i>

II	Capitolo secondo - <i>Sulla dimensione culturale del segno artistico: fondamenti per un'estetica lotmaniana della libertà</i>	
II.1	La neoretorica del testo non-verbale tra vincolo e libertà	<i>pag. 107</i>
II.1.1	Il vaglio della retorica	<i>pag. 114</i>
II.1.2	Intraducibilità e asimmetria	<i>pag. 124</i>
II.1.3	Il tropo semantico	<i>pag. 134</i>
II.2	L'opera d'arte come violazione delle 'regole del gioco'	<i>pag. 146</i>
II.3	Estetica della libertà	<i>pag. 168</i>

III **Capitolo terzo - *L'opera di Pavel Filonov in prospettiva lotmaniana***

III.1 **Il ciclo delle teste: definizione del macrotesto** *pag. 198*

III.2 **Il tema della testa: tra natura morta e ritratto** *pag. 207*

III.2.1 **Il ritratto come modello assiologico** *pag. 209*

III.2.2 **La natura morta come modello gnoseologico** *pag. 221*

III.3 **Lettura delle opere** *pag. 235*

III.3.1 **Un kolchoziano** *pag. 236*

III.3.2 **L'uomo nel mondo** *pag. 241*

III.3.3 **Dagli stivali al berretto: la perdita della libertà** *pag. 252*

Conclusioni *pag. 268*

Appendice *pag. 274*

Introduzione

“No, macché, da qui non me ne andrò per nessuna libertà al mondo, inutile mentire”, si struggeva il cane, soffiando col naso. “Mi sono abituato. Sono un cane signorile, un intellettuale, ho conosciuto una vita migliore. E poi che cos’è la libertà? Niente, fumo, miraggio, finzione... Un vaneggiamento di quei malavventurati democratici...”

M.A.BULGAKOV (1925)

Si è soliti considerare il problema della libertà in termini politici e storici, come particolare congiuntura contestuale nel percorso evolutivo dei popoli - e dei singoli individui che li animano - dimenticando che esistono restrizioni della libertà del tutto impercettibili, e per ciò stesso assai più pericolose.

Una fra queste è da ricondursi alla necessità (fisiologica dell’esistenza sociale) di far collimare i propri comportamenti con quelli altrui, il che significa spesso sacrificare le potenzialità del singolo alle prerogative del sistema: il diritto concesso ad ogni individuo di agire in seno al collettivo secondo una rosa limitatissima di scelte possibili segna le tappe fondamentali della sua esistenza, talvolta riducendone la portata, altre volte garantendogli occasioni che non avrebbe mai colto altrimenti.

Ma non sempre è concessa nemmeno questa (seppur limitata) libertà di scelta. Ci sono epoche in cui non è dato scegliere, intere stagioni della storia - e sono innumerevoli - durante le quali ogni esistenza trascorre in funzione di ciò che le è concesso (o imposto) dal sistema. Non stupisce allora che in simili congiunture - massimalismi e integralismi di ogni genere - le parti del sistema siano prese proprio da coloro a cui il sistema stesso ha inferto la peggiore delle mutilazioni: dove non sia data alcuna possibilità di scelta quella della libertà diviene un problema impercettibile, e quindi paradossalmente ostile (nel senso etimologico di ‘nemico’).

Jurij Lotman (1922-1993) dedica uno dei suoi ultimi scritti al grado di libertà semiotica misurabile in un'ampia classe di testi, quelli le cui prerogative non risiedono nel contenuto trasmesso o in particolari aspetti formali, ma (più semplicemente) nel valore esperibile della loro bellezza.

La tesi sostenuta nel documento - intitolato Il fuoco nel vaso - vuole che un testo possa considerarsi dotato di una qualche connotazione estetica solo se mette il destinatario nella condizione di scegliere (liberamente) il nesso che lega il piano dell'espressione a quello del contenuto. Il che è possibile solo a patto di operare nel testo una radicale deautomatizzazione dei rapporti che intercorrono tra segno e significato, tra interno ed esterno, tra sopra e sotto: la bellezza si dà quindi come deroga alla norma, come rifiuto delle gerarchie convenzionali, come violazione delle 'regole del gioco'. In altre parole: come libera interpretazione.

I valori umani di libertà e bellezza si fondono indissolubilmente nelle parole del semiologo fino a divenire un concetto solo: la capacità di comprendere - cioè di fare propria - la bellezza di un testo estetico è misura del grado di libertà concesso a chi ne fa consumo. Non si dà bellezza al di fuori di una piena e incondizionata libertà di scelta. E premessa inalienabile affinché sia data libertà di scelta è che sia garantita ad ogni individuo una certa autonomia di giudizio, come effetto della sua (libera) esperienza del mondo, della sua formazione culturale ma anche pratica e quotidiana (byt). La conoscenza è dunque libertà, e la libertà - bellezza.

Per questa ragione nelle varie arti di regime conosciute dal mondo occidentale nel corso del nostro secolo - espressione dei totalitarismi di destra e di sinistra - non è lecito secondo Lotman parlare di estetica: il significato del testo è in tali casi univoco e inequivocabile; il ruolo dell'artista diviene quello di un vero e proprio operatore del consenso; la sua opera si riduce al rango di un mero strumento di propaganda politica e persuasione di massa, e come tale non può essere fatta oggetto di alcuna valutazione estetica, ma solo pratica. La funzione dell'opera nelle arti di regime è assimilabile a quella dello slogan pubblicitario, il cui solo valore sta nell'immediatezza e nell'inequivocabilità del suo messaggio.

E per la stessa ragione è del tutto inauspicabile abbassare il livello di guardia proprio ora che la lotta per la conquista della libertà sembra appartenere ad un passato insondabilmente remoto: l'omologazione imperante si dà infatti come

negazione di sé, come rinuncia alla propria specificità a vantaggio di un modello (più o meno occulto) che ha come unica ragion d'essere quella di rendere conforme il comportamento del singolo alle leggi del consumo - vero e proprio sistema linfatico della società contemporanea. Lotman non perde occasione per ricordarci che la libertà è cosa ancora ben lungi da venire. Oppure che la libertà non esiste - come sostiene il randagio Šarik, protagonista del celebre racconto di Bulgakov Cuore di cane.

Il tema della deroga alla norma come fonte di sempre nuove possibilità ha nel sistema teorico lotmaniano precedenti notevoli: già nei primi anni Settanta le ricerche in materia di intelligenza artificiale e neoretorica portano il semiologo a formulare l'idea di tropo semantico, un 'oggetto semiotico' formato da due sottotesti le cui lingue si trovano in una situazione di reciproca in traducibilità.

Una simile struttura è secondo Lotman alla base del fenomeno della creatività (umana e non), in quanto permette la formulazione di nuovi concetti il cui significato non può essere reso con una semplice ridisposizione di concetti già esistenti. In altre parole ogni nuova informazione generata da un certo sistema semiotico - come, ad esempio, la cultura - si dà come associazione di due informazioni note ma codificate in maniera notevolmente diversa, i cui rapporti non possano pertanto divenire in alcun modo univoci, convenzionali.

Gli studi in proposito dimostrano in maniera emblematica tutta l'insofferenza del semiologo per la 'parola ultima', per ogni asserto che abbia in qualche modo il sapore dell'argomento definitivo. Nelle teorie lotmaniane sulle origini della creatività (come diretta emanazione del tropo semantico) non trova spazio il rigore che è proprio delle facili - e per ciò stesso ingenue - schematizzazioni: sono teorie amorfe e in continuo divenire, come lo sono del resto anche i confini della nostra conoscenza.

Per questo negli ultimi scritti del semiologo ricorre sempre più frequentemente la parola: religione. E non come atto di resa di fronte a ciò che è di per sé inspiegabile, ma come spiegazione del mondo potenzialmente infinita.

Il discorso di Lotman si fa ancora più prezioso se utilizzato come strumento d'analisi su casi concreti. L'applicazione delle categorie introdotte dal semiologo (sistema secondario di modellizzazione, intraducibilità, libertà semiotica) all'opera di Filonov risolve brillantemente l'equazione lotmaniana tra libertà e bellezza.

Pavel Filonov (1883-1941) è l'ideatore dell'аналитическое искусство (arte analitica): una complessa filosofia dell'arte che proclamava la fine di ogni filosofia dell'arte; un originalissimo approccio all'osservazione del reale che l'artista tradusse in un metodo pittorico d'avanguardia, basato sulla disposizione combinatoria di piccoli tratti di colore; una concezione dell'arte - e, per estensione, del mondo - permeata ad un tempo di materialismo marxista e misticismo fedoroviano.

L'artista si formò giovanissimo - e per necessità - in una bottega artigiana di restauro, dove svolse da principio le mansioni più dure: tinteggiatore, muratore, carpentiere; poi conseguì un tale grado di perizia nel disegno da essere ammesso all'Академия художеств (Accademia delle arti) di Pietroburgo; gli si aprirono così le porte dei cenacoli intellettuali d'avanguardia e poté fondare una scuola autonoma - il Collettivo dei maestri dell'arte analitica (МАИ).

Il problema della libertà nell'opera di Filonov si risolve proprio mettendo a confronto il piano dell'espressione con quello degli infiniti contenuti possibili. Si scopre allora che il tessuto pittorico del quadro finito - così l'artista era solito indicare ogni sua opera formalmente perfetta - lascia allo spettatore la massima libertà di interpretazione, cioè di associazione tra forma e forma, di scomposizione e ricomposizione di segni e concetti: in altre parole quell'idea di libertà semiotica che secondo Lotman distingue il testo estetico da qualsiasi altra tipologia segnica. La bellezza, anche nell'opera del pittore analitico, si dà come piena libertà di scelta.

Ma venne anche per Filonov il tempo di confrontarsi con gli imperativi del sistema: l'ascesa al potere di Stalin costrinse ogni libera forma di espressione - l'avanguardismo in primis - nell'alveo di una nuova arte di regime: il Realismo Socialista. Il nuovo 'stile' ufficiale del regime sovietico, che informò di sé (uniformandola) ogni forma d'arte - dalla narrativa alla pittura, dal cinema all'architettura... - non ammetteva alcuna libertà di scelta circa il linguaggio da impiegarsi, né tanto meno lasciava spazio a pericolosi fraintendimenti in fatto di contenuti: si doveva trattare il solo tema della 'realtà' sovietica, e farlo in maniera

chiara e semplice, 'inequivocabile'. È il trionfo del realismo come falso mito dell'oggettività.

Attorno a Filonov si fece improvvisamente il vuoto: la sua scuola fu chiusa, la sua opera letteralmente censurata dalla critica di parte, il suo nome ben presto dimenticato. Ma il pittore analitico non cedette, e continuò - in disparte - a combattere la sua personale battaglia contro le prevaricazioni del regime.

Negli stessi anni Marina Cvetaeva trovava rifugio insieme ad altri 'emigranti' russi del tempo - Kandinskij, Chagall, Gončarova... - in un quartiere della periferia parigina. Destinata a morire suicida in madrepatria dodici anni più tardi, nel 1929 la poetessa chiosava i suoi tediosi giorni di esilio a Meudon con le parole di una prosa inafferrabile, che ancora oggi suonano come un'invocazione al sentimento (negatole) dell'individualità e - ad un tempo - dell'appartenenza. Come scrive in uno dei suoi brevi ma intensi memoriali (il diario-ritratto dal titolo Natal'ja Gončarova) la libertà si dà come irrisolvibile dialogo tra la singola parte (il sale) ed il tutto (il mare), senza che nessuno di questi possa mai prendere il sopravvento su tutto il resto:

Il concetto di mare è più complesso di quello di sale, ma indipendentemente dal sale è un'entità, come il sale. Giacché la «qualità marina» non è la somma del sale, dell'azzurro, della limpidezza, dell'odore e delle altre proprietà, bensì una particolare, nuova proprietà, un indivisibile - verrebbe voglia di dire: tutto l'«eccetera», tutte le potenzialità del mare (limitato) - illimitate. (Cvetaeva 1995: 67)

Capitolo 1

Pavel Filonov:
l'arte analitica e il suo contesto

Ritengo - e non sono l'unico a pensarlo - che come pittore Filonov sia il più grande maestro non solo qui da noi, ma anche in Europa e America. Il suo procedimento artistico costruttivo - per le tinte, per l'approccio al lavoro e per la profondità di pensiero - indubbiamente lasceranno un'impronta sulla pittura di tutto il mondo, e il nostro paese può andarne orgoglioso a buon diritto e legittimamente.

I.I.BRODSKIJ (1930)

I.1. La cosmologia utopica nell'arte della Russia pre-staliniana.

Quando il Primo Congresso degli Scrittori di Mosca, tenutosi nel 1934 e presieduto da Maksim Gorkij, proclamò che il “**Социалистический Реализм**” (*Realismo Socialista*) sarebbe stato di lì in avanti l'unico stile compatibile con le ragioni del regime sovietico, nella storia dell'arte russa si chiudeva un'epoca più che ventennale. Già nel 1931 con il decreto *Sul manifesto e sulla produzione pittorica*, e l'anno seguente con quello *Sulla ricostruzione delle organizzazioni artistiche e letterarie*, il Partito Comunista Sovietico si era schierato apertamente contro la pleiade dei gruppi autonomi ruotanti attorno al Fronte di Sinistra della Arti (LEF).

La posizione assunta in quelle due occasioni dagli apparati di controllo governativi - dopo l'avvenuto insediamento del direttorio staliniano¹ - dipese in larga misura dalla necessità di imporre all'Unione un'autonomia che ne salvaguardasse l'identità, e che garantisse il regime dall'influenza che sui gruppi artistici russi di quegli anni esercitavano le varie tendenze del Modernismo occidentale (Tupitsyn 1990: 9-21). Veniva così ad imporsi su tutte una corrente artistica che durante i primi anni Venti aveva svolto un ruolo marginale e di contro tendenza: il primato di arte non solo ufficiale, ma anche di regime, andava a pieno titolo ai successori dell'*Associazione degli Artisti della Russia Rivoluzionaria* (AChRR), gruppo nato nel 1922 dalla fusione degli *Itineranti* (**передвижники**) con l'*Unione degli Artisti Russi* e ribattezzato nel '28 *Associazione degli Artisti della Rivoluzione* (AChR)².

¹ Nel 1930 si era tenuto il XVI Congresso del PCUS, il primo nella storia dell'Unione Sovietica senza traccia di opposizione interna. Ma la scalata di Stalin al controllo del Partito - cominciata come è noto subito dopo la morte di Lenin (1924) - era pienamente compiuta già nel 1927, anno che vede la sua netta affermazione al XV Congresso (Werth 1993: 238-261).

² La tesi secondo cui alla progressiva affermazione del gruppo AChR sarebbe corrisposta la scomparsa di ogni altra tendenza artistica di sinistra è tra le più diffuse e documentabili: a suo sostegno vengono solitamente rievocate le drastiche affermazioni fatte dai suoi maggiori esponenti - si veda in tal senso Morozov (1995: 7-58) - nonché l'esclusivo riconoscimento di 'vera' arte proletaria ottenuto in epoca staliniana. Boris Groys, pur confermando

Il realismo di cui gli artisti di questa tendenza si proclamavano fautori - con il loro intento dichiarato di voler fare ritorno ad una mitologia elementare e ideologicamente monolitica, con il culto esasperato della personalità staliniana e con l'obiettivo programmatico di tradurre in immagini di facile, di 'inequivocabile' lettura la sola realtà sovietica - si muoveva nella direzione opposta rispetto a quella tenuta sino ad allora da tutte le altre correnti³.

Ma qual era il panorama artistico su cui l'avvento del Realismo Socialista gettò il suo irreversibile colpo di spugna? Lungi dal voler riassumere in poche pagine la complessa storia dell'arte di quel periodo, un dato sembra condensare meglio di altri gli aspetti comuni al frammentario e contraddittorio clima culturale che fu espressione della sinistra pre-staliniana: l'arte concepita come una libera attività di interpretazione del reale, fondata in gran parte dei casi su premesse filosofico-speculative o tecnico-scientifiche. Lo spirito di rivoluzione che aveva preso il sopravvento in Russia con gli inizi del secolo nuovo, a partire dagli anni Dieci spinse il mondo dell'arte verso una radicale rottura con l'estetica tradizionale, che si esplicò su due direttrici opposte e - in qualche modo - complementari: da un lato si affermò come rifiuto romantico di ogni

sostanzialmente la filiazione del Realismo Socialista dall'AChR, contesta l'idea che i principi ispiratori del gruppo fossero in alcun modo diversi da quelli delle tendenze contro cui si schierarono i suoi esponenti (Groys 1996: 193-218). Lo studioso osserva tra l'altro che:

Socialist Realist painting, like the work of the avant-garde, is above all a political decision concerning how the future should look, and is judged by purely political criteria. (206)

La stessa idea è bene espressa nella seguente osservazione di Igor Golomstock, tratta dal saggio *Arte totalitaria - nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao* (Golomstock 1990):

Se la principale caratteristica del totalitarismo è di proclamare la propria dottrina ideologica come la sola vera e universalmente obbligatoria, allora l'ideologia della cultura totalitaria non può che essere elaborata dall'avanguardia artistica degli anni tra il 1910 e il 1930. Per l'avanguardia rivoluzionaria costituiva una verità assoluta e incrollabile il fatto che avesse diritto di esistere solo un'arte che fosse uno strumento efficace per la trasformazione del mondo nella direzione voluta: tutto il reso non era altro che controrivoluzione ossia reazione borghese. (40)

³ Parte delle posizioni del Realismo Socialista sono esposte nel manifesto dell'associazione *Oktjabr'* del 1928. L'associazione - costituitasi quello stesso anno - aveva evidenti rapporti con l'AChR. Il manifesto fu sottoscritto, fra gli altri, da Sergej Ejzenštejn e alla mostra di *Oktjabr'* del 1930 parteciparono anche A. Rodčenko e V. Stepanova (Böhmig 1979: 263-268). Si veda in proposito anche la nota 9.

principio canonico e come ritorno ad una forma spontanea di espressione, che fosse più vicina a quella dei padri della antica Rus' (neoprimitivismo); dall'altro come fermo proposito di riformulare *ex novo* l'idea stessa di estetica, adattandone il significato alle innovative categorie che le recenti scoperte tecnico-scientifiche mettevano a disposizione⁴.

Le conseguenze più notevoli in tal proposito si riscontrano soprattutto nell'ambito delle arti figurative: per il loro carattere intrinseco di proiezioni della realtà visibile, esse erano rimaste più ancorate alla tradizione del realismo mimetico e meglio si prestavano quindi ad esprimere il radicale cambiamento di prospettiva avvenuto nelle nuove visioni del mondo. Tali mutamenti non tardarono a venire e furono tanto clamorosi da produrre il vasto e articolato panorama di innovazione e sperimentazione a cui, a distanza di oltre vent'anni, il Realismo Socialista avrebbe opposto la sua netta censura: quell'insieme eterogeneo di gruppi e tendenze che passa genericamente sotto il nome di 'avanguardia'⁵.

⁴ Sulle interrelazioni tra scienza ed arte, scrive Michael Holquist:

Natural science seemed to have access to a kind of truth that was more powerful than any other. [...] Even before the atom bomb demonstrated the awful majesty of physics, artists obsessed with novelty perceived science as paradigm for an authority they wished to achieve in their own undertaking. (Holquist 1996: 100-101)

⁵ Sul problema di una tale denominazione si è scritto molto, e non c'è quasi saggio o articolo sull'arte russa di quegli anni che non apra con una avvertenza di rito al lettore: che il termine 'avanguardia' non indica un fenomeno omogeneo, ma piuttosto un contesto di ricerca e sperimentazione che va - nella lettura più diffusa e al contempo contestata del fenomeno - dalla rivolta dei **передвижники** (*itineranti*) avvenuta nel 1863 fino al pieno affermarsi del Realismo Socialista. Nicoletta Misler, alludendo al sistematico occultamento che l'URSS riservò a molte opere del periodo conservate nei musei di Stato, propone una sua originale definizione: per 'avanguardia russa' si deve intendere "quel corpus di opere, di personaggi e di fatti storici, restati per così tanti anni 'al di là' di un pesante tendaggio, spesso in contraddizione, incongruenti, di diverso livello qualitativo e di diverse soluzioni formali." (Misler 1989: 6-7). Di notevole importanza per il presente lavoro è l'osservazione fatta dagli studiosi Bowlt e Matic, secondo cui il primo ad utilizzare il termine "avanguardia" - nel suo significato corrente e in riferimento alle tendenze artistiche russe di inizio secolo - fu il pittore Pavel Filonov:

The artists and the writers associated with the "avant-garde" [...] never used the term themselves; their apologists and detractors referred to "leftist" or "very new" art, but very rarely to an "avant-garde". An exception is Filonov, who used the term "avant-garde" in the manifesto *Made Paintings* (*Sdelannye kartiny*), which he cosigned with David Kakabadze and others in 1914. Filonov's use of "avant-garde" to describe his artistic commitments appears to be the first positive application of the term to the

Col senno di poi è facile comprendere che sarebbe stato difficile per Stalin conciliare le sue ambizioni di centralizzazione e controllo con ciò che stava accadendo - già a partire dagli anni Dieci - nei cenacoli dei pittori e dei poeti della nuova *intelligencija* russa: nei cieli del costruttivismo si libravano come macchine leonardesche il *Volatore* (1921) di Petr Miturič, il *Letatlin*⁶ di Vladimir Tatlin, i fantasiosi ordigni volanti di Georgij Krutikov; sulle pareti del suprematismo avevano fatto la loro comparsa le forme pure e viventi del *Quadrilatero nero* (1915) di Kazimir Malevič, i *collages* di Ol'ga Rozanova e le innumerevoli varianti sul tema della *Composizione non-oggettiva* (Rozanova, Rodčenko, Štenberg, ecc.); agli occhi sovrumani dei raggisti di Larionov e dei maestri analitici di Filonov cominciavano a schiudersi percezioni del mondo un tempo impensabili, e Matjušin esortava i suoi allievi ad individuare la quarta dimensione 'guardando' le cose con il tatto, l'udito e persino con la nuca. Tutto questo dovette sembrare pericolosamente incontrollabile a chi concepiva la libertà di espressione del singolo individuo come una funzione interna del collettivo, dell'apparato, del Partito. Per non parlare poi dei numerosi punti di contatto che molte delle tendenze manifestatesi in Russia mostravano con altre analoghe sorte nei circoli occidentali, e della conseguente possibilità di una introduzione in URSS di valori alieni a quelli programmati dalla Sezione Arti Figurative (IZO) del Commissariato del Popolo per l'Istruzione (NARKOMPROS)⁷.

Russian experimental movements in the twentieth century. (Bowlit, Matic
1996: 3)

⁶ Il neologismo fu coniato da Tatlin alla fine degli anni Venti, per indicare una macchina alata di propria concezione: una intelaiatura in legno e tela cerata al cui centro stava un alloggiamento per il 'volatore' e le leve che gli avrebbero permesso di muovere, alla stregua degli uccelli, le lunghe appendici laterali. Benché non funzionasse affatto, la macchina di Tatlin presentava una notevole differenza rispetto al già collaudato aereo a motore: essa avrebbe permesso un volo puro ed attivo, ottenuto traducendo in colpi d'ala le sole energie dell'individuo. Il nome *letatlin* deriva dalla fusione del verbo *letat'* (volare) con il cognome dell'artista (Misler 1989: 21-22).

⁷ Mojmir Grigar fa notare come l'internazionalismo sia uno dei tratti più caratteristici delle avanguardie storiche europee e di gran parte di quelle russe (Grigar 1982: 215-216). Come è noto, un altro fattore specifico sta nell'uso modernamente consapevole che essi seppero fare dei canali mediatici: ognuna delle avanguardie era dotata di un mezzo di divulgazione di massa, principalmente la stampa specializzata. Spesso il gruppo gestiva direttamente un giornale letterario o un catalogo, oppure intratteneva una collaborazione serrata con un qualche giornale aperto a contributi esterni, sul quale rendere pubblici i propri manifesti. Altri canali privilegiati dalle avanguardie furono il teatro ed il cinema. L'abilità degli avanguardisti nel fare leva sulle masse - mediante l'uso di un linguaggio immediato e stupefacente - fu sfruttata negli anni Venti anche a scopi propagandistici. Durante i primi anni della rivoluzione la **Российское**

L'esempio di Kandinskij e Chagall può ritenersi in tal senso paradigmatico: il padre dell'astrattismo ed il pittore "soprannaturale" - come ebbe a definirlo Apollinaire - ottennero in patria riconoscimenti ed incarichi di rilievo solo fino alla fine degli anni Dieci, prima che l'avvio dalla Nuova Politica Economica (NEP) - programmata da Lenin per porre rimedio all'entrata in crisi del 'comunismo di guerra' (Werth 1993: 190-199) - sancisse l'imprescindibile connubio tra arte e ideologia di regime⁸. Se il loro rappresenta un caso anomalo - non li si può certo considerare artisti nazionali - non dissimile fu la sorte di molti avanguardisti che avevano da sempre operato in madrepatria: a questi si sarebbe contestata di lì a poco la vicinanza ideologica con i modernismi occidentali - ritenuti 'borghesi' - o la non piena aderenza dei loro programmi estetici alla politica educativa nazionale (Grigar 1982: 215-216). Le restrizioni andarono in seguito incrementandosi fino alla definitiva affermazione del Realismo Socialista, che sancì tra l'altro il paradossale isolamento di quelle stesse

телеграфное агенство (*Agenzia Russa del Telegrafo*) - meglio nota con l'acronimo di Rosta - commissionò a Vladimir Majakovskij l'allestimento delle celebri 'vetrine':

Le vetrine della Rosta sono una cosa fantastica. È un mucchio di artisti che si mette a servizio, con mezzi manuali, d'un popolo di centocinquanta milioni d'anime. Sono le notizie telegrafiche fulmineamente elaborate in un manifesto; sono i decreti immediatamente resi noti attraverso stornelli. [...] Sono immensi fogli (che immediatamente passavano alla riproduzione con lo stampino) affissi nelle stazioni, nei centri di agitazione del fronte, nelle enormi vetrine dei negozi abbandonati. (Messina 1993: 306)

⁸ Kandinskij insegna all'Accademia di Mosca dal 1914, anno del suo volontario rimpatrio dovuto allo scoppio della Grande Guerra. Nel '18 è membro dell'IZO - la succitata Sezione Arti Figurative del Commissariato del Popolo - e nel '20 è nominato professore onorario dell'Università moscovita. Ma nel '21 torna in Germania - dove dirigerà il Bauhaus - per i numerosi attacchi subiti ad opera di Tatlin e Rodčenko. Nel 1928 l'artista otterrà la nazionalità tedesca, e nel '39 quella francese. Chagall è nominato direttore del Libero Atelier d'arte (SVOMAS) di Vitebsk nel 1918, e dallo stesso anno riveste l'incarico di commissario del popolo per le belle arti. Nel '20 lascia l'URSS per i contrasti che gli vennero principalmente da Malevič. Vi tornerà solo nel 1973, per una breve visita alle città di Mosca e Leningrado, intrapresa su invito del Ministero della Cultura Sovietico. L'avversione che il regime esprime nei confronti dei due maestri è in tal senso assimilabile, almeno sul piano degli effetti, a quella dimostrata dal regime nazista nei confronti dei modernismi tedeschi: va infatti ricordato che il Bauhaus fu trasferito da Weimar a Dessau nel '25 e infine soppresso nel '33 in quanto considerato espressione di 'arte degenerare'. In quegli stessi anni Hitler ordinava la confisca delle opere di Kandinskij e condannava al rogo i quadri di Chagall. Per un approfondito confronto tra arte totalitaria nell'URSS di Stalin e nella Germania nazista, si veda il capitolo *Tra modernismo e totalrealismo* in Golomstock (1990: 49-100).

tendenze dell'arte d'avanguardia che solo pochi anni prima avevano provocato l'allontanamento di Kandinskij e Chagall⁹.

Prima della definitiva affermazione di Stalin alla guida del Paese, alla maggior parte degli artisti non solo furono risparmiate le limitazioni e le costrizioni che avrebbero conosciuto in seguito, ma furono in più di un caso appoggiati ed incoraggiati ufficialmente nella loro ricerca dagli apparati di controllo preposti dal Soviet: basti pensare al ruolo primario svolto da Malevič, Tatlin e altri nell'organizzazione delle nuove istituzioni per l'insegnamento dell'arte; alle numerose proposte di collaborazione offerte a Filonov, che questi respinse sistematicamente fino ad accettare l'incarico di direttore dell'Istituto di Cultura Pittorica (GINChUK) piomboburghese nel 1924; alle mostre di Stato allestite in occasione della scomparsa di Ol'ga Rozanova (1919) e di Ljubov' Popova (1924), alla personale di Malevič *Dall'Impressionismo al Suprematismo* del 1919 e a tutte le altre esposizioni collettive appoggiate o autorizzate dal Partito. Ma con la fine degli anni Venti scompare anche la parvenza di un pluralismo interno alla compagine artistica della sinistra rivoluzionaria.

Ciò che più dovette suscitare le avversioni del regime nei confronti delle avanguardie - lo ripetiamo - fu senza dubbio il particolare atteggiamento di indagine della realtà che ognuna di esse mise a fondamento della propria estetica e, non ultima, la varietà delle loro posizioni. La principale innovazione introdotta da raggisti, costruttivisti, suprematisti e maestri dell'arte analitica - per citare solo gli aspetti macroscopici del fenomeno 'avanguardia' - risiede nell'idea che l'arte debba attingere prima di ogni altra cosa dal sistema delle conoscenze, scientifiche e filosofiche. Un tale atteggiamento - dato il carattere fortemente sperimentale delle loro prese di posizione - porta con sé l'innescarsi di una inevitabile competizione tra le correnti e lascia quindi poco spazio alla rigida ortodossia ideologica voluta dal Partito. È nostro intento, nell'ambito di questa breve introduzione, mostrare quali siano le premesse sottese ad una simile concezione dell'arte, principalmente nei casi in cui la conoscenza scientifica - nonché la sua libera rielaborazione in chiave utopica o fantascientifica - occupa un ruolo di prim'ordine nella formulazione del programma estetico. Questo ci permetterà,

⁹ Nel manifesto del gruppo *Oktjabr'* (cfr. nota 3) compaiono evidenti critiche allo stesso costruttivismo e, più in generale, un giudizio dichiaratamente negativo sull'esistenza di più correnti nell'arte sovietica. Secondo i firmatari del documento un tale pluralismo sarebbe del tutto incompatibile con la politica del Partito e dello Stato, che deve privilegiare il solo affermarsi di un'arte conforme all'ideologia di classe (Böhmig, 1979: 263-268).

in un secondo momento, di comprendere a fondo i contenuti della originale filosofia dell'arte divulgata da Pavel Filonov a partire dal 1914: il presente lavoro verte infatti in una indagine del metodo pittorico e della teoria estetica espressi nella Russia degli anni Dieci e Venti dal maestro dell'arte analitica.

In una sua recente rilettura dei temi filosofici e cosmologici che sono da considerarsi a fondamento della Rivoluzione d'Ottobre - nonché dei loro esiti artistici e letterari - V.Živov disegna un percorso ideale che va dal filosofo N.Fedorov allo scienziato V.Vernadskij, e propone una interessante sintesi della storia del pensiero utopico-religioso di quegli anni (Živov 1992: 411-434). L'autore fornisce una lettura sintetica e unitaria di un periodo culturale difficile nella storia della letteratura (e dell'arte) russa: l'età di transizione tra il cosiddetto 'comunismo di guerra' e la definitiva affermazione del regime totalitario staliniano. La tesi di fondo è che esista in arte un principio uniformante che accomuna le principali posizioni del tempo - spesso distanti tra loro all'atto pratico - facendole derivare più o meno direttamente dal clima di ricerca che aveva caratterizzato gli anni del periodo pre-rivoluzionario, in particolar modo quelli dell'indagatissimo **русский символизм** (*simbolismo russo*). Come ogni altra *modellizzazione* epocale della cultura, anche il Simbolismo poté gettare oltre gli effimeri confini della periodizzazione convenzionale alcuni dei suoi maggiori attributi, che confluirono - adattandosi alle nuove istanze del sentimento collettivista e materialista - in quel residuo di misticismo che è comune a gran parte delle poetiche avanguardistiche¹⁰.

¹⁰ Tra i maggiori esponenti di un pensiero portatore di valori utopico-religiosi all'inizio del XX secolo, l'autore indica la figura di Fedorov per l'idea dell'**общее дело** (*causa comune*) e quelle di Merežkovskij, Ternavcev, Berdjaev per la rinnovata coscienza religiosa che sta a fondamento della loro *storiosofia*. A questi associa il fenomeno dei cosiddetti 'poeti contadini' per il recupero dell'escatologia popolare della tradizione russa, e quello dei 'socialisti rivoluzionari' - Živov cita in proposito la *Nuova Gerusalemme* di Ivanov-Razumnik - che produssero in più di un caso documenti di tono millenaristico. Ma alla schiera dei filosofi ispirati da un misticismo platonico - almeno per quanto riguarda le premesse filosofiche a fondamento dei loro programmi d'azione - sono affiancate anche personalità della ricerca scientifica: su tutte campeggia la figura di Vernadskij. Lo scenario che Živov descrive coinvolge quindi l'intera gamma degli ambiti del sapere cosmologico prodotti dalla visione del mondo che il nuovo secolo andava esprimendo: da quella sociale del comunismo monastico di stampo fedoroviano, a quella scientifica vernadskijana con il suo modo di scansione della realtà radicalmente nuovo. Il tutto va iscritto in un cammino che ha le sue radici, secondo l'autore

Secondo l'interpretazione proposta dallo studioso, è possibile suddividere il periodo di cui stiamo parlando in quattro fasi fondamentali. La prima, che egli definisce del PRAGMATISMO SOCIALE, vede l'affermarsi di una inedita fiducia nell'azione di gruppo ed una rivalutazione del significato del lavoro individuale e collettivo nelle trasformazioni sociali¹¹. Quest'ultima si muove con tutta evidenza in una direzione contraria rispetto al tradizionale fatalismo di matrice cristiano-ortodossa: **“В силу (или при участии) человеческого социального творчества, благодати противопоставляется труд”** (413)¹². La rivalutazione dell'individuo - al quale è richiesto di prendere piena coscienza del valore fondamentale che la sua esistenza comporta per il progresso della collettività - mantiene in Fedorov i connotati di un attivismo motivato da pulsioni religiose e spirituali, che nulla ha a che vedere con l'utilitarismo econocentrico espresso da molte dottrine occidentali del tempo: si pensi, ad esempio, all'importanza di Weber nella formazione del pensiero socio-economico contemporaneo. L'idea davvero innovativa sta però nella posizione di assoluta centralità riservata alla scienza nel processo di riforma sociale¹³. Il nuovo pensiero, al

dell'articolo, nella *antroposofia* e nella *teosofia* che videro la luce in Russia alla fine del secolo precedente.

¹¹ Una tale forma di attivismo trova un importante precedente nell'idea simbolista di **жизнестроительство** (lett. *costruzione della vita*). La necessità di mettere in atto un progetto di radicale trasformazione del mondo - alla cui base stanno le teorie di Fedorov e del suo discepolo Solov'ev - avrà effetti notevoli sull'arte russa d'avanguardia. Un'ottima definizione in tal senso è quella proposta dagli studiosi Bowlt e Matic:

Perhaps the most important original contribution of the Russian avant-garde was what the Symbolists called “life-creation” and their followers in the 1920s “life-building”. One of the characteristic features of Russian artists and writers as a whole was their transcendence, or blurring, of the dividing line between “life” (the social, ritualized conventions of private and public comportment) and “art” (the creation of aesthetic objects). The poetry of Khlebnikov and the painting of Malevich were an integral part of their way if life; their clothes, human relationships, and even bodily movements expressed their artistic worldviews no less powerfully and provocatively than did their words and images. The conventional formula of “life” and “work”, with its implied dichotomy, does not apply to them [...]. (Bowlt, Matic 1996: 8-9)

¹² *In virtù (ovvero con la partecipazione) dell'operato della società umana, al miracolo si oppone il lavoro.*

¹³ Lo studioso osserva in proposito come in questa fase si determini per la prima volta anche nelle masse una drastica rottura con la millenaria tradizione popolare russa, la cui

quale più di tutti avrebbero contribuito gli scritti di Fedorov, consiste essenzialmente in una sorta di reciproca contaminazione tra l'ideale cristiano della comunione fra gli individui, e quello laico positivista ereditato dal pensiero filosofico occidentale del secolo precedente, al quale si devono la fiducia nell'operato del singolo e nella scienza.

La seconda fase costituisce, almeno in linea di principio, una proiezione della precedente su di un orizzonte più ampio. Zivov la definisce fase del COSMOLOGISMO e consiste sostanzialmente in una estensione dello spirito di fiducia nell'azione collettiva: questa assume proporzioni sempre maggiori, fino a diventare fondamentale non solo nel processo di trasformazione della società, ma anche in quello di dominio e controllo dell'uomo sulla natura, sul *cosmos*. L'avversione per lo stato delle cose, giudicato iniquo e brutale, sfocia in una aperta lotta contro le visioni tradizionali del mondo, sia in ambito sociale che scientifico¹⁴. Ogni azione umana, sia essa promossa dal singolo o dalla società, deve essere rivalutata nella prospettiva di una prossima redenzione collettiva, in cui non ci sia più spazio né per lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, né per la superstizione: nasce l'utopia di un mondo in cui le volontà di tutti gli individui

impermeabilità ai valori laici occidentali aveva determinato sino ad allora la notevole arretratezza del Paese:

В Б том моменте религиозный утопизм наиболее резко отклоняется от церковной традиции и до известной степени отличает данный мировоззренческий комплекс от народных и средневековых утопий; вместе с тем актуализируется значение науки как способа сознательного воздействия на вселенную и переделки человеческого бытия. (Zivov 1992: 413)

[In questa fase l'utopismo religioso si distacca in modo assai drastico dalla tradizione ecclesiastica e al massimo grado si differenzia dal complesso della concezione del mondo ereditata dalle utopie popolari e medievali; contemporaneamente si attualizza l'idea di scienza come mezzo di azione cosciente sul mondo e di trasformazione dell'esistenza umana.]

¹⁴ Parlando del suo tempo, Fedorov ricorre spesso alla metafora del cannibalismo. Il seguente passaggio - tratto dal documento del 1907 **Философия общего дела** (*Filosofia della causa comune*) - mostra quali possano essere le conseguenze estreme di un modello di vita basato sullo scontro e l'odio:

Когда все, в том числе даже искусство, выводят из борьбы, - нам немного понадобится времени на то, чтобы пожрать друг друга. (cit. in Masing-Delic 1996: 282n)

[Quando ogni cosa - compresa l'arte - è il risultato della lotta, ci vuol poco tempo per divorarsi a vicenda]

siano egualmente e spontaneamente votate al conseguimento di uno *causa comune*¹⁵. Non è più possibile, secondo un tale criterio di valutazione, distinguere tra l'operato dell'individuo e l'azione concertata del collettivo a cui esso appartiene¹⁶. Un evidente riflesso in ambito scientifico di quanto si è appena visto è riscontrabile nella teoria cosmologica di Vernadskij: la sua idea della *noosfera*, intesa come unità discreta sovraindividuale e articolata in livelli funzionali di complessità crescente, condivide con l'utopia fedoroviana dell'**общее дело** il senso di appartenenza ad un ente comune superiore¹⁷. L'inevitabile interdipendenza delle strutture che compongono la società

¹⁵ Della nozione fedoroviana di **общее дело** (*causa comune*) parleremo diffusamente in seguito (cfr. note 29-35).

¹⁶ Scrive in proposito Zivov:

Две Б ти задачи органически соединяются, и отсюда проистекают два взаимосвязанных следствия: человеческие бедствия (вражда, войны, социальное неустройство) приобретают характер космической катастрофы, человеческое же обустройство (духовное, социальное, научное) рассматривается как средство преобразования космоса. (Zivov 1992: 413)

[I due compiti si fondono organicamente in uno solo, e da ciò discendono due implicazioni correlate: le disgrazie umane (l'odio, le guerre, l'instabilità sociale) assumono il carattere di catastrofi cosmiche, e anche la formazione dell'umanità (spirituale, sociale, scientifica) è vista come un mezzo di trasformazione del mondo.]

¹⁷ Un'ottima e sintetica definizione delle nozioni vernadskijane di *biosfera* e *noosfera* ci viene da Jurij Lotman, che a partire da queste ha elaborato la sua celebre idea della *semiosfera*. Il passaggio è tratto da un importante articolo del 1984, che si intitola per l'appunto **О семиосфере** (*La semiosfera*):

Биосфера Вернадского – космический механизм, определенное структурное место в планетарном единстве. Расположенная на поверхности нашей планеты и включающая в себя всю совокупность живого вещества, биосфера трансформирует лучистую Б энергию солнца в химическую и физическую, направленную на переработку «косной» неживой материи нашей планеты. Ноосфера образуется, когда в Б том процессе доминирующее значение приобретает разум человека. (Lotman 1992: 12)

[La biosfera di Vernadskij è un meccanismo cosmico, che ha una precisa collocazione strutturale nell'unità planetaria. Essa è disposta sulla superficie del nostro pianeta, comprende tutto l'insieme della materia vivente e ha la funzione di trasformare l'energia irradiata dal sole in energia fisica e chimica, che viene utilizzata per la trasformazione dell'«inerte» materia inanimata del nostro pianeta. La noosfera si forma quando l'intelletto umano acquista in questo processo un'importanza dominante. (Lotman 1985: 56)]

umana fa sì che nessuno dei suoi singoli elementi possa prescindere dagli altri nel suo cammino di comprensione e trasformazione del mondo.

La terza fase è detta dell'ANTISTORICISMO: la visione idealistica della storia come di un cammino dei popoli verso il pieno compimento del loro destino, è respinta appieno dalle nuove coscienze, in quanto costituisce una lettura degli eventi apertamente parziale, fatta al solo scopo di giustificare lo sfruttamento dei vincitori sugli sconfitti¹⁸. Esiste al contrario un ordine cosmico che non dipende né dallo scorrere del tempo, né dagli egoismi che regolano i rapporti di potere: esso può derivare soltanto da una comprensione ultima, statica ma assoluta delle leggi del cosmo, operata tramite gli strumenti della scienza e con la mediazione del sentimento collettivo. Il rifiuto della storia e delle tradizioni diviene la premessa essenziale perché avvenga il passaggio dell'umanità ad una nuova condizione, quella che Fedorov chiama “**Новое Царство**” (il *Nuovo Regno*)¹⁹.

L'ultima fase rappresenta l'attuazione delle precedenti nella pratica quotidiana: perché i concetti di PRAGMATISMO SOCIALE, COSMOLOGISMO e ANTISTORICISMO non si limitino ad indicare principi puramente ideali, è necessario che essi vengano tradotti in un preciso ordinamento sociale e politico, in cui si adempiano i sentimenti di solidarietà e di fiducia nel progresso scientifico visti sopra. Zivov indica questo momento di radicale trasformazione come ‘fase dell’**общинность**’, termine di difficile traduzione derivato dalla parola **община** (*comunità*, specialmente religiosa o contadina) che può essere reso in italiano con ‘COMUNITARISMO’. Secondo Zivov questa fase rappresenta il pieno compimento del cammino - intrapreso in Russia a partire dalla fine del secolo scorso - verso una radicale riforma della società

¹⁸ Si veda in tal senso la metafora fedoroviana del cannibalismo (cfr. nota 14).

¹⁹ Sul nuovo sentimento della storia come esito dell'azione collettiva, scrive Zivov:

Новая жизнь человечества означает радикальное преодоление истории, переход новое состояние, предполагающее разрыв со всякой традицией и в частности с бытом как материализовавшимся прошлым; новое Царство не вызревает в предшествовавшем, а отрицает его. (Zivov 1992: 413)

[Una nuova vita dell'umanità significa un radicale superamento della storia, il passaggio ad un nuovo stato delle cose che presuppone una rottura con qualunque forma di tradizione e, in particolare, con il *byt* inteso come realizzazione del passato; il nuovo Regno non matura nel precedente, ma al contrario lo nega.]

tradizionale e cammina di pari passo con la rivoluzione cosmologica che le nuove scoperte scientifiche andavano producendo. Come vedremo, in essa si fondono pienamente il sentimento fedoroviano della fratellanza spirituale e la visione organicistica del tessuto sociale proposta da Vernadskij²⁰. A prescindere dagli esiti storici che furono in seguito generati dal processo illustrato, ciò che va colto del discorso di Zivov è la duplice valenza del fenomeno, che esprime una visione del mondo ad un tempo spirituale e materialistica. Si può dunque affermare che la vera novità del pensiero russo di inizio secolo sta nel connubio tra mistica e scienza: questo conduce ad una sorta di neo-scientismo che avrà ripercussioni notevoli anche in letteratura e in arte²¹.

Tra le scoperte in ambito scientifico che alla fine del secolo scorso rivoluzionarono maggiormente la percezione del mondo sono da iscriversi quelle che ebbero una immediata applicazione commerciale: l'invenzione del cinematografo

²⁰ Zivov individua tra le possibili origini di un tale sentimento di fratellanza la tradizionale istituzione socioeconomica dell'**община** (comunità agricola contadina):

Акцент переносится на соединение разрозненных человеком в новый организм, обладающий собственным духовным статусом, - в форме ли «общего дела», круга дружбы и любви, метаморфоз традиционной крестьянской общины или соборности, понимаемой как народность, у Тернацева и Розанова [...]. (Zivov 1992: 413)

[L'accento si sposta sulla riunificazione dei singoli individui in un nuovo organismo che gode di un proprio status spirituale, sotto forma di «causa comune», di cerchia delle amicizie e di amore, metamorfosi della comunità contadina tradizionale o dell'ecumenismo, inteso da Ternavcev e Rozanov come sentimento nazionale...]

²¹ È importante sottolineare come un simile atteggiamento si coniughi nei gruppi dell'avanguardia russa di sinistra con il caratteristico sentimento di ribellione contro ogni forma di condizionamento 'borghese'. Va in tal senso rivisto il significato da attribuire alla peculiare idea di scienza che sta alla base delle loro estetiche. Quanto scrive in proposito lo studioso Boris Gasparov riassume efficacemente quali siano i termini della questione:

The avant-garde's aspirations would not bow to any constraint - be it aesthetic traditions, conventions of language and social behavior, or natural laws as established by nineteenth-century "positivist" or "bourgeois" science. Even the most fundamental conditions of biological existence, such as mortality, were not seen as insurmountable for the human spirit, once its creative power had been freed from the limitations of the previous century's "positivist" mentality. (Gasparov 1996: 133)

(1895) e la scoperta dei raggi-X (1896). Al contrario di quanto si potrebbe credere, fu la seconda a suscitare il maggior clamore, specie in Russia: la repentina diffusione del dispositivo Röntgen - di cui si fecero gli usi più disparati²² - si tradusse quasi immediatamente in una sorta di “voyeurismo universale” (Civ’jan 1996: 95). La vivida curiosità che suscitavano i fotogrammi effigianti scheletri di mani, di teste e di corpi esulava dal puro interesse documentario, e non fu del tutto priva di implicazioni erotiche, in quanto assunse ben presto i connotati di una passione morbosa per il nudo estremo²³.

La possibilità di superare il vincolo dell’opacità corporea influi notevolmente sul significato che in arte aveva l’osservazione della cosa: il superamento della soglia del visibile e soprattutto l’inedita possibilità di registrarne i risultati su di un supporto fisico stabili nuovi traguardi anche in ambito artistico. I raggisti di Larionov, ad esempio, andarono maturando una originale concezione del ruolo dell’artista che si avvicinava notevolmente - e metaforicamente - al principio di funzionamento della macchina Röntgen: il compito che si prefissero fu in primo luogo quello di spingersi oltre la limitante percezione visiva della cosa, e di sostituire ad essa la ‘totale’ comprensione della luce riflessa nelle infinite direzioni dello spazio, recuperando così la visione di quei raggi che non vengono colti dal rudimentale occhio umano.

Qualcosa di simile accadde anche tra i pittori analitici di Filonov - lo vedremo meglio trattando della distinzione tra *occhio visivo* ed *occhio cognitivo* (cfr. l.2.5) - per i quali oggetto dell’osservazione non era l’effimera apparenza esteriore della cosa, come la tradizione del realismo aveva sino ad allora insegnato, bensì il complesso dei fenomeni che regolano la sua realtà nascosta: ogni pittore analitico si riprometteva di tradurre nel linguaggio dell’arte i processi chimici e fisici che avvengono

²² Scrive Jurij Civ’jan nel suo articolo *Media fantasies and the penetrating vision*:

In the 1930s some expensive shoe stores in Western Europe had a small X-ray installment, which allowed the customer to see if the shoe fit. In a scene in a shoe store from Vladimir Nabokov’s novel *The Gift (Dar)*, this gadget inspires the hero [...] to write a poem devoted to Charon, the mythological boatman of death [...]. (Civ’jan 1996: 84)

²³ Scrive in proposito Civ’jan:

There was a feeling that Röntgen and the Lumières presented a menace to privacy. As new instruments of vision, cinema and X-rays were potentially pornographic. (Civ’jan 1996: 87)

incessantemente all'interno di ogni oggetto osservato²⁴. La nozione filonoviana di *estetica organica* (cfr. 1.2.3) può considerarsi a tutti gli effetti il primo tentativo pienamente riuscito di rompere l'involucro esterno del corpo opaco: anziché limitarsi alla sola percezione delle immagini impresse sulla retina, la visione analitica comporta un lavoro di penetrazione della materia, operata mediante gli strumenti dell'intelletto razionale e dell'immaginazione.

La scoperta di Röntgen ebbe una notevole influenza anche sul più noto tra i movimenti russi d'avanguardia: il costruttivismo. La possibilità di mettere in evidenza le strutture interne degli organismi viventi dovette svolgere un ruolo determinante nella formulazione dell'estetica costruttivista e segnò notevolmente la predilezione di Tatlin per le forme scheletriche (Civ'jan 1996: 86-87).

Altre importanti scoperte in ambito teorico - legate in special modo alle prospettive di ricerca apertesi nei primi anni del secolo in matematica e fisica - contribuirono all'elaborazione di una nuova idea di estetica, ma a causa della loro complesse implicazioni ebbero una effettiva influenza solo su artisti di grande preparazione scientifica. Tra questi vanno ricordati soprattutto Kul'bin, Bogdanov,

²⁴ Sull'approccio analitico in arte potrebbe avere esercitato un'influenza decisiva anche un'altra invenzione di inizio secolo: la *microcinematografia*. Osserva lo studioso Civ'jan - a seguito di una approfondita indagine fatta sulla stampa del tempo - come la nuova tecnica di ripresa abbia suscitato grande clamore soprattutto in Russia:

Before 1910 the French physiologist Jean Comandon developed a method to register on film the behavior of red corpuscles in samples of blood contaminated with pathogenic organism. According to a contemporary account, one of this films showed the germs attacking the red corpuscles and destroying them. Initially intended for scientific use, the film was released for general distribution and was an unexpected success with Russian audiences of the 1910s. (Civ'jan 1996: 85)

La sorella dell'artista ricorda di come Filonov prediligesse le proiezioni cinematografiche di carattere scientifico, molto in voga durante gli anni Dieci. Nel documento **Анатомия фантазии** (*Anatomia dell'immaginazione*) lo studioso John Bowlt descrive la passione giovanile del pittore nelle parole della sorella:

Глебова также вспоминает, что Филонов [...] часто ходил в кинематограф на такие популярные фильмы десятих годов, как «Зеленый нау» (1916) и «Без вины виноватые» (1916)... (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 61)

[Glebova ricorda inoltre che [...] Filonov andava spesso al cinematografo a vedere quei film tanto famosi negli anni Dieci, come «Il principiante delle scienze» (1916) e «I colpevoli senza colpa» (1916)...]

Ciolkovskij e Florenskij: ognuno di loro seppe infatti combinare la propria competenza in materia - furono tutti scienziati di grande fama, oltre che artisti affermati²⁵ - con le più immaginifiche intuizioni sul significato dell'opera nel processo di comprensione del mondo. Tali scoperte - tra cui si annovera la celebre teoria della relatività²⁶ - oltre ad inaugurare una diversa percezione del mondo favorirono il diffondersi di un sentimento drasticamente riformista, che si tradusse in una profonda critica nei confronti dell'ordine costituito - quelle che nel modello di Zivov vengono definite fasi del PRAGMATISMO SOCIALE e del COSMOLOGISMO.

In ambito letterario, uno tra i documenti maggiormente rappresentativi di una tale rivoluzione cosmologica è il romanzo **Красная звезда** (*La stella rossa*) di Aleksander Bogdanov²⁷. Pubblicato nel 1907 - lo stesso anno in cui fallirono

²⁵ Scrive in proposito Michael Holquist:

The theory and practice of Nikolai Kul'bin, medical doctor as well as painter, was based on complex theories about the physiology of perception, for instance. [...] Tsiolkovsky was one of Russia's world-class scientists: he is universally conceded to be the father of all practical attempts at space travels, the greatest single name in the history of rocketry [...]. But he was not content merely to achieve in the laboratory: together with such other actual scientists as Alexander Bogdanov, he is one of the pioneers of Russian science fiction as well. (Holquist 1996: 101)

²⁶ In un articolo dedicato all'opera di Florenskij e alla **Академия Художественных наук** (*Accademia delle Scienze Artistiche*) da lui fondata, Nicoletta Misler offre un breve rassegna delle scoperte che portarono Einstein a formulare la sua rivoluzionaria teoria:

Florensky's interpretation of the work of art takes account of the most radical scientific discoveries of the time, especially in physics and mathematics - for example, the concept of Gauss curvature, of Riemann's four-dimensional manifold, of Faraday's field of forces, and finally the theory of relativity that connects all these things. (Mislser 1996: 128)

²⁷ Al titolo del romanzo l'autore pospone un significativa didascalia: **роман-утопия** (*romanzo-utopia*). È utile in tal senso ricordare l'ambiguità etimologica della parola 'utopia':

Utopia - termine (dal greco *ou*, non, e *tópos*, luogo) designante, in origine, un paese (ideale) inesistente. [...] Un'altra etimologia legge l'*u* di utopia non come privativa, ma come contrazione di *eu*: non più il «luogo che non è», ma il «buon luogo», l'ideale da cui trarre un criterio per il giudizio politico e dunque per tentare una diversa direzione degli eventi. (*Enc. Eur.* 1981, XI: 677)

miseramente i primi moti insurrezionali del secolo - il romanzo narra la storia di un attivista politico che viene condotto con l'inganno su Marte, dove può assistere alla piena realizzazione di tutti gli ideali socialisti. Al suo ritorno sulla Terra Leonid - vero e proprio *alter-ego* di Bogdanov - testimonia di come altrove si sia da tempo raggiunto un equilibrio sociale basato sui valori di eguaglianza e materialismo. Tra gli abitanti della stella 'rossa' regnano incontrastate pace e giustizia: la stabilità ed il benessere sono garantiti dal fatto che la sola forma di religione praticata sul pianeta è il culto della scienza. Per questo l'unica forma di discriminazione tra gli individui è la competenza tecnico-scientifica: gli scienziati che sappiano distinguersi nel loro lavoro di ricerca sono venerati - in vita - come benefattori del popolo, in quanto ad ogni loro progresso corrisponde quello dell'intera umanità marziana. Ma dopo la loro scomparsa non è più lecito ricordare neppure i loro nomi. Sul pianeta del socialismo perfetto il desiderio di gloria non è ritenuto un sentimento pregevole, ma una semplice proiezione dell'egoismo individuale:

«Il nome di una persona si conserva finché quelli che lo conobbero e vissero con lui sono vivi. Ma l'umanità non ha bisogno di simboli morti di una persona scomparsa. La nostra scienza e la nostra arte conservano in modo impersonale le memorie dei risultati collettivi. La zavorra dei nomi del passato è inutile per la memoria dell'uomo.» (Bogdanov 1989: 49)

Con queste parole lo scienziato Sterni illustra a Leonid il significato del lavoro individuale su Marte: se si tiene conto del fatto che - in ambito artistico - la piena identità tra collettivo e individuo è una fra le maggiori invenzioni dell'avanguardia russa, una simile affermazione assume una valenza quasi profetica. In realtà riflette appieno l'idea fedoroviana - e in seguito anche vernadskijana - della società come organismo unitario. In tal senso il fallimento dei tentativi di riforma coevi alla pubblicazione del romanzo - culminati nel massacro della "domenica di sangue" (9 gennaio 1905) - rendono ancor più stridente il contrasto tra realtà e utopia.

Un altro elemento interessante per il nostro discorso è l'espedito letterario della *minus materia*, un preparato chimico frutto delle più avanzate tecnologie aliene

che, associato alla materia comune, ne annulla il peso. Ciò permette al protagonista di raggiungere Marte a bordo di un vettore spaziale - del tutto simile ai razzi fantastici di Ciolkovskij - e al lettore di svelare una metafora cifrata dell'anima: la *minus materia* compensa e annichilisce il peso della corporeità, e sembra alludere in tal senso ad una possibilità di 'elevazione' non solo materiale, ma prima di tutto spirituale. La sua funzione è assimilabile a quella del sonno nelle innumerevoli visioni prodotte dalla letteratura mistica cristiana. Ancora una volta è possibile intravedere nelle parole di Bogdanov il pensiero di Fedorov.

Fedoroviana è anche la posizione di assoluta centralità riservata dallo scrittore alla Russia nel processo di redenzione dell'umanità terrestre. Il messianismo presente in molti scritti del filosofo è fatto proprio, nella finzione letteraria, dagli alieni-socialisti: dopo una infruttuosa ricerca sul pianeta Venere e sul resto della Terra, essi trovano infine nella sola Russia le condizioni adeguate per impiantare una loro colonia. Il popolo russo rappresenta in tal senso l'unica realtà terrestre già pronta a recepire un sistema di vita pienamente socialista. Nel seguente passaggio - parla di nuovo lo scienziato marziano Sterni - è descritto il prototipo dell'uomo russo nella visione di Bogdanov:

- [...] Il polso della vita pulsa forte là [*in Russia*], e più che in qualche altro luogo la gente è costretta a guardare al futuro. [...] La persona che cercavamo doveva risultare una combinazione ideale di solida buona salute, elasticità mentale, capacità di lavoro intellettuale, pochi o nessun legame con la Terra e il minor grado possibile di individualismo. I nostri psicologi e fisiologi ritengono che la transizione dalla confusione discordante della sua società a quello che lei chiamerebbe il socialismo della nostra società sia una prova difficile. (Bogdanov 1989: 47)

Ma il passaggio che meglio si presta ad una assimilazione tra la visione del mondo espressa in **Красная звезда** e la dottrina mistico-religiosa fedoroviana occupa una parte più centrale nel libro. Giunto su Marte e destinato a rimanervi a lungo - per avere scoperto che il piano degli alieni è in realtà quello di annientare la 'primitiva' popolazione terrestre - Leonid cerca di istruirsi sulla complessa storia del

popolo marziano. Poiché i libri alieni sono incomprensibili anche alla più acuta intelligenza terrestre - tali e tante sono le verità del socialismo utopico - egli intraprende la lettura di un solo documento, un breve manuale elementare destinato ai fanciulli dell'umanità marziana. Il 'libretto' didattico si apre con alcune notevoli considerazioni di carattere cosmologico:

Il primo capitolo aveva un carattere direttamente filosofico ed esponeva l'idea dell'Universo, come un Unico Tutto che tutto comprende in sé e tutto differenzia da sé. Questo capitolo mi fece venire in mente vivamente la concezione di un lavoratore-filosofo, che in forma semplice e ingenua stabilisca per primo i fondamenti di una filosofia proletaria della natura. (Bogdanov 1989: 61)

Come vedremo, il sentimento di appartenenza ad una entità di grado superiore caratterizza sia il sistema di pensiero formulato da Fedorov che la successiva teoria vernadskijana della *noosfera*. Il romanzo di Bogdanov rappresenta in tal senso una delle più interessanti conferme ad un'ipotesi mossa recentemente da più parti: l'esistenza di un rapporto causale tra la divulgazione dell'utopia fedoroviana e i successivi sviluppi storico-culturali che portarono alla fondazione della Russia sovietica.

Dicevamo sopra di come Zivov veda in questo rinnovato sentimento di fiducia nell'azione collettiva e negli strumenti scientifici di indagine del reale l'ascendenza dell'insegnamento fedoroviano²⁸. Non è nostra intenzione ripercorrere l'intero sistema teorico del filosofo russo, la cui complessità comporta il coinvolgimento di tematiche che esulano dagli obbiettivi del presente lavoro: basterà invece focalizzarne gli esiti maggiori, cercando di evidenziare come ciascuna idea abbia in seguito trovato una piena applicazione nell'arte russa d'avanguardia. Ricordiamo in tal proposito solo una

²⁸ La stessa idea è condivisa da molti altri studiosi, di cui si farà menzione di volta in volta nei casi in cui si renderà necessario. Si segnalano soprattutto: Misler (1982), Pazilova (1985), Semenova (1990), Bowlt (1990), Masing-Delic (1996), Holquist (1996).

serie di categorie essenziali, che rendano conto in sintesi della particolare **мировоззрение** (*visione del mondo*) fedoroviana.

La prima idea - e forse la più celebre in assoluto - è quella dell'**общее дело** (*causa comune*). Si è già accennato sopra - parlando della fase detta da Zivov dell'**ANTISTORICISMO** - di come Fedorov ritenesse necessario un rapido superamento dello stadio di barbarie in cui stazionava da tempo l'umanità moderna. La causa di una tale regressione - per cui il filosofo ricorre alla metafora del cannibalismo (cfr. nota 18) - era da attribuirsi alla prevarica degli egoismi individuali sul sentimento di appartenenza al gruppo: il pieno ripristino dalla religiosità - nel senso etimologico del termine - è dunque per Fedorov la premessa inalienabile ad ogni progresso umano.

L'uscita da una tale condizione di minorità - unica misura che l'uomo possa opporre alle forze distruttrici della natura - è possibile solo a patto di concertare la totalità delle azioni umane mediante un adeguato lavoro di pianificazione: l'adempimento della *causa comune* è impensabile senza la realizzazione di un grande **“проект”** (*progetto*), che faccia collimare le pratiche di vita del singolo con le esigenze fisiologiche del collettivo (Pazilova 1985: 96-109). Nell'idea del filosofo russo l'intera umanità è percepita letteralmente - e non solo in senso metaforico - come un enorme organismo unitario e sovraindividuale, capace di comportamenti propri e dotato di una sua specifica funzione nell'economia dell'universo. La piena adesione al *progetto* da parte di ogni singolo individuo deve essere infatti tesa al conseguimento di due risultati notevoli: il pieno controllo delle leggi cosmiche - obbiettivo che Fedorov definisce **“регуляция природы”** (*regolazione della natura*) - e il superamento del vincolo estremo della corporeità, vale a dire il trionfo sulla morte²⁹. La conquista dell'immortalità per i vivi e la **“воскрешение отцов”** (*resurrezione dei padri*)³⁰ sono

²⁹ Una esaustiva definizione di **регуляция природы** si trova in Holquist (1996):

Fedorov took great interest in all aspects of science and gave science a central role in his thought because he felt that only through science would the means ultimately be found to raise the dead. The “regulation of nature”, the point in history at which the human mind would introduce design and purpose into the workings of a formerly blind and chaotic world, is at the heart of Fedorov's argument. It represents a new epoch in the evolutionary process: the conscious stage of evolutionary development. (107-108)

³⁰ Scrive in proposito Michael Holquist:

tra le invenzioni fedoroviane che più hanno suggestionato il clima culturale ed artistico della Russia di inizio secolo (Pazilova 1985: 29-66)³¹.

Sia il concetto di **регуляция** che quello di **воскрешение** dimostrano come il sistema di pensiero fedoroviano - benché fortemente condizionato dalla mistica cristiana - rigetti appieno qualsiasi forma di fatalismo provvidenziale. Si può dire al contrario che la visione del mondo proposta da Fedorov rientri in larga misura nel grande alveo del pensiero materialista, di cui costituisce a tutti gli effetti una rilettura in chiave utopica³². Per Fedorov è bene perseguire un “materialismo del controllo della materia” - sensibilmente diverso da quello positivista, che è invece “materialismo della sottomissione alla cieca forza della materia” - come leggiamo nel suo lavoro del 1902 **Супраморализм, или всеобщий синтез (т.е. всеобщее объединение)** (*Sovramoralismo, ovvero la sintesi universale (cioè l'unificazione universale)*):

**Есть два материализма, [...] материализм
подчинения слепой силе материи и материализм**

Fedorov's thought is in some sense a peculiar combination of Orthodox kenoticism (a teaching about the holiness of matter) and a Frankenstein-like conviction that through science (in whose several branches he was immensely read), man may become what Mary Shelley called, in the subtitle of her novel, “the New Prometheus”. (Holquist 1996:108)

³¹ Riguardo all'influenza esercitata dal sistema di pensiero fedoroviano sui più eclatanti ‘comportamenti culturali’ postrivoluzionari, scrivono Bowlt e Matic:

Fedorov's eschatological ideas [...] prefigured many cultural gestures of the postrevolutionary years. The mummification of Lenin and the early Soviet emphasis on immortality; Konstantin Tsiolkovsky's multistage rockets [...] which were meant to transport the resurrected into space; the apocalyptic paintings and drawings by Vasilii Chekrygin in 1921-22; the Biocosmist poets, led by Alexander Sviatogor, and their belief in resurrection; El Lissitsky's search for the New Man - the imprint of Fedorov can be traced in all of these. (Bowlt, Matic 1996: 4-5)

³² Poiché Fedorov non mancò mai di indicare quali fossero i mezzi per la realizzazione del suo ideale di vita, è forse improprio parlare di utopia. Scrive infatti Kalmykov:

**Что такое утопия? Б то греза о благом без
указания на средство его достжения.** (cit. in Pazilova
1985: 90)

[Che cos'è l'utopia? È sognare qualcosa di buono senza alcun ragguaglio sul modo in cui realizzarlo.]

управления материей, не в мысли лишь, не в игрушечных, кабинетных или лабораторных опытах, а в самой природе, делаясь ее разумом, регуляцией. (cit. in Semenova 1990: 154)³³

Ciò che riguarda più da vicino il nostro discorso è però il concetto di **искусство как проект мира** (*arte come progetto del mondo*). Le innovative categorie introdotte in filosofia dalla originale visione del mondo fedoroviana - **общее дело, проект, регуляция** e **воскрешение** - trovano un valido *medium* di divulgazione nell'opera d'arte, purché questa sia realizzata secondo determinati principi ispiratori³⁴. Fedorov strumentalizza ogni forma di espressione artistica, che nel Nuovo Regno dovrà essere finalizzata al compimento della *causa comune*. L'opera assume in tal senso una valenza principalmente pedagogica, come si può desumere dal seguente passaggio, tratto dal documento **Небесные науки как факт и как проект** (*Le scienze celesti come fatto e come progetto*):

Для осуществления общего дела необходимо соединить все искусства в храме-школе (всеобщего обязательного образования), не как

³³ *Ci sono due forme di materialismo, [...] il materialismo della sottomissione alla cieca forza della materia e il materialismo del controllo della materia, non solo nel pensiero, nelle esperienze che si fanno con i giocattoli, negli studi o nei laboratori, ma nella natura stessa, diventando in lei la mente, con la regolazione.*

³⁴ Per una analisi più approfondita della particolare filosofia dell'arte fedoroviana si rimanda al documento **Как начиналось искусство, чем оно стало и чем должно оно быть?** (*Come è cominciata l'arte, cosa è diventata e cosa dovrebbe essere?* Fedorov (1994: 266-269)). Vi si legge tra l'altro:

Начало искусства было божественное, а в настоящее время искусство стало индустриально-милитарным [...]. Что нужно противопоставить индустриально-милитарной выставке произведений соблазна и орудий истребления? [...] Обращение всех миров в управляемые разумом воскрешенных поколений, есть высшая цель и для искусства. (Fedorov 1994: 268-269)

[*L'origine dell'arte fu divina, ma nel nostro tempo essa è diventata industrial-militare. [...] Cosa si deve contrapporre alla mostra industrial-militare di opere della tentazione e dello sterminio procurato con i pezzi d'artiglieria? [...] La trasformazione di tutti i mondi in (entità) controllate dalla mente delle generazioni risorte, è lo scopo supremo anche dell'arte.*]

подобии лишь мироздания, а как проекте мира, в котором поглощение заменено воскрешением, осуществляемым чрез все науки, объединенные в науке мироздания астрономии, и притом чрез всех людей, ставших благодаря школе познающими. (Fedorov 1994: 276)³⁵

Esaminando l'opera di Pavel Filonov vedremo come l'idea di "tempio-scuola" abbia esercitato sull'arte russa d'avanguardia un fascino notevole: essa rientra nel *progetto di regolazione della natura* e riflette appieno il principio della comune appartenenza ad una entità di grado superiore, di cui si è già detto ampiamente sopra³⁶.

Per quanto riguarda invece i numerosi punti di contatto tra i due modelli del mondo proposti da Fedorov e Vernadskij, la critica sottolinea come ciò costituisca sostanzialmente un effetto dell'influenza esercitata dal filosofo sullo scienziato (Semenova 1990: 330-345)³⁷. A legare fra loro il sistema di pensiero fedoroviano e la

³⁵ *Per la realizzazione della causa comune è indispensabile riunificare tutte le arti in un tempio-scuola (dell'educazione obbligatoria per tutti), non solo ad immagine dell'universo, ma anche come progetto del mondo, in cui l'assimilazione sia sostituita dalla resurrezione, realizzata tramite tutte le scienze - riunificate nella scienza dell'universo (l'astronomia) - e mediante tutti gli individui, divenuti sapienti grazie alla scuola.*

³⁶ In un recente saggio, dal titolo *The transfiguration of cannibals - Fedorov and the avant-garde*, scrive in proposito Masic-Delic:

The aesthetic of Fedorov's philosophy has received less attention than its scientific, utopian, political, and ethical aspects. [...] Fedorov's metaphors of cannibalism and his didactic aesthetics propagandizing the need for restructuring the human form may have impacted the presentation of specific themes in certain avant-garde works, notably those of Pavel Filonov. (Masic-Delic 1996: 20-21)

³⁷ Nel seguente passaggio - tratto dall'articolo **Живое вещество** (*La materia vivente*) e riprodotto nella monografia di Semenova **Николай Федоров - Творчество жизни** (*Nikolaj Fedorov - L'opera della vita*) - Vernadskij manifesta tutta la sua ammirazione per il filosofo della *causa comune*:

Неудовлетворение узкими размерами Земли и даже солнечной системы [...] сказывается в увеличении значения Б тих идей в некоторых философских исканиях конца XIX - начала XX века у философов

cosmologia vernadskijana è soprattutto l'idea della **регуляция природы** (Holquist 1996: 295n). Un esempio che mette pienamente in luce un tale parallelismo ci viene dalla citazione seguente, tratta dal documento **Проблемы биогеохимии** (*Problemi di biogeochimica*)³⁸:

**Геологический Бволюционный процесс
отвечает биологическому единству и равенству
всех людей – Homo sapiens и его геологических
предков Sinanthropus и др. [...] Нельзя безнаказанно
идти против принципа единства всех людей как
закона природы. (cit. in Semenova 1990: 333)³⁹**

Chiudiamo questa prima sezione con le parole che nel romanzo **Красная звезда** sono indirizzate dalla giovane marziana Netti al protagonista Leonid: “In ognuno di noi, piccoli frammenti di un grande organismo, vive il Tutto, e ognuno vive nel Tutto.” (Bogdanov 1989: 107-108). In esse è ravvisabile in sintesi tutto il significato della particolare *forma mentis* - filosofica in Fedorov, politica in Bogdanov e scientifica in Vernadskij - che tanta influenza ha esercitato sulla formulazione delle teorie estetiche nell'arte russa d'avanguardia di inizio secolo.

**совершенно различной подготовки, например, с одной
стороны у Бергсона, а с другой – у таких искателей
истины, как, например, Н.Ф.Федоров. (cit. in Semenova
1990: 331)**

[Il sentimento di insoddisfazione causato dalle ridotte dimensioni della Terra e del sistema solare [...] si avverte nella crescente importanza che tali idee hanno assunto in alcune ricerche filosofiche di fine XIX - inizio XX secolo, in filosofi di predisposizione assolutamente diversa, come per esempio in Bergson da un lato, e dall'altro in ricercatori della verità della portata, ad esempio, di N.F.Fedorov.]

³⁸ Semenova segnala che l'articolo si trova nella pubblicazione specializzata **Труды биогеохимической лаборатории** (*Atti del laboratorio di biogeochimica*), n.16, Mosca, 1980, pag. 218.

³⁹ *Il processo di evoluzione geologica corrisponde all'unità biologica e all'eguaglianza di tutti gli individui - l'Homo sapiens ed i suoi antenati geologici Sinanthropus e così via. [...] Non si*

può contravvenire impunemente al principio dell'unità di tutti gli individui come legge della natura.

1.2 Le 'parole d'ordine' dell'arte analitica.

Nel panorama delle avanguardie russe degli anni Venti il *Collettivo dei maestri dell'arte analitica* (MAI) gode di una spiccata autonomia d'azione e di programma. Ciò gli assicura un certo grado di libertà rispetto alle altre tendenze che l'arte rivoluzionaria di sinistra aveva espresso sino ad allora: i capiscuola delle maggiori correnti artistiche d'avanguardia in Russia avevano dimostrato infatti una aperta propensione al dialogo con i gruppi emergenti del Modernismo occidentale (cfr. nota 7). Benché in più di un caso siano proprio gli esiti della loro ricerca ad influenzare il clima artistico europeo, essi promossero in tal senso una attività di sperimentazione che non può dirsi del tutto autonoma.

Diverso è invece il caso di Pavel Nikolaevič Filonov (1883-1941), ideatore dell'arte analitica e fondatore dell'omonimo *Collettivo dei maestri*. Uno studio ravvicinato della sua opera - condotto sia sui dipinti che sugli scritti - ne rivela infatti il carattere marcatamente nazionale: benché di formazione aperta e internazionalista dichiarato⁴⁰, l'esito ultimo della sua personale ricerca sembra coinvolgere quasi esclusivamente il pensiero filosofico, politico e scientifico della Russia di inizio secolo. Se è vero infatti che alla base dell'arte analitica egli pone l'universalità del fondamento scientifico, è altrettanto vero che l'ideologia espressa nei suoi manifesti riflette pienamente - e ad un tempo - il misticismo fedoroviano, il materialismo marxista-leninista ed un sentimento di patria che gli farà affermare: **“на нашу Родину переносим центр тяжести искусства”** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 70-71)⁴¹. In tutto ciò non si intende ravvisare alcun limite, ma al contrario una specificità che rende ancor più plausibile un'indagine approfondita. A tal fine è

⁴⁰ Nel 1940, in piena epoca staliniana, Filonov scriverà ad un ammiratore: **“Изучай народное искусство всех стран”** (*Studia l'arte popolare di tutti i paesi*. Cit. in Misler 1982: 306).

⁴¹ *Noi spostiamo nella nostra Patria il centro di gravità dell'arte.*

necessario ripercorrere le tappe fondamentali della sua prima formazione. Saranno in seguito prese in esame le innovative categorie di analisi e l'originale concezione dell'opera che l'artista introdurrà in pittura a partire dal 1914.

I primissimi anni di vita di Filonov si svolgono nel segno della più disagiata precarietà, sia materiale che psicologica: nato a Mosca l'8 gennaio del 1883 in una umilissima e numerosa famiglia operaia, perde il padre all'età di soli quattro anni e la madre a tredici⁴². La morte della madre - avvenuta nel 1896 - determina il suo trasferimento a Pietroburgo, dove vive con il resto della famiglia presso la sorella Aleksandra, l'unica che al tempo fosse già sposata. A questo periodo risalgono i suoi primi contatti - è lo stesso Filonov a definirli tali - con il mondo dell'arte: dal 1897 al 1902 lavora infatti alle dipendenze di una impresa di restauro edile, dove svolge diverse mansioni a seconda delle richieste della committenza. Apprende così un mestiere durissimo, che avrà in seguito - come vedremo - conseguenze notevoli sulla sua concezione del lavoro in arte. Da principio il giovanissimo Filonov lavora come semplice manovale. Poi diviene carpentiere e tinteggiatore. Infine partecipa ai restauri di importanti edifici della città con la qualifica di vero e proprio decoratore artistico:

**Главное на Б той работе была самая лучшая
школа, начиная со смоления люков помойных ям,
окраски уборных, кухонь и крыш, росписи**

⁴² Tutte le notizie sulla vita di Pavel Filonov, ad eccezione dei casi in cui si segnalerà una diversa fonte, sono tratte dalla breve **Автобиография** (*Autobiografia*) e dai frammenti del diario personale dell'artista. Questi ultimi sono stati pubblicati solo recentemente a cura di Nicoletta Misler - a seguito di una ricerca fatta nel 1978 sui documenti originali conservati presso l'Archivio Centrale di Stato di Letteratura e Arte (CGALI) - e sono confluiti principalmente in un articolo per il numero di aprile 1982 di *Russian Literature*. L'intervento del curatore sui testi ha comportato anche un lavoro di epurazione da errori ortografici e grammaticali, per i quali si è ripristinata la forma corretta (Misler 1982: 237, 262n). Si tenga però presente che in tutti i documenti teorici redatti da Filonov - in particolar modo nei due manifesti del '14 e del '23 - il linguaggio risulta spesso oscuro e prolisso; inoltre la costruzione sintattica è appesantita da una complicata concatenazione di subordinate che, in più di un caso, rendono i testi di difficile lettura. Si tratta però di una prerogativa comune a molti dei manifesti avanguardistici dell'epoca: si vedano in tal senso **Луцизм** (*Raggismo*) di Larionov (1913) e **Супрематизм** (*Suprematismo*) di Malevič (1919). Si segnala al lettore che tutte le notizie autobiografiche sono redatte da Filonov in terza persona.

**изразцовых (кафельных) печей, до росписи
квартиры министра Сипягина, росписи квартиры
любимицы вел[икого]⁴³ князя Николая Николае-
вича – французенки, артистки балета, промывки
голубя в куполе Исаакиевского Собора, раскраски
Еврейской Синагоги, росписи в Римско-
Католической Капелле на 1-ой роте, реставрации
«Помпейских потолков» в Брмитаже клеевой
краской и ситным хлебом, и копий с отдельных
орнаментов Б того потолка – тоже клеевой.
Работа велась всеми материалами и способами,
стоя, сидя и лежа, при постоянном риске
свалиться с лесов. (cit. in Misler 1982: 270)⁴⁴**

Nel frattempo (1901) consegue il diploma professionale di *pittore-decoratore* e nel 1903 tenta per la prima volta di accedere alla prestigiosa **Академия худо-жеств**, l'Accademia delle Arti di Pietroburgo. Respinto ripetutamente agli esami preliminari per le sue insufficienti nozioni in materia di anatomia, nel 1908 decide di entrare come apprendista nel laboratorio del pittore e accademico L.E.Dmitrev-Kavkazskij, dove ha modo di raffinare la sua tecnica sia nel disegno che nella pittura. Sono anni di intenso e duro lavoro, durante i quali il giovane artista apprende quanto c'è da sapere sulla realizzazione di un quadro, ma rimane sostanzialmente indifferente agli aspetti teorici dell'arte e al dibattito che vi ruota attorno. Le sue letture non contemplano trattati di estetica o saggi sulla filosofia dell'arte: egli si sente spinto ad imitare non le idee

⁴³ Alle frequenti abbreviature che ricorrono negli scritti filonoviani il curatore sostituisce la forma estesa per agevolare la lettura in lingua russa (Misler 1982: 281).

⁴⁴ *Il grosso di quel lavoro fu per me la migliore delle scuole: si cominciava col catramare le fessure nelle fosse biologiche, col pitturare le latrine, le cucine ed i tetti, col decorare le stufe (quelle rivestite a mattonelle di ceramica smaltata), fino poi ad affrescare l'appartamento del ministro Spinjagin, l'appartamento della prediletta del granduca Nikolaj Nikolaevič (la francese, artista del balletto), a ripulire il piccione che si trova nella cupola della cattedrale Isaakievskij, a dipingere la sinagoga ebraica, ad affrescare la Cappella Romano-Cattolica, a restaurare il «soffitto Pompeiano» dell'Ermitage col colore a colla e il pane di fior di farina, e a realizzare una copia di singoli ornamenti di quel soffitto, sempre col colore a colla. Per quel lavoro si ricorreva ad ogni tipo di materiale e strumento, stando in piedi, seduti o sdraiati, perennemente col rischio di cadere dal ponteggio.*

esprese nel corso dei secoli dai grandi pittori, ma il loro modo di vivere e di agire quotidiano⁴⁵. Come avrà occasione di scrivere molto più tardi, tra le sue letture giovanili spiccano soprattutto biografie ed autobiografie, poiché solo quelle - dirà Filonov - fanno comprendere appieno **“как тяжелым трудом, силой анализа и упорной волей в борьбе великие люди достигали своей цели и как они учились”** (cit. in Misler 1982: 306)⁴⁶. Nel giovane apprendista si fa strada un convincimento fondamentale per i futuri sviluppi del suo metodo pittorico: che la ragion d'essere di ogni forma d'arte sta nel lavoro concreto sull'opera, e che la vera abilità di un artista consiste nel maneggiare perfettamente strumenti e materiali. Tale idea si tradurrà in seguito in uno dei capisaldi dell'arte analitica: il principio della piena equivalenza tra arte e lavoro.

Nel 1908, a cinque anni dal primo tentativo fallito, Filonov riesce infine a superare l'esame di ammissione all'**Академия художеств**:

В Академию я пришел 24 лет от роду, но имел уже более чем двадцатилетний непрерывный, с 3-4 лет моей жизни начавшийся, стаж по искусству. Пришел туда, уже имея за пазухой “высшую школу ИЗО”, зная цену и рисунку и живописи, рисуя и работая цветом лучше любого из академических профессоров. (cit. in *P. F. i ego škola* 1990: 97-98)⁴⁷

⁴⁵ L'imitazione delle 'vite esemplari' fu praticata in larga misura a cavallo tra i due secoli, e rientrava nella visione dell'arte come principio edificante. L'idea che il compito dell'artista fosse quello di mostrare agli uomini il cammino verso la redenzione da ogni brutalità e la costruzione di una 'nuova vita' riflette pienamente lo spirito del tempo: la mistica simbolista - sulla scorta del pensiero di Filonov e Solov'ev - vedeva nell'arte non più un mezzo di rappresentazione del mondo, ma di trasformazione (Groys 1996: 198). Basti pensare in tal senso al concetto di **жизнестроительство** (cfr. nota 11).

⁴⁶ *Come i grandi personaggi abbiano raggiunto il loro scopo solo grazie al duro lavoro, alla severa analisi e alla volontà tenace nella lotta, ed il modo in cui essi si sono formati.*

⁴⁷ *Entrai in Accademia all'età di 24 anni, ma avendo cominciato attorno ai 3-4 anni avevo dell'arte già un'esperienza ventennale. Cominciai a frequentare che avevo già in tasca un diploma di “scuola superiore dell'IZO” e che già conoscevo l'importanza sia del disegno che della pittura e già disegnavo e lavoravo con il colore meglio di qualsiasi professore accademico.*

Con queste parole, a distanza di quasi trent'anni, l'artista ricorda quello che a buon grado può considerarsi uno dei momenti più significativi del suo percorso formativo. Diversamente da quanto afferma nel breve passaggio citato, la sua età effettiva era allora di 25 anni; inoltre ai corsi - dove è allievo di G.R.Zaleman, V.E.Savinskij, G.G.Mjasoedov e, soprattutto, di Ja.F.Cionglinskij - viene ammesso in qualità di semplice **вольнослушатель** (*libero frequentante*). Eppure la permanenza in Accademia - che sarà peraltro brevissima - è destinata a lasciare un segno indelebile nella personalità di Filonov e darà un contributo decisivo alla piena emersione della sua originale fisionomia artistica.

I suoi rapporti con l'istituzione sono estremamente conflittuali: la sua formazione pratica e duramente sofferta lo mette sin dal primo istante in una posizione di forte antagonismo nei confronti del mondo accademico, ancorato secondo il suo punto di vista ad una concezione dell'arte troppo idealistica ed elitaria. Filonov pratica sin dal principio una sistematica e volontaria violazione di tutti i canoni estetici tradizionali, principale oggetto di insegnamento durante lo svolgimento dei corsi. Ciò lo porta a realizzare dipinti monocromatici e a sperimentare metodi di costruzione del disegno del tutto inconciliabili con quelli compresi nel programma di studio: così facendo attira inevitabilmente su di sé la disapprovazione dell'intera **профессура** (*corpo docente accademico*). L'unico tra i docenti ad assecondare le originalità dell'allievo è il professor Cionglinskij:

**Академическая профессура с первых же дней
взяла меня под бойкот. Я с первого же дня стала
работать по-своему. Только Ционглинского я
могу вспоминать с уважением и любовью: он не
мешал моим действиям, более того – шумно и
восторженно приветствовал их. Не раз он кричал
на весь класс, поражаясь моим упором:
“Смотрите! Смотрите, что он делает! Вот из
таких выходят Сезанн, Ван Гог и Леонардо”.
(cit. in P. F. i ego škola 1990: 98)⁴⁸**

⁴⁸ *I professori dell'Accademia cercarono di boicottarmi sin dal primo giorno. Ed io dal primo giorno mi sono messo a lavorare per conto mio. Mi ricordo con stima e affetto solo di*

Viene così il 1910, anno in cui Filonov consegue quell'identità artistica pienamente autonoma che gli varrà in seguito un ruolo di prim'ordine sulla scena artistica internazionale: delusa ogni sua aspettativa riguardo al mondo accademico, decide di concentrarsi esclusivamente sulle proprie intuizioni e di tradurre in arte quella pratica di un lavoro duro e perseverante appresa sin da giovanissimo. Il 1910 è infatti l'anno della sua espulsione dall'Accademia, dei primi disegni costruiti secondo il principio della *compiutezza* - di cui diremo oltre - e del suo primo, prolungato soggiorno in Europa. È, in altre parole, l'anno in cui Filonov cambia drasticamente il corso della propria ricerca: lo studio accademico delle tecniche pittoriche, in cui ha rivelato doti eccellenti di disegnatore, può considerarsi un capitolo chiuso. Egli comincia la sua originale sperimentazione di una forma d'arte che non sia frutto del solo esercizio o dell'imitazione, ma di una consapevole e sofferta indagine filosofica del mondo.

A fare le spese del suo desiderio di rottura con gli ambienti accademici è quello stesso Cionglinskij di cui si è letto sopra il postumo attestato di stima. Il litigio col maestro, che costa a Filonov l'espulsione immediata dall'Accademia, rappresenta l'ultimo gesto di una personalità nota nel suo ambiente per essere piuttosto impermeabile ai condizionamenti dell'insegnamento, e non ha in fondo nulla a che vedere con la persona di Cionglinskij (Andersen 1990: 23-35)⁴⁹. È doveroso

Cionglinskij: era il solo a non disturbare le mie attività, accogliendole anzi con un tono clamorosamente trionfale: «Guardate! Guardate che cosa sta facendo! È da cose come queste che saltano fuori i Cézanne, i Van Gogh, i Leonardo».

⁴⁹ Petr Buckin - un compagno di corsi di Filonov all'Accademia - descrive in una sua memoria quanto accadde tra il professore e lo studente:

Пришел Филонов. Но его не узнать. Бледный, без улыбки. Скупно отвечает на приветствия. Молчит. Что с ним? Непонятно. Ционглинский поставил в качестве модели для живописи нового натурщика. «Посмотрите, что за прелесть? Б то же Аполлон!», громко восторгался Ян Францевич. «Какие формы! А какого цвета тело! Любая женщина позавидует такому цвету!» [...] Филонов молча установил холст около натурщика и взял в руки длинный, с большой палец толщиной уголь и начал рисовать широкими штрихами. «Что вы делаете, Филонов?»⁶ неистово закричал Ционглинский. [...] Филонов молча продолжал работать. Вся фигура в натуральную

aggiungere che, a seguito di una lettera in cui Filonov spiega le ragioni del suo gesto e l'inconciliabilità della propria ideologia con quella dell'*intelligencija* accademica, l'istituzione lo riammette quasi immediatamente ai corsi (presumibilmente per intercessione dello stesso Cionglinskij). Ma il ventisettenne artista declina l'invito: dopo un viaggio di quasi due anni tra Italia e Francia - dove si guadagna da vivere con i lavori più umili e precari - comincia una fervente attività di frequentazione dei cenacoli artistici di sinistra, e partecipa sporadicamente alle esposizioni organizzate tra Mosca e San Pietroburgo da **Союз молодежи**, la celebre *Unione della Gioventù*⁵⁰. Benché nelle opere degli anni immediatamente successivi al suo distacco dall'Accademia siano ravvisabili frequenti 'citazioni' - primitivismo, cubofuturismo, e altro - nessuna delle tendenze con cui entra in contatto riesce ad esercitare un'influenza decisiva sulla sua complessa personalità: si può dire anzi che Filonov partecipi alle attività dei gruppi da testimone esterno⁵¹. Mantiene infatti un costante atteggiamento

величину была выполнена Б энергичными, широкими штрихами. [...] Филонов зафиксировал рисунок, на другой день принес зеленую краску "Поль Веронез" и начал ею покрывать весь рисунок. «Б то же безобразие, смотрите, что он делает?!», обращается профессор ко всему классу. [...] Филонов невозмутимо, совершенно спокойно повернулся к Ционглинскому и, смотря его прямо в глаза, не повышая голоса, произнес: «Ду...ррак!», взял холст и ушел. Больше его мы в классе не видели. (cit. in Misler, Bowlt 1990: 27-28)

[Entrò Filonov, ma era irriconoscibile. Pallido, senza sorriso. Risponde a stento ai saluti. Tace. Che cos'ha? Non si capisce. Cionglinskij fece disporre come modello per un quadro un nuovo nudo. «Guardate che incanto! È un vero Apollo!», si estasiò a voce alta Jan Francevic. «Che forme! E di che colorito è il corpo! Qualsiasi donna invidierebbe un tal colore!». [...]. Filonov mise in silenzio la tela accanto al nudo e prese un lungo carboncino spesso un pollice e prese a disegnare a grandi linee. «Cosa fate, Filonov?», cominciò a gridare Cionglinskij infuriato. [...] Filonov continuò a lavorare in silenzio. L'intera figura fu realizzata a tratti energici e spessi [...] Filonov fissò il disegno, il giorno dopo portò un verde Paolo Veronese e cominciò a coprire con quello l'intero disegno. «Ma è una porcheria! Guardate, cosa sta facendo?!», si rivolse il professore a tutta la classe. [...] Filonov, come se niente fosse, si girò in perfetta calma verso Cionglinskij e, guardandolo dritto negli occhi, senza alzare la voce pronunciò: «I...diota!», prese la tela ed uscì. I classe non si fece più vedere.]

⁵⁰ Alla mostra organizzata dal gruppo nel 1911, Filonov presenta la sua prima opera mai recensita: **Б скиз** (*Schizzo*). L'autore dell'articolo che ne fa menzione - comparso il 13 aprile di quell'anno sulla pubblicazione **Биржевые ведомости** (*Il bollettino borsistico*) - definisce il lavoro "**драгоценнейшим психиатрическим документом**" (*preziosissimo documento psichiatrico*). Cit. in P.F. i ego škola 1990: 296).

⁵¹ Nel percorso di ricerca di una propria identità artistica Filonov attraversa gran parte delle tendenze espresse dal suo tempo. Oltre alla riconosciuta influenza che sulla sua formazione

critico nei loro confronti - di cui non farà mistero nei suoi scritti successivi - soprattutto perché troppo inclini alle teorizzazioni: queste, al pari di quelle accademiche, gli sembrano astratte e del tutto infondate. Ma ciò che più conta è che a partire dal 1912 Filonov comincia l'elaborazione del suo complesso ed originalissimo metodo pittorico: di lì a poco egli approderà a quella rivoluzionaria concezione dell'arte - a metà strada tra scienza e mistica - che lo consacreranno artista di fama mondiale.

Il primo manifesto dei pittori analitici compare a San Pietroburgo nel marzo del 1914. A nemmeno quattro anni dalla definitiva rottura con gli ambienti accademici, Filonov ha dunque avuto modo di focalizzare le sue brillanti intuizioni sull'arte e di fissarne i contenuti in un complesso di innovative categorie, la cui conoscenza è di fondamentale importanza per una adeguata comprensione del metodo pittorico analitico. In un documento di poco più tardo - la celebre *Dichiarazione della Fioritura Universale* (1923) - parlando del suo primo manifesto Filonov definisce tali categorie “**лозунги**” (*parole d'ordine*):

Первый раз лозунги «сделанная картина», «отрицание современной художественной критики», «перенос центра тяжести современного искусства в Россию», «чистая действующая форма», «Мировой Расцвет» были мною объявлены в 1914-1915 гг. в Петрограде. (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 80)⁵²

ebbero l'arte primitiva russa delle icone e dei *lubki* (Lichacev (1991: 378) e Pratt (1996: 189)), il linguaggio visionario di Bosch e l'umanesimo rinascimentale di Dürer, Filonov dimostra una certa attenzione per le correnti coeve del modernismo russo e occidentale - cubismo, futurismo, espressionismo, suprematismo - di cui assimila gli aspetti più congeniali alla sua concezione del lavoro in arte. Si vedano in proposito gli articoli di Grigar (1982: 213-214), Misler (1982: 237-307) e di Bowlt (1990: 12-83).

⁵² *Le parole d'ordine: «quadro finito», «rifiuto della critica d'arte contemporanea», «spostamento del centro di gravità dell'arte contemporanea in Russia», «forma agente pura», «Fioritura Universale» le ho annunciate per la prima volta a Pietroburgo, negli anni 1914-15.*

Le ‘parole d’ordine’ dell’arte analitica e le premesse filosofiche che esse sottendono saranno prese in esame di seguito. Attraverso la loro esposizione si intende fornire una succinta ma esaustiva spiegazione di cosa Filonov intendesse per **аналитическое искусство** (*arte analitica*).

1.2.1. Compiutezza e quadro finito.

Nel sistema teorico filonoviano il termine “**сделанность**” - da noi tradotto con ‘compiutezza’ - indica l’obiettivo primario dell’arte analitica: il conseguimento della perfezione formale dell’opera mediante lo sviluppo ultimo del suo contenuto. Alle sue origini sta l’idea di una stretta correlazione tra visibile e scibile - di cui si dirà meglio oltre - per cui ogni sforzo espressivo dell’artista deve essere teso alla realizzazione di un tessuto pittorico profondamente articolato, ad immagine della complessità formale e sostanziale che è propria di ogni cosa in natura. Una volta terminata, l’opera dovrà infatti riprodurre quelle proprietà nascoste dell’oggetto rappresentato che possono essere rivelate solo mediante un approfondito lavoro di *analisi*. Questa deve condurre l’artista ad una comprensione ‘totale’ della cosa, ottenuta con il solo ausilio delle facoltà intellettuali razionali e dell’immaginazione. Nella visione filonoviana il quadro costituisce quindi una sorta di riduzione a modello di ciò che raffigura: ha il compito di ‘visualizzare’ la materia di cui si compone la cosa, le strutture in cui tale materia si organizza ed i fenomeni che avvengono incessantemente al suo interno. Si può dire in tal senso che Filonov reinterpreta in chiave artistica le *modellizzazioni* scientifiche del mondo: l’esito della sua ricerca figurativa è per certi versi assimilabile alle innovazioni in ambito cosmologico introdotte dalla scienza nei primi anni del secolo (cfr. 1.1). L’idea della **сделанность** incarna inoltre gli aspetti teleologici dell’arte secondo l’approccio analitico: essa stabilisce che il fine del lavoro compiuto dal pittore sulla tela è il pieno adempimento dell’opera in ogni suo dettaglio formale e di contenuto⁵³. Nel caso specifico della

⁵³ Tracce di una tale idea - benché ad uno stadio ancora embrionale - sono presenti già nella lettera che il ‘libero frequentante’ Pavel Filonov indirizzava il 12 aprile del 1910 al consiglio dei professori dell’Accademia. La commissione era stata incaricata di esaminare la domanda di riammissione inoltrata dall’allievo, dopo che un pesante diverbio con il professor Cionglinskij ne aveva provocato l’immediata espulsione (cfr. nota 49). La lettera contiene un’apologia della propria attività di ricerca, autonoma e contro tendenza rispetto all’insegnamento impartito presso l’istituzione: in essa si può leggere una anticipazione dei temi che saranno pienamente

pittura - poiché il concetto può essere esteso in linea di principio a qualsiasi altra forma d'arte - il conseguimento di un tale obbiettivo è rappresentato dalla **сделанная картина** (*quadro finito*), ovvero da un quadro in cui l'estrema complessità formale dei segni tracciati sulla tela rifletta esattamente la struttura dell'oggetto rappresentato. In essa dovranno leggersi tutti i livelli di rappresentazione possibili della cosa: dal minimo ente immaginabile - quello che Filonov chiama "**атом-кирпич**" (*atomo-mattone*) - al suo aspetto visibile.

sviluppati nel manifesto del 1914. L'accento cade in particolar modo sulla necessità di sviluppare appieno tutte le forme osservate in natura, cosa per cui Filonov non riesce a dedicarsi con cura - come gli è richiesto - alla realizzazione degli studi sul colore secondo il metodo accademico:

Я исключен лишь за то, что учился, за то, что со страшным упорством добивался каждой формы, жертвуя для Б того и красотой Б тюда и колоритом. Я сам знаю, что мои рисунки и Б тюды отвратительны, но уверяю вас, что я могу работать не только так, но решительно любой техникой, и могу совершенно приблизиться к натуре; но только мне в настоящее время редкое место в натуре нравится по цвету, и мне досадно, что оно не такое, каким бы я хотел его видеть; все же, каким бы ужасным цветом я ни начал, но добившись тех форм, какие мне нужны, и заканчивая Б тюд, я начинаю приближаться к натуре; если же сразу начну с тех цветов, какие вижу, то непременно отступлю от них и перейду в страшную черноту и синий и красный цвет... Если бы я работал, как я хотел и разрабатывал бы все формы, какие вижу, то мне одного Б тюда хватило бы месяца на три. (cit. in Misler 1982: 247)

[*Mi si espelle solo perché ho studiato, solo perché a costo di enormi sforzi ho prodotto ogni sorta di forma, a discapito della buona riuscita dello studio preparatorio e del bozzetto a colori. Io stesso so bene che i miei disegni e i miei studi sono orribili, ma vi assicuro che sono in grado di lavorare in ben altro modo, usando assolutamente qualunque tipo di tecnica, e che posso avvicinarmi alla natura in maniera perfetta; solo che attualmente trovo poco spazio per il colore, e mi rincresce che esso non sia come io lo vorrei vedere; qualunque cosa io cominci con un brutto colore, una volta ottenute simili forme - che sono quelle che mi servono - terminando lo studio io comincio ad avvicinarmi alla natura; se invece io comincio subito con i colori così come li vedo, immancabilmente me ne allontano e mi ritrovo in una tremenda oscurità o in un blu o in un rosso... Se io lavorassi come vorrei e sviluppassi a fondo ogni forma, così come la vedo, allora mi servirebbero all'incirca tre mesi per un solo studio.*]

Per comprendere il reale significato del termine e le sue molteplici sfumature in russo, può rivelarsi utile formulare una breve nota lessicale: la parola “**сделанность**” è un sostantivo deverbale, derivato dal participio passato del verbo perfettivo **сделать**. La coppia aspettuale **делать/ сделать** - che in italiano si suole tradurre indistintamente con il verbo “fare” - può essere resa con le perifrasi “stare facendo/ fare in modo compiuto”, ineleganti ma utili ai fini del nostro discorso. Quindi il sostantivo deverbale **сделанность** indica approssimativamente la “qualità di ciò che è stato fatto in modo compiuto”, ovvero la “compiutezza”. Negli scritti filonoviani la parola assume però una doppia valenza semantica: la prima le proviene dal significato neutro comune ad entrambe le voci della coppia aspettuale **делать/ сделать**, che porta in sé l’idea di un “fare in modo attivo e concreto”; la seconda proviene invece dalla sua perfettività, che implica - lo si è già detto - la compiutezza dell’azione⁵⁴.

Entrambe le valenze di significato di cui la parola è portatrice trovano ampio riscontro negli scritti di Filonov sull’arte. Una attenta lettura dei documenti mostra come l’ideatore della pittura analitica avesse una visione del tutto originale dell’opera, oscillante tra la sua natura concreta di manufatto e quella segnica di rappresentazione di un certo contenuto: da un lato il quadro è sempre inteso come il prodotto finale del lavoro che l’autore compie materialmente sullo spazio della tela; dall’altro assume invece il valore di immagine (o ‘modello’) della complessità strutturale e funzionale dell’oggetto rappresentato, rivelata progressivamente al pittore nel corso dell’analisi.

Prendiamo in considerazione la prima delle due idee contenuta nella parola “**сделанность**”: il quadro come manufatto. L’importanza attribuita da Filonov all’azione concreta e diretta dell’artista sull’opera - e, più in generale, dell’uomo sulla

⁵⁴ Nicoletta Misler assimila il significato lessicale della categoria filonoviana a quello del verbo latino *perficere*, in quanto entrambi condividono l’idea di una prolungata attività di lavoro materiale da parte dell’autore, che richiede un cospicuo dispendio di tempo e di energie. Inoltre vale per entrambi l’idea che esista un punto d’arrivo, un traguardo “al tempo stesso soggettivo e oggettivo” il cui raggiungimento determina la realizzazione dell’opera *perfecta* (Misler 1982: 241). Di qui in avanti la parola “**сделанность**” sarà sempre resa con l’espressione italiana *compiutezza*, in caratteri corsivi. L’aggettivo corrispondente “**сделанный**” sarà reso invece con *fatto* o *finito* a seconda del contesto e dell’uso che ne fa di volta in volta l’autore.

cosa - è espressa compiutamente già nel manifesto del 1914, il primo documento ufficiale prodotto dai pittori analitici: **Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины»** (*Laboratorio intimo dei pittori e dei disegnatori «Quadri finiti»*)⁵⁵. Nell'apertura del manifesto i firmatari dichiarano quale sia il loro obbiettivo in arte:

Цель наша - работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке - Б то могучая работа человека над вещью⁵⁶, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу. (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 70)⁵⁷

⁵⁵ Il titolo del manifesto - reso pubblico a mezzo di un dépliant distribuito durante l'esposizione **Союз молодежи** (*Unione della Gioventù*) del 1914 - corrisponde al nome scelto dal primo nucleo degli artisti analitici per il proprio gruppo. Oltre allo stesso Filonov, sottoscrissero il documento i pittori Kakabadze, Kirillova, Lasson-Spirova e Pskovitinov. Lo si può considerare a tutti gli effetti l'atto di nascita dell'arte analitica: a quello stesso anno risalgono infatti sia l'enunciazione del criterio della *compiutezza*, che la fondazione del primo *laboratorio intimo* - il significato di tale espressione sarà esposto nel paragrafo seguente. Nel '25 il laboratorio *Quadri finiti* diverrà una vera e propria scuola: il *Collettivo dei Maestri dell'Arte Analitica* (MAI).

⁵⁶ Filonov ricorre spesso all'uso della parola **вещь** per indicare sia l'opera - intesa come prodotto materiale del lavoro svolto dall'artista - che il referente ad essa relato. Come è noto, in russo esiste una particolare distinzione tra le parole **вещь** e **предмет** che non ha equivalenti semantici in altre lingue, tanto che entrambe vengono rese indistintamente con le voci lessicali "cosa" e "oggetto". Alla base di una tale distinzione sta una sottile sfumatura di significato: la parola **вещь** possiede un tratto di marcatezza del tutto assente nel suo omologo neutro **предмет**, che indica l'esistenza di un rapporto empatico tra chi parla e l'entità a cui si fa riferimento. Una interessante definizione in tal proposito è stata formulata dagli studiosi Efimova e Manovic:

Although in modern dictionaries *vesch* is defined interchangeably with "object" as a material, inanimate entity, its use in speech and its etymology point to a different meaning. If *predmet* refers to strictly inanimate and functional entities, *vesch* is an entity endowed with human spirit. [...] Etymologically the word *vesch* originated from the Latin *vox* (word, speech), and it is also related to the verb *veschat'* (to prophesy, to bring news). (Efimova, Manovic 1993: xxiv)

⁵⁷ *Il nostro scopo è quello di elaborare quadri e disegni, fatti con tutta la bellezza di un lavoro ostinato, poiché sappiamo che la cosa più preziosa in pittura e nel disegno è il possente lavoro dell'uomo sulla cosa, atto in cui egli rende manifesti se stesso e il suo spirito immortale.*

I pittori analitici avvertono fortemente la necessità di restituire al lavoro manuale sulla tela tutta la dignità che gli è dovuta: il quadro e il disegno vanno in tal senso elaborati a lungo e con estrema perizia, fino a che non siano del tutto *finiti*. La loro concezione materialistica dell'azione umana sul mondo si traduce nell'idea di focalizzare in pittura il solo lavoro sulla tela. Alle innumerevoli e complesse estetiche formulate in quegli anni - sia dagli accademici tradizionalisti che dalle altre avanguardie di sinistra - gli analitici oppongono dunque un semplice principio: poiché la pittura è lavoro manuale, essa va raffinata non mediante la speculazione teoretica, ma con l'esercizio pratico. Lo scopo primario del pittore che si definisca 'analitico' consiste pertanto nel ripristinare in arte il lavoro "ostinato" e "possente" sull'opera. Questo era praticato diffusamente solo nei tempi antichi, quando la grandezza dei maestri non dipendeva dal riscontro di un pubblico raffinato e colto, ma dalla grandiosità delle loro opere. Si è detto di come una tale idea prenda origine da premesse puramente materialistiche. Essa sfocia però in una visione mistica dell'opera d'arte, in cui l'artista è spinto ad agire non per desiderio di fama, ma perché le sue opere diventino simili a dei templi, dinanzi ai quali si rechino a pregare le genti di tutto il mondo:

Понявшим высказанное нами мы говорим:

«В России нет сделанных картин и сделанных рисунков, и они должны быть такими, чтобы люди всех стран мира приходили на них молиться.

Делайте картины и рисунки, равные нечеловеческим напряжением воли каменным храмам Юга-Востока, Запада России, они решат вашу участь в день страшного суда искусства и знайте, день Б тот близок». (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 71)⁵⁸

⁵⁸ *A quelli che hanno compreso tutto ciò che abbiamo affermato, noi diciamo:*
«In Russia non ci sono quadri finiti né disegni finiti, e invece dovrebbero essere tali, affinché le genti di tutti i paesi del mondo vengano a pregare dinanzi a loro.
Fate quadri e disegni, simili per sovrumano sforzo di volontà ai templi del Sud-Est [asiatico] e della Russia Occidentale; essi decideranno la vostra sorte nel giorno del Giudizio

Nella visione analitica dell'arte, il significato filosofico dell'opera sta dunque nel suo essere ad un tempo impronta "sovrumana" lasciata nel mondo dallo spirito immortale dell'artista, e frutto di un lavoro concreto e portato avanti nel segno della più assoluta abnegazione. La vera creatività consiste per Filonov nella capacità di produrre manualmente, ed il quadro *finito* - in quanto manufatto - nella totalità dei gesti che l'artista compie materialmente sulla tela⁵⁹. Il pittore analitico non deve fare alcuna distinzione tra arte e lavoro, poiché ogni attività umana si basa sempre e comunque sulla capacità dell'individuo di agire materialmente sulla cosa, di trasformare il suo aspetto plasmandone la materia. Si noti in tal senso che in questo come in altri scritti filonoviani sull'arte le parole **работа, действие** e **произведение** (lett.: *lavoro*,

Universale dell'arte e, sappiatelo, tale giorno è vicino». Per l'idea di arte come tempio - di ascendenza apertamente fedoroviana - si veda la nota 35.

⁵⁹ L'idea filonoviana di gesto come ricodificazione della cosa trova un equivalente nelle ricerche coeve di Florenskij e Larionov: nei loro studi sul linguaggio della gestualità - raccolti nell'opera del 1922 **Словарь символов** (*Vocabolario dei simboli*) - il movimento del corpo nello spazio viene interpretato come traccia invisibile della presenza, a cui sono associati valori e significati profondi espressi inconsciamente. In entrambi i casi il gesto assume una precisa valenza indicale: per Filonov manifesta i fenomeni ed i processi nascosti che avvengono nel referente; per Florenskij e Larionov costituisce una "**символическое описание**" (*descrizione simbolica*) di ciò che avviene nei livelli più profondi della personalità. Nel seguente passaggio - tratto da un articolo di Nicoletta Misler su Florenskij - si illustra un interessante parallelismo tra linea e gesto, che rende pienamente fruibile la vicinanza tra le due posizioni viste:

For Florenskij then, a line or a gesture was a transcription in the sense that a musical score or the grooves incised in a phonograph record are. Our participation - our intervention - in the world was, therefore, manifested via the synthesis of the gesture and its abstract invisibility as spatial vector. Only in this sense, that is, in relation to line, could abstraction (*otvlechnost'*) be defined in its Russian etymological meaning of abstractedness - something quite different from the notion of nonobjectivity (*bespredmennost'*) or abstraction (*abstraktsija*), a word widely used after W. Worringer's 1908 *abstraktion und Einfühlung*. (Misler 1996: 131)

In un documento del 1980 intitolato **Семиотика сцены** (*Semiotica della scena*) Jurij Lotman offre del gesto - in arte e in genere - una interpretazione che mette in luce la sua valenza segnica:

I movimenti che hanno un preciso significato si chiamano gesti, le combinazioni di fonemi legati a significati fissi parole. In modo più generale si possono definire segni tutti i mezzi di espressione portatori di un preciso significato. (Lotman 1981: 1)

azione e prodotto) sono usate indistintamente come sinonimi di **творчество** (*opera, creazione*)⁶⁰.

Passiamo ora a considerare il secondo significato attribuibile alla categoria della *compiutezza*. Si è detto che per Filonov l'opera può considerarsi *finita* solo quando rende conto della profonda complessità formale e sostanziale che è propria dell'oggetto rappresentato: lo si può leggere già nel manifesto del '14, dove il maestro afferma la necessità di conseguire in pittura quella perfezione formale che in Russia da tempo si trascura o si evade (cfr. nota 58).

L'importanza attribuita da Filonov allo sviluppo formale del quadro è da mettersi in relazione con quanto va accadendo in quegli anni nelle altre avanguardie russe. Gran parte di queste si muovono nel senso contrario rispetto all'approccio analitico: durante tutti gli anni Dieci e Venti si diffondono modi pittorici tendenti ad una sempre maggiore vaghezza impressionistica, come nel caso del **лучизм** (*raggismo*) e di certo futurismo; oppure si assiste ad una sistematica semplificazione e geometrizzazione delle forme, come nel suprematismo e nel costruttivismo. In più di un caso, ciò che tali gruppi si ripropongono di dimostrare mediante la loro attività di ricerca è la fallacia degli strumenti ingenui (senso e intelletto) di scansione del reale, il che si traduce in una sorta di abiura collettiva del figurativismo. Alcuni troveranno rifugio nella pura astrazione e sanciranno la definitiva superiorità dello spirito nel processo di comprensione del mondo: ne è un chiaro esempio Kandinskij. Altri si sforzeranno invece di superare l'inadeguatezza umana a comprendere pienamente la cosa, mediante un lavoro suppletivo di scomposizione e ricomposizione del punto di vista: è il caso del cubismo (cubismo francese e cubofuturismo russo). In altri casi ancora si rinuncerà del tutto ad associare l'immagine prodotta a qualsivoglia referente - fenomenico o meno - e si affermerà che la forma non è invenzione dell'artista, ma un ente reale capace di vita propria (come accade nel suprematismo). Ammesso che sia lecito cercare il comune denominatore di posizioni tanto diverse, si assiste in linea di principio ad un diffuso sentimento di rinuncia alla referenzialità. Perfino i cubisti, gli

⁶⁰ Osserva Mojmir Grigar che la sostanziale assimilazione tra arte e lavoro è un'idea che compare, negli stessi termini in cui la intende Filonov, negli scritti di Bogdanov del '13 e del '20 (Grigar 1982: 231n, 233n).

unici a mantenere in vita una forma di parziale figurativismo, non possono che assumere un metodo di osservazione della cosa del tutto incompatibile con la sua percezione ordinaria. Ogni sforzo teso a conseguire una conoscenza 'oggettiva' del referente è percepita come del tutto inutile e l'arte perde via via i suoi contatti con il mondo: è infine relegata dai suoi adepti a sopravvivere in una dimensione autonoma, altra rispetto a quella propria della coscienza ingenua.

Per Filonov vale esattamente il contrario: partendo dal presupposto che la realtà fenomenica è pienamente accessibile all'uomo - o quantomeno all'artista - egli propone un modo di scansione della realtà che si basa sulle facoltà profonde del soggetto: l'**изобразительная сила** (*facoltà immaginativa*) e l'**аналитическая сила** (*facoltà analitica*). Con la prima il pittore analitico deve poter elaborare tutte le ipotesi possibili su ciò che passa sotto i suoi sensi, ma in forma di intuizione, non di ragionamento razionale: Filonov parla in tal senso di "**интуитивный натурализм**" (*naturalismo intuitivo*)⁶¹. Con la seconda deve invece prendere piena coscienza della cosa in ogni suo dettaglio, di se stesso mentre osserva la cosa, dell'esito di ogni suo gesto sulla tela e del significato ultimo che avrà il quadro una volta *finito*. L'artista diviene, per usare le parole dello stesso Filonov, un "**исследователь-изобретатель**" (*ricercatore-inventore*) che - parimenti allo scienziato - ha il compito di indagare approfonditamente il mondo dei fenomeni e dei processi, e di trarne tutto quel bagaglio di conoscenze necessario ad una loro successiva traduzione nel linguaggio dell'arte. Nel documento del 1923 **Вся наука искусства сводится вот к чему** (*Ecco a cosa porta l'intera scienza dell'arte*) si legge:

**Упорно и точно думай над каждым атомом
делаемой вещи.**

Упорно и точно делай каждый атом.

Упорно и точно рисуй каждый атом.

**Упорно и точно вводи выявленный цвет в
каждый атом, чтобы он туда въедался как тепло
в тело, или органически был связан с формой,
как в природе клетчатка цветка с цветом.**

⁶¹ L'espressione è tratta dalla celebre *Dichiarazione della «Fioritura Universale»*, il manifesto del 1923 (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 76).

И твоим принципом мастера пусть будет лозунг: «Я могу делать любую форму любой формой и любой цвет любым цветом, а произведение искусства – есть любая вещь сделанная с максимумом напряжения аналитической сделанности». (cit. in Misler, Bowlt 1990: 199)⁶²

Dunque la *compiutezza* del quadro o di un qualsiasi altro artefatto umano si dà come riflesso, emanazione della complessità del mondo fenomenico, per cui ai singoli segni tracciati sulla tela e alla loro progressiva strutturazione corrispondono esattamente tutte le parti di cui si compone la cosa: l'atomo, il reticolo cristallino, l'aggregato e ogni ulteriore struttura della materia inerte; l'atomo, la cellula, il tessuto organico, l'organo ed ogni altra formazione della materia vivente.

Lo stesso Filonov non manca di sottolineare entusiasticamente l'estrema novità della sua concezione dell'arte, che si manifesta soprattutto nel particolare contenuto dell'opera realizzata secondo il metodo analitico: l'artista non si limita più a riprodurre la sola apparenza esteriore della cosa, ma traduce integralmente la cosa stessa in immagine. Il contenuto con cui operano i maestri dell'arte analitica è dunque la realtà 'oggettiva' in ogni suo aspetto formale e sostanziale:

Мастера аналитического искусства в своих работах действуют содержанием, еще не вводившимся в оборот в области мирового искусства, например: биологические, физиологические, химические и т. д. явления и процессы органического и неорганического мира, их возникновение, претворение, преобразование, связь,

⁶² *Con tenacia e precisione rifletti su ogni atomo della cosa che fai.*

Con tenacia e precisione fai ogni atomo.

Con tenacia e precisione disegna ogni atomo.

Con tenacia e precisione immetti in ogni atomo un colore ben definito, affinché esso lì si insinui come il calore in un corpo, o perché esso sia organicamente collegato con la forma, come in natura le cellule del fiore con il colore.

E sia il tuo principio di maestro l'imperativo: «Io posso fare qualsiasi forma a partire da qualsiasi forma, e qualsiasi colore a partire da qualsiasi colore, e il prodotto ultimo dell'arte è qualunque cosa che sia fatta con il massimo impiego della compiutezza analitica».

взаимозависимость, реакция и излучение, распадение, динамика и биодинамика, атомистическая и внутриатомная связь, звук, речь, рост и т. д. ... (cit. in Markin 1995: 9-10)⁶³

Questo passaggio, tratto dal documento del '28 **Краткое пояснение к выставленным работам** (*Breve nota esplicativa ai lavori esposti*) manifesta l'estrema originalità dell'approccio analitico in arte. Il quadro è per Filonov una riproduzione sintetica della conoscenza del mondo fenomenico, conseguibile mediante l'attenta analisi della realtà. Vedremo più avanti quali siano gli strumenti necessari alla piena comprensione della cosa - oltre alla *facoltà immaginativa* e a quella *analitica*, di cui si è già detto sopra. Per ora va notato che l'esito ultimo di una tale attività cognitiva è una forma di sapere convergente a quello scientifico: nell'arte analitica il quadro è concepito come immagine degli enti elementari di cui si compone la materia, dei processi visibili e invisibili che in essa avvengono, delle innumerevoli connessioni che questi innescano tra loro. Per giungere al quadro *finito* è pertanto necessario lavorare tenacemente e instancabilmente. Il pittore analitico deve elaborare con estrema perizia le forme ed i colori, darsi da fare su ogni singolo atomo della sostanza che impiega, allo stesso modo in cui il lavoratore manuale agisce sulla materia grezza, trasformandola in qualcosa di perfetto:

Уметь писать – значит упорно и настойчиво делать в каждом атоме, как делает сапожник и поэт, музыкант, певец, столяр, слесарь и плотник, творчество которых, как труд, равно одно ремесло другому, и творчеству изобразительного искусства. Творить – значит уметь делать, а делать можно только точно зная, что ты хочешь делать в каждом атоме

⁶³ Nei loro lavori i maestri dell'arte analitica utilizzano un contenuto che non è mai stato messo in circolazione in tutta l'arte mondiale, per esempio: i fenomeni ed i processi (biologici, fisiologici, chimici, ecc.) del mondo organico e inorganico, la loro origine, formazione, trasformazione, correlazione, interdipendenza, reazione ed eliminazione, decomposizione, dinamica e biodinamica, correlazione atomica e subatomica, suono, discorso, crescita, e così via.

**делаемой картины, и в процессе работы
опираться только на свою аналитическую силу и
на точную науку.** (cit. in Misler, Bowlt 1990: 199)⁶⁴

Si noti infine l'uso reiterato in questo passaggio del verbo **делать**, nella sua accezione di 'fare in modo attivo e concreto', di cui si è già parlato sopra.

Riassumendo, possiamo dire che nel sistema teorico filonoviano la categoria che passa sotto il nome di **'сделанность'** indica da un lato l'idea di una piena identità tra arte a lavoro manuale, dall'altro il carattere della compiutezza che l'opera deve necessariamente presentare perché la si possa ritenere perfettamente *finita*.

L'applicazione della categoria filonoviana della *compiutezza* determina in pittura conseguenze notevoli, che interessano principalmente il metodo di costruzione dell'opera. Si è visto come il quadro possa dirsi *finito* solo se le tracce che lo compongono sulla tela sono state portate al massimo grado di definitezza possibile. Ciò implica da parte dell'artista un lavoro particolarmente accurato di tessitura del disegno, al quale è attribuito il valore di vera e propria struttura portante su cui si regge l'intero edificio del quadro. L'elaborazione marcata del tessuto pittorico - nelle figure di primo piano come nelle *textures* che fanno spesso da sfondo - occupa di conseguenza un ruolo decisivo nella realizzazione dell'opera, a discapito di altri criteri tradizionali come l'equilibrio formale e la dosatura cromatica. L'importanza attribuita da Filonov al disegno è fortemente ribadita in ogni suo scritto, e rientra in gran parte nella campagna di critica che il maestro muove all'insegnamento tradizionale delle tecniche pittoriche, soprattutto nei modi in cui questo viene impartito presso le Accademie:

⁶⁴ *Saper dipingere significa darsi da fare tenacemente e insistentemente su ogni atomo, come fanno il calzolaio e il poeta, il musicista, il cantante e il falegname, il fabbro e il carpentiere, l'opera dei quali, in quanto lavoro, assimila tra loro tutti i mestieri (il che vale dunque anche per l'opera dell'arte figurativa). Creare significa saper fare, e puoi fare solo conoscendo con precisione che cosa tu voglia realizzare in ogni atomo del quadro che lavori, e se nella fase di lavorazione sei in grado di contare solo sulla tua forza analitica e sulla scienza esatta.*

**Мы утверждаем, что давно уже громадно-
равноценное картине значение рисунка утеряно,
оно растворилось в графике и в Бскизах к
картинам, в то время как рисунок должен быть
громаден как таковой – не слуга живописи, не
слуга графики.** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 70)⁶⁵

In più di un'occasione Filonov critica aspramente gli esponenti della cosiddetta “**магистраль**” (*strada maestra*) dell'arte russa, proprio perché la loro ricerca va nella direzione di una completa “**беспредметность**” (*non-oggettivismo*)⁶⁶. L'opera di sistematica semplificazione figurativa messa in atto dalle avanguardie di inizio secolo rende i loro lavori non-*finiti*: dal punto di vista analitico essi sono dei veri e propri incompiuti, sia sul piano della forma che - di conseguenza - su quello del contenuto⁶⁷. Alla effettiva realizzazione dell'opera, gli avanguardisti antepongono in importanza la presa di posizione ideologica o estetica: critiche in tal senso sono mosse da Filonov soprattutto nei confronti di Kandinskij e di Malevig. Al loro avvento sulla scena artistica mondiale corrisponde in effetti una drastica riforma in ambito figurativo, per cui la precisione del tratto e la cura del dettaglio vengono sistematicamente evasi, in quanto ritenuti devianti, di ostacolo alla libera espressione e legati ad una visione arretrata dell'arte. Ma per Filonov si tratta soltanto di speculazioni, fatte da intellettuali di formazione o ispirazione ‘borghese’: questi, non avendo mai dovuto lavorare, non lo sanno fare nemmeno in arte. Egli si schiera inoltre contro quelli che definisce

⁶⁵ Noi sosteniamo che già da tempo è andato perso il valore fondamentale del disegno per il quadro, valore che si è dissolto nella grafica e negli schizzi preparatori dei quadri, mentre il disegno dovrebbe essere fondamentale di per sé - e non un servo della pittura, né della grafica.

⁶⁶ Del termine **беспредметность** fu fatto ampio uso da parte dei suprematisti: Malevic, Rozanova, Rodčenko e Štenberg ne fecero il titolo di numerose loro opere. Esso possiede un significato sensibilmente diverso da **абстракция** (*astrazione*), in quanto indica - oltre all'astensione da ogni tentativo di fare propria la realtà ‘oggettiva’ - una precisa rinuncia alla referenzialità. Per il confronto con un altro termine di significato affine (**отвлеченность**) si veda la nota 59.

⁶⁷ A proposito del rapporto tra forma e contenuto, nel documento del 1923 **Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы** (*Concezione del significato interno dell'arte come di una forza agente*) Filonov afferma: “**Работа над содержанием есть работа над формой и обратно**” (*Il lavoro sul contenuto è lavoro sulla forma, e viceversa*. Cit. in Misler (1982: 283)).

“**фальшивомонетчики**” (*falsari*), ovvero tutti coloro che spacciano per proletarie riforme estetiche che riguardano solo la forma o il contenuto dell’opera, e non la sua realizzazione concreta e materiale intesa come lavoro (Grigar, 1982: 211). Di notevole importanza il fatto che Filonov non risparmi le sue critiche né al Proletkul’t di Bogdanov, né all’*Associazione degli Artisti della Russia Rivoluzionaria* (AChRR), gli anticipatori del Realismo Socialista:

**Группа АХРР объявляет себя художниками –
«более пролетариями, чем сами пролетарии», не
имея ни классового чутья, ни классовой
идеологии, ни идеологии по искусству, не имея
работ, и не имея работать. (cit. in Misler, Bowlt 1990:
179)⁶⁸**

La *controriforma* del disegno preciso e finemente elaborato nasce dunque dall’esigenza di realizzare un’opera formalmente perfetta, alla quale non possa che nuocere l’aggiunta di un solo tratto di colore. Per questo Filonov è solito lavorare su di uno stesso quadro per molti anni, fino ad avere esaurite tutte le possibilità combinatorie dei segni tracciati sulla tela: solo attraverso una esasperata elaborazione del disegno si può infatti conseguire la *compiutezza* del tessuto pittorico, che trova la sua piena realizzazione in fase di stesura del colore. Quest’ultima diviene non solo successiva, ma anche di secondaria importanza rispetto alla realizzazione del disegno preliminare: per Filonov la pittura non può prescindere dal disegno *finito*, e “**основа живописи – сделанный рисунок и выявленный цвет, живопись – есть вывод из рисунка. Живопись есть цветовой вывод из раскрашенного рисунка**” (cit. in Misler, Bowlt 1990: 70)⁶⁹. Come si legge nel manifesto del 1914, alla rivalutazione dell’importanza del disegno in pittura sarebbe seguita niente meno che l’inaugurazione di una “nuova era dell’arte”:

⁶⁸ Il gruppo AChRR si dichiara [composto di] artisti «più proletari degli stessi proletari», benché non abbiano un sentimento o un’ideologia di classe, né un’ideologia dell’arte, e benché nessuno di loro abbia un lavoro o sappia almeno lavorare.

⁶⁹ Il fondamento della pittura è il disegno finito e il colore messo in evidenza, la pittura è un accanito lavoro, fatto sia col colore che col disegno, sulla forma. La pittura è un esito del disegno. La pittura è l’esito cromatico del disegno colorato.

Мы восстанавливаем права рисунка.

Относительно живописи мы говорим, что боготворим ее введенную, ввевшуюся в картину, и Б то мы первые открываем новую Б ру искусства – век сделанных картин и сделанных рисунков [...].

Мы верим в себя и в нашу цель и для нас слова «сделанная картина», «сделанный рисунок» равны по значению «Василий Блаженный», «Собор святого жана в Лионе». (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 71)⁷⁰

Dietro ad un uso decisamente iperbolico del linguaggio - fatto di parole cariche d'un entusiasmo in apparenza retorico - si cela tutta la consapevolezza di una intuizione mai formulata prima nella storia dell'arte: l'idea che mediante la realizzazione o la contemplazione dell'opera si possa accedere ad una comprensione totale, definitiva della cosa.

⁷⁰ *Noi ristabiliamo i diritti del disegno.*

Per quanto riguarda la pittura noi dichiariamo di venerarla purché introdotta, immessa nel quadro, e noi per primi inauguriamo una nuova era dell'arte - l'età dei quadri finiti e dei disegni finiti [...].

Noi crediamo in noi stessi e nel nostro scopo, e per noi le parole «quadro finito», «disegno finito» equivalgono in significato a «Vasilij Blažennyj», «Duomo di Saint Jean a Lione».

1.2.2. Laboratorio intimo.

Un'altra delle espressioni ricorrenti nella letteratura filonoviana possiede una doppia valenza di significato, da un lato programmatica, dall'altro politica e organizzativa: con la formula **“нтимная мастерская”** (*laboratorio intimo*) il maestro dell'arte analitica è solito indicare non solo il metodo e l'ambiente di lavoro della sua prima scuola (cfr. nota 55), ma anche una concezione libertaria ed egualitaria dell'insegnamento, improntata su di un collettivismo di ispirazione dichiaratamente comunista⁷¹. Come è noto Filonov non fece mai mancare il proprio appoggio alla cosiddetta 'dittatura del proletariato' e sostenne che essa era pienamente giustificata da una sorta di “diritto fondato su basi scientifiche”, come ebbe a definirlo nel manifesto del '23: **“Пролетариат имеет неоспоримое, научное право, не только право силы, на диктатуру”** (cit. in Misler, Bowlt 1990: 179)⁷². In questo senso, il

⁷¹ Nel Manifesto del 23 si legge: **“Я художник мирового расцвета – следовательно пролетарий”** (*Io, artista della Fioritura Universale, sono dunque un proletario*. Cit. in P.F. i ego škola 1990: 79)

⁷² *Il proletariato ha un diritto alla dittatura che è indiscutibile e fondato su basi scientifiche, e che non gli proviene esclusivamente dalla forza*. Si noti che in tal proposito, come sarà spiegato meglio nella presente sezione, Filonov distingue nettamente tra la figura dell'artista 'proletario' - a cui associa l'allievo, l'apprendista, poiché ancora non corrotto da alcun condizionamento ideologico - e dell'artista 'borghese' - tra cui annovera il maestro accademico ed il critico. Il passaggio appena citato continua infatti con le seguenti considerazioni:

В искусстве коллектив профессоров, мастеров, критиков и педагогов искусства права на диктатуру не должен иметь уже потому, что Б то именно они и закабалили всегда творческий интеллект. Каждый занимающийся искусством, т. е. делающий произведения искусства, имеет неоспоримое право, будь Б то ученик начинающий или мастер, на абсолютную свободу творчества, при полной свободе сюжета и личных тенденций. Только так можно реализовать завоевание революции в искусстве,

laboratorio intimo riflette pienamente l'ideologia politica dell'artista. In esso si praticavano infatti norme di vita e di insegnamento che per Filonov rientravano nel programma di “**пролетаризация творчества**” (*proletarizzazione dell'opera*): vi è in primo luogo l'annullamento della distinzione tra maestro e allievo, per cui l'allievo diviene un “**изучающий мастер**” (*apprendista maestro*) sin dal primo istante dell'insegnamento; da questa segue il “**раскрепощение от насильственной педагогики**” (*rifiuto della pedagogia costringitiva*), ovvero l'abolizione del diritto riservato al maestro di poter esercitare un controllo sui contenuti ideologici dell'opera, che l'allievo deve invece poter ricercare da sé, in piena libertà; il recupero e la salvaguardia della personalità dell'allievo, che deve poter contribuire con il proprio originale apporto alla dialettica tra pari che si svolge nel laboratorio; una concezione materialistica del lavoro sull'opera d'arte, che viene assimilato senza distinzioni di sorta a qualsiasi altra attività manuale.

L'idea della sostanziale identità tra arte e lavoro - già vista parlando della *compiutezza* - dipende in larga misura dal fatto che il modello da cui Filonov trae ispirazione per il suo *laboratorio intimo* è la bottega d'arte rinascimentale: da questa egli mutua sia l'assenza di un ordine gerarchico rigidamente determinato, sia l'idea della comunione spirituale tra gli allievi e il maestro. Secondo una tale concezione dell'insegnamento può dirsi maestro solo chi domina materialmente le tecniche ed i

развить, повысить и организовать настоящее - всенародное творчество, и за Б то лишь и была борьба и революция в искусстве. «Вся власть в искусстве - художнику!», и понятие пролетарского искусства сведется к следующему, как действует искусство в классовой борьбе. (cit. in Misler, Bowlt 1990: 179-180)

[In arte il collettivo dei professori, dei maestri, dei critici e dei pedagoghi ancora non dovrebbe godere di alcun diritto alla dittatura, appunto per il fatto che anche loro hanno sempre reso schiavo l'intelletto creativo. Chiunque si occupi di arte, nel senso che produca arte, ha l'indiscutibile diritto, a prescindere che si tratti di un allievo ai suoi inizi o di un maestro, ad una assoluta libertà di espressione, in piena libertà nella scelta del soggetto e delle sue tendenze personali. Solo così si può conseguire la rivoluzione in arte, sviluppare, elevare e organizzare un'arte che sia davvero popolare, ed è questo il solo motivo per cui c'è stata battaglia e rivoluzione in arte. «In arte, tutto il potere all'artista!», e l'idea di un'arte proletaria si ridurrà a quanto segue: come agisca l'arte nella lotta di classe.]

segreti della propria arte, non chi è incaricato di esercitare una funzione che, in mancanza delle attitudini e del bagaglio di conoscenze necessarie, si risolve in una investitura puramente formale. I giovani artisti che tra il '25 e il '33 aderirono al MAI vissero in un rapporto di fratellanza spirituale del tutto simile a quella monastica, e mantennero con il maestro un legame quasi religioso, che andava ben oltre i fattori strettamente professionali del loro apprendistato (Misler 1982: 241).

Nel documento **Система работы в мастерской** (*Il sistema di lavoro nel laboratorio*) redatto nel 1923 in occasione di un convegno sulle correlazioni tra arte e politica nella Russia contemporanea⁷³, Filonov fissa in cinque punti fondamentali la sua concezione della pedagogia dell'arte. Nel primo punto si riconosce all'allievo il diritto ad una formazione aperta, che gli consenta da un lato di non subire i condizionamenti ideologici del singolo maestro, dall'altro di non essere sottoposto a limitazioni in fatto di scelta del genere pittorico, poiché queste non siano di impedimento alla piena realizzazione della sua tecnica espressiva:

1) **Преподавание ведется по всему диапазону идеологическая подразделения искусства, т. е. принцип сделанного примитива, реализм, аналитическое искусство, натурализм, абстрактное творчество, чистое искусство и по всему диапазону тем, т. е. натюрморт, пейзаж, быт как таковой, быт Б тнографический и революционный, портрет, анимализм и т. д.** (cit. in Misler 1982: 297)⁷⁴

⁷³ Il testo appartiene infatti ad un documento maggiore del 1923, dal titolo **Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества - Система «Мировой расцвет»** (*Fondamenti di insegnamento dell'arte figurativa secondo il principio dell'analisi pura come scuola superiore dell'attività creativa - Il sistema della «Fioritura universale»*). Due erano i punti all'ordine del giorno: **“о задачах изобразительного искусства в Советской России”** (*i compiti dell'arte figurativa nella Russia Sovietica*) e **“задачи высшей художественной школы”** (*Il ruolo della scuola superiore d'arte*). L'intero documento è riprodotto in Misler 1982 (291-300).

⁷⁴ *L'insegnamento va condotto su tutto lo spettro della suddivisione ideologica dell'arte (cioè: principio del primitivo finito, realismo, arte analitica, naturalismo, creazione astratta, arte pura) e su tutto lo spettro dei temi possibili (cioè: natura morta, paesaggio, byt in sé, byt etnografico e rivoluzionario, ritratto, animalismo e così via).*

Nel secondo punto Filonov focalizza invece la centralità del principio della *compiutezza* nella formazione dell'allievo: questi si deve abituare sin dal principio a ricercare la perfezione formale nel suo lavoro, che deve essere sempre mirato alla realizzazione della cosa *finita*, cioè 'fatta fino in fondo' (si ricordi la doppia valenza semantica dell'aggettivo **сделанный**). Il conseguimento della *compiutezza* in arte - intesa come perfezione formale e di contenuto - non è dunque una condizione accessibile al solo maestro: è al contrario un processo universale al di fuori del quale non si dà apprendimento, né si può tantomeno parlare di arte analitica. Scopo dell'allievo è dunque quello di realizzare cose *finite*, a prescindere dal fatto che queste siano un quadro, un disegno, un progetto o altro ancora:

2) **Каждая вещь, от первой до последней, делаемая учеником, за все время прохождения курса – есть сделанная картина, рисунок, сделанный проект (или любая сделанная вещь независимо от рода материала), т. е. сделанная вещь как произведение искусства, имеющее единую цель – быть произведением искусства, вполне отвечающим критерию сделанности.** (cit. in Misler 1982: 298)⁷⁵

Il punto successivo riguarda un aspetto pratico del lavoro nel *laboratorio intimo*: in esso si nega l'utilità dell'uso accademico di far precedere la realizzazione dell'opera da bozzetti e studi preparatori. Questo rifiuto dipende in primo luogo da un particolare principio di costruzione del disegno secondo un andamento *dal particolare al generale* - di cui si dirà meglio oltre - per cui ogni forma di premeditazione dell'opera *finita* costituisce una violazione al suo libero sviluppo analitico. Ma in esso è ravvisabile ancora una volta quel sentimento di aperta ostilità che il pittore analitico

⁷⁵ Ogni cosa realizzata dall'allievo durante tutta la durata del corso, dalla prima all'ultima, deve essere finita: il quadro finito, il disegno finito, il progetto finito (o qualsiasi altra cosa finita indipendentemente dal tipo di materiale impiegato), cioè la cosa finita come prodotto ultimo dell'arte, che ha un unico scopo: essere un prodotto dell'arte che risponda pienamente al criterio della *compiutezza*.

manifesta nei confronti degli ambienti accademici e delle correnti improntate ad una visione teoretica dell'arte. Giova a questo proposito ricordare la formazione artistica del tutto anomala di Pavel Filonov, basata non sul metodo di trasmissione del sapere teorico da maestro ad allievo, ma sul lavoro pratico ed umile - da vero e proprio "manovale dell'arte" come lui stesso afferma nel manifesto del 1914: **“Завоевателем откровений и тайн искусства сделаться нельзя, не быв чернорабочим искусства”** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 71)⁷⁶. In presenza di tali condizioni la capacità di creare diviene una dura conquista dell'individuo, e non la ricezione passiva di nozioni astratte: queste non possono che nuocere alla formazione dell'allievo, se non sono vincolate alla pratica di un duro lavoro, poiché solo in esso egli può trovare la propria fisionomia di artista e diventare così un maestro. Secondo Filonov coloro che si limitano a parlare di arte senza produrre alcunché di artisticamente valido - in particolare i maestri accademici e certa critica di parte - sono sfruttatori e parassiti: **“мы согласны со всеми завоеваниями искусства, но мы ненавидим его Б эксплуататоров и чужадных, берущих и говорящих, говорящих и берущих, оскверняющих старое – словами, а новое – работой”** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 70)⁷⁷. Per questo egli auspica anche per i membri del *laboratorio intimo* il superamento di una pratica che è priva di alcuna utilità concreta, e

⁷⁶ Non si possono conquistare le rivelazioni e i misteri dell'arte, se non si è anche un manovale dell'arte.

⁷⁷ Noi approviamo tutte le innovazioni dell'arte, ma disprezziamo i suoi sfruttatori e i parassiti, che prendono e parlano, parlano e prendono, che profanano con le parole ciò che è vecchio, e con la loro opera ciò che è nuovo. A proposito della critica di parte, Filonov dimostra la sua ferma disapprovazione anche nel manifesto del '23:

Я отрицаю все «темное царство» современной русской художественной критики, позорящее науку и пролетарский быт и его обиходные лозунги: «тащи, не пущай», «разделяй и властвуй», – паразитически доведшие до утонченной риторической белиберды ту же идеологию реалистического выхолащивания. Деятельность «столбов» русской художественной критики бесплодна, жестока, ненаучна до подтасовски фактов...
(cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 76)

[Io rifiuto per intero il «regno oscuro» dell'odierna critica d'arte russa, che disonora la scienza, il byt proletario e rifiuto le sue solite parole d'ordine: «Tira e molla», «Divisi per regnare», che hanno parassitariamente ridotto quella stessa ideologia della castrazione realistica a sciocchezze retoriche. L'attività delle «colonne portanti» della critica d'arte russa è del tutto inutile, barbara, scientificamente infondata fino alla mistificazione dei fatti...]

che rappresenta il retaggio del secolare dominio che l'*intelligencija* accademica ha esercitato sul mondo dell'arte:

3) **Принцип штудировки, в силу которого создаются такие отбросы творчества и ученического труда, как Б тюд, упрощение, Б скиз, наброски и т. д., абсолютно исключается как бесцельная трата труда.** (cit. in Misler 1982: 298)⁷⁸

Questa affermazione è tanto più importante se si pensa che, in seguito, Filonov arriverà a negare categoricamente che la **“педагогика искусства”** (*pedagogia dell'arte*) possa avere nella formazione di un artista alcuna utilità. Nelle conclusioni del convegno sulle correlazioni tra arte e politica di cui si è detto sopra, egli auspica che l'affermarsi in Russia della sinistra rivoluzionaria porti ad una libera pratica dell'arte, che possa compiersi **“без предварительного напрасного пребывания в школе”** (cit. in Misler, Bowlt 1990: 192)⁷⁹.

Il quarto punto del documento *Il sistema di lavoro nel laboratorio* va considerato in relazione al precedente, di cui costituisce un corollario a tutti gli effetti. In esso si ribadisce l'idea filonoviana dell'opera d'arte come manufatto: la *compiutezza* è un risultato del lavoro concreto dell'artista, non dello studio. Quest'ultimo si limita a costituire una fase preliminare alla vera e propria azione dell'artista sulla cosa, e non svolge alcun ruolo significativo se non si traduce integralmente in lavoro:

4) **Момент изучения целиком входит в процесс работы над «сделанной вещью».** (cit. in Misler 1982: 298)⁸⁰

⁷⁸ *Il principio dello studio minuzioso, in virtù del quale si realizzano quella tal spazzatura che sono l'opera e il lavoro dell'allievo (come lo studio, l'esercizio, lo schizzo, l'abbozzo e così via) va assolutamente rifiutato in quanto inutile dispendio di energie.*

⁷⁹ *Senza l'inutile stazionamento preliminare a scuola.*

⁸⁰ *La fase dello studio sfocia interamente nel processo di lavoro sulla «cosa finita».*

In ultimo Filonov ricorda che l'adempimento delle quattro condizioni precedenti è comunque vincolato ad un imperativo di fondo: ogni appartenente al *laboratorio intimo* è prima di tutto un esponente della scuola analitica, e deve quindi agire sempre e solo con gli strumenti che sono propri dell'analisi. Questi sono - lo ricordiamo - sostanzialmente due: la *facoltà immaginativa* e quella *analitica*, senza l'ausilio delle quali è del tutto impossibile conseguire la *compiutezza*. Il primo serve all'artista nella sua elaborazione progressiva dell'opera e nella comprensione di ciò che dal suo lavoro nasce di momento in momento; la pratica filonoviana di una continua analisi dell'opera in divenire può essere sintetizzata dal seguente imperativo: **“старайся каждую рабочую секунду понять, что ты делаешь, как ты делаешь, что у тебя выходит из-под рук каждую секунду работы и что выйдет в конце концов из твоей работы”** (cit. in Misler 1982: 301). Sul secondo si è già detto molto (cfr. 1.2.1): basti notare che il principio della *compiutezza* agisce in questo caso da vero e proprio criterio costruttivo, in base al quale l'opera si accresce e si struttura progressivamente. Gli strumenti dell'analisi sono pertanto il principale oggetto di insegnamento (pratico) che si impartisce nel *laboratorio intimo*:

5) Разрешение вещи учеником и преподавание ведется по принципу чистого анализа при критерии максимума напряжения изобразительной силы и сделанности. (cit. in Misler 1982: 298)⁸¹

C'è però un fattore di coesione tra i membri del MAI - come tra quelli del precedente gruppo «*Quadri finiti*» - di cui Filonov non fa parola nel documento preso in esame, ma di cui rendono testimonianza numerose fonti dirette⁸². Si è anticipato sopra del sentimento di comunione spirituale che regola i rapporti interni tra gli aspiranti pittori analitici: oltre a rientrare nella visione filonoviana della pedagogia dell'arte - del tutto simile a quella praticata nella bottega rinascimentale - riflette un

⁸¹ 5) La realizzazione della cosa da parte dell'allievo e l'insegnamento vanno condotti secondo il principio della analisi pura, secondo il criterio del massimo sforzo della facoltà immaginativa e della compiutezza.

⁸² Tra gli altri, sono da ricordare: la sorella E. Glebova ed i numerosi allievi che parteciparono all'esperienza del MAI tra il '25 e il '33.

atteggiamento le cui origini sono da ricercarsi nel sistema di pensiero fedoroviano⁸³. Abbiamo già discusso dell'ascendenza che l'idea dell'**общее дело** (*causa comune*) esercitò di fatto su tutte le avanguardie russe, determinando la loro originale concezione dell'arte come strumento collettivo di trasformazione e controllo del mondo. Nel caso particolare della pittura analitica ciò si traduce in un metodo di lavoro che riflette appieno - e quasi metaforicamente - l'idea di **искусство как проект мира** (cfr. l.1). Mediante la sua azione concreta sul quadro-manufatto, l'artista opera infatti una incisiva trasformazione della materia originaria, raffinandola progressivamente fino a renderla conforme alla complessità immanente della cosa osservata: al fine di ottenere il quadro *finito* il suo lavoro deve procedere secondo un preciso metodo di costruzione del disegno, di cui parleremo nella prossima sezione. Il compito primario dell'artista analitico è in tal senso quello di emendare la materia da ogni imperfezione, per ottenere il modello - come vedremo - di un organismo perfetto. Come si può constatare, la visione del mondo che è sottesa ad una tale concezione dell'oggetto d'arte combina fra loro aspetti materialistici e mistici. Non dobbiamo dimenticare in tal senso che, nel manifesto del 1914, i membri del *laboratorio intimo* «*Quadri finiti*» sono spinti a parlare **“от лица и во имя вечной и великой силы, живущей в нас, силы творящих, украшающих землю, силы**

⁸³ Scrive in tal proposito Evgenij Kovtun:

«Интимная мастерская», созданная Филоновым, Б то не просто учебная студия, а объединение единомышленников, подобное монастырскому братству, исповедующему единую веру. Принципы мастерской несут на себе печать Бзотеричности, избранности, а также оттенок мессианства, столь свойственный русскому авангарду. Искусство для Кандинского, Малевича, Филонова – не только художественное творчество, но и вера, духовное делание. (Kovtun 1990: 95)

[Il «laboratorio intimo» creato da Filonov, non è semplicemente uno studio per gli allievi, ma una associazione di individui in comunione di spirito, simile alla fratellanza del monastero, che professa una sola fede. I principi del laboratorio portano in sé l'impronta dell'esoterismo, della vocazione, e anche una sfumatura di messianismo, così tipico dell'avanguardia russa. L'arte per Kandinskij, Malevic, Filonov non è soltanto creazione, ma anche una fede, un fatto di anima..]

людей, которые, умирая, сознают, что они оставили на земле свой след и свою работу” (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 70)⁸⁴.

⁸⁴ *Da parte e nel nome della inestinguibile, immensa forza che alberga in noi, della forza dei creatori che fanno bello il mondo, della forza di quegli individui che, morendo, sentono di aver lasciato sulla terra la propria impronta ed il proprio lavoro.*

I.2.3. Dal particolare al generale.

L'avversione dimostrata da Filonov per il bozzetto e lo studio preparatorio gli proveniva in parte da un desiderio di rottura con il metodo di insegnamento tradizionale dell'arte. Ma il rifiuto opposto a qualsiasi forma di premeditazione del quadro *finito* dipende anche da altre motivazioni, ben più profonde e legate alla particolare idea di **произведение искусства** (*prodotto dell'arte*) che è proprio dell'approccio analitico. Parlando della categoria della *compiutezza* si è visto come il disegno preciso e finemente elaborato rappresenti per Filonov il solo modo per conseguire la perfezione formale in pittura, e come il quadro *finito* non possa prescindere dal disegno *finito*. Si è detto inoltre che nella visione del maestro non esiste alcuna differenza rilevante tra il lavoro manuale svolto dall'artista sull'opera e quello di un qualsiasi altro lavoratore sulla cosa. A proposito del metodo di insegnamento praticato nel *laboratorio intimo*, si è visto infine come la *compiutezza* vada ricercata dall'allievo (e dall'artista in genere) sin dal primo istante del suo lavoro: essa non deve riguardare il solo esito finale dell'opera - non rappresenta un punto d'arrivo - ma ogni minimo dettaglio del tessuto pittorico nel momento stesso in cui lo si realizza. Tutto ciò induce a pensare che esista un preciso metodo costruttivo dell'arte analitica, basato sulla riproduzione modulare del gesto concreto e sulla progressiva strutturazione e combinazione di elementi *finiti*, nuclei di *compiutezza* che si assommano sullo spazio della tela dando luogo al quadro *finito*. Cerchiamo di vedere nel dettaglio in cosa consista tale metodo di lavoro.

Va innanzitutto sottolineato che al rifiuto della premeditazione non corrisponde in alcun modo l'improvvisazione: nei suoi scritti più di una volta il maestro ammonisce il lettore a non mettersi al lavoro se non ha prima riflettuto profondamente su ciò che sta per fare. In una lettera del 1940 indirizzata all'aspirante allievo Baskancin -

documento di cui si tratterà più ampiamente in una sezione a parte - si legge: **“Обдумывай спокойно и действуй осторожно, вымеряй, развивай глазомер и остроту видения, остроту зрения, не торопись, будь выдержан и расчетлив”** (cit. in Misler 1982: 228)⁸⁵. L’ostilità di Filonov nei confronti della progettazione in arte non è quindi dovuta al fatto che questa possa in qualche modo essere di impedimento alla immediatezza espressiva dell’artista. Il problema è di ben altra portata: l’uso accademico di realizzare bozzetti e disegni preparatori riflette un processo mentale da parte dell’artista che procede da un’idea generale - spesso un principio estetico del tutto astratto, oppure una semplice intuizione su ciò che dovrà essere l’opera *finita* - per approdare alla realizzazione particolare del quadro con la rifinitura dei dettagli. Questo modo di concepire l’atto creativo come un processo orientato *dal generale al particolare*, passa acriticamente all’allievo proprio mediante l’insegnamento accademico e la regola dello studio preliminare. Un tale modo di procedere comporta naturalmente che al lavoro vero e proprio sulla tela sia anteposta una fase speculativa, in cui l’artista formula una precisa ipotesi su quello che dovrà essere l’aspetto finale dell’opera, ovvero della cosa *finita*. Ciò costituisce una evidente deroga al principio della *compiutezza*, che dovrebbe investire tutti i livelli dell’opera in ogni momento della sua realizzazione: procedere dal generale al particolare significa invece lavorare dall’inizio alla fine su materiale informe, incompleto, che si adegua progressivamente all’intuizione preliminare fino a somigliarle appieno. Inoltre è violato anche il principio filonoviano della piena identità tra azione creativa e lavoro manuale, già visto tra i cinque fondamenti che regolavano le attività pedagogiche ed artistiche nel *laboratorio intimo*: nel caso della pratica accademica la fase creativa dell’opera risiede con tutta evidenza nella speculazione che precede il lavoro manuale, e non nel lavoro stesso.

Filonov oppone a tutto ciò l’idea dell’**от частного к общему** (*dal particolare al generale*), ovvero di una attività creativa pura che non comporta alcuna forma di premeditazione. L’opera d’arte *finita*, in quanto prodotto ultimo del lavoro creativo, diviene in tal senso **“фиксация процесса становления высшим”** (cit. in Misler 1982: 299)⁸⁶. L’intero processo di realizzazione dell’opera si frammenta cioè

⁸⁵ *Rifletti con calma e agisci con prudenza, misura, sviluppa la capacità di misurare ad occhio e l’acutezza della tua vista, non aver fretta, sii padrone di te e avveduto.*

⁸⁶ *Fissaggio del processo di formazione in qualcosa di superiore.*

in una continua elaborazione di dettagli *finiti*, e in una loro progressiva strutturazione ed integrazione, come si era anticipato in apertura di paragrafo. L'opera stessa può dirsi *finita* solo quando il lavoro dell'artista giunge al massimo grado di definitezza possibile, ovvero a quella *compiutezza* che fa del disegno, del quadro o della cosa in genere una costruzione elaborata fino al minimo dettaglio. In questo senso l'aggettivo **сделанный** viene ad assumere per Filonov un significato affine a quello dell'aggettivo **развитый** (*pienamente sviluppato*), come si evidenzia nel seguente passaggio:

Работай так: начинай и веди работу от частного к общему, от частного к последней степени хорошо сделанного и развитого к общему, до последней степени хорошо сделанному и развитому. (cit. in Misler 1982:)⁸⁷

Si è già discusso di come il pittore analitico, nella particolare filosofia dell'arte filonoviana, sia concepito come un vero e proprio scienziato: il suo compito specifico, in quanto *ricercatore-inventore*, consiste nel tradurre in immagine quella conoscenza profonda della cosa che è riflesso, emanazione dell'ordine perfetto del mondo, ma anche quel dato di indeterminatezza che governa i processi visibili e invisibili. Uno degli strumenti più importanti nel particolare modo di scansione della realtà fenomenica adottato dagli analitici - nonché della sua conseguente traduzione nel linguaggio dell'arte - è proprio il procedimento costruttivo **от частного к общему**: esso non solo fotografa, ad opera ultimata, la struttura della materia e il divenire dei processi, ma rende conto anche della loro naturale tendenza ad aggregarsi in forme superiori discrete dalla crescente complessità. Se le tracce minime lasciate dallo strumento sulla tela sono equiparate da Filonov agli *atomi-mattoni* che compongono la materia, la loro combinazione e strutturazione progressiva è assimilabile di conseguenza al lavoro che lo scienziato svolge in laboratorio quando, a partire da sostanze chimiche elementari, riesce a produrre composti di sintesi complessi. Emerge

⁸⁷ *Lavora così: comincia e porta avanti il tuo lavoro dal particolare al generale, dal particolare fino al massimo grado del ben fatto e sviluppato.*

così quella visione materialistica ed empirista che porterà Filonov a rifiutare qualsiasi estetica scolastica - su modello del tipo di insegnamento impartito tradizionalmente presso le accademie di tutto il mondo - e ad affermare invece la necessità di fondare una **органическая Бстетика** (*estetica organica*). Questa dovrà essere assolutamente non preconcepita, così come non preconcepita è l'indagine scientifica dei fenomeni chimici e fisici: l'attività del *ricercatore-inventore* non può basarsi su principi astratti dati a priori e non verificabili empiricamente. Un'estetica che si fondi su premeditazione ed astrazione si risolve in una sterile scolastica speculativa, ed è in sostanza l'affermazione di un'idea di bellezza che non ha nulla a che vedere con l'ordine naturale delle cose. L'estetica scolastica, tradizionale oggetto di insegnamento presso le accademie, è dunque in "dissonanza" con le leggi naturali del mondo:

**Бстетика органическая, предвзятая, отрицание
Бстетики, Бстетический диссонанс. То же в
конструкции и законе картины, начиная с
биологического до конструктивного, как такового.
Вывод пульсацией в ритм и их максимальное
напряжение, включение звука как вывод через
ритм.** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 80)⁸⁸

In questa prospettiva è chiaro che per Filonov la premeditazione del quadro *finito* tramandata dalle estetiche di impostazione tradizionale - che trova la sua realizzazione nella pratica accademica del bozzetto e del disegno preparatorio - non rappresenta solo un errore di metodo, ma anche un'arbitraria violazione dell'oggettività. Come vedremo meglio in sede di lettura delle opere, una accurata decodificazione del particolare linguaggio pittorico che caratterizza il metodo analitico, porta ad una maggior comprensione della visione del mondo dell'autore, con i fattori connessi delle priorità di valori e di contenuti a cui questi rende conforme il quadro. Le complesse ed articolate immagini prodotte da Filonov sottendono più che in ogni altro

⁸⁸ *Un'estetica organica premeditata è il rifiuto dell'estetica, la dissonanza estetica. Lo stesso vale per la struttura e la legge del quadro, a partire da quella biologica a quella più propriamente costruttiva. Le pulsazioni hanno come esito naturale il ritmo, e la loro massima tensione provoca l'innescio del suono, che è dunque un risultato al quale si arriva attraverso il ritmo.*

caso in arte il modello mentale che l'artista ha del mondo intelligibile, del *cosmos*. In esse nulla è lasciato al caso, né una forma, né un segno: a partire dall'*atomo-mattone* fino al quadro *finito*.

Si può facilmente intuire che le implicazioni più notevoli di questo principio dell'arte analitica investono la realizzazione materiale dell'opera, più che i suoi contenuti ideologici o estetici. Per questi aspetti dell'**от частного к общему** rimandiamo alla già citata lettera di Filonov ad un aspirante allievo (cfr. l.3).

l.2.4. Canone e legge.

L'opera realizzata secondo il principio costruttivo **от частного к общему** (*dal particolare al generale*) gode di una profonda somiglianza formale e sostanziale con gli oggetti del mondo che rappresenta: il quadro *finito* ne descrive infatti gli aspetti nascosti - strutturali e funzionali - a tutti i livelli di rappresentazione possibili. Mediante l'esercizio della propria *facoltà immaginativa* e (naturalmente) dell'analisi, il pittore analitico si sforza di conseguire una conoscenza perfetta della cosa, per poi tradurne i risultati nel linguaggio dell'arte. Ogni suo quadro costituisce quindi una riduzione a modello di ciò che rappresenta, così come la formula chimica modella la composizione e la struttura spaziale di una data sostanza⁸⁹. L'opera così realizzata presenta inoltre un elevato grado di perfezione formale - la *compiutezza* - proprio in virtù della sua profonda somiglianza con il referente: essa partecipa in tal senso della complessità che ogni cosa mostra in natura.

Come si è visto nella sezione precedente, il maestro dell'arte analitica dichiara di voler sostituire l'estetica tradizionale con una *estetica organica*. Facendolo rivela implicitamente quale sia il limite della prima: l'assenza di un solido fondamento scientifico alla teoria, la completa opinabilità dei suoi enunciati. Questi, in mancanza di un nesso che leghi necessariamente tra loro il principio teorico e la realtà fenomenica, si risolvono in proposizioni infondate e di fatto inutili. L'ideale della bellezza canonica - espressa in diversa misura da tutte le estetiche di impostazione tradizionale - si riduce per Filonov ad un corpo di regole del tutto convenzionali. Chi vi aderisce non può nutrire alcuna speranza in arte: questi non sarà mai né un artista, né un maestro, in quanto **«законсервировался в схоластической философии «предметности форм», «беспредметности форм», «масляного цвета», «декорационной**

⁸⁹ L'idea dell'opera d'arte come riduzione a modello della realtà fenomenica costituisce uno tra i punti fondamentali del sistema teorico lotmaniano. Si vedano in tal senso le sintetiche definizioni di *modello*, *attività modellizzante* e *sistema modellizzante* da noi riportate in II.1.1 (cfr. pag. 116 e segg.).

фактури», возвел все Б то в ритуал» (cit. in *P.F. i ego škola*: 75-76)⁹⁰. Il fondamento scientifico su cui poggia invece l'arte del *ricercatore-inventore* fa sì che il quadro *finito* goda di un alto grado di 'oggettività': la piena identità tra le regole dell'arte e quelle della scienza garantisce all'estetica organica che l'ordine interno al quadro *finito* rifletta appieno l'ordine del mondo esterno. È chiaro che secondo questa concezione dell'arte come riflesso segnico del cosmo, la bellezza non può mai darsi né come valore soggettivo, né come variabile dipendente di fattori irrazionali come la cultura o la storia. Da qui deriva l'avversione mostrata da Filonov per chiunque cerchi di tramandare gli insegnamenti del passato, e quindi per gli ambienti accademici *tout court*. La rivoluzione auspicata dal pittore analitico in arte avrebbe dovuto infatti spazzare via ogni altra concezione dell'opera, così come la Rivoluzione d'Ottobre aveva cancellato un modello sociale profondamente arretrato:

Да будет первая мировая революция в психологии художника и в искусстве. Левый и правый художник, – раскрепостись! Сбрось буквоедов старины. Освободи свой дух. (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 77)⁹¹

Filonov mette una netta linea di demarcazione tra la sua ed ogni altra concezione dell'arte esistente: al di qua si trova quella analitica, al di là il variegato insieme di quelle scolastiche e scientificamente infondate. A quest'ultima appartengono indistintamente sia la tradizione accademica, che tutte le avanguardie di destra e di sinistra, perché troppo inclini all'astrattismo. La differenza tra le due opposte concezioni è da ricondursi a due principi fondamentali dell'arte:

Первый принцип: Искусство как теория аналитического познания, т. е. искусство как анализ [...].

⁹⁰ Si è conservato nella filosofia scolastica della «concretezza delle forme», della «astrattezza delle forme», del «colore ad olio», della «fattura delle decorazioni», ed ha ridotto tutto ciò ad un rituale.

⁹¹ Avverrà la prima rivoluzione mondiale anche nella psicologia dell'artista e nell'arte. Artista di sinistra e di destra - emancipati! . Libera il tuo spirito!

**Второй принцип искусства – Б то принцип
синтеза или канона, принимаемого за синтез, т.
е. синтетическое или каноническое искусство...**
(cit. in Misler 1982: 282)⁹²

La pedagogia dell'arte di impostazione accademica ha dunque come unico scopo l'insegnamento del **канон** (*canone*), ovvero di un insieme di norme sintetiche elaborate nel corso della tradizione: esse rappresentano il risultato ultimo delle innumerevoli speculazioni fatte nella filosofia dell'arte durante i secoli. Ma secondo Filonov anche le teorie di Picasso vanno iscritte tra le concezioni scolastiche dell'arte, in quanto il loro carattere è artificioso e convenzionale: **“Я объявляю «реформацию» Пикассо «схоластически-формальной, и, по существу лишённой революционного значения»** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 75)⁹³. Abbiamo già detto del resto di come l'ideatore dell'estetica organica rifiutasse *in toto* qualsiasi altra corrente di pensiero in arte che non fosse quella analitica, comprese le innumerevoli posizioni espresse dalle avanguardie rivoluzionarie di sinistra dal 1905 in avanti. La certezza di aver conseguito una concezione ultima, definitiva dell'opera d'arte, gli faceva aprire la celebre *Dichiarazione della «Fioritura universale»* (1923) con le parole: **“Я отрицаю абсолютно все вероучения в живописи от крайне правых, до супрематизма и конструктивизма, и всю их идеологию, как ненаучные”** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 75)⁹⁴.

Il controvalore che Filonov oppone all'idea di *canone* - e di arte *canonica* - è una ricerca metodica e sistematica di ciò che definisce **“закон”** (*legge*), ovvero della regola naturale, quella che nelle scienze esatte si desume dall'osservazione empirica

⁹² *Primo principio: L'arte intesa come teoria della conoscenza analitica, cioè l'arte come analisi, in cui l'intelletto creativo agisce durante la comprensione e la realizzazione ricorrendo esclusivamente all'uso della sola forza analitica [...].*

Il secondo principio dell'arte è il principio della sintesi (o del canone che si usa al suo posto), cioè l'arte sintetica o canonica...

⁹³ *Io dichiaro che la «riforma» di Picasso è «scolastico-formale e, in sostanza, priva di alcun valore rivoluzionario».*

⁹⁴ *Io rifiuto categoricamente tutti i dogmi in pittura e per intero l'ideologia che essi sottendono - dall'estrema destra al suprematismo e costruttivismo - in quanto privi di alcun fondamento scientifico.*

dei fenomeni e dalla loro misurazione. In ambito artistico questa idea dell'osservazione e della misurazione dei fenomeni ha però una portata ben più ampia che in campo strettamente scientifico: essa non coinvolge la sola sfera della ragione, ma va condotta sia sul metro della percezione sensibile e razionale del mondo, che su quello della propria **аналитическая сила** (*facoltà analitica*). Quindi la *legge* non è un universale che valga invariabilmente per tutti gli individui, ma rappresenta il prodotto di un lavoro personale condotto mediante le risorse profonde della mente e dello spirito: essa dipende in gran parte dalla specificità biologica e psicologica di ognuno. L'obiettivo primario dell'artista analitico, durante il suo lavoro non premeditato di trascrizione del mondo sulla tela, diventa allora quello di fare propria la *compiutezza* organica della cosa e di riprodurre progressivamente i tratti durante la fase di costruzione del disegno: egli è tenuto in tal senso a saper afferrare con l'intuito il “**максимум органической сделанности вещи**” (cit. in Misler 1982: 282)⁹⁵.

Il *canone* si dà in sostanza come regola sintetica ed esterna: l'unico modo che l'individuo ha di farla propria è infatti quello di impararla da allievo, di assimilarla passivamente e acriticamente. Al contrario la *legge* è un prodotto dinamico della meditazione - fatta con l'ausilio del proprio “spirito immortale” - che l'artista ottiene solo a seguito di un duro e personale lavoro di analisi compiuta su di sé e sul mondo: il maestro dell'arte analitica ribadisce più di una volta l'idea che l'artista, durante l'attività creativa, “**добивается нутром, не каноном**” (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 78)⁹⁶.

Tornando al manifesto disprezzo con cui Filonov parla delle altre correnti artistiche della sinistra russa, esso riceve ora una spiegazione del tutto logica: la campagna mossa dal maestro contro la concezione scolastica dell'arte non poteva limitarsi a colpire i soli ambienti accademici; se questi erano stati già presi d'assedio da Suprematismo e Costruttivismo - perché ritenuti luoghi deputati alla conservazione di valori contro-rivoluzionari - Filonov attacca suprematisti e costruttivisti perché non si distinguono dai primi che nella forma. L'arte analitica era quindi destinata a combattere su due fronti: da un lato contro la tendenza ad una conservazione acritica

⁹⁵ *Massimo della compiutezza organica della cosa.*

⁹⁶ *Ha a che fare con la sua interiorità, e non con un canone.*

del passato; dall'altro contro i falsi profeti che a questo passato non opponevano alcunché di sostanzialmente nuovo.

L'approccio analitico comporta dunque l'abolizione per intero della filosofia dell'arte, in quanto essa rappresenta unicamente una attività speculativa astratta, priva di implicazioni pratiche e tesa al solo obbiettivo di formulare idee preconcepite. Inoltre è d'obbligo secondo Filonov abolire anche ogni forma di *canone*, che della filosofia dell'arte è emanazione diretta (cfr. nota 110). L'artista analitico - in quanto *ricercatore-inventore* - deve saper fondare la propria attività di interpretazione del reale sul solo uso della *facoltà immaginativa* e di quella *analitica*, che sono funzioni dell'intelletto "analitico-cognitivo". Queste ultime considerazioni sono espresse in sintesi nel passaggio seguente, dove Filonov parla del primo principio dell'arte, ovvero dell'arte intesa come "teoria della conoscenza analitica":

Его идеология, как точная наука, отрицает целиком всю умозрительную философию искусства; отрицает какой бы то ни было канон или условия восприятия, разрешения, содержания или сюжета, и в основу идеологии, восприятия и разрешения ставит чистый анализ и аналитическую интуицию исследователя-изобретателя. Б тот принцип действует не на Б мощию, т. е. не на чувство зрителя, а на его аналитически-воспринимающий интеллект. (cit. in Misler 1982: 282)⁹⁷

Il problema di una netta distinzione tra *canone* e *legge* occupa un posto di prim'ordine nella ricerca filonoviana: già al 1912 - anno in cui le sue intuizioni sull'arte non hanno ancora ricevuto la piena sistemazione in un apparato teorico -

⁹⁷ L'ideologia sottesa ad un tale principio, come scienza esatta, rifiuta in pieno l'intera filosofia speculativa dell'arte; rifiuta qualsiasi canone o presupposto della comprensione, della realizzazione, del contenuto o del tema, e a fondamento dell'ideologia della comprensione e della realizzazione mette l'analisi precisa e l'intuizione analitica del ricercatore-inventore. Tale principio non agisce sull'emozione, e nemmeno sul sentimento del fruitore, ma sul suo intelletto analitico-cognitivo.

risalgono i primi scritti sull'argomento, raccolti in un articolo intitolato appunto **Канон и закон** (*Il canone e la legge*).

Strettamente legata alla nozione di *legge* è il concetto di *forma pura* in arte, che è il risultato dell'azione che l'artista analitico svolge sul quadro o sulla cosa in genere. La *forma pura* si distingue da ogni altro elemento figurativo realizzabile (ad esempio, da quella accademica, premeditata) in quanto in essa l'espressione iconizza l'essenza stessa del contenuto: il continuo divenire e l'evolversi dei processi interni alla cosa rappresentata, visibili o invisibili che essi siano. In altre parole, la *forma pura* può essere definita come la traduzione integrale della *legge* della cosa nel linguaggio dell'arte:

**Чистая форма в искусстве есть любая вещь,
писанная с выявленной связью ее с творящейся в
ней Бволюцией, т. е. с ежесекундным претворе-
нием в новое, функциями и становлением Б того
процесса.** (cit. in Kovtun, 1990: 94)⁹⁸

Ciò che al *canone* è precluso a priori, ovvero l'adesione alla realtà fenomenica della cosa descritta, è invece prerogativa della *legge*. Per questo motivo non è possibile formulare alcuna premeditazione del quadro *finito*, ma è necessario lasciare che questo si compia progressivamente e senza alcuna forzatura dall'esterno. Quanto detto comporta che ogni attività dell'artista analitico non può prescindere da un netto rifiuto del *canone*: esso è infatti assimilabile ad una lente deformante che impedisca l'esatta visione del reale e renda così privo di alcun valore il prodotto del suo lavoro creativo. Questa tesi trova una formulazione compiuta già nella *Dichiarazione della Fioritura Universale* (1923). Tra le altre cose Filonov vi espone le ragioni per cui vadano respinte appieno tutte quelle tendenze dell'arte rivoluzionaria di sinistra che sono in qualche modo influenzate dai modernismi europei. La nuova arte russa dovrebbe infatti differenziarsi da quella occidentale in virtù delle sue originali premesse filosofiche: queste consistono soprattutto in quella sorta di contaminazione tra scienza e mistica di

⁹⁸ *La forma pura in arte è qualunque cosa che sia tracciata secondo la complessa correlazione della forma stessa con l'evoluzione che avviene in lei, cioè secondo una continua sua trasformazione in qualcosa di nuovo, con le funzioni ed il divenire che tale processo comporta.*

cui si è detto più d'una volta. In un passaggio del documento, l'autore afferma che in Russia **“дух мастера включается динамикой в материал объекта, доминируя над условием изображения, как подсознательное и сознательное отрицание канона”** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 78)⁹⁹. Al contrario - come si legge immediatamente dopo - la scuola francese incarna quell'atteggiamento scolastico e speculativo contro cui Filonov aveva lottato sin dal biennio accademico. La differenza tra l'approccio più genuinamente russo - praticato dalla sola scuola analitica - e quello dei gruppi che risentono dell'influenza francese è oggetto di una sintetica ma illuminante comparazione:

Французская школа в массе – реализм двух предикатов и спекулятивная Бстетика. Русская школа в массе: реализм двух предикатов, органическая Бстетика и стихийный, нутровой отход от канона. (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 78)¹⁰⁰

Vedremo oltre cosa si debba intendere per “realismo di due predicati” (cfr. 1.2.5). Ciò che più importa è rilevare come la specificità dell'arte russa d'avanguardia risieda secondo Filonov nella natura organica della sua estetica, e nel conseguente distacco da parte dell'artista da ogni forma di canonizzazione. Su di un piano puramente ideale, il parallelismo più immediato che può venire alla mente in riguardo è con l'irrisolto dibattito tra impostazione classicista e romantica in arte.

Ma nel caso della contrapposizione tra arte analitica ed arti sintetiche la questione si fa - se possibile - ancor più complessa: non si tratta solo di una diversa interpretazione del significato da attribuire all'opera rispetto ai suoi contenuti, ma anche di metodi di lavoro diametralmente opposti. Si pensi, ad esempio, al principio costruttivo *dal particolare al generale* - visto tra i capisaldi dell'approccio analitico - e alla pratica accademica di progettare l'opera mediante la realizzazione di bozzetti e

⁹⁹ *Il dinamismo trascina lo spirito del maestro dentro al materiale di cui è costituito l'oggetto, dominando sul contesto della rappresentazione, nella forma di un rifiuto subcosciente e cosciente del canone.*

¹⁰⁰ *La scuola francese nel suo insieme è realismo di due predicati ed estetica speculativa. La scuola russa è pure realismo di due predicati, ma anche estetica organica e spontaneo discostamento dal canone.*

disegni preparatori. Sul piano operativo ai due principi fondamentali dell'arte corrispondono dunque metodi pittorici specifici, come si legge nel succitato articolo

Канон и закон:

Выявляя конструкцию формы или картины, я могу поступать сообразно моему представлению об этой конструкции формы, т. е. предвзято, или подметив и выявив ее закон органического ее развития; следовательно и выявление конструкции формы будет предвзятое: канон или органическое: закон. (cit. in Kovtun, 1990: 17)¹⁰¹

Quest'ultimo passaggio riproduce in sintesi l'intero discorso sin qui fatto, e può considerarsi la definizione più esaustiva delle categorie filonoviane di *canone* e *legge*.

¹⁰¹ Durante la fase di costruzione della forma o del quadro, io posso dunque fare riferimento all'idea che me ne sono fatto in precedenza, agendo cioè in modo preconcelto, oppure procedere solo dopo aver osservato ed estrinsecato la legge del suo sviluppo organico; pertanto anche la costruzione di una forma potrà essere premeditata (canone) o organica (legge).

l.2.5. Occhio visivo e occhio cognitivo.

Come si è visto, alla base della contrapposizione tra *canone* e *legge*, stanno per Filonov i due principi fondamentali dell'arte: il principio della *sintesi* e quello dell'*analisi* (cfr. nota 92). A questi corrispondono due opposte concezioni dell'atto creativo, per cui è possibile distinguere - in pittura - tra *arte sintetica* ed *arte analitica*. La prima ricerca un esito figurativo che sia quanto possibile conforme ad un modello ideale formulato preliminarmente (il *canone*): i sistemi di regole e di valori che caratterizzano le sue innumerevoli estetiche sono volti - secondo Filonov - non alla comprensione del contenuto, ma alla sola realizzazione degli aspetti formali dell'opera. La seconda procede al contrario dalla cosa osservata, contemplata e fatta propria mediante la *facoltà immaginativa* e quella *analitica*: il quadro *finito* costituisce in tal senso solo l'esito ultimo di un lungo percorso di interpretazione del reale. Va ricordato infatti che ogni singolo gesto compiuto sulla tela dal pittore analitico prende origine dall'acquisizione di un *particolare* dato sensibile o dalla manifestarsi di una *particolare* intuizione¹⁰²: così facendo egli è in grado di ottenere una comprensione progressiva e articolata dell'oggetto, di cui traduce nel linguaggio dell'arte ogni risultato intermedio fino alla pieno compimento del *generale* - la **сделанная картина** (*quadro finito*). In questo secondo caso l'artista è spinto ad agire dall'idea

¹⁰² Circa l'idea di arte come risultato dell'azione di fattori esterni - stimoli sull'organismo - ed interni - emanazioni del pensiero - troviamo una efficace e sintetica considerazione nel documento del 1923 **Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы** (*Concezione del significato interno dell'arte come forza agente*):

Искусство в целом и любое его произведение в отдельности есть производное из суммы внешних, действующих на интеллект, и внутренних интеллектуальных данных и условий... (cit. in Misler 1982: 281)

[L'arte in generale ed ogni suo prodotto preso separatamente è un derivato della somma di dati e fattori intellettuali esterni - agenti sull'intelletto - ed interni...]

particolare e concreta, dall'intuizione, dal ragionamento e dal desiderio di comprendere la cosa, mediante l'esercizio delle proprie facoltà sia intellettuali che spirituali. Lo specifico dell'arte analitica consiste dunque in una serie di più fattori concomitanti: nel suo obiettivo - la *compiutezza*; nel suo modo di procedere - il metodo costruttivo *dal particolare al generale*; nel fondamento scientifico del suo statuto - la ricerca della *legge* ed il rifiuto del *canone*.

Resta però da stabilire quale sia la posizione del *ricercatore-inventore* di fronte al problema dell'oggettività: nella sua analisi della cosa egli ricorre sia ai sensi che alle facoltà intellettive, ma né i primi né le seconde danno l'indiscutibile garanzia di una sua reale e totale comprensione. Filonov dimostra di aver preso piena coscienza del problema già nella *Dichiarazione della «Fioritura Universale»* (1923): l'aspra critica rivolta contro tutte le tendenze dell'arte - **“от крайне правых, до супрематизма и конструктивизма”** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 75)¹⁰³ - dipende in larga misura dal fatto che queste fondano i propri statuti su quello stesso principio della sintesi che caratterizza le estetiche tradizionali e l'insegnamento accademico. Le origini di una tale 'aberrazione' sono da ricercarsi secondo Filonov nell'avvento in arte del realismo. Esso avrebbe lasciato dietro sé l'eredità di un fraintendimento difficile da emendare: l'idea che oggetto di rappresentazione in pittura siano solo la forma ed il colore.

Sia i precetti estetici oggetto di insegnamento presso le accademie che le idee promulgate dagli esponenti della cosiddetta **‘магистраль искусства’** (*strada maestra dell'arte*) non sortirebbero dunque altro effetto che l'alienazione dal referente, la rinuncia a comprendere la vera natura della cosa ed ogni aspetto della sua immanente complessità.

In tal senso l'estetica tradizionale è solo il frutto di una attività speculativa ed offre della cosa una visione affatto parziale, poiché contempla solo due degli infiniti *predicati* che determinano la sua esistenza:

**«Реализм» есть схоластическое отвлечение от
предмета (объекта) только двух его предикатов:**

¹⁰³ *Dall'estrema destra al suprematismo e al costruttivismo.*

форма-цвет. А спекуляция этими предикатами -

Бстетика. (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 75)¹⁰⁴

Le implicazioni di un tale approccio sono, come si intuisce, notevoli. A causa della messa in evidenza di due soli degli infiniti *predicati* agenti in natura, all'artista è preclusa una visione integrale della cosa da ritrarre, e quindi la sua effettiva comprensione: **“из-за них художник не видит целого мира явлений, жизни как таковой”** (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 75)¹⁰⁵. Solo a seguito di un attento e rigoroso lavoro di analisi è possibile fare propria l'essenza formale e sostanziale dell'oggetto.

L'arte analitica - con la sua concezione dell'atto creativo che non si limita a considerare i due soli *predicati* della forma e del colore - deriva il suo modo di scansione del reale dall'approccio scientifico nell'osservazione dei fenomeni. Il frequente ricorso da parte dell'artista a termini come **явление** e **Бманация** (*fenomeno* ed *emanazione*), come **реакция**, **включение** e **процесс** (*reazione*, *innesco* e *processo*) rivela un immaginario fortemente suggestionato dalle *modellizzazioni* scientifiche del mondo - in particolare chimica e fisica. Vediamo dunque quali siano le ripercussioni di una tale fantasmatica sul sistema teorico filonoviano.

Nel suo lavoro di analisi della cosa, il *ricercatore-inventore* deve avvalersi sia della propria esperienza diretta del reale (sensibile, psicologica, mistica, ecc.) che del sistema delle *modellizzazioni* scientifiche. In questo senso l'opera *finita* costituisce qualcosa di più che una semplice immagine del mondo: essa diviene anche un'immagine della conoscenza in genere. Questa valenza del quadro *finito*, di cui si dirà meglio analizzando la funzione metadescrittiva nelle opere filonoviane (cfr. III.2.2 e III.3.3), risulta già compiutamente formulata in un passaggio della *Dichiarazione* del

¹⁰⁴ Il «realismo» è astrazione scolastica dal soggetto (dall'oggetto) fatta di due soli dei suoi predicati: la forma e la luce. E l'estetica è una speculazione fondata su tali predicati.

¹⁰⁵ A causa loro l'artista non è in grado di vedere l'intero mondo dei fenomeni, della vita in sé.

1923, in cui l'artista ribadisce la sua idea di una sostanziale identità - nel solo caso dell'opera analiticamente *finita* - tra espressione e contenuto:

Так как я знаю, анализирую, вижу, интуирую, что в любом объекте не два предиката, форма да цвет, а целый мир видимых или невидимых явлений, их Бманаций, реакций, включений, генезиса, бытия, известных или тайных свойств, имеющих в свою очередь иногда бесчисленные предикаты, - то я отрицаю вероучение современного реализма «двух предикатов», и все его право-левые секты, как ненаучные и мертвые, начисто. (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 76)¹⁰⁶

Il reale significato della cosa e il funzionamento di ogni suo costituente minimo, sono dunque accessibili all'artista solo mediante un lavoro coordinato di più azioni, che coinvolgono ad un tempo sia la sfera sensoriale che quella intellettuale. Si noti inoltre come, nel breve elenco che apre il passaggio citato, solo una delle voci ("io vedo") abbia a che fare con la percezione sensoriale della cosa, mentre le altre ("io conosco, [...] analizzo, intuisco") riguardano più propriamente l'intelletto dell'osservatore e la sua dimensione interiore. Questa piccola rilevazione ci permette di introdurre nel nostro discorso le ultime due 'parole d'ordine' dell'arte analitica: **глаз видящий** (*occhio visivo*) e **глаз знающий** (*occhio cognitivo*).

La metafora dell'occhio - quanto mai adeguata per descrivere un fenomeno che riguarda la pittura - non va presa alla lettera: essa sottende una distinzione più generalizzata tra un approccio alla conoscenza che si fonda esclusivamente sulla sfera sensoriale ed uno che ha invece le sue radici nella coscienza profonda dell'individuo. Nel primo caso, che in arte coincide con il già menzionato "realismo di due predicati", l'artista ricorre al solo uso della vista e si ripropone di tradurre nel linguaggio dell'arte

¹⁰⁶ *Poiché io conosco, analizzo, vedo, intuisco, che in un qualsiasi oggetto non sono due soli predicati (forma e colore) ma l'intero mondo dei fenomeni visibili ed invisibili, delle loro emanazioni, reazioni, inneschi, genesi, esistenze, delle proprietà note e di quelle nascoste, che talora hanno a loro volta innumerevoli altri predicati, io rifiuto la posizione dell'attuale realismo di «due predicati», e tutte le sue sette di destra e di sinistra, in quanto non scientifiche e definitivamente morte.*

la sola percezione dell'oggetto che passa attraverso i suoi sensi. L'esempio più evidente dei limiti propri di un tale approccio è fornito dagli innumerevoli casi di arte illusoria, il cui unico fine consiste nell'ingannare l'*occhio visivo* dello spettatore: questi formulerà il proprio giudizio sulla buona riuscita dell'opera esclusivamente in base al grado di illusione sperimentato. Il quadro tende in questi casi ad una sorta di oggettività parziale, che è tale solo qualora si consideri la cosa limitatamente al senso della vista. La personalità dell'autore svolge così un ruolo del tutto irrilevante sul piano espressivo, formale dell'opera. Il caso più estremo di pittura fondata sul solo *occhio visivo* è quello del *trompe l'oeil*, ma non sono da sottovalutare le innumerevoli forme di realismo che la storia dell'arte ha conosciuto. Filonov insiste a lungo su quest'ultimo aspetto: esso rappresenta il filo rosso che lega indissolubilmente tra loro tutte le più recenti manifestazioni in arte, dal vero e proprio realismo dei **передвижники** (i cosiddetti 'pittori itineranti') al suprematismo e costruttivismo, passando per il cubismo francese e la riforma figurativa di Picasso. Risulta ora del tutto comprensibile il motivo per cui Filonov giudicasse quest'ultima "scolastico-formale e, in sostanza, priva di alcun valore rivoluzionario" (cfr. nota 93): il cubismo non contempla una visione dell'oggetto che vada oltre forma e colore, i due soli predicati accessibili all'*occhio visivo*.

Il superamento di un tale 'errore' è possibile solo a patto di attivare tutte quelle facoltà che sono necessarie ad una comprensione della cosa nella sua piena integrità. La maggior parte dei fenomeni e dei processi che avvengono al suo interno non sono infatti accessibili al rudimentale *occhio visivo*, ma solo a quello *cognitivo*. Esso riesce a scandire in profondità la materia - vivente o inerte - focalizzandone ad ogni ordine e livello la complessità strutturale e le dinamiche dei fenomeni che in essa avvengono:

Всякий видит под известным углом зрения, с одной стороны и до известной степени, либо спину, либо лицо объекта, всегда часть того, на что смотрит, – дальше Б того не берет самый зоркий видящий глаз, но знающий глаз исследователя, изобретателя – мастер аналитического искусства стремится к исчерпывающему

**видению, поскольку Б то возможно для человека;
он смотрит своим анализом и мозгом и им видит
там, где вообще не берет глаз художника.** (cit. in
Markin 1995: 11)¹⁰⁷

Questo passaggio - tratto dal documento del 1928 **Краткое пояснение к выставленным работам** (*Breve nota ai lavori esposti*) - conferma l'idea che tra i massimi obbiettivi dell'arte analitica si trova quello di una comprensione ultima, definitiva del mondo, e in nessun modo la riproduzione illusoria della sua sola apparenza esteriore. Inoltre fornisce una chiara e sintetica definizione delle nozioni di *occhio visivo* ed *occhio cognitivo*, particolarmente utile in questa fase del nostro discorso. Il superamento del limitante approccio al mondo fenomenico condotto sullo spettro dei due soli *predicati* del realismo - forma e colore - conduce l'artista a quella conoscenza approfondita della cosa, che garantisce una sua globale traduzione nel linguaggio dell'arte. Ma non solo: il ricorso all'*occhio cognitivo* fa sì che l'opera rimanga fortemente improntata alla personalità del suo autore: il lungo, macchinoso processo di **восприятие** (*comprensione*) e quello successivo di **разрешение** (*realizzazione*) sono promossi interamente dall'individuo, nei modi e mediante gli strumenti che gli sono propri. Filonov non manca infatti di sottolineare come ogni osservazione del mondo avvenga sempre e comunque da un certo punto di vista, che non è quello del solo *occhio visivo*: benché garantisca una più approfondita visione della cosa, anche l'*occhio cognitivo* è soggetto alle particolari restrizioni che sono proprie di una visione per sua natura soggettiva, monadica. Sotto questo aspetto il maestro dell'arte analitica dimostra un atteggiamento in parte contraddittorio, riconducibile alla sua complessa visione del problema: da un lato manifesta l'idea che l'osservazione della cosa fatta su base scientifica e materialistica è garanzia di una maggiore aderenza al vero fenomenico; dall'altro ammette che un certo numero di fattori discriminanti soggettivi - dovuti alla specifica formazione dell'artista o al

¹⁰⁷ *Poiché si guarda da una certa prospettiva, cioè da un unico punto di vista e solo fino ad una certa distanza, ognuno finisce col vedere o solo il davanti, o solo il didietro dell'oggetto, in ogni caso solo una parte di ciò che si osserva. Al di là di un tale limite non si spinge neanche l'occhio visivo più acuto: può farlo il solo occhio cognitivo del ricercatore, dell'inventore. Il maestro dell'arte analitica ambisce ad una visione esauriente della cosa, poiché ciò rientra nelle possibilità umane: egli guarda mediante la sua capacità d'analisi e il suo cervello e può vedere fin là dove in genere non si spinge l'occhio dell'artista comune.*

particolare contesto in cui esso opera - possono influenzare la sua comprensione della realtà e, di conseguenza, il significato della sua opera. Nel primo caso ci si trova di fronte ad una presa di posizione che è anche ideologica, in quanto rientra nella revisione materialistica e razionalizzante a cui fanno capo tutte le correnti della sinistra rivoluzionaria. Al posto del “realismo di due predicati” Filonov auspica l’affermarsi di un arte autenticamente analitica e della *compiutezza* biologica del quadro:

На его место я ставлю научный, аналитический, интуитивный натурализм, инициативу исследователя всех предикатов объекта, явлений всего мира, явлений и процессов в человеке, видимых, невидимых невооруженных глазом, упорства мастера-изобретателя и принцип «биологически сделанной картины». (cit. in P.F. i ego škola 1990: 76)¹⁰⁸

Nel secondo caso rientrano tutti i passaggi in cui Filonov si schiera per la salvaguardia della personalità individuale. Ricordiamo fra gli altri: la necessità di garantire all’allievo una formazione che sia pienamente libera, visto tra i principi fondamentali che regolavano l’insegnamento nel *laboratorio intimo*; la concezione dell’opera espressa nel manifesto del ’14, come “impronta” del lavoro individuale dell’artista, come segno lasciato nel mondo dal suo “spirito immortale”; l’idea che ogni artista debba basarsi esclusivamente sulla propria personalità e la conseguente esortazione a respingere qualsiasi forma di condizionamento dall’esterno, espressa nel passaggio della *Dichiarazione* in cui si afferma: **“Художник, ты должен сам за себя критически мыслить, провидеть, делать, творить, изобретать”** (cit. in P.F. i ego škola 1990: 78)¹⁰⁹. Se la categoria filonoviana della *compiutezza*, il principio costruttivo *dal particolare al generale* e la contrapposizione tra *canone* e *legge* esprimevano nel loro insieme una visione universalizzante e razionale dell’arte,

¹⁰⁸ Io metto al posto suo un naturalismo scientifico, analitico, intuitivo, l’iniziativa del ricercatore che si occupa di tutti i predicati dell’oggetto, dei fenomeni di tutto il mondo, dei fenomeni e dei processi che avvengono nell’individuo, visibili o invisibili ad occhio nudo, la perseveranza del maestro-inventore e il principio del «quadro biologicamente finito».

¹⁰⁹ Artista, tu devi pensare criticamente da te, contemplare, agire, creare, ideare.

l'idea dell'*occhio cognitivo* ripristina il pieno diritto dell'artista sia sulla forma che sul contenuto dell'opera. Questa si dà in altre parole come fissaggio nella materia della sua personale **мировоззрение** (*Weltanschauung*).

I due esempi addotti da Filonov per spiegare il comportamento dell'*occhio cognitivo* al manifestarsi della cosa sono brevi ed immediati, perciò ci pare utile riprodurli integralmente a conclusione di questo paragrafo. Giova particolarmente al discorso il caso della fotosintesi: se all'*occhio visivo* l'albero appare come un complesso aggregato di elementi discreti e funzionalmente diversificati (tronco, rami, foglie, ecc.), a quello *cognitivo* risulta invece come un preciso meccanismo vivente, fatto di fenomeni e processi pienamente accessibili alla comprensione intellettuale, benché invisibili. Gli stessi argomenti - prosegue Filonov - dovrebbero valere anche nella formulazione di un giudizio sulle persone: non è infatti dall'apparenza (dal modo di vestire, dai tratti del volto) che si distingue l'individuo "dotato" da quello "idiota". Anche se nella pratica quotidiana un tale precetto viene poi sistematicamente evaso, una visione della cosa profonda e consapevole com'è quella analitica dimostra tutta l'ambizione di Pavel Filonov in pittura: conseguire una conoscenza del mondo quanto possibile assoluta, per tradurne l'essenza nel linguaggio dell'arte. Il passaggio a cui si è fatto riferimento - e che sarà riprodotto di seguito - compare nella succitata *Breve nota ai lavori esposti* (1928):

Так, например, можно, видя только ствол, ветви, листья и цветы, допустим, яблони, в то же время знать, или, анализируя, стремиться узнать, как берут и поглощают усики корней соки почвы, как Б ти соки бегут по клеточкам древесины вверх, как они распределяются в постоянной реакции на свет и тепло, перераба-тываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей, в зеленые листья, в белые с красным цветы, в зелено-желто-розовые яблоки и в грубую кору

дерева. Именно Б то должно интересовать мастера, а не внешность яблони. Не так интересны штаны, сапоги, пиджак или лицо человека, как интересно явление мышления с процессами в голове Б того человека или то, как бьет кровь в его шее через щитовидную железу и притом таким порядком, что Б то человек неизбежно будет либо умным, либо идиотом. (cit. in Markin 1995: 11)¹¹⁰

¹¹⁰ Così, per esempio, benché noi vediamo soltanto un tronco, rami, foglie, fiori e, poniamo, delle mele, sappiamo anche (o cerchiamo di sapere, mediante l'analisi) come i peduncoli delle radici assorbono e trasportano i succhi del terreno, come questi succhi scorrano verso l'alto lungo le cellule del legno, come si ridistribuiscono in una continua reazione alla luce e al calore, assimilandosi e trasformandosi nella struttura atomica del tronco e dei rami, nelle foglie verdi, nei fiori bianchi screziati di rosso, nelle mele verde-giallo-rosse e nella ruvida corteccia dell'albero. Proprio di questo si deve occupare il maestro, non l'aspetto esteriore del melo. Non sono tanto importanti i calzoni, gli stivali, la giacca o il volto di una persona, quanto invece il fenomeno del pensiero ed i processi che avvengono nella sua testa, oppure il fatto che nel suo petto batte un cuore mediante la ghiandola tiroidea e per giunta secondo un principio tale per cui quello sarà o un individuo dotato, oppure un idiota.

1.3. Oltre la teoria: il metodo analitico nelle istruzioni di Filonov ad un aspirante allievo.

Tra le innovative categorie che Filonov introduce nella filosofia dell'arte a seguito della sua originale ricerca, l'idea della *compiutezza* è senz'altro quella che meglio si presta a riassumere tutti gli aspetti più caratteristici del metodo analitico¹¹¹. In essa sono infatti condensati sia il principio della equivalenza tra arte e lavoro manuale,

¹¹¹ In questo passaggio si è scelto di indicare il metodo analitico mediante l'espressione "filosofia dell'arte". Benché in più di un caso Filonov dichiari la sua contrarietà a qualsiasi forma di premeditazione e teorizzazione, è indubbio che egli avesse piena coscienza del fatto che il suo sistema di categorie costituiva a tutti gli effetti una dottrina estetica. Lo comprova tra l'altro il titolo di un importante documento, l'articolo del 1923 in cui il maestro espone - in maniera più sistematica rispetto alla coeva *Dichiarazione* - il suo *Sistema della Fioritura Universale*: **Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества** (*Fondamenti di insegnamento dell'arte figurativa secondo il principio dell'analisi pura come scuola superiore dell'arte*). Il dibattito attorno alla necessità o meno di formulare una propria estetica interessa da vicino molti dei movimenti d'avanguardia, proprio per la loro naturale tendenza a porsi in contrapposizione rispetto a tutto ciò che è rigidamente formalizzato. Nell'articolo del 1910 *L'arte libera come fondamento della vita - Armonia e dissonanza* il futurista Kul'bin (cfr. nota 25) scriveva in proposito:

Многие говорят: «Теория искусства? Какое нам дело до теории? Что-то сухое, книжное. Претензии на что-то? Мне нужно искусство, а не рассуждения. Художник творит потому, что в нем горит священный огонь, он творит не рассуждая, и я хочу наслаждаться, а не рассуждать. Мертвящий анализ искусства убивает искусство».

Говорящие так не замечают, что они не ушли от теории, а все сказанное ими является их собственной теорией искусства. (Kul'bin 1910)

[Molti dicono: «Teoria dell'arte? Che cosa ce ne facciamo della teoria? È qualcosa di così arido, di così libresco. Che pretese accampare? A me serve l'arte, non il ragionamento. L'artista agisce perché in lui arde un fuoco sacro, non lo fa ragionando, ed io voglio godere, non ragionare. L'analisi mortifera dell'arte uccide l'arte stessa».

Quelli che parlano così non si accorgono che loro stessi non hanno abbandonato la teoria, ma che tutto ciò che dicono costituisce la loro personale teoria dell'arte.]

che la concezione dell'opera come riflesso della complessità formale e sostanziale dell'oggetto rappresentato (cfr. 1.2.1). Ad essa si deve inoltre l'ideazione del procedimento costruttivo *dal particolare al generale*: come abbiamo visto, il conseguimento della *compiutezza* non è un traguardo ultimo, ma interessa ogni singolo dettaglio realizzato dall'artista sin dal primo istante del suo lavoro; è pertanto necessario che egli proceda mediante una progressiva strutturazione di minuscoli elementi *finiti*, quelli che sopra abbiamo chiamato 'nuclei di *compiutezza*' (cfr. 1.2.3). Il che determina conseguentemente anche la distinzione tra *occhio visivo* ed *occhio cognitivo*: questa nasce infatti dalla necessità di svelare i fenomeni ed i processi in divenire nella cosa osservata, che sono poi tradotti dall'artista nei 'nuclei di *compiutezza*' di cui si è appena detto. In tal senso, il momento della **восприятие** (*comprensione*) può essere inteso come la fase di analisi vera e propria effettuata sull'oggetto da parte dell'artista, mentre quello immediatamente successivo della **разрешение** (*realizzazione*) corrisponde alla sua effettiva traduzione in cellule *finite* di complessità crescente (cfr. 1.2.5). Ogni fase della costruzione dell'opera è dunque dettata o regolata dal principio della *compiutezza*, che è al tempo stesso strumento di lavoro e criterio di valutazione estetica. Questo è il motivo per cui lo si è detto incarnare meglio di ogni altra categoria filonoviana gli aspetti teleologici dell'arte: esso mostra costantemente all'artista la direzione verso cui deve procedere per ottenere il quadro *finito*.

Per comprendere appieno l'enorme portata dell'intuizione filonoviana è bene spendere alcune parole sul particolare metodo di lavoro praticato dall'artista. Si è già anticipato di come Filonov fosse solito elaborare a lungo ogni sua opera (spesso per anni) rifiutandosi sistematicamente di apporvi la propria firma fino a che non la considerasse del tutto *finita* - il che accadde solo in casi rarissimi¹¹². Il fatto che il

¹¹² Per le stesse ragioni Filonov non amava dover attribuire un titolo alle proprie opere. Molti dei quadri realizzati dai pittori analitici - è il caso, ad esempio, di L.A.Ivanova - si chiamano semplicemente **Без названия** (*Senza titolo*). Nel documento del '28 **Краткое пояснение к выставленным работам** (*Breve nota esplicativa ai lavori esposti*) il maestro osserva in proposito:

Мастера аналитического искусства [...] не всегда дают названия своим работам, а ограничиваются чисто профессиональным определением: «сделанная картина», «сделанный рисунок», «сделанный проект» [...] пусть картина говорит за себя и действует на интеллект зрителя, заставляя его, напрягаясь, понять

pittore trattasse le proprie creazioni come degli eterni incompiuti ne fece qualcosa di simile ad organismi viventi, in grado di crescere, di evolvere e anche di moltiplicarsi¹¹³. È chiaro che da questo punto di vista molto è andato perso irrimediabilmente: le opere oggi conservate nei musei - fossero esse *finite* o meno nell'intento del loro autore - non possono rendere testimonianza delle innumerevoli e occasionali metamorfosi subite nel corso della loro laboriosa realizzazione.

Notizie su come avvenisse la messa in atto dei principi teorici durante il lavoro sulla tela - cioè della particolare 'maniera' filonoviana - si sono però conservate in alcuni scritti del pittore. Uno dei documenti in questione - una lettera che per molti aspetti può essere considerata il suo testamento spirituale - sarà preso in esame di seguito¹¹⁴.

**Дорогой товарищ по искусству! На твое
настойчивое желание узнать от меня, совершенно
незнакомому тебе человека, как работает мастер
живописец и рисовальщик и как надо тебе**

написанное без всякого суфлера [...]. (cit. in Markin 1995: 12)

[Non sempre i maestri dell'arte analitica danno un nome alle loro opere, ma si limitano ad una definizione puramente professionale: «quadro finito», «disegno finito», «progetto finito» [...] lasciamo che il quadro parli da sé e che agisca sull'intelletto di chi lo guarda, costringendolo a sforzarsi di capire ciò che è dipinto senza alcun suggeritore...]

¹¹³ Oltre a rientrare in pieno nella visione neoromantica dell'opera come creatura vivente e soggetta alle leggi della natura (**жизнетворчество**), un tale atteggiamento ha delle implicazioni notevoli anche da un punto di vista puramente filologico: vedremo in seguito come nel corso della attività artistica di Filonov si vengano a formare alcune serie testuali tematicamente omogenee e stabili nel tempo. È il caso, ad esempio, del ciclo delle *formule*, di quello delle *teste* e così via (cfr. III.1). Il loro studio può dare esiti interessanti sul significato complessivo del macrotesto filonoviano.

¹¹⁴ Oltre alla lettera indirizzata al giovane Baskancin di Omsk - di cui si parlerà estesamente in questo paragrafo - la curatrice ne indica altre due, da lei rinvenute nel fondo 2348 dell'Archivio Centrale di Stato di Letteratura e Arte (CGALI): la prima, indirizzata a Lukstyn, porta la data del 14 settembre 1928; la seconda, indirizzata a Vera Šollo, risale al luglio dello stesso anno (Misler 1982: 301). Di notevole importanza il fatto che i tre documenti siano copie realizzate dallo stesso Filonov: ciò potrebbe significare che il maestro avesse intenzione di destinarle al mai realizzato museo dell'arte analitica. La lettera a Baskancin è stata ripubblicata nel catalogo *Filonov - analiticeskoe iskusstvo* (Misler, Bowlit 1990: 223-233).

работать, чтобы ты сам стал мастером, даю тебе товарищеский ответ. Проведи мои советы правильно, и ты будешь мастером. (cit. in Misler 1982: 301)¹¹⁵

Con queste ispirate parole di saluto Filonov comincia, il 19 febbraio del 1940, una lunga lettera in risposta al giovane artista Baskanĭn di Omsk, che aveva manifestato al maestro il desiderio di apprendere il metodo analitico. Il documento è sospettosamente prolisso e di ampio respiro: troppo perché lo si possa credere destinato a quel solo, sconosciuto ammiratore¹¹⁶. Oltre ad una serie di consigli pratici circa gli strumenti di lavoro più idonei alla pittura analitica e la maniera più corretta di farne uso, la lettera è colma di entusiastiche suggestioni sul significato dell'arte nel processo di comprensione del mondo. I reiterati parallelismi tra la pittura ed il lavoro di ricerca svolto dalle massime autorità della scienza e del pensiero danno un'idea precisa della particolare concezione dell'arte filonoviana: la funzione dell'artista nella storia dell'umanità è trasfigurata a tal punto da assumere una valenza quasi messianica¹¹⁷. La preziosità del documento risiede comunque nella cura con cui il maestro espone all'aspirante allievo i gesti che il pittore analitico deve saper compiere sulla tela: le istruzioni al giovane Baskanĭn sono formulate con tale dovizia di particolari, da

¹¹⁵ *Caro compagno d'arte! Risponderò amichevolmente al tuo fermo desiderio di apprendere da me, che sono per te un perfetto sconosciuto, come lavori un maestro pittore e disegnatore e come tu stesso debba lavorare. Segui esattamente i miei consigli, e diventerai un maestro.*

¹¹⁶ Si è detto inoltre che il documento è sopravvissuto in una copia redatta dallo stesso Filonov, il quale doveva quindi attribuire alla lettera un grande significato (cfr. nota 114).

¹¹⁷ Filonov assimila il ruolo dell'artista analitico - che altrove aveva definito "ricercatore-inventore" (cfr. pag. 52) - a quello svolto nel corso dei secoli dalle figure che hanno operato le più decisive rivoluzioni cosmologiche e ideologiche. Nella lettera a Baskanĭn si legge infatti:

Изучай природу, как ее изучают великие ученые-натуралисты - Дарвин, Менделеев, Павлов, Мичурин и Пастер и великие люди - Маркс, Ленин, Сталин, Коперник, Галилей. (cit. in Misler 1982: 302)

[*Studia la natura, così come la studiano i grandi scienziati naturalisti - Darwin, Mendeleev, Pavlov, Mičurin e Pasteur - e i grandi personaggi - Marx, Lenin, Stalin, Copernico, Galilei.*]

permetterci oggi di ricostruire per intero il metodo di lavoro con cui Filonov realizzò i suoi quadri.

Il passaggio che apre la lunga serie dei suggerimenti riassume in poche righe tutto il significato filosofico del metodo analitico: in esso Filonov esorta il giovane a lavorare prima di tutto usando il proprio intelletto, a riflettere sopra ogni singolo dettaglio nel momento stesso in cui si accinge a realizzarlo, a contemplare l'opera in divenire per ricavarne il significato parziale e quello ultimo - che sarà pienamente comprensibile solo a quadro *finito*. Due sono i temi che risaltano maggiormente: il continuo riferirsi allo scorrere del tempo come fattore di cui l'artista deve avere piena coscienza, atteggiamento che ricorda l'approccio scientifico nell'osservazione dei fenomeni; l'uso ricorrente di espressioni come **соображать** e **рассчитывать** (*ragionare* e *ponderare*), **следствия** e **выводы** (*cause* ed *effetti*), tutte mutate metaforicamente dal lessico proprio della logica o più in generale riconducibili ad una attività di pensiero rigorosamente razionale. Il passaggio si chiude inoltre con una considerazione notevole: il lavoro di analisi sull'opera in divenire porta l'artista ad una progressiva presa di coscienza della cosa e di sé, che si traduce in una comprensione sempre maggiore sia del mondo esterno che della propria dimensione interiore. Il perfezionamento incessante dell'opera è in realtà un processo di affinamento dei propri mezzi espressivi, quindi si traduce in una crescente consapevolezza del grado di conoscenza conseguito della cosa osservata. Emerge nuovamente l'idea filonoviana della piena equivalenza tra il disegno analiticamente *finito* e la realtà formale e sostanziale della cosa ritratta:

Работать надо так: введи в работу весь свой ум, все свое умение верно соображать и точно рассчитывать, старайся каждую рабочую секунду понять, что ты делаешь, как ты делаешь, что у тебя выходит из-под рук каждую секунду работы и что выйдет в конце концов из твоей работы. Надо работать осторожно и расчетливо, анализировать, разбираться в каждой мелочи работы, быть при этом диалектиком – уметь определять причины и следствия, делать выводы, развивать понятие о работе в целом, непрерывно

**совершенствовать ее и совершенствоваться
самому. (301)¹¹⁸**

Lo scopo manifesto di queste parole è quello di introdurre l'allievo nel clima psicologico più adeguato ad una compressione non superficiale delle istruzioni che il maestro è in procinto di dettare: i principi dell'arte analitica non costituiscono solo un metodo per la realizzazione del quadro, ma un sistema di categorie mediante le quali è possibile una innovativa scansione del reale. La loro introduzione in pittura - e, a maggior ragione, nel percorso formativo di un giovane allievo - equivale ad una vera e propria rivoluzione copernicana, ad un drastico cambiamento di prospettiva rispetto alle **мировоззрения** (*visioni del mondo*) espresse tradizionalmente dalla filosofia dell'arte.

Il primo consiglio di Filonov in merito agli strumenti di lavoro riguarda il tipo di pennello da utilizzare: questo non può essere altrimenti che piccolo e puntuto, perché l'artista possa tracciare sulla tela quegli *atomi-mattoni* che il suo *occhio cognitivo* ha saputo discernere mediante l'analisi. Il lavoro di traduzione della realtà osservata nel linguaggio dell'arte deve avvenire infatti con tutta la precisione necessaria al conseguimento della *compiutezza*: obbedendo al principio costruttivo *dal particolare al generale*, è necessario che il disegno prenda inizio da unità minime - punti e linee realizzati con un pennellino a punta fine - che vanno poi articolate in forme e strutture di complessità crescente. In tal senso va rigettato in pieno il metodo di insegnamento accademico, per cui agli allievi viene fatto stendere un colore di substrato mediante un pennello piatto e a punta larga. Come si è detto, un tale modo di procedere equivale a lavorare gran parte del tempo su materiale informe, non-*finito*: la rifinitura dei dettagli avviene solo in un secondo momento, durante la fase di stesura

¹¹⁸ *Si deve lavorare così: metti nel lavoro tutta la tua mente, tutta la tua capacità di ragionare bene e ponderare con precisione, sforzati di capire in ogni istante del tuo lavoro che cosa stai facendo, come lo stai facendo, cosa esca dalle tue mani di momento in momento e che cosa sarà del tuo lavoro una volta finito. Bisogna lavorare attentamente e con metodo, analizzare e apprendere tutto ciò che si rivela durante la lavorazione. Bisogna saper analizzare, sapersi orientare in ogni dettaglio del proprio lavoro, essere analitico di fronte ad esso - essere in grado di stabilire cause ed effetti, saper trarre conclusioni, sviluppare una comprensione dell'opera nella sua interezza, e perfezionare continuamente sia essa che se stessi.*

degli strati successivi di colore¹¹⁹. Al pittore analitico si chiede invece di adoperare il pennello come fosse una matita dalla punta sottile, ennesima conferma della grande importanza attribuita da Filonov al disegno:

Работай так: работай только маленькою кистью с острым канцом. Не мажь, не пиши непродуманно-широко. Все время рисуй кистью, вырабатывая цветом форму, будто ты работаешь остро очиненным карандашом и боишься его затупить и сломать, и вработывай цвет в цвет, форму в форму на каждом прикосновении кисти: умея работать таким способом, поймешь, что значить писать наверняка. (301-302)¹²⁰

¹¹⁹ Altre considerazioni negative circa l'uso del del pennello grande si trovano in seguito nella stessa lettera:

Большой кистью не нарисуешь, а намажешь [...]. Большой кистью нельзя решить цветовую задачу, нельзя углубить и развить действие цветом. Большая кисть дезорганизует работу и развращает ученика. Большой кистью работает человек тупоумный, он не рассчитывает средства действия в работе и не знает цены рабочему инструменту. Большая кисть не передает правды мысли художника и правду натуры. Картины, сделанные большой кистью, доказывают некультурность того, кто ее действует, и его умственную косность, непонимание задач искусства и неуважение к своему труду. Она губит учащихся и погубила много хороших художников. (cit. in Misler 1982: 303)

[Il pennello grande non disegna, spalma [...]. Con un pennello grande è impossibile risolvere un problema di colore, approfondire e sviluppare un effetto col colore. Il pennello grande disorganizza il lavoro e rovina l'allievo. Con il pennello grande lavora la persona ottusa, che non sa distinguere i mezzi di un [certo] effetto nell'opera e ignora il valore dello strumento di lavoro. Il pennello grande non trasmette le verità di pensiero dell'artista, né la verità della natura. I quadri realizzati con il pennello grande mostrano l'insipienza di chi lo adopera ed la sua arretratezza, l'incapacità di comprendere gli scopi dell'arte e la mancanza di rispetto nei confronti delle verità di cui è portatrice. Rovina i principianti ed ha rovinato parecchi buoni artisti.]

¹²⁰ *Lavora così: lavora solo con un pennello piccolo dalla punta sottile. Non spalmare il colore, non stendere un solo tratto se non hai prima riflettuto a fondo. Disegna per tutto il tempo con il pennello, fai uscir fuori la forma usando il colore, come se lavorassi con una matita temperata finemente e temessi di smussarla, di romperla, e inserisci il colore nel colore,*

Le ragioni che motivano la scelta dello strumento di lavoro sono di fondamentale importanza per la comprensione dell'opera filonoviana: esse rendono conto non solo della particolare maniera adottata dal pittore analitico, ma anche della sua originale concezione dell'arte. Si confronti, ad esempio, il metodo praticato dall'artista con quello accademico tradizionale, di cui si è appena fatto cenno. Il primo riflette un approccio materialistico e sostanzialmente induttivo: l'artista analitico pratica l'osservazione della cosa nella sua esistenza empirica, partendo dai suoi costituenti elementari - atomi, fenomeni, processi e così via - fino poi ad estendere i risultati della sua osservazione ad ogni altra realtà di grado superiore (si ricordi in proposito il concetto di **глаз знающий** e il metodo costruttivo dell'**от частного к общему**). Il tutto al fine di comprendere la cosa integralmente e di stabilire quale siano le *leggi* che ne regolano l'esistenza: un atteggiamento nei confronti del mondo che ricorda per certi versi il metodo sperimentale galileiano.

L'approccio accademico si rivela al contrario idealistico e principalmente deduttivo: al lavoro manuale sul quadro è anteposto uno studio sistematico delle categorie estetiche canoniche, nonché delle specifiche tecniche da utilizzarsi a seconda del soggetto prescelto. Ciò comporta che l'osservazione della cosa avvenga da un punto di vista parziale e fortemente preconcepito: lo testimonia tra l'altro il metodo costruttivo *dal generale al particolare*, per cui l'allievo viene abituato a focalizzare principalmente l'idea di ciò che dovrà rappresentare l'opera al termine del suo lavoro. Prima ancora di metter mano al bozzetto preparatorio - tanto in odio agli analitici - l'artista è dunque chiamato a prendere piena coscienza dell'effetto che intende conseguire. Un tale modo di procedere riflette una visione dell'arte che - sulla scorta di quanto scrive lo stesso Filonov a proposito della critica di parte (cfr. nota 77) - potremmo definire 'retorico': esso rivela la piena consapevolezza del carattere illusorio e convenzionale dell'opera.

Assolutamente incompatibile con questi ultimi aspetti dell'approccio accademico è l'idea filonoviana del quadro *finito* come riproduzione integrale della cosa osservata. Il pittore analitico non opera con gli strumenti fittizi e convenzionali della retorica: tra il segno che egli lascia sulla tela ed il referente fenomenico ad esso

la forma nella forma ad ogni tocco di pennello; quando avrai imparato a lavorare in questo modo, capirai cosa significhi dipingere perfettamente.

relato sussiste un rapporto di perfetta equivalenza formale e sostanziale. In tal senso i materiali che il pittore utilizza nel suo lavoro - l'impasto di acqua e tempera, il colore ad olio spremuto sulla tavolozza - si sublimano per diventare l'essenza stessa della cosa:

**Тогда из-под твоей кисти на холсте останется
не дурацкий лживый мазок, как вас, учеников,
приучили работать ваши невежды преподава-
тели, а кусок того материала, той материи, из
чего состоит все в природе. (302)¹²¹**

Viste le profonde correlazioni che in arte analitica sussistono tra metodo e teoria, torniamo ora agli aspetti prettamente applicativi della maniera pittorica filonoviana.

L'importanza attribuita da Filonov al disegno nella realizzazione del quadro *finito* è ribadita in un passaggio immediatamente successivo. Vi si legge tra l'altro di come vada organizzato concretamente il lavoro sulla tela: per prima cosa si elabora un disegno con la sola matita; poi su questo ne va tracciato un altro a penna in maniera più accurata; solo da ultimo è possibile lavorare con il pennello piccolo ed il colore. Inutile sottolineare che un tale modo di procedere mette fortemente in risalto il disegno di substrato, accentuandone sempre più marcatamente i tratti di contorno. Si è già detto del resto di come per Filonov la pittura non sia che "un esito del disegno" (cfr. nota 69). Nell'arte analitica - avverte il pittore - può dirsi maestro solo chi domina perfettamente il disegno:

**Предже всего такая работа сделает тебя
превосходным рисовальщиком, а рисунок для
мастера Б то - все, Б то начало и Б то конец.**

**Кто не умеет рисовать, тот не умеет писать,
потому что писать, Б то значить - рисовать.
Чтобы лучше научиться рисовать и лучше**

¹²¹ Talvolta dal tuo pennello si trasferirà sulla tela non una stupida e fasulla pennellata, come a voi allievi hanno insegnato a fare i vostri insegnanti incapaci, bensì un frammento di quella materia, di quella sostanza di cui ogni cosa in natura si compone.

**научиться писать, непременно работай некоторые
рисунки пером, но сперва дай под перо хороший
рисунок карандашом. (302)¹²²**

La stesura del colore - argomento che nella lettera viene affronta poco oltre - deve procedere dai margini delle forme tracciate a penna verso il loro centro: “**По такому рисунку начинай работу цветом – от границы формы к ее центру**” (304)¹²³. Durante questa fase vanno introdotte in ogni singola forma ulteriori combinazioni di segni, affinché nessuno degli spazi interni al quadro resti in qualche modo privo di tessuto pittorico *finito*, perché non si crei cioè alcun ‘vuoto’ di *compiutezza* sulla tela. A seguito di questo particolare procedimento di stesura del colore, i margini tra una forma e l’altra emersi durante la realizzazione del disegno di substrato risultano ulteriormente marcati. La parcellizzazione del tessuto pittorico in una miriade di cellette di colore è uno degli stilemi più caratteristici della pittura filonoviana:

**Упорно работай над границами каждого
частного, каждой формы, прорабатывай переходы
из частного в частное, из члена в член, из формы
в форму, из цвета в цвет, из мазка в мазок, т. е.
выписывай, врабатывай, врисовывай одно в
другое. (305)¹²⁴**

La ricerca della perfezione formale - che per l’*estetica organica* è riflesso della complessità cosmica - determina per il pittore analitico un lungo lavoro di tessitura

¹²² Soprattutto un tale modo di lavorare ti renderà un eccellente disegnatore, e il disegno è tutto per un maestro, è l’inizio e la fine. Chi non sa disegnare, non sa nemmeno dipingere, perché dipingere significa disegnare. Per imparare a disegnare meglio e quindi a dipingere meglio, lavora senza esitare ad alcuni disegni in penna, ma prima realizza sotto a quello un buon disegno a matita.

¹²³ Lungo questo disegno comincia a lavorare con i colori - dai margini della forma fino al suo centro.

¹²⁴ Lavora con ostinazione sui margini di ogni particolare, di ogni forma, soffermati sui collegamenti da particolare a particolare, da elemento a elemento, da colore a colore, da pennellata a pennellata, cioè tracciali, perfezionali, disegnali uno dentro l’altro.

degli elementi di raccordo tra una celletta e l'altra. Ogni minimo dettaglio va ripreso e corretto incessantemente, fino ad ottenere una distribuzione perfettamente uniforme di *compiutezza* sulla tela. Tra i singoli nuclei discreti di ogni livello - dall'*atomo-mattone* al quadro *finito* - si sviluppa una prolifica dialettica di forme e colori: come negli organismi viventi la cellula, l'organo ed ogni altra struttura non possono sussistere in una situazione di isolamento, così in pittura analitica tutto deve essere sviluppato fino in fondo e perfettamente integrato in quel sistema omogeneo di segni che è il quadro *finito*. Il principio della *compiutezza* - che Filonov dice potersi apprendere anche sulle opere altrui - determina nel pittore analitico una particolare tensione verso tutto ciò che è perfetto e fatto 'fino in fondo':

Каждую начатую работу доведи до совершенства, доработай до конца, постоянно выверяя и развивая сперва слабые, а затем и хорошие куски работы. (303)

Если надо, пиши и рисуй по одному и тому же месту, хоть пять или десять раз, добиваясь правды, и в Б тих случаях работай по засщхшему слою живописи. Цени вещи за сделанность, когда глядишь на чьи-либо картины, и учись на них сделанности. Добивайся самой напряженной и развитой сделанности - тем выше ценность картины, тем правдивей ее содержание. (305)¹²⁵

Non va tralasciato in tal senso di ricreare condizioni di lavoro che garantiscano la massima precisione del gesto. Al fine di realizzare una struttura perfetta, il pittore analitico deve assicurarsi che la sua mano possa tradurre esattamente in segno ogni

¹²⁵ Ogni lavoro iniziato portato alla perfezione, lavora fino in fondo, verifica continuamente e sviluppa dapprima sempre i punti deboli dell'opera, poi quelli già ben riusciti.

Se serve, pittura e disegna ogni cosa e anche ogni parte cinque, dieci volte, cercando di raggiungere la verità, e in quei casi lavora sopra ogni strato asciutto di pittura. Valuta le cose per la loro *compiutezza*, quando guardi i quadri di qualcuno, ed impara su quelli la *compiutezza*. Cerca di ottenere la *compiutezza* più intensa e sviluppata - maggiore il valore del quadro, quanto più veridico è il suo contenuto.

risultato dell'analisi compiuta sulla cosa. In un passaggio successivo della lettera il maestro invita a lavorare sulla tela con l'ausilio di un'asta d'appoggio:

Дай под живопись хороший рисунок острым карандашом. По хорошему рисунку карандашом пиши, опирая руку на палку, чтобы рука была твердой, и каждое прикосновение кисти было наверняка. Пиши маленькой кистью. (307)¹²⁶

Questo semplice consiglio, che parrebbe un dettaglio ininfluente ai fini del nostro discorso, testimonia invece tutto il valore documentale della lettera a Baskancin. La piena comprensione di una forma d'arte come quella praticata da Filonov passa anche per queste notazioni apparentemente marginali, poiché in esse si rivelano aspetti altrimenti inconoscibili del lavoro concreto sulla tela. Si pensi, ad esempio al problema delle priorità da seguire nella strutturazione del tessuto pittorico. Conosciamo attraverso la teoria quali debbano essere per il pittore analitico il punto di partenza e quello d'arrivo: secondo l'andamento costruttivo *dal particolare a generale*, il lavoro va realizzato a partire dai singoli segni lasciati dal pennello sulla tela (gli *atomi-mattoni* della cosa osservata) fino al pieno compimento del quadro *finito* (la cosa riprodotta integralmente). Ma nulla si conosce a proposito dei passaggi intermedi, né di come avvenga la realizzazione di unità discrete *finito* - teste, figure zoomorfe, oggetti, ecc. - a partire dai soli segni e senza alcuna premeditazione. È infatti inverosimile pensare che il maestro sviluppasse simultaneamente tutte le numerose e complesse strutture che, a quadro *finito*, riempiono l'intero spazio della tela. Proprio una delle istruzioni che Filonov indirizza all'aspirante allievo ci aiuta a comprendere in che ordine avvenisse la costruzione dei primi elementi *finiti* del quadro. Il passaggio - che riproduciamo di seguito - contiene inoltre l'ennesimo monito a lavorare con pazienza e precisione:

Б то значить: начал делать глаз или нос, тогда сделать его как можно лучше, доведи до

¹²⁶ *Fai un buon disegno prima di dipingere, con una matita ben appuntita. Dopo aver fatto un buon disegno a matita, dipingi tenendo la mano appoggiata sull'asta, perché la mano sia ferma ed ogni tocco di pennello sia giusto. Usa un pennello piccolo.*

**совершенства, на какое ты способен, потом
возьмешься за другое частное, за другой член.
Заметишь неточность или недоразвитость на
том частном, которое уже сделал хорошо, сейчас
же доработай, доразвей терпеливо, выдержанно и
настойчиво. (304)¹²⁷**

Sappiamo dunque che l'esecuzione dell'opera prende inizio preferibilmente da un dettaglio del volto: nello sviluppo del nostro discorso - e in special modo durante la fase di lettura delle opere - questa informazione si rivelerà di notevole importanza.

Un altro importantissimo consiglio riguarda invece un aspetto strettamente pedagogico del metodo analitico. Al suo giovane ammiratore, Filonov consiglia di tenere un diario personale - che indica come “**дневник по искусству**” (*diario d'arte*) - in cui registrare quotidianamente gli avvenimenti e le riflessioni che riterrà rilevanti per la sua crescita artistica. La redazione di un diario era praticata dai grandi pittori della storia - nella lettera si ricordano Cellini e Repin - e rappresenta secondo Filonov un valido metodo per sviluppare “autocritica, autodisciplina e autocontrollo”:

**Непременно начни писать дневник по
искусству. Опиши все свои мысли по искусству,
встречи, разговоры и каждый интересный случай.
Пиши коротко, без прикрас, без хвастовства.
Прочти при Б том автобиографии Бенвенуто
Челлини и Репина. Напишешь, перечитай,
исправь – сделай толково. Пиши четко, рисуй
каждую букву, а то оба твоих письма написаны
небрежно: искренне, но непродуманно, и без
единой поправки, при многих ошибках, и
грамматических, и смысловых. Б то работа над**

¹²⁷ *Il che vuol dire: comincia a fare un occhio o il naso, fallo alle volte come meglio ti riesce, portalo alla perfezione, di cui tu sei capace, e poi datti da fare su di un altro dettaglio, su un altro elemento. Sappi notare ogni imprecisione o incompletezza in quella parte che hai già finito bene, lavorala subito, sviluppalala pazientemente, con padronanza e tenacia.*

дневником научит тебя самокритике, самодисциплине и выдержке. (306)¹²⁸

Lo stesso Filonov mantenne a lungo una tale abitudine: molti dei suoi scritti sono oggi conservati a Mosca, presso l'Archivio Centrale di Stato di Letteratura e Arte (cfr. nota 42).

Chiudiamo questa prima sezione della nostra ricerca - dedicata agli aspetti teorici e applicativi dell'arte analitica - con le parole di commiato che Filonov indirizza al giovane Baskancin di Omsk. In esse riecheggia tutto l'antico disprezzo per l'*intelligencija* accademica e per la pedagogia dell'arte praticata presso gli istituti del tempo. Ma si intravede nelle parole dell'artista anche la possibilità di una futura redenzione, che potrà avvenire solo mediante la pratica di un duro lavoro e la divulgazione tra gli artisti più volenterosi delle 'parole d'ordine' del metodo analitico, nel pieno spirito dell'idea fedoroviana di **искусство как проект мира** (*arte come progetto del mondo*):

Да ты – парень толковый: ты сознаешь, что ваши преподаватели не умеют работать и завели вас, учащихся, в тупик, и ты спрашиваешь меня: «А мы то, т. е. ученики его, что мы будем создавать?» На Б то отвечаю: «Прочти мое письмо тем из твоих товарищей, кто им заинтересуется: если ты и они честно проверите

¹²⁸ Devi senz'altro cominciare a scrivere un diario d'arte. Descrivi tutti i tuoi pensieri riguardo all'arte, gli incontri, le conversazioni ed ogni fatto degno di nota. Scrivi breve, senza abbellimenti, senza vanità. Leggi in proposito le autobiografie di Benedetto Cellini e di Repin. Scrivi, rileggi più volte, correggi - fai tutto con senno. Scrivi in maniera leggibile, disegna ogni singolo carattere, mentre tutte e due le tue lettere sono scritte in modo negligente; con sincerità, ma senza riflettere, e senza una correzione, con molti errori, sia grammaticali che di pensiero. Il lavoro sul diario ti insegnerà l'autocritica, l'autodisciplina e l'autocontrollo.

**правду моих слов упорной работой, вы будете
знать, что вам делать». (307)¹²⁹**

¹²⁹ Certo tu sei un giovanotto assennato: lo senti che i vostri insegnanti non sanno lavorare, e vi hanno portato, voi allievi, in un vicolo cieco, e tu mi chiedi: «E noi, che siamo i suoi allievi, che cosa sentiremo?». A questo rispondo: «Leggi la mia lettera a quei tuoi compagni che ne saranno interessati: se tu e loro presterete fede onestamente alle mie parole con un perseverante lavoro, voi saprete cosa c'è da fare»

Capitolo 2

Sulla dimensione culturale
del segno artistico: fondamenti per un'estetica lotmaniana
della libertà.

Colui che interpreta il poeta assomiglia a un compositore, obbligato a costringere i suoi suoni entro i limiti dell'ottava; gli studiosi, che raccolgono il materiale, estendono per lui l'ottava, fino a tutta la tastiera del poeta; il ruolo del critico è quello di scoprire in noi nuove note dell'anima; [...] i critici sono i giardinieri della fioritura poetica dei nostri animi. Il poeta, l'interprete (cioè il critico) e l'ascoltatore costituiscono il triangolo della poesia...

A.BELYJ (1916)

II.1. La neoretorica del testo non-verbale: tra vincolo e libertà.

Gli anni Sessanta hanno visto i maggiori teorici della letteratura impegnati nel dibattito che riguardava il significato della retorica nella storia della cultura. Il tema della organizzazione interna del testo secondo i dettami di un criterio stabilito dal suo esterno, rientrava in un dibattito più ampio e mirato ad una revisione della cultura tradizionale con i nuovi strumenti di analisi forniti dalla ricerca semiotica. Si è parlato allora di *neoretorica*¹³⁰, quasi a sottolineare la netta cesura che il cambio di prospettiva

¹³⁰ Di una *nouvelle rhétorique* si parla già agli inizi del decennio precedente, ma in una accezione sensibilmente diversa rispetto all'idea di *neoretorica* che sarà oggetto delle presenti sezioni. Negli anni Cinquanta, il rinnovato interesse attorno ad una delle più antiche discipline del linguaggio esistenti culminò nella pubblicazione del *Traité de l'argumentation* (Bruxelles, 1958) di Perelman e Olbrechts-Tyteca. Con la loro distinzione tra 'ragionevolezza' e 'razionalità cartesiana', 'argomentazione persuasiva' e 'argomentazione convincente', i due studiosi sembrano voler fare ritorno "alle teorie classiche, e alla loro matrice aristotelica, per costruire una teoria del discorso 'non-dimostrativo', organizzando in sistema schemi argomentativi di antica origine" (Mortara Garavelli 1989: 51). Lo studioso Olivier Reboul avverte che vanno distinte le esperienze di Perelman e Olbrechts-Tyteca da quelle compiute a Parigi durante i primi anni Settanta dal Groupe-μ: i suoi esponenti diedero vita infatti ad una "retorica letteraria" - sensibilmente diversa da quella puramente argomentativa proposta nel *Traité* (Reboul 1996: 106-108). Una distinzione affine è in Marchese (1981: 656-657). Tra i membri del Groupe-μ Lotman ricorda: J.Dubois, F.Edeline, J.-M.Klinkenberg, P.Minguet, F.Pire e H.Trinon (Lotman, Gasparov 1979: 95n). Nel documento del 1979 **Театральный язык и живорись** (*La lingua teatrale e la pittura*) il semiologo fornisce una personale interpretazione del concetto di *neoretorica*:

Риторика - одна из наиболее традиционных дисциплин филологического цикла. в настоящее время получила новую жизнь. Необходимость связать данные лингвистики и поэтики текста породили неориторику, в короткий срок вызвавшую к жизни обширную научную литературу. Риторическое высказывание, в принятой нами терминологии, не есть некоторое простое сообщение, на которое наложены сверху «украшения», при удалении которых основной смысл сохраняется. Иначе говоря, риторическое высказывание не может быть выражено нериторическим образом. (Lotman 1993: 310)

avrebbe di lì in avanti imposto allo studio del problema: rispetto alla retorica tradizionale - il cui compito si limitava in sostanza ad una classificazione sistematica dei testi sulla base di proprietà esclusivamente formali o funzionali - i fautori della *neoretorica* introducevano un metodo di studio improntato su di una conoscenza più approfondita del fenomeno e strettamente correlato ai notevoli risultati ottenuti in campo linguistico-lettarario dagli esponenti della scuola di Tartu¹³¹.

La posizione di Lotman in proposito è esposta dettagliatamente in due importanti documenti della sua produzione: l'articolo del 1979 *La Rhétorique du non-verbal* - scritto a quattro mani con Boris Gasparov - e il saggio del 1980 intitolato **Риторика** (*Retorica*). In entrambi il semiologo di Tartu manifesta l'intenzione di indagare in primo luogo la ragion d'essere delle strutture retoriche, il *perché* della loro natura di universali linguistici - dove per *lingua* si intenda il particolare modo di

[*La retorica, una delle discipline più tradizionali nell'ambito filologico, attualmente sta rifiorendo. La necessità di mettere in rapporto i dati della linguistica e della poetica del testo ha dato vita ad una neoretorica, che in un breve arco di tempo ha prodotto una vasta letteratura scientifica. [...] L'enunciato retorico, nella terminologia da noi accolta, non è una semplice comunicazione a cui sono applicati dall'alto "abbellimenti" che, se eliminati, non ne inficiano il senso fondamentale. In altre parole, l'enunciato retorico non può essere espresso in modo non retorico.* (Lotman 1997b: 86)]

¹³¹ Una sintesi della storia del pensiero linguistico - da Saussure alla scuola semiotica di Tartu-Mosca - è tentata dallo stesso Lotman, che dei suoi ultimi eventi fu tra i massimi protagonisti. Il passaggio che riproduciamo di seguito si trova nel saggio postumo *Cercare la strada*:

Ferdinand de Saussure è uno dei fondatori della linguistica contemporanea. Egli individua due aspetti dello studio della lingua: 1) l'esame della lingua nel suo aspetto sincronico, cioè come sistema unitario e strutturato; 2) l'esame della lingua nel suo aspetto diacronico, cioè nella sua dinamica storica.

Tra la linguistica saussuriana e il formalismo russo esistono però delle differenze sostanziali, derivanti in parte dalle diverse radici, linguistiche e letterarie. La concezione di Saussure, per lo meno in quell'aspetto un po' semplificato che ha assunto nei suoi continuatori, si basa sulla sincronia, identificata a volte con la statica, ed è mossa da interessi prevalentemente linguistici. I formalisti russi erano invece studiosi di letteratura (pochi tra loro i linguisti), interessati soprattutto, e sempre più con il passare del tempo, alla dinamica artistica.

La fondazione del Circolo linguistico di Praga da una parte (grazie soprattutto alla presenza di R.O.Jakobson, N.S.Trubeckoj e Ja.Mukarovskĕ), e gli sviluppi del formalismo russo nei lavori maturi di V.Šklovskij, B.Ejchenbaum e Ju.Tynjanov dall'altra portarono a fecondi influssi reciproci, sfociati successivamente nella nascita della semiotica come disciplina a se stante.

Dopo più di un quarto di secolo questo processo si è ripetuto con la nascita della scuola semiotica di Tartu-Mosca. (Lotman 1994: 27)

strutturarsi di un dato sistema semiotico. Più che sulle modalità del loro manifestarsi, l'attenzione del lettore è spostata sul fenomeno stesso della loro esistenza, in quanto “la question de savoir *pourquoi* les structures rétoriques existent ne semble pas avoir été suffisamment étudiée” (Lotman, Gasparov 1979: 75).

Un tale approccio al problema dimostra come il punto di vista di Lotman sia già pienamente culturologico: il tipo di indagine che egli mette in atto riguardo al fenomeno della retorica non si limita alla descrizione di una certa meccanica dei segni - il cui compito spetta di diritto alla semiotica - ma investe anche il complesso dei condizionamenti che la sua esistenza comporta sul *sistema cultura*. Va detto inoltre che in questi come in altri documenti del semiologo presi in esame nel corso della nostra ricerca è emersa la tendenza a privilegiare marcatamente la libertà d'azione dell'individuo rispetto al sistema. Questo ci ha indotto ad approfondire il tema della libertà nel sistema teorico lotmaniano: i risultati emersi in proposito saranno esposti in una sezione conclusiva del presente capitolo (cfr. 11.3).

Il fenomeno della retoricizzazione di un singolo testo artistico o di una intera serie macrotestuale deve essere quindi ricondotto al contesto più ampio dei fenomeni della cultura, ed è interpretabile sia come vincolo rispetto allo *status quo* del sistema, che come possibilità di un suo superamento.

Si presenta quindi la necessità di stabilire cosa si debba intendere per *cultura* nell'ambito di questo lavoro. Lotman parte in tal senso da un preciso presupposto, che è anche il risultato delle sue ricerche in materia di intelligenza artificiale e macchina pensante minimale, esposte nel saggio del 1977 **Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума** (*La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale*). Nel già citato articolo *La Rhétorique du non-verbal*, introducendo il lettore nell'argomento specifico il semiologo si riallaccia con un rimando in nota proprio a quest'ultimo documento e fornisce una sintetica esposizione dei connotati dell'intelletto ivi emersi:

Récemment, on a émis l'hypothèse que la culture dans son ensemble pouvait être examinée comme une construction

intellectuelle, isofunctionelle à l'intellect Humain individuel d'une part, à l'intellect artificiel éventuel d'autre part.

Toutes ces constructions sont douée de mémoire, toutes élaborent de nouvelles communications (c'est-à-dire qu'elles sont capables de création intellectuelle), toutes ont besoin, pour la réalisation de cette capacité, d'un «autre», porteur d'intellect situé à l'extérieur d'elles-mêmes. Ce partenaire intellectuel est une condition obligatoire de l'activité intellectuelle pour la raison individuelle ou collective, naturelle ou artificielle. (Lotman, Gasparov 1979: 75)

Tre sono dunque le condizioni necessarie al mantenimento in vita di un “costrutto intellettuale” e - come vedremo - della cultura ad esso associata: in primo luogo l'essere dotato di *memoria*, intendendo con ciò la possibilità di fissare su di un qualsivoglia supporto fisico - dalle reti neuronali al floppy disk - le informazioni elaborate durante lo scambio con un intelletto interlocutore; in secondo luogo, la capacità di poter elaborare nuova informazione, cioè di svolgere un ruolo attivo nello scambio dialogico con il mondo esterno; infine - va da sé - l'esistenza di un “altro”¹³², cioè di almeno un sistema intellettuale esterno a quello dato, che svolga il ruolo dell'interlocutore (cfr. **Schema A**).

Lotman ribadisce lo stesso concetto in **Культура и организм** (*La cultura e l'organismo*), articolo del 1984 di cui riproduciamo integralmente il passaggio che ci riguarda più da vicino:

Se ci si pone il problema di determinare in termini semiotici il sistema intellettuale, si può proporre quanto segue: si considera intellettuale il sistema che possiede una memoria, che è in grado di ricevere e di trasmettere informazioni e che può trasformare

¹³² Alla contrapposizione «**свое-чужое**» (*proprio-altrui*) come funzione stereotipante nei sistemi culturali Lotman dedica numerosi studi. Tra questi vanno senz'altro ricordati l'articolo del 1969 **О метаязыке типологических описаний Культуры** (*Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*) e quello del 1973 **О двух моделях коммуникации в системе культуры** (*I due modelli della comunicazione nel sistema della cultura*). Una recente rielaborazione degli stessi temi si trova nel saggio del 1994 *Cercare la strada*, di cui si veda in particolar modo il capitolo 2, dal titolo *Dialogo plurilingue* (Lotman 1994: 29-34).

l'informazione ricevuta in un messaggio sostanzialmente nuovo (cioè non automaticamente prevedibile). Questo sistema può essere definito una macchina che fa crescere l'informazione. (Lotman 1985: 78)

È importante sottolineare come ognuna delle tre condizioni debba essere necessariamente soddisfatta da tutti i sistemi intellettuali: si può dire in tal senso che, perché tra loro sussista un effettivo scambio di informazione, due sistemi devono essere operativamente identici¹³³. Ciò che li renderà dissimili sarà da un lato il grado di complessità conseguito - misurabile nel volume dei nuovi testi espressi, ovvero in quella che può essere definita come la sua *capacità semiotica* - dall'altro lato la sua specifica *memoria* - la mole delle informazioni acquisite ed immagazzinate nel corso della sua intera esistenza, ovvero la sua esperienza del mondo¹³⁴.

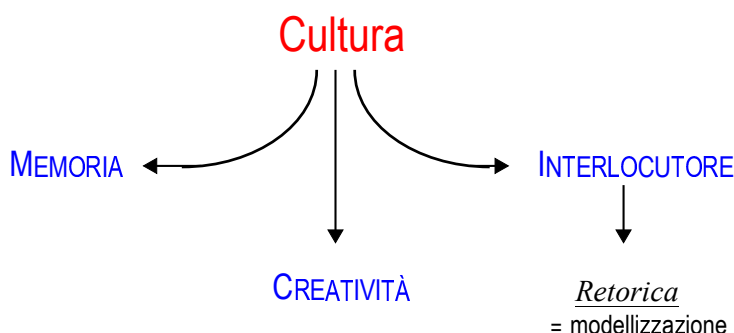
¹³³ Non solo: il fatto che lo scambio avvenga sul canale preferenziale del *contatto o limite* - di cui parleremo più estesamente oltre - determina la necessaria situazione di una alternanza continua dei ruoli, per cui durante lo scambio ognuno dei due sistemi svolge la funzione complementare a quella messa in atto dall'altro (ad esempio: emittente vs. ricevente). Si può parlare in tal senso di una complementarità in continuo divenire. La disponibilità a recepire un'idea proveniente da un sistema estraneo è però dettata secondo Lotman da ragioni di ordine - per così dire - utilitaristico. Nel documento del 1983 **К построению теории взаимодействия культур** (*Una teoria del rapporto reciproco fra le culture*), scrive il semiologo:

Можно назвать лишь две возможные побудительные причины, вызывающие интерес к какой-либо вещи или идее и желание ее приобрести или освоить: 1) нужно, ибо понятно, знакомо, вписывается в известные мне представления и ценности; 2) нужно, ибо не понятно, не знакомо, не вписывается в известные мне представления и ценности. Первое можно определить как «поиски своего», второе – как «поиски чужого». (Lotman 1992a: 111)

[Si possono indicare due possibili cause di stimolo, che suscitano l'interesse per qualche idea o cosa e fanno nascere il desiderio di assimilarla e parlarla propria: 1) essa mi è necessaria perché la comprendo, la conosco e si inserisce nei valori e nelle idee a me note; 2) essa mi è necessaria perché non la comprendo, non la conosco e non si inserisce nei valori e nelle idee a me note. Il numero 1 si può definire «ricerca di ciò che ci è proprio», il numero 2 «ricerca di ciò che ci è estraneo» (Lotman 1985: 114-115)]

¹³⁴ Verificheremo in seguito la portata di quest'ultima considerazione, soprattutto per le conseguenze che essa comporta al sottolivello dello scambio culturale tra individui. Per ora basti sapere che, nel caso dell'individuo preso nella sua esistenza contingente, Lotman intende

Le stesse considerazioni fatte sin qui per i sistemi intellettuali valgono anche per i sistemi culturali, se si ha ben chiaro il passaggio - da noi riprodotto a pagina 109 - in cui il semiologo afferma che la cultura è “un costrutto intellettuale, isofunzionale all'intelletto umano individuale da un lato, all'intelletto artificiale eventuale dall'altro”.



schema A - proprietà della cultura e dei sistemi intellettuali.

Una definizione illuminante sul significato da attribuirsi ai sistemi culturali nel sistema teorico lotmaniano si trova nel documento del 1971 **О семиотическом механизме культуры** (*Sul meccanismo semiotico della cultura*). Tra le varie considerazioni addotte dal semiologo riguardo alla struttura interna della cultura e alle

per *byt* l'esperienza esistenziale quotidiana del mondo. Nel documento del 1994 **Беседы о русской культуре** (*Conversazioni sulla cultura russa*) il semiologo risolve il problema del concetto di *byt* ricorrendo ad una suggestiva metafora:

Byt è il consueto decorso della vita nelle sue forme pratiche reali, *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. [...] Così il *byt* si trova sempre nella sfera pratica, è il mondo delle cose prima di tutto. (Lotman 1997a: 189)

Il risultato dell'azione di tale esperienza su mente e organismo determinano la cultura individuale. L'esperienza quotidiana - durante le prime fasi dell'apprendimento come nell'età adulta - costringe l'individuo a compiere delle scelte. Questo comporta inevitabilmente un alternarsi susseguirsi di successi ed errori, di cui avrà in seguito piena memoria:

Davanti a noi si aprono più strade. Occorre scegliere. Scelta è l'intersezione di dubbio e conoscenza. Suo fondamento l'analisi di errori e delusioni. La memoria diventa cronaca di errori. (Lotman 1994: 19)

interrelazioni che essa è in grado di instaurare con i sistemi esterni, troviamo anche una interessante osservazione sulla sua funzione organizzatrice, “stereotipante”:

Il “lavoro” fondamentale della cultura [...] sta nell’organizzare strutturalmente il mondo che circonda l’uomo. La cultura è un generatore di strutturalità; è così che essa crea intorno all’uomo una sfera che, allo stesso modo della biosfera, rende possibile la vita, non organica, ovviamente, ma di relazione.

Sennonché, per assolvere questo compito, la cultura deve avere al proprio interno un “dispositivo stereotipante” [**“жтампующее устройство”**] strutturale, la cui funzione è svolta appunto dal linguaggio naturale: proprio questo fornisce ai membri del gruppo sociale il senso intuitivo della strutturalità... (Lotman, Uspenskij 1975: 42)

La tendenza alla stereotipizzazione è propria secondo Lotman di ogni sistema culturale e svolge un ruolo determinante nella omologazione dei testi che esso produce a serie di modelli prestabiliti: come si intuisce, questi fattori sono da porsi in stretta correlazione con il fenomeno della retorica.

II.1.1. Il vaglio della retorica.

Dopo avere stabilito cosa si debba intendere per *cultura* nel sistema teorico lotmaniano, è ora necessario prendere in esame un'altra premessa fondamentale tra quelle che caratterizzano il particolare metodo di ricerca del semiologo: l'idea che la pratica della retorica sia da ricondursi alla possibilità di elaborare il *modello* di una certa serie testuale, ovvero un oggetto semiotico che rappresenti i tratti formali e funzionali comuni ad un certo insieme di testi, siano essi esperiti o prodotti.

Secondo una tale visione del problema, la nascita di serie testuali formalmente e/o funzionalmente uniformi - che è in sostanza il fenomeno della retorica in senso esteso - dipende dalla formulazione o dall'individuazione di una certa *norma*. Si noti che la differenza lessicale con cui si è voluto distinguere tra 'creazione' ed 'individuazione' di una norma è strettamente legata al significato che si attribuisce al testo in questione. Esistono infatti, secondo Lotman, una retorica del testo "aperto" ed una retorica del testo "chiuso":

Рассмотрим два аспекта риторики: риторика «открытого текста». В данном случае будет рассматриваться деятельность по созданию текста, который мыслится в процессе порождения; в центре окажется «риторика фигур»; риторика «закрытого текста», по Б тика текста как целого. (Lotman 1992a: 167-168)¹³⁵

¹³⁵ Si prendano in esame due aspetti della retorica: 1) la retorica del «testo aperto»; in questo caso sarà considerata l'attività per la creazione di un testo che è pensato nel processo di generazione; al centro si troverà la «retorica delle figure»; 2) la «retorica del testo chiuso», la poetica del testo inteso come un tutto. (Lotman 1980b: 1047) Sostanzialmente della stessa natura è la distinzione proposta da altri studiosi. Bice Mortara Garavelli, ad esempio, distingue tra una retorica 'interna' - che l'autrice spiega essere "insita nel parlare" - ed una retorica 'esterna':

Benché una tale distinzione sia del tutto irrilevante dal punto di vista del nostro discorso - in quanto ci occuperemo in seguito solo di testi chiusi¹³⁶ - essa conferma il ruolo fondamentale svolto dai *modelli* nel fenomeno della retoricizzazione *tout court*: come fa notare lo stesso Lotman, qualsiasi autore durante la stesura di un nuovo testo può - o deve - avvalersi di **фигуры** (*figure*), cioè di *modelli* retorici ormai stabili che si sono accumulati nel corso della tradizione.

Le nozioni lotmaniane di *modello* e *modellizzazione* - la cui conoscenza si rivela ora indispensabile per comprendere appieno il discorso del semiologo sul fenomeno della retorica - si distanziano sensibilmente dall'idea ingenua di riproduzione, copia, simulacro. La definizione più esaustiva di tali categorie da noi incontrata - e anche quella che meglio si addice agli scopi del presente lavoro - è contenuta in un articolo del 1967 dal titolo **Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»** (*Tesi sull'arte come «sistema secondario di modellizzazione»*). Un dato notevole emerge già nella proposizione di apertura del lungo passaggio in cui si trovano le definizioni di *modello*, di *attività modellizzante* e di *sistema modellizzante*. In essa è attribuita al *modello* una valenza che potremmo definire 'euristica': la sua funzione semiotica primaria consiste secondo Lotman nell'agevolare il conseguimento di nuova informazione circa l'oggetto fenomenico a cui è correlato. Possiamo dire in tal senso che la caratteristica più significativa del *modello* risiede non nella sua capacità di 'imitazione', ma in quella di 'simulazione'

La prima è un insieme di pratiche discorsive, è l'«arte del parlare» intesa come attuazione di una serie di capacità; la seconda è la disciplina che se ne occupa, è l'«arte del parlare» come studio riflesso e come ricettario. Detto più diffusamente: le pratiche consistono nei procedimenti organizzativi del discorso, nei tratti che caratterizzano le scelte espressive e comunicative dei parlanti, incluso il silenzio; la disciplina comprende un complesso di dottrine e precetti elaborato per descrivere quei procedimenti - per mostrare come funzionano, per esplicitarne i principi, le condizioni, le regole costitutive - e per prescrivere norme per la migliore formazione e riuscita dei medesimi. (Mortara Garavelli 1995: 13-14)

La studiosa prosegue evidenziando come una tale distinzione fosse già pienamente percepita nella classicità: "L'opposizione 'esterna' / 'interna' corrisponde in parte a quella classica tra **rethorica utens** (l'impiego dei mezzi di persuasione) e **rethorica docens** (l'analisi prescrittiva dei medesimi)." (Mortara Garavelli 1995: 14).

¹³⁶ Il macrotesto delle opere pittoriche di Pavel Filonov (cfr. III.1).

della realtà. Al punto 1.2.1. il semiologo sostiene infatti che “per modello di un oggetto si intende tutto quanto riproduce l'oggetto stesso ai fini del processo conoscitivo” (Lotman, Uspenskij 1975: 3). Non vanno sottovalutate le possibili implicazioni che una tale visione del problema comporta: se nell'ambito delle scienze sperimentali il valore euristico della riduzione a *modello* di un fenomeno è noto sin dalle prime esperienze galileiane - la pubblicazione de *Il Saggiatore* risale al 1623 - va tenuto in considerazione il fatto che parlando di *modello* e *modellizzazione* Lotman intende riferirsi all'opera d'arte, che è una forma di spiegazione del mondo del tutto irrazionale e non necessariamente referenziale. Al fine di comprendere appieno il significato di un tale approccio - del tutto inedito in ambito culturologico - vediamo ora i passaggi in cui vengono inizializzate le categorie di *attività modellizzante* e di *sistema modellizzante*:

[I.] 1.3.0. Per *attività modellizzante* intendiamo ogni attività diretta alla creazione di modelli. Affinché i risultati di questa attività possano essere percepiti come l'analogo dell'oggetto, essi debbono sottostare a precise regole di analogia formulate su base intuitiva o razionale e, di conseguenza, essere costantemente riferiti ai singoli sistemi modellizzanti.

[I.] 1.3.1. Per *sistema modellizzante* intendiamo l'insieme strutturato degli elementi e delle regole; tale sistema si trova in rapporto di analogia con il complesso degli oggetti sul piano della conoscenza, della presa di coscienza e dell'attività normativa. Perciò un sistema modellizzante può essere considerato come una *lingua*. (Lotman, Uspenskij 1975: 3-4)

Di notevole interesse per il nostro discorso è il fatto che le “regole di analogia” tra il *modello* - che è un oggetto semiotico - ed il referente reale possano essere formulate sia su base “intuitiva” che “razionale”. Ciò conferma l'idea che nella visione del semiologo il fenomeno della *modellizzazione* interessa ad un tempo ambiti del tutto diversi: a seconda dei contesti di ricerca si possono avere infatti forme di riduzione a *modello* realizzate nell'intento di simulare le dinamiche biofisiche che si svolgono all'interno del referente (approccio scientifico), oppure di svelarne la natura simbolica (arte e religione). Inoltre si possono dare forme di *modellizzazione* prive di alcuna

finalità comprensiva, come avviene nel caso delle attività ludiche di cui diremo meglio oltre.

Lotman riconduce ogni forma di *attività modellizzante* a due tipologie fondamentali: la *lingua* naturale - sulle cui regole si formulano i concetti minimi - rappresenta il *sistema primario* di *modellizzazione* del mondo; ogni altra attività di livello superiore - in quanto “sovrastuttura complementare” della *lingua* naturale - costituisce invece un *sistema secondario*. Come annunciava il titolo del documento, l’arte è dunque un *sistema secondario* di *modellizzazione* del mondo:

[I.] 1.4. I sistemi che si fondano sulle lingue naturali e su cui stratificano sovrastrutture complementari, dando luogo in tal modo a lingue di secondo grado, sarà qui opportuno denominarli sistemi modellizzanti secondari. *L’arte sarà considerata da noi come uno dei sistemi modellizzanti secondari.* (Lotman, Uspenskij 1975: 4)

I testi elaborati in conformità ad un *modello* appartengono quindi a tipologie riconoscibili - accomunate dalla scelta fatta più o meno consapevolmente dal sistema di conservare una certa *norma* - e costituiscono variazioni con uno scarto il più possibile ridotto dal *modello* stesso.

Un valido esempio di quanto detto è rappresentato dell’esistenza di più *generi* nella stessa *lingua* di una data cultura, o anche dalla pratica di classificare i testi degli epigoni in virtù della loro comune aderenza ad un certo modo stilistico, cioè tematico-formale¹³⁷. L’importanza della stratificazione diacronica nella formulazione di un *modello* è affermata da Lotman nel documento del 1987 **Архитектура в контексте культуры** (*L’architettura nel contesto della cultura*):

Важный аспект внутреннего диалога культуры складывается исторически: предшествующая тра-

¹³⁷ Un dato interessante dal punto di vista del nostro discorso consiste nel fatto che la parola ‘modello’ trae origine dalla voce *modellus*, forma volgare per il latino *modulus*, che è a sua volta diminutivo di *modus*, cioè ‘misura’. Nella retorica delle figure il *modello* equivale infatti ad un *modo* compositivo. L’etimologia conferma in tal senso la natura stereotipante della retorica: si può dire che le figure dettino la misura interna del testo retoricizzato. Circa il particolare rapporto che intercorre tra l’opera del genio e quella degli epigoni, si veda oltre la nota 171.

лиция задает норму, имеющую уже автоматизированный характер, на Б том фоне развивается семиотическая активность новых структурных форм. [...] В литературе, музыке, живописи Б то обеспечивается тем, что прошедшие культурные Б похи не исчезают без следа, а остаются в памяти культуры как вневременные... (Lotman 1987: 8)¹³⁸

La necessità di rendere uniforme una serie testuale adeguandola formalmente ad un *modello* di riferimento dipende in primo luogo dalla interdipendenza che i sistemi culturali hanno fra loro: essa influisce a tal punto sul singolo sistema da invalidarne l'esistenza in una situazione di isolamento¹³⁹. L'insieme dei sistemi culturali esterni a quello dato finisce così col diventare un contesto di alterità essenziale al mantenimento in vita di una cultura. L'esistenza di almeno un "altro" sistema culturale che faccia da interlocutore è infatti garanzia di autocoscienza: una cultura tende sempre ad affermarsi come *modello* di valori positivi, come un ordine che è anche bellezza, a margine del quale sussistono innumerevoli anti-*modelli*.

In quanto portatore di valori "altri" rispetto a quelli "propri" - da cui la celebre opposizione lotmaniana «*свое-чужое*» («*proprio-altrui*») - l'anti-*modello* assume di conseguenza l'aspetto del disordine e della bruttezza¹⁴⁰. La delimitazione che una cultura si attribuisce, si dà quindi come negazione dei valori espressi dalle culture che la circondano. Ogni cultura tende in tal senso a modellizzare se stessa come **ядро**

¹³⁸ *Un importante aspetto del dialogo interno della cultura viene a formarsi storicamente: la tradizione precedente fornisce una norma, avente già un carattere automatico; su questo sfondo si svolge l'attività semiotica delle nuove forme strutturali. [...] In letteratura, musica e pittura questo viene garantito dal fatto che le epoche culturali precedenti non scompaiono senza lasciare traccia, ma restano nella memoria della cultura come extratemporali...* (Lotman 1997b: 24)

¹³⁹ L'esistenza di un tale vincolo dipende in larga misura dalle condizioni che regolano la contrapposizione dialettica fra "proprio" e "altrui" - di cui si è già parlato in l.1 (cfr. nota 132).

¹⁴⁰ Le affermazioni di Lotman in tal senso saranno prese in esame solo in un secondo momento (cfr. ll.3).

(centro) del mondo, mentre tutto ciò che esula dal suo sistema di valori assume la funzione marginale e complementare di **периферия** (*periferia*)¹⁴¹.

L'esempio più classico in proposito - che lo stesso Lotman espone di passaggio nel documento del 1969 **О метаязыке типологических описаний Культуры** (*Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura*) - ci proviene dal significato etimologico della parola "barbaro". È noto come la civiltà romana fosse solita ricorrere al termine *barbarus* per indicare chiunque appartenesse ad uno dei popoli estranei al proprio sistema culturale, a prescindere dalla sua identità etnica specifica. Del tutto significativo è il fatto che la parola fosse però di origine straniera: essa proveniva quasi senza alterazioni dalla voce greca βαρβαροι (lett. *coloro che non parlano il greco*). In questo senso i Romani traevano ragion d'essere e unità politica dall'esistenza di un anti-modello il cui nome ne rivelava apertamente lo statuto fittizio e convenzionale¹⁴².

¹⁴¹ Nel documento del 1974 **Динамическая модель семиотической системы** (*Un modello dinamico del sistema semiotico*) il semiologo spiega quali siano le differenze strutturali tra le due regioni di ogni sistema culturale:

Пространство структуры организовано неравномерно. Оно всегда включает в себя некоторые ядерные образования и структурную периферию. [...] Соотношение структурного ядра и периферии усложняется тем, что каждая достаточно сложная и исторически протяженная структура (язык) функционирует как описанная. Б то могут быть описания с позиции внешнего наблюдателя или самоописания. (Lotman 1992a: 99)

[*Lo spazio della struttura non è organizzato in modo uniforme. Include sempre organizzazioni centrali e una periferia strutturale. [...] Il rapporto fra il centro della struttura e la periferia è complicato dal fatto che ogni struttura (lingua) abbastanza complessa, e che si estenda storicamente nel tempo, funziona come una struttura descrittiva. Può trattarsi di descrizioni dal punto di vista di un osservatore esterno oppure di autodescrizioni.* (Lotman 1980a: 22-23)]

¹⁴² Riportiamo un breve frammento tratto dalla voce 'barbari' in *Enciclopedia Europea Garzanti*, sottolineando come l'origine del suo significato etimologico avvalorasse pienamente la tesi lotmaniana dell'automodellizzazione come prodotto di un dialogo conflittuale con l'"altro" (in questo caso, i Persiani):

Barbari - termine indoeuropeo, indicante originariamente chi parla in modo inarticolato e incomprensibile; in questa accezione è usato in Omero, ancora senza connotazioni negative. In Grecia il concetto subì un'evoluzione soprattutto in conseguenza delle guerre persiane (490-479 a.C.) ... (*Enc.Eur.*, II: 78)

Come si vede, la *modellizzazione* costituisce una necessità primaria di ogni sistema culturale: questa non può che trasferirsi iconicamente ai testi che esso produce - in forma di impronta della "propria" identità culturale specifica - dando origine alla pratica della retoricizzazione. Una tale forma di attività semiotica, in quanto principio che tende ad uniformare i testi e che si spinge ben oltre l'atto creativo del singolo, ha indotto gli studiosi a postulare l'esistenza di un livello superiore dell'attività intellettuale, quello della cosiddetta 'ragione collettiva'¹⁴³. In tal proposito è bene spostare brevemente la nostra attenzione sul sopracitato articolo **Риторика** (*Retorica*), dove Lotman espone in sintesi il funzionamento della coscienza individuale, mettendolo a confronto con quello della mente collettiva di cui è partecipe. Nel discorso di Lotman, coscienza individuale e mente collettiva risultano fortemente analoghi sul piano funzionale: entrambi mettono in atto processi di scambio tra due strutture essenziali, dal cui dialogo scaturisce nuova informazione. Si tratta di un esempio di quella connotazione rigidamente binaria che Lotman vede alla base di ogni fenomeno inerente la semiotica della cultura. Tale binarietà si manifesta a diversi livelli e ritornerà più volte anche nel nostro discorso, assumendo di volta in volta il binomio «proprio-altrui», «centro-periferia», «espressione-contenuto»:

**Сознание человека гетерогенно. Минимальное
мыслящее устройство должно включать в себя
хотя бы две разноустроенные системы, которые
обменивались бы вырабатываемой внутри них
информацией. Исследования по специфике
функционирования больших полушарий челове-**

¹⁴³ Nella già citato documento del 1977 **Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума** (*La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale*) il semiologo mette in relazione il concetto di 'intelletto collettivo' con quelli di 'memoria collettiva' e 'capacità creativa':

Lo studio della cultura come meccanismo semiotico unitario permette di metterne in luce la natura intellettuale. La cultura come fatto globale è dotata di un particolare sistema di memoria collettiva e di meccanismi per l'elaborazione di *nuove idee*. tutte queste proprietà permettono di analizzare la cultura come un *intelletto collettivo*. [...] Va rilevato che l'intelletto collettivo è secondario rispetto a quello individuale (non dal punto di vista storico ma da quello strutturale) e presuppone la sua esistenza (Lotman 1980a: 29)

ческого мозга вскрывают глубокую аналогию с устройством культуры как коллективного интеллекта... (Lotman 1992a: 168)¹⁴⁴

È naturale pensare che le analogie funzionali tra questi due particolari livelli del *sistema cultura* siano dovute al loro rapporto di interdipendenza. Ma in che relazione stanno fra loro il singolo intelletto e la mente collettiva? Può il singolo intelletto agire *liberamente* al suo interno? Fino a che punto la retorica rappresenta una possibilità, e quanto invece costituisce un vincolo limitante? Questi sono i termini della questione nell'analisi svolta da Lotman sul fenomeno della retorica: lo si può facilmente evincere dal fatto che gran parte degli argomenti addotti nel resto della trattazione potrebbero costituire una valida risposta ai quesiti appena formulati.

Per non lasciare irrisolto il problema della libertà del singolo rispetto al sistema è dunque necessario ricercare nella letteratura lotmaniana sul fenomeno ulteriori precisazioni circa i meccanismi che governano il *sistema cultura*. Ritorniamo in tal proposito all'articolo *La Rhétorique du non-verbal*, nel punto stesso in cui lo avevamo lasciato. Proseguendo nella sua argomentazione, Lotman pone la questione dell'interdipendenza tra intelletto singolo e mente collettiva nei seguenti termini:

Cependant, si la culture se présente comme un mécanisme agissant de la raison collective, il devient légitime de se poser la question de savoir si son organisation rhétorique est un sous-mécanisme facultatif ou obligatoire et, s'il est obligatoire, pourquoi il le devient, et quelle fonction elle remplit. (Lotman, Gasparov 1979: 76)

La cultura - in quanto prodotto di un contesto che è sempre sovraindividuale - rappresenta l'ambito naturale in cui l'intelletto del singolo si trova ad agire¹⁴⁵. Dire che

¹⁴⁴ *La coscienza dell'uomo è eterogenea. La macchina pensante minimale deve comprendere almeno due sistemi di diversa struttura che si scambino l'informazione elaborata al loro interno. Gli studi sullo specifico del funzionamento degli emisferi cerebrali rivelano una profonda analogia con l'ordinamento della cultura come mente collettiva...* (Lotman 1980b: 1048)

¹⁴⁵ Nel documento del 1984 **Культура и организм** (*La cultura e l'organismo*) Lotman spiega il fenomeno della cultura come contesto ideale della comunicazione segnica:

un individuo può esercitare le proprie facoltà intellettuali solo stando all'interno di un tale sistema, significa riconoscere che egli non agisce in maniera del tutto caotica, bensì applicando criteri di scelta alle possibilità che gli sono offerte dal sistema stesso. L'appartenenza ad un *intelletto collettivo* non costituisce pertanto un limite di per sé: essa va intesa invece come l'occasione per esprimere una propria libertà d'azione potenziale, che ogni singolo intelletto potrà esercitare concretamente in diversa misura a seconda della sue specifiche competenze in seno al sistema - poiché il tutto avviene sempre nei limiti del sistema culturale di appartenenza¹⁴⁶. Gli stessi fenomeni sin qui visti - in particolar modo quello della *modellizzazione* secondo lo schema oppositivo «proprio-altrui» e quello dell'interdipendenza tra individuo e sistema - una volta tradotti nella pratica della comunicazione culturale assumono il nome di “retorica”. Questa riflette dunque l'attività di *modellizzazione* del mondo propria della cultura che l'ha generata.

Lotman prosegue postulando la necessaria comunanza tra la retorica del testo linguistico - *modellizzazione* primaria del mondo - e le varie retoriche che regolano tutte le altre forme di espressione artistica - *modellizzazioni* secondarie. A prescindere dal livello di lettura che si voglia dare del fenomeno - sia che si prenda in considerazione la “cultura in sé, l'arte nel suo insieme, le arti particolari, o il singolo testo artistico” - esiste un principio di organizzazione interna che uniforma il testo alla struttura del sistema che lo produce:

Parmi des éléments aussi divers par le volume structurel que le
sont la «culture», «l'art dans son ensemble», «les arts particuliers»
ou «le texte artistique», il existe une relation d'isomorphisme qui se
manifeste non seulement dans une ressemblance fonctionnelle mais

[...] La cultura comincia là dove nasce la necessità di un rapporto,
dopo che si è prodotta la divisione biologica degli organismi. Il paradosso
consiste tuttavia nel fatto che proprio il rapporto segnico mette in relazione
organismi chiusi con unità di livello più alto - «personalità semiotiche» -
unite da lingue comuni. (Lotman 1985: 81)

¹⁴⁶ Le tesi riprodotte sinteticamente in questi ultimi passaggi sono contenute nel celebre saggio **О семиосфере** (*La semiosfera*, in Lotman 1992a: 11-24). Si ricorda di passaggio la derivazione dell'idea di Lotman dai concetti vernadskijani di *biosfera* e *noosfera* - si vedano in tal senso le osservazioni da noi fatte in 1.1 (pag.21 e segg.).

aussi dans une ressemblance structurelle. (Lotman, Gasparov 1979: 76)

Come si può constatare, un tale ‘isomorfismo strutturale’ investe pienamente tutte le tipologie di testo producibili dalla cultura, da quello linguistico all’intero complesso delle *modellizzazioni* secondarie del mondo: pittura, scultura, architettura, musica e così via. Ognuna di queste specifiche *attività modellizzanti* sarà dunque condizionata dalla stessa retorica su cui si fonda la *lingua* del sistema culturale di appartenenza¹⁴⁷. L’attività di retoricizzazione in quanto proprietà della cultura agirà quindi come fattore selettivo che attribuisce valori positivi o negativi ad ogni nuovo testo formato, a seconda che esso sia percepito come conforme o difforme rispetto al *modello* attivo. Ogni nuova informazione - a prescindere dal fatto che essa provenga dal contatto con un altro sistema o che sia invece generata dal sistema stesso - dovrà quindi passare il vaglio della retorica.

¹⁴⁷ Nel già citato documento **Театральный язык и живопись** (*Il linguaggio teatrale e la pittura*), il semiologo definisce la retorica come “**перенесение в одну семиотическую сферу структурных принципов другой**” (*trasferimento dei principi strutturali di una sfera in un’altra*). Il passaggio si trova in Lotman 1992a (315).

II.1.2. Intraducibilità e asimmetria.

Una tra le questioni più dibattute circa i sistemi intellettuali riguarda la loro capacità di generare nuova informazione¹⁴⁸. Lotman sembra individuare il loro specifico proprio nell'attitudine a svolgere un ruolo attivo nello scambio dialettico con il mondo esterno: come si è visto, il semiologo sostiene che un sistema intellettuale va inteso principalmente come “macchina che fa crescere l'informazione”¹⁴⁹. Non possiamo dimenticare inoltre che l'attitudine a svolgere questa importante funzione - insieme all'essere dotato di *memoria* e alla necessaria esistenza di un *interlocutore* - è posta da Lotman tra le condizioni elementari che garantiscono la conservazione di ogni sistema culturale (cfr. **Schema A**). Va ricordato in tal senso il passaggio tratto dall'articolo *La Rhétorique du non-verbal*, in cui il semiologo affermava che “tutte queste costruzioni [...] elaborano nuova informazione (sono, in altre parole, capaci di creazione intellettuale)”¹⁵⁰.

Il problema della creatività nel sistema teorico lotmaniano è risolto riconducendo la capacità di produrre nuova informazione al *plurilinguismo* dei sistemi culturali: la formazione di un nuovo testo consiste essenzialmente nella associazione di due oggetti semiotici - torna la binarietà di cui si è detto sopra - le cui *lingue* non coincidono. Un testo può dirsi innovativo solo se è anche un “sistema bipolare” i cui costituenti non siano in grado di scambiarsi l'un l'altro significati convenzionali - che

¹⁴⁸ Si rimanda il lettore alla voce *Creativity* in *Encyclopedia of artificial intelligence* (1987: 223-225). Scrive in proposito il curatore - Stuart C. Shapiro:

A creative act may be defined as one that is viewed both as valuable and as novel and one that, in addition, reflects well on the cognitive abilities of the actor (whether human, animal, or machine). (Shapiro 1987: 223)

¹⁴⁹ Si veda il passaggio tratto da **Культура и организм** (*La cultura e l'organismo*) da noi riprodotto a pagina 110.

¹⁵⁰ Cfr. citazione da noi riprodotta a pagina 110.

siano cioè determinati univocamente. La premessa essenziale di una mancata identità tra le loro *lingue* garantisce che l'informazione prodotta a partire dai due oggetti sia davvero nuova, e non una ridisposizione sintagmatica di testi già esistenti. Lotman definisce la sua originale ipotesi "situazione di *intraducibilità* reciproca":

A la base de l'opposition sémiotique d'un tel système bipolaire se trouvent quelques différences structurelles fondamentales qui créent une situation d'intraducibilité réciproque. Cela peut être: discret vs continu, caractère arbitraire du signe vs caractère iconique du signe, rythme double vs rythme multiple, modélisation temporelle vs modélisation spatiale, matériel vs non matériel, «monde de droite» vs «monde de gauche». Quelques-unes de ces oppositions fondamentales ont un caractère à ce point stable, qu'on peut les considérer comme des universaux de la culture. D'autres appartiennent à des périodes culturelles déterminées, fixant les modèles culturels types de l'époque. (Lotman, Gasparov 1979: 77)

Si noti che altrove - nel già citato articolo **Культура и организм** - mettendo a confronto la meccanica dei sistemi culturali con quella dei sistemi biologici il semiologo individua sostanzialmente lo stesso principio alla base dell'atto *creativo* nei primi e di quello *procreativo* nei secondi. In entrambi i casi si assiste infatti all'unione di sottoelementi complementari del sistema che presentano notevoli "differenze strutturali": questi, unendosi, danno luogo alla nascita di nuova informazione nei sistemi culturali, e alla creazione di nuova vita in quelli biologici.

Un esempio macroscopico del tipo di differenziazione strutturale su base binaria che rende possibile la nascita di nuova informazione è l'anisomorfismo sessuale proprio degli organismi superiori. Nello stesso articolo il semiologo parlava di una condizione di *asimmetria* fra le due parti - o sottoelementi - che si manifesta ad esempio nelle differenze strutturali tra l'apparato riproduttore maschile e quello femminile. L'*asimmetria*, nell'idea del semiologo, diventa dunque condizione necessaria alla continuazione della vita, ed è riscontrabile anche individualmente nel

sistema biologico: ad esempio in quella particolare classe di organismi che contengono in sé, ad un proprio sottolivello, entrambi i sessi (ermafroditismo).

Una tale *asimmetria* si può manifestare in forme del tutto diverse: può essere strutturale, come quella dei sessi; o funzionale, come nel caso delle relazioni gerarchiche tra individuo e individuo, sempre binomiali e polarizzate secondo un rapporto di dominio-sottomissione¹⁵¹. La condizione contraria, quella di *simmetria*, è invece propria dei sistemi stabili, e per ciò stesso inerti - in quanto incapaci di mettere in atto processi evolutivi¹⁵².

¹⁵¹ Sulla doppia natura del concetto di *asimmetria*, si legge in **Культура и организм** (*La cultura e l'organismo*):

L'*asimmetria* può essere strutturale, come ad esempio l'*asimmetria* dei sessi, e funzionale, come ad esempio l'*asimmetria* del rapporto dominio-sottomissione o di altri tipi di relazione gerarchiche tra gli individui. (Lotman 1985: 79)

Circa la reinterpretazione in chiave semiotica del processo evolutivo negli organismi viventi, il semiologo formula una breve sintesi nel documento **К построению теории взаимодействия культур** (*Una teoria del rapporto reciproco fra le culture*):

На низших степенях Бволюционной лестницы размножение осуществляется с помощью деления, и, следовательно, исходный способ обладает предельной простотой и доступностью. В дальнейшем возникают половые классы, и для оплодотворения требуется наличие 'другого', что сразу же затрудняет ту физиологическую функцию, безусловная необходимость которой для продолжения жизни, казалось бы, должна требовать предельной ее простоты и гарантированности. Следующий, еще докультурный, широко представленный в зоологических сообществах Б тап заключается во введении избирательности... (Lotman 1992a: 113)

[*Ai gradini più bassi della scala evolutiva la riproduzione si realizza attraverso la divisione e il procedimento è quindi estremamente semplice e comprensibile. In seguito si hanno classi sessuali. Per la fecondazione è necessaria la presenza di un altro e questo complica immediatamente la funzione fisiologica, la cui assoluta necessità per il proseguimento della vita sembrerebbe dover essere estremamente semplice e assolutamente garantita. La tappa successiva, ancora preculturale, ampiamente presente nelle società zoologiche, è quella dell'introduzione della selettività.* (Lotman 1985: 119)]

¹⁵² Nel documento del 1983 **Асимметрия и диалог** (*L'asimmetria e il dialogo*) Lotman prende in esame il problema dell'*asimmetria* nelle strutture pensanti e formula alcune notevoli considerazioni circa le conseguenze della sua immanenza nei fenomeni della cultura sulla periodicità dei generi in ambito letterario ed artistico:

Таким образом, статическое состояние обеспечивается равновесием между активностью обеих подструктур, достигаемым за счет компромисса, а

La “situazione di *intraducibilità reciproca*” è dunque una condizione necessaria affinché possa verificarsi la nascita di nuova informazione sia in ambito semiotico che biologico. Tale situazione può essere modellizzata nella sua forma più elementare dal caso in cui, date due *lingue* **L1** ed **L2**, la comunicazione di un messaggio **t_n** da **L1** ad **L2** costituisca una trasposizione solo approssimata del suo significato (Schema Ca). Decidendo di effettuare una retroversione da **L2** ad **L1**, il messaggio si discosterà sensibilmente da quello di partenza (Schema Cb)¹⁵³.

динамика – последовательной активизацией каждой из них и внутренним диалогизмом между ними.

Нечто аналогичное мы можем отметить и в смене состояний культуры. Статические периоды культуры образуются за счет компромиссного равновесия между противонаправленными структурными тенденциями.
(Lotman 1992a: 47)

[La condizione statica è assicurata così dall'equilibrio fra l'attività delle due sottostrutture, raggiunto attraverso un compromesso, mentre quella dinamica è garantita dall'alternarsi delle attività di entrambi e dal loro dialogo interno. Possiamo notare qualcosa di simile nei cambiamenti delle condizioni della cultura. I periodi statici si devono all'equilibrio raggiunto grazie ad un compromesso fra tendenze strutturali opposte. (Lotman 1985: 94)]

¹⁵³ Lo schema riproduce in forma ridotta un esempio proposto da Lotman in un articolo del 1983 - **К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)** (*Una teoria del rapporto reciproco fra le culture (da un punto di vista semiotico)*). Le lettere indice utilizzate nel nostro schema sono state cambiate per semplificarne la leggibilità:

Представим себе, что текст T₁ не просто подлежит трансляции от A₁ к A₂ по каналу связи, а должен быть подвергнут переводу с языка L₁ на язык L₂. Если между B₁ и B₂ существует отношение однозначного соответствия, то получившийся в результате перевода T₂ нельзя считать новым текстом. Его вполне можно будет охарактеризовать как трансформацию исходного текста в соответствии с заданными правилами, а T₁ и T₂ могут оцениваться как две записи одного и того же текста.

Представим, однако, что перевод должен осуществляться с языка L₁ на язык L₂, между которыми существует отношение непереводимости. Б₁ и B₂ не имеют однозначных соответствий в структуре второго. (Lotman 1992a: 114)

[Immaginiamo che [il testo] T₁ non sia semplicemente trasmesso da A₁ [mittente] ad A₂ [destinatario] attraverso il canale comunicativo, ma che debba essere tradotto dal linguaggio I₁ al linguaggio I₂. Se fra queste due lingue esiste un rapporto di corrispondenza univoca, il testo T₂, che si ottiene come risultato della traduzione, non si può considerare nuovo. Si potrà caratterizzare come trasformazione del testo di partenza secondo le regole date e T₁ e T₂ si potranno considerare due trascrizioni dello stesso testo. Immaginiamo ora che si debba fare una traduzione dalla lingua I₁ alla lingua I₂ e che fra queste lingue ci sia un rapporto di

Va tenuto conto del fatto che la lettura del mondo operata da ogni individuo dipende in primo luogo dalla sua capacità di generare nuova informazione, cioè ipotesi su tutto ciò che passa attraverso i suoi sensi. Tali ipotesi saranno confermate o invalidate solo in un secondo tempo - mediante l'esperienza. Quanto premesso comporta quindi che anche la mente umana debba necessariamente contenere in sé dei costrutti binari simili a quelli sin qui descritti¹⁵⁴.

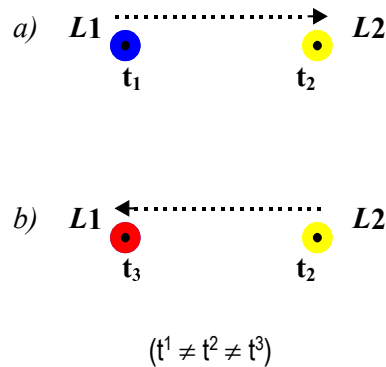
Negli strati intimi della coscienza umana operano secondo Lotman strutture primarie - o minime - formate da due sottoelementi le cui *lingue* sono del tutto incompatibili tra loro, si trovano cioè in una situazione di reciproca *intraducibilità*. Alcune, ad esempio, codificano in maniera discreta, mentre altre in maniera continua.

intraducibilità. Gli elementi della prima non avranno cioè una corrispondenza univoca nella struttura della seconda. (Lotman 1985: 120-121)]

¹⁵⁴ Nel documento del 1983 **Асимметрия и диалог** (*L'asimmetria e il dialogo*) Lotman riconduce la natura binaria del comportamento all'enantiomorfismo proprio dei due emisferi cerebrali:

Наблюдаемый при унилатеральных приступах реципрокный Б эффект, заключающийся в том, что при одновременной (т. е. нормальной) работе обоих полушарий головного мозга имеет место известное взаимное торможение активности каждого из них, между тем как выключение одного из полушарий стимулирует активность другого, как бы выходящего временно из-под контроля, вероятно (в определенной мере утрированно), отражает некоторую закономерность сознания. (Lotman 1992a: 49)

[L'effetto reciproco dell'attività dei due emisferi, che diventa evidente nel momento in cui si verifica un'interruzione unilaterale dell'attività di uno di essi, riflette il funzionamento regolare della coscienza (quando cioè i due emisferi lavorano contemporaneamente - ovvero normalmente - ognuno dei due svolge un'azione di freno sull'attività dell'altro; al contrario l'esclusione di uno di essi stimola l'attività del secondo, che è come se si liberasse del controllo in modo in una certa misura eccessivo). (Lotman 1985: 98)]



schema C - situazione retorica o intraducibilità.

Continuando in **Риторика** (*Retorica*) l'analogia tra coscienza individuale e mente collettiva - di cui si è detto in ll.1.1 - Lotman rende conto dei meccanismi che agiscono in entrambi durante l'elaborazione di un nuovo testo proprio in termini di *intraducibilità*:

В обоих случаях мы обнаруживаем наличие как минимум двух принципиально отличных способов отражения мира и выработки новой информации с последующими сложными механизмами обмена текстами между Б теми системами. (Lotman 1992a: 168)¹⁵⁵

La binarietà delle strutture che presiedono all'elaborazione di ogni pensiero determina di conseguenza una sorta di 'schizofrenia' semantica, per cui la creazione un nuovo significato si risolve in una dialettica interna tra sottounità asimmetriche, le cui lingue si trovano in una condizione di reciproca *intraducibilità*. Sia nel caso dell'intelletto individuale che dell'intelligenza collettiva, il semiologo riconduce il

¹⁵⁵ In entrambi i casi si scopre la presenza, come minimo, di due modi radicalmente diversi di riflettere il mondo e di elaborare nuova informazione coi successivi complessi meccanismi di scambio di testi fra questi sistemi. (Lotman 1980b: 1048)

fenomeno della creatività ad una sorta di 'questione personale' tra due sottolivelli della coscienza¹⁵⁶:

**В обоих случаях мы наблюдаем аналогичную в
общих чертах структуру: в рамках одного
сознания насчитывают как бы два сознания.**
(Lotman 1992a: 168)¹⁵⁷

Per dimostrare le profonde differenze strutturali che determinano la condizione di *intraducibilità*, Lotman porta l'esempio dell'opposizione tra “**дискретная система кодирования**” (*sistema di codificazione discreto*) e “**континуальная система кодирования**” (*sistema di codificazione continuo*).

Nel primo caso hanno luogo processi di concatenazione lineare di singoli segni, i quali assumono nel nuovo testo una funzione di prim'ordine e determinano in larga misura il suo significato:

¹⁵⁶ È possibile individuare un equivalente letterario della binarietà che regola il pensiero umano nella figura di Ulisse: prima di affrontare ogni situazione avversa il personaggio formula due ipotesi opposte, per scegliere poi quella il cui esito sembra razionalmente più vantaggioso. A titolo puramente esemplificativo riportiamo un passaggio dell'*Odissea* - nella traduzione di Ippolito Pindemonte - tratto dal libro V (vv. 601-613). Ulisse, approdato fortunatamente sull'isola dei Feaci, cerca di stabilire se sia più vantaggioso passare la notte presso la spiaggia o ripararsi tra le fronde di una boscosa collina:

[...] Dov'io
Questa graziosa notte al fiume in riva
Vegghiassi, l'aer freddo e il molle guazzo
Potrian me di persona e d'alma infermo
Struggere al tutto, ché sui primi albori
Nemica brezza spirerà dal fiume.
Salirò al colle in vece, ed all'ombrosa
Selva, e m'addormirò tra i folti arbusti,
Sol che nol vieti la fiacchezza e il ghiado,
Che il sonno in me passi furtivo? Preda
Diventar delle fere e pasto io temo.
Dopo molto dubbiar questo gli parve
Men reo partito. [...]
(Pindemonte 1996: 112)

¹⁵⁷ *In entrambi i casi si nota, nelle linee generali, una struttura analoga: nell'ambito di una coscienza è come se fossero presenti due coscienze.* (Lotman 1980b: 1048)

Одно оперирует дискретной системой кодирования и образует тексты, складывающиеся как линейные цепочки соединенных сегментов. В том случае основным носителем значения является сегмент (=знак), а цепочка сегментов (=текст) вторична, значение ее производно от значения знаков. (Lotman 1992a: 168)¹⁵⁸

Nel secondo caso i singoli segni che concorrono alla formazione del testo hanno invece un significato irrilevante: ciò che viene focalizzato è infatti l'esito complessivo della loro strutturazione in un unico oggetto semiotico. La scomposizione di questa classe di testi in segmenti di livello inferiore risulta particolarmente difficoltosa - spesso impossibile:

Во втором случае текст первичен. Он является носителем основного значения. По своей природе он не дискретен, а континуален. Смысл его не организуется ни линейной, ни временной последовательностью, а «размазан» в n-мерном семантическом пространстве данного текста (полотна картины, сцены, Б крана, ритуального действия общественного поведения или сна). В текстах Б того типа именно текст является носителем значения. Выделение составляющих его знаков бывает затруднительно и порой носит искусственный характер. (Lotman 1992a: 168)¹⁵⁹

¹⁵⁸ *Una opera con un sistema discreto di codificazione e forma dei testi che si dispongono come catene lineari di segmenti unificati. In questo primo caso il principale portatore del significato è il segmento (il segno), mentre la catena dei segmenti (il testo) è secondaria e il suo significato deriva dal significato dei segni. (Lotman 1980b: 1048)*

¹⁵⁹ *Nel secondo caso il testo è primario. Esso è il portatore del significato principale. Per sua natura esso non è discreto, bensì continuo. Il suo senso non si organizza in una successione lineare o temporale, ma è «spalmato» sullo spazio semantico n-dimensionale del dato testo (della tela del quadro, della scena, dello schermo, dell'atto rituale, del comportamento sociale, del sogno). Nei testi di questo tipo proprio il testo è il portatore del significato. L'enucleazione dei suoi segni costitutivi è difficoltosa e a volte ha carattere artificiale. (Lotman 1980b: 1048)*

Lo studio dei fenomeni legati al linguaggio e alla comunicazione segnica fatto da un punto di vista neurobiologico rivela interessanti punti di contatto con la linguistica e la semiotica della cultura ed offre uno dei rari esempi in cui le strade della scienza si intrecciano indissolubilmente con quelle del pensiero umanistico¹⁶⁰.

Non è necessario, ai fini del nostro discorso, soffermarci oltre su dinamiche che riguardano aspetti del tutto ininfluenti su di un fenomeno macroscopico come quello della retorica del testo “chiuso” (cfr. nota 135).

Basti ricordare che quanto detto sin qui a proposito della mente individuale e di quella collettiva interessa secondo Lotman ogni possibile livello del *sistema cultura* -

¹⁶⁰ Nel già citato documento **Асимметрия и диалог** (*L'asimmetria e il dialogo*) leggiamo alcune notevoli considerazioni in proposito:

[...] «**Идея взаимосвязи между топографией мозга и структурой языка**», определяющая новые аспекты в лингвистике, открывает определенные перспективы и перед семиотикой. Идея культуры как двуканальной (минимально) структуры, связывающей разноструктурные семиотические генераторы, получает нейро-топографический фундамент. (Lotman 1992a: 49)

[...] *L'idea del rapporto reciproco fra la topografia del cervello e le struttura del linguaggio, che illumina nuovi aspetti nell'ambito linguistico, apre prospettive anche per la semiotica. L'idea della cultura come di una struttura che ha almeno due canali e che mette in rapporto generatori semiotici di tipo diverso, viene ad avere così un fondamento neuro-topografico.* (Lotman 1985: 105)]

per il principio di *isomorfismo* visto sopra - e determina notevoli conseguenze nel fenomeno della retoricizzazione dei testi. Quest'ultimo aspetto del problema sarà preso in esame nella sezione seguente.

II.1.3. Il tropo semantico.

Riassumendo quanto detto sopra, possiamo dire che l'innescio di una nuova relazione strutturale tra i due elementi di un sistema che si trovino in una situazione di reciproca *intraducibilità* porta alla loro fusione in un unico testo, il quale sarà vettore di nuova informazione. Il tipo di relazione - o nesso - che lega tra loro i due elementi sarà per forza di cose altrettanto nuovo, in quanto mai codificato in precedenza. Il sistema dovrà allora acquisire tale nesso e attribuirgli un certo valore: così facendo opererà una trasformazione nel codice della propria *lingua*, trasformazione che gli permetterà di accrescere il proprio bagaglio di conoscenze e di valori circa il mondo esterno. Ciò significa che ogni nuova informazione così prodotta provoca una parziale *deautomatizzazione* del codice. Nel tipo di situazione sin qui descritta, il rapporto di scambio tra due *lingue* non è strettamente normato, ma evolve di momento in momento trasformando il testo progressivamente ed arricchendolo di sempre nuovi significati. Lotman chiama *traduzione retorica* lo scambio di informazione che avvenga tra due testi le cui *lingue* non coincidono, e definisce *situazione retorica* la “giustapposizione di due testi (strutture) di organizzazione differente, formanti una qualunque unità interrelata”:

A la différence de l'habituelle traduction unisignifiante réciproque, nous appellerons «traduction rhétorique» une semblable transformation des textes, et nous nommerons «situation rhétorique» une situation de juxtaposition de deux textes (structures) d'organisation différente, formant une quelconque unité interliée. (Lotman, Gasparov 1979: 77-78)

L'utilità di queste ultime categorie introdotte sta nella loro applicabilità ai fenomeni più disparati. Il superamento della nozione ingenua di 'retorica' passa attraverso una *modellizzazione* del fenomeno che deve valere - almeno in linea di

principio - anche per livelli della *semiosfera* che non sono quelli tradizionalmente propri della letteratura o dell'arte: ad esempio, per tutto ciò che sta al di sotto della unità discreta della *parola*. La nozione di retorica così rifondata potrà in tal senso avere anche un valore euristico. Lotman introduce di seguito un'altra categoria, derivandola dalle due appena enunciate. Egli intende sottolineare come la *traduzione retorica* non avvenga in modo casuale tra tutti gli elementi di un sistema: al contrario, solo alcuni di essi formano - più o meno spontaneamente - coppie dialoganti, che danno luogo ad una *situazione retorica*. Le coppie così formate possono essere considerate come un unico complesso a sé stante del *sistema cultura*, ed agiscono al suo interno come particolari strumenti di produzione di nuova informazione. Tali costrutti binari prendono il nome di *tropi semantici*:

Nous appellerons «trope» la juxtaposition de deux testes minimaux non articulés formant une structure interliée et se trouvant dans une situation d'intraducibilité réciproque. (Lotman, Gasparov 1979: 78)¹⁶¹

Un interessante esempio addotto dall'autore in proposito riguarda il risultato dell'azione di un particolare tropo semantico sul testo poetico: questo riflette ad un tempo una *modellizzazione* discreta del mondo - i segni verbali - ed una continua - i segni iconici. L'informazione contenuta in tale classe di testi - la poesia - appartiene quindi a due *lingue* del tutto inconciliabili tra loro e tra cui può sussistere solo una attività di *traduzione retorica* (Lotman 1980b: 1057-1061).

Come vedremo meglio oltre, il tropo dell'opposizione «discreto-continuo» è secondo Lotman un universale dei sistemi intellettuali (artificiali e non). A proposito

¹⁶¹ Nel saggio del 1989 *Manuale di Retorica*, Bice Mortara Garavelli formula alcune interessanti considerazioni circa il significato etimologico della parola 'tropo':

Il termine greco *trópos*, da cui il latino *tropus*, significa "direzione"; donde la svolta di un'espressione che dal suo contenuto originario viene diretta ('deviata') a rivestire un altro contenuto.

La definizione tradizionale di tropo ricalca quella quintiliana di sostituzione (*mutatio* o *immutatio*) di espressioni proprie con altre di senso figurato (non-proprio). *Tropo* e *traslato* sono denominazioni diverse per lo stesso fatto retorico: la trasposizione (il trasferimento) di significato da una a un'altra espressione. (Mortara Garavelli 1989: 144)

del tipo di scambio d'informazione che può avvenire fra due strutture tanto dissimili, si legge in **Риторика**:

Дискретной и точно обозначенной единице одного текста в другом соответствует некоторое смысловое пятно с размытыми границами и постепенными переходами в область другого смысла. [...] В том случае возникает не точный перевод, а приблизительная и обусловленная определенным общим для обеих систем культурно-психологическим и семиотическим контекстом Бквивалентность. Подобный незакономерный и неточный, однако в определенном отношении Бквивалентный перевод составляет один из существенных Блементов всякого творческого мышления. [...] Пара взаимно несопоставимых значимых Блементов, между которыми устанавливается в рамках какого-либо контекста отношение адекватности, образует семантический троп. (Lotman 1992a: 168-169)¹⁶²

Il tropo semantico è pertanto un ente dei sistemi culturali capace di generare classi di testi dotati di una forte tensione interna, dalla quale scaturisce una consistente attività semiotica - e quindi la formulazione potenziale di un alto numero di significati. L'individuazione dei tropi - che si combinano tra loro a seconda della natura del testo artistico in questione - può dare luogo ad una classificazione dei testi basata sulle opposizioni elementari che caratterizzano una data cultura:

¹⁶² *All'unità discreta e precisamente designata di un testo corrisponde, nell'altro, una macchia semantica dai confini sfumati e con passaggi gradualmente nella sfera di un altro senso. [...] In questo caso si ha non la traduzione esatta, ma un'equivalenza approssimativa e condizionata da un contesto psicologico-culturale e semiotico comune a entrambi i sistemi. Questa traduzione irregolare e inesatta, ma in un certo senso equivalente, costituisce un elemento essenziale di ogni pensiero creativo. [...] Una coppia di elementi significanti reciprocamente inconfondibili, tra i quali nell'ambito di un contesto si stabilisce un rapporto di adeguazione, forma un tropo semantico. (Lotman 1980b: 1048)*

Ceci est d'autant plus fondé que le trope représente le «texte minimal» de la culture, en quelque sorte son programme réduit [...]. Mais, surtout, le trope représente le mécanisme minimal à l'œuvre dans l'élaboration de nouvelles communications. (Lotman, Gasparov 1979: 78)

Lotman aggiunge inoltre che “ce caractère bipolaire de la situation rhétorique peut aussi être comparé à la bipolarité de la structure d'énonciation dans le langage naturel” (79). La bipolarità del tropo è in altre parole assimilabile a quella dell'enunciato linguistico, il cui statuto consiste essenzialmente nella messa in relazione tra una prima componente di informazione che si suppone già nota (il *tema*) ed una seconda componente di nuova informazione (il *rema*). L'esempio dell'enunciato linguistico è però assai meno maneggevole di quello introdotto dal semiologo poco oltre e che si preferisce qui adottare: Lotman paragona il principio di funzionamento del tropo semantico a quello dell'elemento galvanico¹⁶³. Una tale assimilazione rende conto in maniera più schematica dello stato di assoluta alterità che sussiste tra i due estremi del

¹⁶³ Il parallelismo istituito da Lotman tra elemento galvanico e tropo evoca indirettamente l'idea del galvanismo e rimanda alle teorie - formulate negli ultimi anni del XVIII secolo - circa l'esistenza di una elettricità ‘animale’, in opposizione a quella ‘metallica’. Nel saggio del 1988 *Transfert de Vocabulaire dans les Sciences* si trovano alcune interessanti considerazioni circa l'uso di particolari espressioni nel gergo scientifico legate metaforicamente alle esperienze di Galvani. Il paragrafo in questione - dal titolo *Le galvanisme et l'excitabilité galvanique* - offre anche una sintesi dell'animato dibattito in corso durante quegli anni - soprattutto tra Galvani e Volta:

Le *De Viribus Electricitatis in motu musculari commentarius*, publié a Bologne en 1791, introduit l'idée d'une «électricité animale», par opposition avec l'«électricité métallique». [...] Aldini en conclut dans son *Essai Théorique et Expérimental sur le galvanisme* de 1804 que: «Le galvanisme est un fluide propre à la machine animale, indépendant des métaux et de toute autre cause étrangère». [...] A partir des expériences sur le galvanisme, la discussion s'oriente dans deux directions: il s'agit d'abord de savoir si le «fluide galvanique» est un fluide particulier, tout à fait différent du fluide électrique, ou bien s'il est de la même nature. Galvani penchait en effet pour l'existence d'une «électricité animale» différente, contre l'opinion de Volta qui interprétait le galvanisme comme une forme différente de fluide électrique, produite par des moyens différents mais ne devant rien à un fluide animal: l'électricité peut se développer non seulement par le contact de deux métaux, mais aussi par le contact de deux substances hétérogènes. (Groult 1988: 56-57)

costrutto binario, situazione che nel caso del tropo genera una 'differenza di potenziale' tra i due sottotesti e quindi una tensione semiotica:

L'élément galvanique (une paire de plaques de métaux différents déterminant à l'endroit de la soudure une différence de potentiels et donc une tension électrique) pourrait représenter un certain équivalent physique du trope. (Lotman, Gasparov 1979: 78-79)

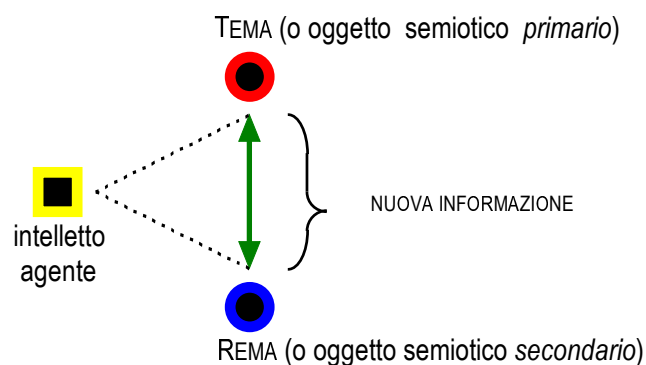
L'esempio costituisce in tal senso, oltre che una riuscita metafora, un efficace riduzione a *modello* del fenomeno in questione: in virtù della valenza euristica che è propria della nozione lotmaniana di *sistema modellizzante* (cfr. II.1.1, pag.115) esso rivela infatti un aspetto nascosto ma per nulla secondario di ogni *attività retorica*. Nel caso dell'elemento galvanico la differenza di potenziale si traduce in una effettiva corrente elettrica - cioè in energia - solo a condizione che i due elettrodi siano immersi in una soluzione salina, o comunque in un mezzo conduttore adeguato (cfr. Schema H). Altrettanto può essere detto per quella *situazione retorica* che determina il fenomeno della tropizzazione. La mancata identità tra le *lingue* dei due sottotesti è infatti condizione necessaria ma non sufficiente alla creazione di nuova informazione: questa avverrà solo se i due poli del tropo saranno 'immersi' in uno spazio semiotico adeguato - la cultura - nel quale possano aver luogo tutti i processi di ingenerazione di significato possibili.

Ma il tropo non è soltanto un meccanismo generatore di nuova informazione: esso rappresenta anche un importante sottolivello della cultura e pertanto - in virtù della condizione di isomorfismo già vista più volte - condivide con il sistema di appartenenza alcune notevoli proprietà strutturali. Il tropo semantico è quindi dotato di un suo particolare ordine interno:

Un des objets sémiotiques juxtaposés sera donc présenté comme «primaire», «se comprenant de soi-même» (on peut le nommer *thème de situation rhétorique*). En conséquence, le second objet sémiotique obtient un statut de «secondarité», s'opposant au premier et introduisant une information quelconque relativement au premier objet (il sera le *rhème de situation rhétorique*). Cette

interprétation non uniforme des objets sémiotiques donne précisément à la situation rhétorique son caractère d'union de choses notoirement différentes, de traduction de choses notoirement intraduisibles... (Lotman, Gasparov 1979: 80)

Risulta facilmente comprensibile come la connotazione di “oggetto primario” ed “oggetto secondario” venga attribuita ai due poli del tropo da un ente esterno, e non costituisca una loro proprietà immanente: in base a quanto detto sin qui sappiamo infatti che - ai fini della creazione di nuovi valori - *tema* e *rema* devono poter essere associati in piena libertà. Inoltre, nel caso di un testo “chiuso” (cfr. nota 135) sarà il destinatario ad operare la lettura delle informazioni residenti nei due oggetti separatamente e di quelle ulteriori che possono scaturire dal loro accostamento. Viene così ad istituirsi una relazione triadica che mette in rapporto tra loro le due componenti enunciative del tropo (*tema* e *rema*) e l'intelletto agente - sia esso l'artefice del costruito binario o chiunque ne operi una semplice lettura. Tale relazione può essere modellizzata da un triangolo, ai cui vertici siano posti l'intelletto agente, il *tema* ed il *rema* (cfr. Schema C). Il lato che unisce questi ultimi sarà sede di quella *traduzione retorica* - ovvero il dialogo tra enti le cui *lingue* si trovino in una situazione di reciproca *intraducibilità* - che determina la nascita di nuova informazione.



schema C - *il tropo semantico*.

Nello stesso articolo, poco prima di quanto si è appena visto il semiologo aveva sollevato una interessante questione: si domandava se l'organizzazione retorica fosse un meccanismo facoltativo oppure obbligatorio della cultura e, nel caso in cui fosse obbligatorio, perché lo sia diventato - si veda il passaggio da noi riprodotto a pagina 121. La risposta a questo importante interrogativo risiede proprio negli ultimi argomenti affrontati: è il fenomeno della tropizzazione a determinare la retorica dei testi, cioè la loro appartenenza a serie omogenee distinte. Quindi il tropo, in quanto costruito elementare che sta alla base di ogni nuovo testo generato dal sistema, informa di sé qualsiasi livello superiore della cultura¹⁶⁴. La retorica va considerata in tal senso come un meccanismo necessario della cultura - e non facoltativo.

Queste ultime osservazioni comportano una conseguenza notevole per il nostro discorso: nella visione lotmaniana del fenomeno, la retorica non riguarda i soli aspetti formali del testo, ma in primo luogo il suo contenuto. Lo si afferma tra l'altro in un documento coevo a quelli sin qui presi in esame, l'articolo del 1979 **Театральный язык и живопись** (*La lingua teatrale e la pittura*)¹⁶⁵. Come è solito fare, nella fase introduttiva all'argomento specifico - una dettagliata analisi comparativa tra la *lingua* del teatro e quella della pittura - Lotman traccia una serie di considerazioni di carattere generale. Queste ci forniscono l'occasione per tentare una breve sintesi di quanto detto sulla neoretorica del testo non-verbale:

Риторическая структура лежит не в сфере выражения, а в сфере содеожания. В отличие от нериторического текста, риторическим текстом мы будем называть такой, который может быть представлен в виде структурного единства двух (или нескольких) подтекстов, зашифрованных с помощью разных, взаимно непереваемых кодов. Бти подтексты могут представлять собой локальные упорядоченности, и тогда текст в

¹⁶⁴ Va ricordato infatti che la cultura è per Lotman un "costrutto isofunzionale all'intelletto" che la esprime (cfr. citazione di pagina 109).

¹⁶⁵ Il sottotitolo chiarisce ulteriormente la particolare natura dei legami che in un testo artistico si vengono ad instaurare tra il piano dell'espressione e quello del contenuto: **К проблеме иконической риторики** (*Sul problema della retorica iconica*).

разных своих частях должен будет читаться с помощью различных языков или выступать в качестве разных слоев, равномерных на всем протяжении текста. В Б том втором случае текст предполагает двойное прочтение, например бытовое и символическое. (Lotman 1993: 310-311)¹⁶⁶

L'unica novità rispetto a quanto detto sopra sta nella possibilità ammessa dal semiologo che il testo retorico possa essere "rappresentabile come unità strutturale" di *più di due* sottotesti¹⁶⁷: ciò rende postulabile l'esistenza di tropi ben più complessi che quello binario - magari strutture articolate di tropi elementari - ma non cambia sostanzialmente il significato del nostro discorso. Lotman fa seguire queste ultime affermazioni da un interessante esempio riguardo al modo in cui la retorica possa strutturare diversamente i testi a seconda del tipo di "conflitto" tra *lingue* su cui si fondano i tropi attivati. Nel caso estremo dell'arte barocca, ad esempio, la situazione di *intraducibilità* è determinata dal fatto che tra le due *lingue* una resta invisibile alla coscienza dello spettatore, l'altra è invece percepita come marcatamente artificiosa:

Для риторики барочного текста характерно столкновение в пределах целого участка языков, отмеченных разной мерой семиотичности. В столкновении языков один из них неизменно выступает как «естественный» (не-язык), а другой

¹⁶⁶ *La struttura retorica non rientra nella sfera dell'espressione, ma in quella del contenuto. Per differenziarlo dal testo non retorico, definiremo retorico un testo che può essere rappresentato come unità strutturale di due (o più) sottotesti, codificati per mezzo di codici diversi reciprocamente intraducibili. Questi sottotesti possono presentarsi come spazi localmente ordinati, e allora il testo nelle sue varie parti dovrà essere letto per mezzo di lingue diverse oppure apparire come un insieme di strati diversi, uniformi per tutta l'estensione del testo. In questo secondo caso il testo offre una doppia lettura, per esempio quotidiana e simbolica. (Lotman 1997b: 86-87)*

¹⁶⁷ Lotman parla, per la precisione, di "нескольких подтекстов" (*alcuni sottotesti*).

в качестве подчеркнуто искусственного. (Lotman
1993: 311)¹⁶⁸

L'esempio addotto da Lotman in proposito - che qui riportiamo in sintesi - è quello di certi angioletti raffigurati in alcune cattedrali slave. Simili oggetti d'arte sono realizzati quasi interamente con la tecnica del *trompe l'oeil* - l'angioletto ed il fondale di cielo che buca la parete - ad eccezione di una gamba o di un qualche altro dettaglio, che è invece una applicazione in gesso. Questa piccola scultura è collocata al di fuori della cornice, come se davvero pendesse oltre il bordo dell'immagine. L'inconciliabilità tra le due *lingue* - pittura e scultura - e in particolare il fatto che la gamba sia effettivamente un oggetto tridimensionale, mentre il *trompe l'oeil* imiti soltanto la profondità del cielo, crea quella che secondo Lotman è la situazione di contrasto più propria del barocco: di volta in volta lo spettatore potrà percepire l'una come reale e l'altra come convenzionale, ma mai entrambe come appartenenti alla stessa *lingua*.

Troviamo un altro interessante esempio nell'articolo *La Rhétorique du non-verbal*, da cui ha preso inizio il nostro discorso. Lotman ribadisce il concetto della doppia codificazione come specifico della retorica ricordando il caso del *calembour*, in cui uno stesso testo linguistico è leggibile due volte con esiti diversi, come fosse scritto in due *lingue* naturali non coincidenti. Prese separatamente, le due letture danno luogo infatti alla trasmissione di significati differenti:

Le texte, codé régulièrement deux fois, serait en quelque sorte
rédigé en deux langages. C'est le cas du calembour: un seul et
même texte est lu littéralement dans deux langages naturels.
(Lotman, Gasparov 1979: 87)

La comicità del *calembour* deriva proprio dal contrasto, dall'*intraducibilità* dei due messaggi che condividono un'unica forma al livello dell'espressione. Questo conferma anche l'affermazione vista sopra secondo cui la struttura retorica non

¹⁶⁸ *Per la retorica del testo barocco è caratteristico il conflitto nell'ambito di un intero settore di lingue, contrassegnate da un grado diverso di semioticità. Nel conflitto tra le lingue una di esse appare invariabilmente come "naturale" (non-lingua), mentre l'altra figura come marcatamente "artificiale".* (Lotman 1997b: 87)

rientrerebbe nella sfera propria dell'espressione, ma in quella del contenuto. Inoltre il fatto che il *calembour* abbia costituito un genere letterario a sé stante - per quanto minore - dimostra che anche alla base dell'idea tradizionale di retorica c'è una riduzione a *modello* dei fenomeni linguistici che si fonda sulla doppia codificazione dei sottotesti. Lo stesso può dirsi per il caso del *collage*:

Le collage est le cas extrême d'un tel type d'organisation du texte. [...] La réunion en un seul texte de systèmes de représentations picturales et d'objets réels crée une situation rhétorique en paramètres: signifiante VS non signifiante; rythme binaire VS rythme ternaire; illusion VS réalité; chacun des sous-textes étant perçu dans la perspective sémiotique de l'opposition.
(Lotman, Gasparov 1979: 88)

Gli ultimi esempi visti, riguardo al ruolo particolare che i tropi rivestono nel fenomeno della retoricizzazione, ci permettono di formulare alcune importanti considerazioni conclusive circa il grado di libertà che nella interpretazione di tali costrutti semiotici è riservato al destinatario. Le osservazioni in proposito si possono fare da due opposti punti di vista, poiché nel sistema teorico lotmaniano il tropo semantico rappresenta ad un tempo una proprietà funzionale della cultura ed una struttura elementare dei sistemi intellettuali (naturali e non).

Nel primo caso si assume rispetto al problema una posizione semiotico-culturologica, nel secondo siamo in un ambito che si avvicina più propriamente all'ingegneria neurobiologica. Premesso che Lotman prende in esame entrambi gli aspetti del problema - come dimostrano le sue ricerche in materia di intelligenza artificiale¹⁶⁹ - va osservato come il secondo sia quasi del tutto trascurabile nel quadro delineato dal semiologo. L'idea che il tropo semantico sia una struttura immanente dell'intelletto umano non influisce in alcun modo sulla nostra libertà di scelta: la *situazione retorica* comporta in ogni caso la piena libertà di associazione tra oggetto *primario* e *secondario*. La particolare configurazione delle strutture neurologiche

¹⁶⁹ Si vedano in tal senso le osservazioni da noi riportate in II.1.2, con particolare riferimento alle note 154 e 160.

cerebrali - benché determinante nella formulazione del pensiero - non costituisce in altre parole un vincolo alla libera interpretazione del testo retorico, ma al contrario una libertà potenziale¹⁷⁰.

Il tropo è pertanto l'oggetto semiotico più adatto a dimostrare il grado di libertà di cui godono i sistemi culturali nella loro attività di riduzione a *modello* del mondo: proprio grazie alla condizione di *intraducibilità* che è alla base della *situazione retorica*, il tropo semantico garantisce al tempo stesso la conservazione di una certa categoria culturale - ad esempio, l'opposizione universale «discreto-continuo» - e la sua continua rielaborazione in nuovi testi.

Ciò che distingue in particolare il testo artistico da ogni altro testo linguistico convenzionale è proprio l'alto grado di libertà interna: come vedremo in seguito, di una tale libertà godrà per induzione anche il destinatario dell'opera - lo spettatore - interpretandone il significato. L'assenza di un codice rigido che automatizzi il legame tra il piano dell'espressione e quello del contenuto permette infatti a chi fruisce dell'oggetto d'arte di interpretare liberamente l'intera gamma dei suoi significati possibili. In tal senso ogni testo artistico si presta ad un numero illimitato di interpretazioni, spesso anche reciprocamente incongruenti per intervento di quelle che Lotman chiama "imprevedibili deviazioni":

**Текст редко является (художественные
структуры Б тим отличаются от**

¹⁷⁰ Si vedano in proposito le considerazioni fatte sopra circa le libertà d'azione riservata al singolo intelletto nell'ambito della mente collettiva a cui appartiene (cfr. II.1.1, pagine 121-123). Nel già citato documento **Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума** (*La cultura come mente collettiva e i problemi dell'intelligenza artificiale*) si legge inoltre:

L'analogia fra le asimmetrie della cultura e la struttura asimmetrica del cervello implica il problema del rapporto fra le lingue discrete e non discrete e quello dell'equivalenza reciproca dei testi fondati su di esse. Bisogna notare che lo studio delle lingue non discrete è ancora allo stadio iniziale e che non abbiamo praticamente strumenti per descriverle. Il loro ruolo, come quello della coscienza dell'«emisfero destro» non è affatto ausiliario. Si può ipotizzare che, perché il nostro sistema artificiale diventi un sistema «pensante», bisognerà incorporargli un meccanismo che si possa convenzionalmente definire «blocco della coscienza infantile» o «meccanismo di nascita mitologica». La contrapposizione fra i testi che si sono formati in base al meccanismo logico-discreto garantisce, nel processo di traduzione, il metaforismo necessario all'elaborazione di nuove comunicazioni. (Lotman 1980a: 42-43)

лингвистических) простой реализацией кода. Б то случается лишь в Б пигонских произведениях, оставляющих у зри-теля тяжелое впечатление мертвенности. Реальный текст по отношению к коду, норме, традиции и даже к авторскому замыслу всегда выступает как не-что более случайное, под-чиненное непредсказуемым отклонениями. (Lotman 1987: 10)¹⁷¹

¹⁷¹ *Il testo molto raramente è la semplice realizzazione di un codice (il che distingue le strutture artistiche da quelle linguistiche). Ciò avviene solamente nelle opere degli epigoni, le quali lasciano nello spettatore un pesante senso di sterilità. In relazione al codice, alla norma, e anche all'invenzione stessa dell'autore, il testo reale appare sempre come qualcosa di più casuale, qualcosa di sottoposto a imprevedibili deviazioni. (Lotman 1997b: 25-26)*

II.2. L'opera d'arte come violazione delle 'regole del gioco'.

Un ulteriore passo in avanti verso la formulazione di una estetica della libertà è costituito dalla assimilazione tra semiotica dell'opera d'arte e attività ludica, presente in più di un articolo già a partire dalla prima metà degli anni Settanta. Gli argomenti trattati nei documenti presi in esame si riveleranno di fondamentale importanza nella dimostrazione della nostra tesi: essi rendono conto sia della particolare **структура** (*struttura*) dell'oggetto d'arte in genere, sia del tipo di semiosi che lo spettatore deve mettere in atto durante la sua fruizione. Come si vedrà, la semiotica del testo artistico differisce notevolmente da quella del testo linguistico convenzionale: il particolare atteggiamento che lo spettatore deve assumere una volta entrato in contatto con l'opera è per certi aspetti paragonabile al comportamento praticato dal bambino durante le attività ludiche: in entrambi i casi il destinatario del testo - sia questo un giocattolo o un'opera d'arte - mette in atto complessi tentativi di esplorazione del reale. Lo spettatore e il giocatore agiscono però con mezzi differenti e secondo modalità che dipendono strettamente dal loro grado di consapevolezza riguardo alla convenzionalità della situazione esperita. Verranno di seguito esposti gli argomenti che rendono legittima una assimilazione tra oggetti apparentemente tanto dissimili come l'opera d'arte e il giocattolo, ma anche la *differentia specifica* che distingue i loro statuti. Da tale differenza scaturiranno nuove chiavi di lettura per una migliore comprensione dei fenomeni che presiedono alla formazione di significato nel testo estetico.

In un saggio fondamentale della produzione lotmaniana - il già citato **Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»** (*Tesi sull'arte come «sistema secondario di modellizzazione»*) del 1967 - l'arte è messa per la prima volta a

confronto con la pratica, non solo umana, del gioco¹⁷². L'articolo contiene inoltre alcune considerazioni preliminari e di carattere generale sul significato dell'arte in ambito culturologico, di cui è bene tracciare un breve riassunto. L'opera d'arte viene rivalutata nell'ottica della teoria dei sistemi semiotici, e quindi presa in considerazione nel suo particolare aspetto ambiguo di testo che da un lato è soggetto alle restrizioni di una codificazione convenzionale - in quanto rappresenta un oggetto del mondo - dall'altro gode invece di un certo grado d'autonomia rispetto al mondo che le proviene dal suo statuto di segno fittizio:

[I.] 2.0. L'arte costituisce di norma l'analogo della realtà (dell'oggetto) tradotta nella lingua di un certo sistema. L'opera d'arte è quindi sempre convenzionale e, nello stesso tempo, deve intuitivamente essere percepita come l'analogo di un determinato oggetto; essa è al tempo stesso *simile* e *dissimile* nei confronti del proprio oggetto. [...] La formula dell'arte è: «so che questo non è ciò che essa rappresenta, ma nello stesso tempo vedo chiaramente che questo è proprio ciò che essa rappresenta». (Lotman, Uspenskij 1975: 4)

È di fondamentale importanza rilevare il fatto che le due proprietà caratterizzanti ogni opera d'arte - l'essere ad un tempo simili e dissimili rispetto a ciò che rappresentano - debbano necessariamente coesistere: esse si escluderebbero reciprocamente in un testo non-artistico. A riprova di ciò Lotman fa notare come privilegiando l'una all'altra nella lettura dell'opera venga violato lo statuto stesso che distingue questa particolare classe di testi dai rimanenti: "l'accentuazione di uno solo di questi due aspetti distrugge la funzione modellizzante dell'arte" (Lotman, Uspenskij 1975: 4). La spiegazione di un simile fenomeno è da ricercarsi nella teoria lotmaniana dei tropi, vista da noi in precedenza (cfr. II.1.3). Il testo artistico risulta in tal senso assai più complesso di quello linguistico convenzionale, in quanto è sempre codificato in

¹⁷² Dopo avere fornito in sede preliminare le definizioni di *modello*, di *attività modellizzante* e di *sistema modellizzante* - da noi già riprodotte in II.1.2 - il semiologo prosegue descrivendo il caso specifico dell'oggetto d'arte, che può essere considerato a tutti gli effetti la forma di *modellizzazione secondaria* del mondo per eccellenza. Si veda in tal senso il punto I.1.4. dell'articolo, da noi riprodotto a pagina 117.

(almeno) due *lingue*. Ciò significa che, alla base del suo statuto, si trova sempre un tropo di (almeno) due sottotesti elementari le cui *lingue* sono in rapporto di reciproca *intraducibilità* - quella che Lotman chiama *situazione retorica*. È chiaro dunque anche a livello intuitivo che il testo artistico si dà sempre come prodotto di una *attività retorica*. Con una simile affermazione si vogliono evidenziare da un lato la 'valenza doppia' che è propria di ogni testo artistico, dall'altro le attitudini che devono essere proprie dello spettatore perché sia in grado di produrne una lettura non parziale. Quest'ultimo dovrà infatti saper procedere contemporaneamente su due piani di lettura, riconoscendo l'ambiguità - o meglio, l'ambivalenza - propria dell'oggetto d'arte: solo da una tale scansione parallela dei due aspetti dell'opera scaturisce la reale comprensione del suo significato artistico.

Il fatto che l'oggetto d'arte costituisca un "analogo della realtà (dell'oggetto) tradotta nella lingua di un certo sistema" significa che essa possiede dei particolari tratti in comune con ciò che descrive. Trattare un'opera come il segno di un significato univoco equivale in tal senso a declassarla al rango di testo non-artistico e convenzionale - il che significa anche non comprenderne la reale funzione. Infatti, il rapporto che la lega al suo contenuto non è mai di natura esclusivamente convenzionale o referenziale, ma si basa al contrario su profonde analogie formali, strutturali o funzionali, quelle stesse analogie che rendono conformi il *modello* ed il *segno iconico* agli oggetti del mondo che sono loro relati:

[I.] 2.2. Il modello si distingue dal segno in quanto tale, per il fatto che non solo sta al posto del denotato (referente), ma lo sostituisce anche utilmente nel processo gnoseologico e normativo. Perciò, se i rapporti fra segno linguistico e denotato sono nella lingua naturale di tipo storico-convenzionale, i rapporti esistenti fra i singoli modelli e i loro oggetti si rivelano attraverso la struttura del sistema di *modellizzazione* stesso. Sotto questo rispetto vi è un solo tipo di segno - il *segno iconico* - che possa essere paragonato ai modelli. (Lotman, Uspenskij 1975: 5)

L'assimilazione tra *modello*, *segno iconico* e testo artistico - circa il tipo di rapporto che lega ognuno dei tre enti al mondo reale - risulta estremamente

chiarificatrice riguardo alla vera natura dell'oggetto d'arte. Come si è già detto, il *modello* non è solo un simulacro dell'oggetto reale, ma “riproduce l'oggetto stesso ai fini del processo conoscitivo” (3). Secondo quanto afferma Lotman le stesse considerazioni fatte per il fenomeno della *modellizzazione* vanno dunque estese anche al quadro, alla statua e ad ogni altro prodotto dell'arte: questi costituiscono a tutti gli effetti dei particolari *modelli* conoscitivi del mondo. Ciò che invece distingue l'opera sia dal *segno iconico* che dal *modello* - lo specifico del testo artistico - è la sua necessaria realizzazione materiale. A differenza dei primi due - il segno verbale è immateriale per statuto e il *modello* può essere, ad esempio, logico o matematico - l'opera d'arte esiste solo in virtù della sua natura di materializzazione di un certo significato:

[I.] 2.3.1. La natura strutturale dell'opera d'arte non consiste in una «forma» esteriore che, per quanto si parli della sua «unità» col contenuto, possa essere da lei separata. Essa si definisce come la realizzazione dell'informazione contenuta nel modello. [...]

[I.] 3.0. Dalla definizione, qui sopra proposta, dell'opera d'arte come segno-modello deriva che per essa sono valide tutte le definizioni fondamentali non solo del modello ma anche del segno. Di conseguenza l'opera d'arte dovrà trovare più in particolare la sua realizzazione concreta attraverso l'impiego di una determinata sostanza materiale. (Lotman, Uspenskij 1975: 5-6)

In quanto “analogo della realtà” ogni oggetto d'arte rappresenta quindi un particolare *modello* del mondo: a differenza del segno linguistico convenzionale, che si limita nella maggioranza dei casi ad *indicare* un oggetto fenomenico, l'opera d'arte ne iconizza gli aspetti formali e/o funzionali, e può sostituire *in toto* l'oggetto stesso nel processo della sua conoscenza o nella spiegazione del suo funzionamento: “lo sostituisce anche utilmente nel processo gnoseologico e normativo” (Lotman, Uspenskij 1975: 5).

Continuando la sua esposizione sulla natura e sul funzionamento dei *modelli*, Lotman introduce alcune interessanti considerazioni sulla loro appartenenza ad una dimensione altra rispetto a quella dell'oggetto che rappresentano. Infatti, il *modello* può essere inteso come una sublimazione dell'oggetto stesso, la sua traduzione in una dimensione ultrafenomenica - lo spazio semiotico. Tale situazione apre una gamma di

possibilità virtuali di gran lunga maggiore rispetto a quelle offerte dalla presenza concreta dell'oggetto, e permette un utilizzo delle sue proprietà formali e funzionali anche in sua assenza. Gli esempi formulabili per chiarire questo tipo di situazione sono innumerevoli e - proprio in questo risiede l'utilità dei *modelli* - tutti di immediata comprensione: dalla carta geografica, su cui ci si può muovere idealmente, senza compiere in realtà alcuno spostamento nello spazio - è l'esempio proposto da Lotman poco oltre; ai modellini in plastica delle molecole, con cui il chimico illustra una reazione senza che questa debba necessariamente avvenire; ai simulatori di volo per l'addestramento dei piloti, dove è concesso compiere manovre errate durante un atterraggio di fortuna senza provocare alcun danno. Ma l'esempio per eccellenza è quello del gioco, in quanto meglio di ogni altro riassume in sé la natura di analogo segnico del mondo che è propria di ogni *attività modellizzante*:

[II.] 1.1. Peculiarità distintiva del comportamento realizzato con l'uso di modelli scientifico-conoscitivi è ciò che lo oppone a qualsiasi comportamento usuale dettato da ragioni di ordine esclusivamente pratico. Nessuno che usi una carta geografica pensa di compiere uno spostamento reale nello spazio geografico.

[II.] 1.2.0. Tuttavia esiste un'attività modellizzante per cui i due campi¹⁷³ non sono delimitati in modo altrettanto evidente: questo è il gioco. (Lotman, Uspenskij 1975: 6-7)

Da questo punto di vista il gioco costituisce una *modellizzazione* per eccellenza, in quanto non è percepito dai suoi utenti come qualcosa d'altro rispetto al mondo, ma come realtà effettuale. Attraverso l'*attività modellizzante* del gioco si possono sperimentare le situazioni più svariate e conseguire una migliore conoscenza di sé e del contesto reale in cui ci si trova ad agire. Lotman ritiene si debba sfatare la convinzione che esista una netta cesura tra conoscenza del mondo e gioco:

[II.] 1.2.1. La contrapposizione fra gioco e conoscenza è priva di fondamento. (Lotman, Uspenskij 1975: 7)

¹⁷³ Nei passaggi precedenti il semiologo aveva illustrato le differenze tra una situazione reale ed una di carattere convenzionale.

Sia la *modellizzazione* logico-conoscitiva che quella ludica rappresentano, infatti, due diversi aspetti della medesima attività cognitiva: il primo ha come scopo la riduzione a *modello* di fenomeni altrimenti incomprensibili - nel senso etimologico del termine - per complessità e indeterminatezza; il secondo permette invece l'esplorazione delle possibilità proprie e di quelle altrui all'interno di un contesto fittizio - ma valido sul piano della conoscenza - non esperibile altrimenti.

Il gioco costituisce in altre parole il banco di prova sul quale misurare le proprie attitudini in qualsiasi situazione contestuale immaginabile, senza dovere attendere che questa si realizzi realmente. Giocare alla guerra significa per il bambino sperimentare la guerra come se essa fosse realmente in corso, pur rimanendo nella certezza di una sostanziale incolumità. È importante per il bambino - come per il cucciolo - poter godere dello statuto di ambiguità che è proprio dell'attività ludica: ciò gli consente di compiere azioni che in un contesto reale di pericolo sarebbero inibite dal suo istinto di conservazione. In questo senso, giocare significa esercitare la consapevolezza che l'atto, il gesto che si compie ha una doppia valenza, che è al tempo stesso reale e convenzionale:

[II.] 1.2.3. La capacità di giocare consiste appunto nel prendere atto di due diversi piani di comportamento. (Lotman, Uspenskij 1975: 9)

Il gioco rompe inoltre con la determinatezza dell'esperienza reale modellizzata ed introduce variabili come il caso e l'imprevisto. In questo senso si contrappone alla scienza, che muove ogni suo nuovo passo discostandosi quanto meno possibile dai risultati delle precedenti *modellizzazioni*. Per questo loro tratto distintivo, Lotman riconduce i due *modelli* a qualcosa che ricorda molto da vicino il noto binomio saussureiano: il *modello* logico-conoscitivo andrebbe in tal senso inteso come *Langue*, in quanto meglio si addice a spiegare il particolare modo di strutturarsi (*lingua*) del sistema semiotico delle conoscenze; il *modello* ludico andrebbe invece inteso come *Parole*, in quanto meno rigidamente determinato e quindi utile nella formulazione di ipotesi basate sul caso e la "determinazione imperfetta":

[II.] 1.2.6. Nel modello ludico ogni elemento come anche esso stesso nella sua totalità, pur rimanendo sé stesso, risulta anche qualcosa di diverso da sé stesso. Il gioco simula la casualità, la determinazione imperfetta, la probabilità dei processi e dei fenomeni. Pertanto il modello logico-conoscitivo è più consono alla riproduzione della *lingua* dei fenomeni conoscibili e della loro più intima essenza. Il modello ludico invece è proprio delle «parole» e trova la sua realizzazione concreta in un materiale senza dubbio casuale rispetto a quello della *lingua*. (Lotman, Uspenskij 1975: 11)

Ma al di là di questa differenza tra scienza e gioco - che dipende sostanzialmente dal loro specifico modo di rapportarsi alla realtà fenomenica - l'attività ludica costituisce pur sempre una *modellizzazione* e come tale determina una subordinazione della realtà ad un certo numero di regole prestabilite, la violazione delle quali equivale ad una rottura dello statuto di convenzionalità: il mancato rispetto di una regola costringe i giocatori alla sospensione di ogni attività ludica, cioè ad un momentaneo ritorno alla dimensione reale. Si pensi in tal senso alle regole *secondarie* e *metadescrittive* che in ogni attività sportiva determinano l'espulsione di un giocatore - cioè il suo allontanamento dallo spazio proprio del gioco - dove questi assuma un comportamento contrario alle regole *principali*. In simili casi la *modellizzazione* ludica - che rispetto a quella logico-conoscitiva sembrava godere di un maggior grado di libertà nel rapportarsi al mondo - rivela la sua reale natura di sistema fortemente normato:

[II.] 2.0. Il gioco fungendo come modello di maggior casualità rispetto ai sistemi logico-conoscitivi che ad esso si riferiscono, assume il carattere di un sistema più determinato che non la realtà da esso modellizzata.

[II.] 2.1. Indipendentemente dal fatto che le regole del gioco siano state formulate oppure no, noi, nel momento in cui trasformiamo una qualunque situazione della vita in gioco, subordiniamo la realtà, di per sé stessa amorfa, alle leggi del gioco

(il principio organizzativo della situazione reale viene conosciuto attraverso la sua *modellizzazione* nelle categorie convenzionali delle «regole» e delle «mosse»). (Lotman, Uspenskij 1975: 14)

Dopo avere esposto nella loro essenza i connotati propri del *modello* ludico, Lotman introduce l'imprevisto parallelismo tra gioco ed arte. Tale parallelismo si fonda - come vedremo - su una serie di caratteri comuni ad entrambe le *attività modellizzanti*:

[II.] 3.0. L'arte presenta una serie di tratti che la rendono affine ai modelli ludici. La percezione (la creazione) di un'opera d'arte richiede un particolare comportamento, quello artistico, che ha una serie di punti in comune con quello ludico. (Lotman, Uspenskij 1975: 16)

L'atteggiamento dello spettatore durante la fruizione di un'opera - così come quello dell'autore durante la sua creazione - è dunque equiparabile sotto certi aspetti al comportamento del bambino che intraprenda le sue prime esperienze del mondo attraverso la pratica del gioco. Entrambi condividono la consapevolezza che il risultato della loro attività può evolvere assumendo le forme più imprevedibili e che ogni significato attribuibile all'oggetto con cui entrano in contatto - opera d'arte o giocattolo - è sempre e comunque parziale, poiché riflette la lettura del fenomeno da una ed una sola prospettiva tra le infinite possibili:

[II.] 3.2. Il meccanismo dell'effetto ludico sta non nella coesistenza fissa contemporanea di differenti significati, ma nella invariabile consapevolezza della possibilità di altri significati, diversi da quelli che sono ora percepiti. L'«effetto ludico» consiste nel fatto che i differenti significati di uno stesso elemento non coesistono immobili ma «scintillano». 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. (Lotman, Uspenskij 1975: 20-21)

Ciò significa che l'*effetto ludico* - come lo definisce Lotman - non consiste nella realizzazione di una polisemia più o meno estesa, ma nella possibile esistenza di un significato ulteriore, qualunque sia - almeno in linea di principio - il grado di conoscenza conseguito dell'opera. In altre parole la specificità dell'oggetto d'arte - come del giocattolo - risiede nella sua capacità di attivare una semiosi potenzialmente infinita. Sia l'opera che il gioco sono percepiti dai loro utenti come oggetti altamente duttili sul piano del loro significato nei sistemi di appartenenza. Entrambi possono quindi essere indagati potenzialmente all'infinito: ogni loro nuovo utilizzo produrrà un altrettanto nuovo significato dell'opera nell'arte, del giocattolo nel gioco. Ciò non vale per le attività di tipo logico-conoscitivo, in cui si assumono come possibili due soli punti di riferimento: il sistema delle conoscenze - cioè i *modelli* ricevuti dalla tradizione e ancora attivi - ed il mondo.

Tra i vari postulati che seguono immediatamente le ultime affermazioni del semiologo riportate sopra troviamo anche quello secondo cui qualunque forma di interpretazione dell'oggetto d'arte non può darsi che come approssimazione al suo significato - ammesso che si possa ancora parlare, dopo quanto detto, dell'esistenza di un vero e proprio significato. Risulta evidente anche a livello intuitivo che la determinazione di un significato univoco nel testo artistico è possibile solo traducendolo in una *lingua* non-artistica - o, più precisamente, ricodificandolo nella *lingua* di un *sistema modellizzante* non-artistico. Il nesso tra segno e significato ad esso relato diventa in tal caso del tutto convenzionale, condizione in presenza della quale non è più lecito parlare di arte: in tal senso va intesa l'espressione "distrugge la funzione modellizzante dell'arte" - vedi citazione da noi riprodotta a pagina 147 - con cui Lotman si riferisce ad ogni eventuale "accentuazione" della somiglianza o della convenzionalità dell'opera rispetto al referente.

Esiste però un'altra forma di convenzionalità che accomuna gioco ed opera d'arte. Si tratta della consapevolezza sperimentabile da chi agisce all'interno di entrambi i sistemi di farlo in un contesto fittizio, il cui statuto differisce per un scarto sensibile da quello dell'esperienza ordinaria del mondo:

[II.] 3.4. Il gioco e l'arte, nella misura in cui si prefiggono lo scopo del tutto serio di dominare la realtà, possiedono un'altra

proprietà in comune, quella cioè della soluzione convenzionale.

(Lotman, Uspenskij 1975: 21)

Questa sorta di consapevolezza della convenzionalità, che secondo Lotman è del tutto percepibile da chiunque partecipi ad una attività ludica, era già contemplata al punto II.1.2.3. dello stesso articolo - si veda in tal senso la citazione da noi riprodotta a pagina 151 - dove si diceva propria del giocatore la capacità di discernere perfettamente i due piani d'azione, quello reale e quello fittizio. Ma una importante precisazione segue immediatamente:

[II.] 4.0. L'arte non è gioco. (Lotman, Uspenskij 1975: 21)

Esiste infatti uno scarto tra *modellizzazione* ludica ed artistica, scarto che rappresenta anche la *differentia specifica* dell'oggetto d'arte rispetto ad ogni possibile altra forma di *modellizzazione* del mondo: il ruolo prominente che l'arte svolge all'interno del *sistema cultura*. Il gioco non raggiunge in nessun caso la dignità che è invece riservata all'arte - e alla scienza. Ciò dipende - e questo è il punto cruciale dal punto di vista del nostro discorso - dal fatto che l'attività ludica non ha in realtà alcun fine speculativo, non si pone come obiettivo la comprensione - nel senso etimologico di acquisizione, conquista - del mondo. L'arte, al contrario, pretende di esercitare un "dominio del mondo", cioè di sostituirsi ad esso cogliendone pienamente l'essenza:

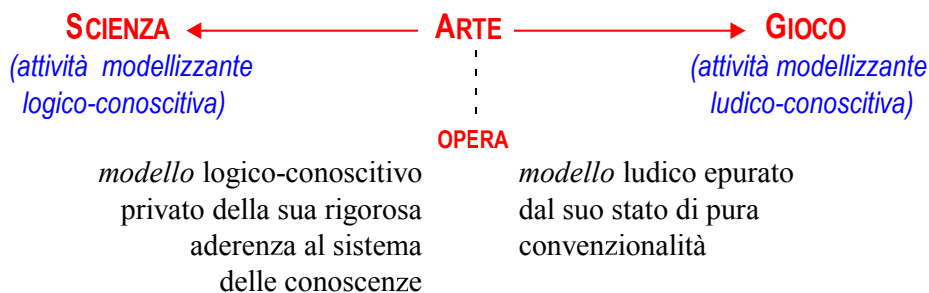
[II.] 4.0.2. Il gioco è un esercizio puramente mentale; esso può definirsi come un *allenamento* compiuto in una situazione convenzionale. L'arte invece va intesa come dominio del mondo (*modellizzazione del mondo*) in una situazione convenzionale. Il gioco è «qualcosa come una attività»; l'arte invece è «qualcosa come una vita». (Lotman, Uspenskij 1975: 22)

Si possono ora trarre alcune importanti conclusioni sul significato specifico dell'arte nel *sistema cultura*. La prima - anche in ordine di importanza - è che ogni suo prodotto possiede contemporaneamente proprietà dei *modelli* ludici e di quelli logico-conoscitivi. Con i *modelli* ludici l'oggetto d'arte condivide infatti la possibilità di una

semiosi potenzialmente infinita, che scaturisce dal suo essere ad un tempo “analogo della realtà” e segno puramente convenzionale: questi due piani appartengono con tutta evidenza a *lingue* diverse, e determinano quindi una situazione di *intraducibilità*, da cui proviene la possibilità di associare al testo un numero illimitato di interpretazioni plausibili - si vedano in proposito i punti *II.2.1.* e *II.3.* dell'articolo di Lotman. Con i *modelli* logico-conoscitivi condivide invece la proprietà di essere “più consono alla riproduzione della *lingua* dei fenomeni conoscibili e della loro più intima essenza” - si veda il punto *II.1.2.6.* dell'articolo, da noi riprodotto a pagina 152.

Fondendo in uno i due aspetti visti possiamo dire che l'opera d'arte è al tempo stesso un *modello* del mondo ed una fonte inesauribile di nuovi *modelli* del mondo. Una tale conclusione riguarda molto da vicino la nostra ricerca sul problema della libertà nei sistemi semiotici. Gli ultimi argomenti portati ad esempio si traducono infatti in una particolare concezione dell'arte - espressa da Lotman in più di un'occasione - per cui ogni suo prodotto costituirebbe una forma di *modellizzazione* che gode di un elevato grado di libertà: da un lato, come abbiamo appena visto, l'opera è un oggetto capace di attivare una semiosi potenzialmente infinita; dall'altro gode di una minore rigidità di codice, in quanto condivide con i modelli logico-conoscitivi l'aderenza alla realtà fenomenica, la quale è “di per sé stessa amorfa” - punto *II.2.1.* dell'articolo, qui riprodotto a pagina 152.

Secondo la lettura che Lotman dà del fenomeno, l'opera d'arte è dunque un *modello* ludico epurato dal suo stato di pura convenzionalità, ma anche un *modello* logico-conoscitivo privato della sua rigorosa aderenza agli altri *modelli* del mondo assunti come sistema delle conoscenze di riferimento (cfr. Schema D). L'arte rappresenta in altre parole una forma di *modellizzazione* del mondo a metà strada tra scienza e gioco. Tale ambiguità ne determina un maggior ambito d'azione nel sistema della cultura: l'oggetto d'arte è il testo della cultura tra quelli visti che gode del massimo grado di libertà, un *modello* del mondo capace di superare i vincoli propri di ogni altra *attività modellizzante*, un testo capace di violare le ‘regole del gioco’.



schema D - l'oggetto d'arte: tra scienza e gioco.

Cerchiamo nella letteratura lotmaniana sui fenomeni della cultura alcuni riscontri a quanto detto sin qui. Il primo esempio ci viene da un articolo del 1978 - intitolato **Куклы в системе культуры** (*Le bambole nel sistema della cultura*) - in cui il semiologo di Tartu opera un interessante confronto tra l'immagine del corpo umano riprodotta per finalità ludiche e per finalità artistiche: nel primo caso avremo una riduzione a *modello* con funzione di giocattolo - l'esempio riportato da Lotman è appunto quello della bambola - mentre nel secondo una riduzione a *modello* con funzione di oggetto d'arte - per cui è proposto invece l'esempio della statua. Diciamo subito che la differenza principale tra le due forme di rappresentazione non risiede in alcuna particolare connotazione degli artefatti, ma nella tipologia dei destinatari per cui sono stati pensati e nel conseguente uso che essi ne faranno. Esistono in tal senso due grandi tipologie di destinatario - un pubblico "adulto" ed uno "infantile":

Существуют два типа аудитории: «взрослая», с одной стороны, и «детская», «фольклорная», «архаическая», с другой. (Lotman 1992a: 377)¹⁷⁴

Il primo tratta consapevolmente il testo come tale, dimostra cioè nei suoi confronti la piena disponibilità a ricevere ogni eventuale significato di cui l'oggetto è investito da parte del suo artefice. È il pubblico del testo artistico, la cui funzione nello

¹⁷⁴ Esistono due tipi di pubblico: da un lato quello «adulto», dall'altro quello «infantile», «folklorico», «arcaico». (Lotman 1980a: 146)

scambio comunicativo tra l'autore dell'opera ed il mondo si avvicina notevolmente a ciò che nel saggio del 1977 **Текст и структура аудитории** (*Il testo e la struttura del pubblico*) Lotman definiva “destinatario astratto”, vera e propria “ipostasi della perfetta comprensione del testo nella complessità delle sue strutture di senso” (Marchese 1985: 48-49)¹⁷⁵. Il “pubblico adulto” assume infatti rispetto all'opera un comportamento che potremmo definire “semioticamente corretto”. Questo consiste nell'agevolare quanto più possibile la trasmissione del significato che in essa può eventualmente risiedere¹⁷⁶:

¹⁷⁵ Nel documento citato si legge in proposito:

[...] **Всякий текст (в особенности художественный) содержит в себе то, что мы предпочли бы называть образом аудитории, и что Б тот образ аудитории активно воздействует на реальную аудиторию, становясь для нее некоторым нормирующим кодом. [...] С Б той точки зрения можно выделить два типа речевой деятельности. Одна обращена к абстрактному адресату, объем памяти которого реконструируется передающим сообщением как свойственный любому носителю данного языка. Другая обращена к конкретному собеседнику, которого говорящий видит, с которым пишущий лично знаком и объем индивидуальной памяти которого адресанту прекрасно известен.** (Lotman 1992a: 161)

[Ogni testo (e in particolare il testo artistico) contiene quella che possiamo chiamare 'immagine del pubblico'. Essa agisce attivamente sul pubblico reale diventando per lui un codice normativo, che si impone alla sua coscienza. [...] Da questo punto di vista si possono distinguere due tipi di attività linguistiche. Una si rivolge al destinatario astratto, il cui corredo mnemonico è ricostruito da chi trasmette il messaggio come quello comune ad ogni portatore di una data lingua. L'altra si rivolge ad un interlocutore concreto, che chi parla vede, che è conosciuto personalmente da chi scrive e il cui corredo mnemonico individuale è ben noto al mittente. (Lotman 1980a: 191-192)]

¹⁷⁶ Come si intuisce, il compito che Lotman riserva al pubblico “adulto” è tra i più ardui. Ciò risulta ancor più evidente se si tiene conto della enorme complessità che caratterizza la tipologia testuale ad esso destinata: l'opera d'arte. Nella gerarchia dei testi che è ricavabile dal principio lotmaniano della *complessità crescente*, l'oggetto d'arte e la preghiera occupano senz'altro il posto più prominente:

An analysis of the sign mechanism of culture convinces us that culture is, in its internal movements, constantly and purposefully multiplying the mechanisms which impede the process of message-transmission. If one compares a message in the language of the street signs with a poetic text it is obvious that, as a result of the more highly organized nature of the latter, the measure of the difficulties in its communication increases sharply. (Lotman 1974: 302)

Первая относится к художественному тексту как получатель информации: смотрит, слушает, читает, сидит в кресле театра, стоит перед статуей в музее, твердо помнит: «руками не трогать», «не нарушайте тишину» и уж конечно «не лезьте на сцену» и «не вмешивайтесь в пьесу». (Lotman 1992a: 377)¹⁷⁷

Il secondo si comporta invece assai più disinvoltamente nei confronti dell'oggetto: non considera necessario conformarsi alle modalità d'uso per cui lo si è realizzato, ne altera la configurazione originale e spesso interviene in maniera tanto irriverente nei suoi confronti da provocarne la totale distruzione. Si tratta principalmente del tipo di pubblico a cui è destinato il giocattolo e che Lotman definisce pertanto "infantile":

Вторая относится к тексту как участник игры: кричит, трогает, вмешивается, картинку не смотрит, а вертит, тыкает в нее пальцами, говорит за нарисованных людей, в пьесу вмешивается, указывая актерам, бьет книжку или целует ее. (Lotman 1992a: 377)¹⁷⁸

La prima situazione dipende dal fatto che l'opera è pensata dai suoi utenti come un particolare prodotto della *attività modellizzante* di un intelletto esterno, a cui si attribuisce un alto significato culturale: l'oggetto d'arte possiede in tal senso un qualche valore solo se il pubblico lo ritiene del tutto degno di essere sottoposto ad una

¹⁷⁷ *Il primo si comporta nei confronti del testo artistico come destinatario dell'informazione: guarda, ascolta, legge, siede in poltrona a teatro, si ferma al museo vicino alla statua, ha ben impresso nella mente che «gli oggetti non si devono toccare», che «non si deve fare chiasso», e naturalmente che non si deve entrare in scena e intervenire nello spettacolo. (Lotman 1980a: 146)*

¹⁷⁸ *L'altro pubblico assume nei confronti del testo l'atteggiamento di chi partecipa al gioco: grida, tocca, si intromette, non si limita a guardare l'illustrazione, ma la maneggia, la indica col dito, fa parlare con la sua voce le persone disegnate, si intromette nello spettacolo attirando l'attenzione degli attori, rompe il libro oppure lo bacia. (Lotman 1980a: 146)*

seria indagine. Questa si traduce in un lavoro di interpretazione che non è solo dell'oggetto in sé, ma anche dell'intelletto che l'ha prodotto.

Il lavoro svolto dallo spettatore davanti ad un'opera d'arte apporta quindi una crescita di conoscenza secondo due direttrici fondamentali: da un lato aumenta la conoscenza di sé, in quanto l'atto di interpretazione proviene dallo stesso spettatore e costituisce il frutto delle sue specifiche capacità di analisi; dall'altro aumenta la conoscenza dell'artefice dell'opera e più in generale del mondo esterno - in quanto l'oggetto d'arte è riconosciuto come *modello* del mondo elaborato da un intelletto esterno, ossia "altro" rispetto al "proprio".

Nel caso del pubblico "adulto" il ruolo dello spettatore è dunque *passivo* da un punto di vista semiotico: egli si limita ad assumere un atteggiamento ricettivo nei confronti del segno e durante il suo lavoro di acquisizione del significato il testo non subisce alcuna alterazione rilevante rispetto alla configurazione originale. Basti pensare in tal senso alla pratica di raccogliere i testi artistici più significativi in speciali spazi idonei alla loro conservazione - i musei - comportamento decisamente tipico di un pubblico consapevole, "adulto".

La seconda situazione dipende invece dal fatto che il destinatario dell'oggetto non percepisce in alcun modo il giocattolo come un *testo*, ma al più come un *pretesto* per mettere liberamente in atto comportamenti ludici. L'utente "infantile" non è necessariamente un bambino, ma chiunque decida di ignorare - o lo faccia del tutto inconsapevolmente - la provenienza dell'oggetto e si rifiuti di elaborare interpretazioni riguardo al suo possibile significato. Per un tale tipo di spettatore l'oggetto - che in questo caso sarà il giocattolo - non ha un autore: egli stesso lo crea nel momento in cui lo sottrae alla quotidianità per introdurlo nella dimensione del gioco. Di conseguenza chi gioca si riserva il diritto di investire a suo piacimento l'oggetto di un qualunque significato - sia esso plausibile o meno. In questo senso il ruolo dello spettatore "infantile" è *attivo* dal punto di vista semiotico. Riproduciamo di seguito il passaggio in cui Lotman mette in chiaro questa particolare distinzione:

**В первом случае – получение информации, во
втором – выработка ее в процессе игры.
Соответственно меняется роль и удельный вес
трех основных элементов: автора – текста –**

аудитория. В первом случае вся активность сосредоточена в авторе, текст включает себе все существенное, что требуется воспринять аудитории, а в той последней отводится роль воспринимающего адресата. Во втором вся активность сосредоточена в адресате, роль передающего имеет тенденцию сокращаться до служебной, а текст – лишь повод, провоцирующий смыслопорождающую игру. К первому случаю принадлежит статуя, ко второму – кукла.
(Lotman 1992a: 377-378)¹⁷⁹

Da quanto si legge risulta del tutto comprensibile come il gioco sia assunto dal semiologo a *modello* di una semiosi individuale e del tutto virtuale, in cui non esistono che esiti incerti: in una situazione del genere non è infatti possibile formulare giudizi sul grado di comprensione del testo conseguibile da parte del destinatario, in quanto ogni destinatario esercita in realtà un uso parziale e soggettivo dell'oggetto. Questo non richiede quindi alcuna forma di "contemplazione", ma un *uso* pratico che si traduce molto spesso in *abuso*: rompere un giocattolo ricavando dai suoi pezzi altre fonti di divertimento è un comportamento normalissimo della prima infanzia. Lotman porta un altro esempio in proposito: il fatto noto che i bambini prediligano i giocattoli da loro stessi realizzati a quelli prodotti in serie. Ciò dipende soprattutto dalla eccessiva cura nei dettagli che è propria di questi ultimi, ricercatezza di una verosimiglianza rispetto al mondo reale che "schiaccia la fantasia":

На статую надо смотреть – куклу необходимо трогать, вертеть. Статуя включает в себе тот

¹⁷⁹ Nel primo caso si ottiene una informazione, nel secondo essa viene prodotta nel processo del gioco. Cambia di conseguenza anche il ruolo e l'incidenza dei tre elementi fondamentali: l'autore, il testo, il pubblico. Nel primo caso tutta l'attività è concentrata nell'autore. Il testo ha in sé tutto ciò che ci vuole per essere compreso dal pubblico al quale è assegnato il ruolo di destinatario che assimila il testo passivamente. Nel secondo caso tutta la parte attiva è concentrata nel destinatario. Il ruolo di chi trasmette il messaggio tende a ridursi fino a diventare ausiliario e il testo appare il pretesto che stimola il gioco generatore di significato. Nel primo caso rientra la statua, nel secondo la bambola. (Lotman 1980a: 146)

высокий художественный мир, который зритель самостоятельно выработать не может. Кукла требует не созерцания чужой мысли, а игры. Поэтому излишнее сходство, натуральность, подавляющая фантазию слишком большая подробность блуждающего в нее сообщения ей вредит. Известно, что радующие взрослых дорогие «натуральные» игрушки менее пригодны для игры, чем схематические самоделки, чьи детали требуют напряженного воображения. Статуя – посредник, передающий нам чужое творчество, статуя требует серьезности, кукла – игры. (Lotman 1992a: 378)¹⁸⁰

Si è tenuto a sottolineare che l'articolo tratta il fenomeno da un punto di vista principalmente semiotico, e tende ad evidenziare il livello di dinamicità espresso dal destinatario nei casi del gioco e dell'oggetto d'arte. Ma traslando lo stesso discorso in un ambito più strettamente culturologico assistiamo ad una drastico ribaltamento di situazione: il gioco - in quanto pratica che tende al monologo - non apporta nel destinatario un accrescimento rilevante di informazione culturale dall'esterno; l'arte - in quanto implica un necessario dialogo tra l'intelletto dello spettatore e, in via del tutto indiretta, quello dell'autore - apporta invece un notevole accrescimento di informazione dall'esterno.

Riprendiamo infatti quanto visto sopra: la pratica del gioco e quella dell'arte condividono la possibilità di generare nuova informazione e la cosiddetta 'soluzione convenzionale', ma differiscono nel fatto che il primo è puro esercizio mentale, il secondo è invece un serio tentativo di comprensione del mondo. Quindi il gioco è sotto

¹⁸⁰ *La statua è da guardare, la bambola invece va toccata, maneggiata. La statua richiude in sé quell'elevato mondo artistico che lo spettatore non può elaborare per conto proprio. La bambola non richiede la contemplazione del pensiero di un altro, ma il gioco. Perciò le nuoce una somiglianza troppo forte con la realtà. Una cura eccessiva nei dettagli della comunicazione trasmessa attraverso di essa schiaccia la fantasia. È noto che i costosi giocattoli «naturali» che piacciono agli adulti sono meno adatti al gioco di quelli schematici di fabbricazione casalinga, che richiedono un'intensa immaginazione. La statua è un tramite che ci trasmette la creazione altrui, mentre la bambola ci stimola spingendoci alla creazione. La statua ha bisogno di serietà, la bambola del gioco. (Lotman 1980a: 146-147)*

questo aspetto uno strumento del tutto inerte, e viene investito da parte del giocatore di valori e significati completamente arbitrari; ciò non vale invece per l'opera d'arte, in cui si innesca sempre e comunque un processo dialogico tra il testo e il suo fruitore. In altre parole il giocattolo - la bambola - funge solo da *pretesto* ad una attività semiotica monologante, mentre l'opera d'arte - la statua - è un *testo* a tutti gli effetti.

Il gioco è semiosi illimitata, ma rigidamente codificata dal suo utente-destinatario. L'opera è semiosi illimitata, parzialmente codificata dal suo autore ma incodificabile dal destinatario, che può procedere all'infinito non solo nella formulazione di ipotesi circa il significato del testo, ma anche nella sua codificazione. L'arte si dà pertanto come caparbia ma irrisolvibile *modellizzazione* del mondo, mentre il gioco ne è soltanto una semplificazione.

Кукла (<i>bambola</i>)	Статуя (<i>statua</i>)
a - tende al monologo;	a - tende al dialogo;
b - permette un atteggiamento distruttivo;	b - esige un atteggiamento recettivo;
c - semplifica il reale;	c - modella il reale;
d - fortemente codificato dal destinatario.	d - non è codificabile dal destinatario (solo parzialmente dall'autore).

schema E - la bambola e la statua: tavola comparativa.

Una conferma a quanto detto può essere letta in un altro documento lotmaniano a proposito delle attività ludiche. Nel saggio del 1975 **Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века** (*Il tema delle carte e del gioco nella letteratura russa dell'inizio del secolo XIX*) il semiologo individua una serie di testi letterari in cui domina il tema dei giochi di società fatti con le carte e ne ricava una approfondita analisi, che interessa più in generale ogni forma di intrattenimento ludico destinato ad un pubblico "adulto" (cfr. nota 174)¹⁸¹. Dal punto di vista del nostro

¹⁸¹ A titolo puramente documentale riportiamo di seguito alcuni dei testi che sono fatti oggetto di analisi nell'articolo di Lotman: il racconto *I fratelli di Serapione* di Hoffmann (nella traduzione russa di Bezsonykin); i racconti *Un ballo in maschera* e *La moglie del cassiere* di

discorso il documento rappresenta un interessante sviluppo degli argomenti sin qui trattati. Lotman propone infatti un caso di attività ludica che coinvolge ad un tempo quanto visto a proposito del giocattolo e dell'oggetto d'arte: il gioco delle carte è infatti destinato ad un pubblico pienamente consapevole del suo statuto fittizio, ma rappresenta sotto certi aspetti - specie nella sua reinterpretazione in chiave letteraria - una particolare forma di riduzione a *modello* del mondo, del tutto simile a quella praticata in arte.

Una prima suddivisione dei giochi di società in due grandi tipologie permette al semiologo di distinguere i connotati dell'epoca culturale in questione - i primi decenni dell'Ottocento. I giochi fatti con le carte di cui si ha notizia dalla narrativa russa del tempo possono assumere i connotati di “**коммерческая игра**” (*gioco commerciale*) oppure di “**азартная игра**” (*gioco d'azzardo*):

[...] Игра заняла в воображении современников (и в художественной литературе) совершенно особое место. Она не сопоставима с другими модными играми той поры, например с популярными в конце XVIII века шахматами. Существенную роль сыграло, видимо, и то, что единое понятие «карточная игра» покрывает два весьма различных типа конфликтных ситуаций – Б то так называемые «коммерческие» и «азартные» игры. [...] Разница между Б теми видами игр, обусловившая и различиях в их социальной функции, заключается в степени информации, которая имеется у игроков, и, следовательно, в том, чем определяется выигрыш: расчетом или случаем. (Lotman 1994c: 138-139)¹⁸²

Tambov di Lermontov; i celebri racconti *Cavaliere avaro*, *Colpo di pistola*, *Donna di picche* e *Maria Schoning* (incompiuto) di Puškin, nonché l'immane *Evgenij Onegin*; *Guerra e pace* di Tolstoj; l'ode di Deržavin *Alla fortuna*. L'analisi comprende anche numerosi riferimenti alla saggistica e alla memorialistica del secolo XIX, per cui si rimanda il lettore alla documentazione bibliografica riportata dal semiologo nelle note di fine sezione.

¹⁸² *Il gioco delle carte aveva nell'immaginazione dei contemporanei e nella letteratura artistica un posto particolare, non paragonabile a quello di altri giochi allora di moda come*

I primi risultano soggetti a regole fortemente restrittive, necessitano di un notevole impegno da parte del giocatore e sono praticati di preferenza dai personaggi più sobri del racconto. I giochi di tipo commerciale hanno infatti lo scopo di mettere in evidenza l'abilità strategica del giocatore, nonché la sua capacità di stare a quelle 'regole del gioco' che la vita di società impone loro. Li si può paragonare in tal senso alle attività ludiche infantili nei termini in cui se ne è discusso sopra: sono fortemente codificati e non pretendono di riflettere un ordine che non sia quello del codice attivo; inoltre, l'aderenza al mondo si dà solo come pura ipotesi, in quanto ciò che davvero regola i comportamenti dei giocatori sono le leggi artificiose imposte dalla tradizione o dettate della convenienza:

Si possono portare molte testimonianze del fatto che i primi sono considerati «decorosi», mentre i secondi incontrano una decisa condanna morale. I primi si attribuiscono inoltre alle persone «solide»...

[...] L'azione delle leggi economiche, del calcolo, delle forze di produzione per raggiungere la ricchezza era associata al gioco commerciale nel quale per vincere contavano il calcolo e l'intelligenza... (Lotman, Uspenskij 1975: 164)

Di opposta natura sono invece i giochi d'azzardo in cui il giocatore, anziché ingaggiare con gli avversari un confronto su basi logico-strategiche, li sfida in nome delle leggi del caso e della probabilità: egli dimostra così tutto il proprio disprezzo nei confronti delle regole sintetiche e di ogni codice di comportamento¹⁸³.

ad esempio gli scacchi, popolari alla fine del XVIII secolo. Evidentemente era fondamentale il fatto che l'idea del gioco delle carte coprisse la modellizzazione di due tipi diversi di situazioni conflittuali: i cosiddetti «giochi commerciali» e i «giochi d'azzardo». [...] La differenza fra questi tipi di giochi, che ne determinava anche la diversa funzione sociale, sta nel grado di informazione che hanno i giocatori e quindi nell'elemento che determina la vincita: il calcolo o il caso. (Lotman 1980a: 156-157)

¹⁸³ Lotman fa notare come quello d'azzardo non possa essere considerato un gioco di 'società' a tutti gli effetti: benché preveda per statuto la partecipazione di un numero elevato di giocatori "chi punta gioca non con un'altra persona ma con il Caso. [...] Il gioco d'azzardo è modello della lotta dell'uomo con fattori ignoti" (Lotman 1980a: 159).

A questa seconda classe di personaggi si associa di solito un atteggiamento irriverente e ribelle, tipico dei periodi di confine tra un'epoca e l'altra, quando è inevitabile percepire tutta la convenzionalità dell'ordine sociale costituito: non è un caso il fatto che il gioco d'azzardo fosse più diffuso in Russia durante il periodo romantico. Nei documenti letterari presi in esame da Lotman il gioco d'azzardo rivela tutta la sua natura metaforica e modellizzante:

Ai contemporanei essa [la cultura aristocratica] apparve così come un insieme contraddittorio, modellato all'apice da modelli precisi e comprensibili dalla ragione, ma che nella vita reale si presentava come caos, trionfo del caso, di cui è immagine il mondo del gioco d'azzardo. [...] Il gioco d'azzardo era dunque considerato modello del mondo sociale e dell'universo. (Lotman, Uspenskij 1975: 165)

Le analogie tra oggetto d'arte e gioco d'azzardo - per quanto riguarda gli aspetti che interessano più da vicino il nostro discorso - sono del tutto evidenti: l'assenza di un codice forte che presieda alla formazione di eventi (nel caso delle carte) o di significati (nel caso dell'opera) che siano in qualche modo prevedibili, la pretesa di porsi quale *modello* del mondo ed il rifiuto delle *modellizzazioni* precedenti dicono che il gioco d'azzardo è una forma di attività ludica del tutto anomala, più simile al comportamento dell'artista che a quello del bambino o del giocatore di giochi commerciali.

Viceversa, l'opera d'arte può essere ripensata in tal senso come un particolare tipo di testo che mette lo spettatore nella condizione di 'giocare d'azzardo' con il *modello* del mondo del suo autore. Interpretando i significati plausibili di un testo artistico, lo spettatore elabora sempre nuova informazione in modo del tutto casuale, come accade nel gioco d'azzardo. E come nel gioco d'azzardo ricava dal testo un *modello* del mondo aperto, cioè *amorfo* e quindi più verosimilmente conforme al sistema delle conoscenze - si veda in tal senso il punto II.2.1. di *Tesi sull'arte come «sistema secondario di modellizzazione»*, da noi riprodotto a pagina 152. Inutile aggiungere che ciò non accade con il gioco infantile.

Ancora una volta risulta chiaro il massimo grado di libertà di cui gode lo spettatore nella formulazione dei suoi giudizi sull'opera, nonché nell'interpretazione dei significati che in essa possono risiedere. Si conferma in tal senso l'idea che l'opera d'arte costituisca una violazione delle 'regole del gioco'.

II.3. Estetica della libertà.

Ripercorriamo le linee essenziali della discussione sin qui fatta. Va innanzitutto ricordato che ci si era riproposti di isolare, nella letteratura lotmaniana sui fenomeni inerenti la semiotica della cultura, la tendenza ad un approccio che prescinde dalle formalizzazioni forti e privilegia invece la libertà d'azione dell'individuo rispetto al sistema: questa è l'idea di semiosi che si è cercato di mettere in luce e che costituisce una costante tematica negli articoli portati ad esempio.

Si è assunto come punto di partenza il personale contributo del semiologo di Tartu alla ricerca - svoltasi soprattutto durante gli anni Sessanta - attorno alla natura della retorica e dei fattori che la legano al *sistema cultura*. Il fenomeno della retoricizzazione dei testi è riveduto in tal senso nell'ottica delle teorie semiotiche e culturologiche elaborate durante gli stessi anni - anche e soprattutto per opera dello stesso Lotman - e prende il nome di *neoretorica*.

Il primo dato rimarchevole scaturito dall'esame dei documenti consiste nel fatto che, anche dove tratta dei principi ordinatori del testo artistico non-verbale, il semiologo rifiuta quelle facili sistematizzazioni che potrebbero dare alle sue teorie l'aspetto dell'argomento ultimo, definitivo. Le teorie lotmaniane - in proposito e in genere - sono essenzialmente teorie aperte, capaci cioè di adattare il proprio assetto interno ad ogni eventuale nuovo contesto speculativo: in ciò esse modellizzano la natura stessa del sistema delle conoscenze, il cui statuto è necessariamente proteico e amorfo¹⁸⁴.

La nozione di *tropo semantico* - vista nell'ambito della neoretorica come dipolo formato da due sottotesti le cui *lingue* si trovano in una situazione di reciproca *intraducibilità* - rende bene l'idea della notevole libertà in cui avvengono i fenomeni

¹⁸⁴ Come afferma lo stesso Lotman: si veda in tal senso il punto II.2.1. dell'articolo **Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»** (*Tesi sull'arte come «sistema secondario di modellizzazione»*), da noi riprodotto a pagina 152.

della retoricizzazione dei testi. Il momento dello scambio di informazione tra i due poli del tropo non può essere spiegato mediante una semiotica normativa, poiché per sua natura non è riconducibile ad alcuna rigida *modellizzazione* formale. Inoltre, l'*asimmetria* strutturale che è propria di questi costrutti binari - uno dei due poli è sempre subordinato all'altro, che nella comunicazione è assunto come *primario* - mostra la natura enunciativa di ogni nuovo testo formato, che rappresenta sempre l'associazione di una nuova verità (*rema*) ad una verità nota (*tema*).

Si è poi preso in considerazione il testo artistico nelle sue qualità di oggetto culturale che viola le 'regole del gioco': l'opera supera infatti il dato di esplicita convenzionalità tipico delle attività ludiche e si pone come vera e propria chiave di lettura e di reinterpretazione del mondo - in maniera del tutto simile a quanto accade nel caso dei *modelli* logico-conoscitivi in ambito scientifico. A differenza del gioco, che non si pone in maniera cosciente il fine di ridurre a *modello* il mondo, l'opera d'arte instaura uno stretto rapporto di somiglianza formale - e spesso anche sostanziale - con tutto ciò che descrive. In tal senso l'arte costituisce una forma di *modellizzazione* del reale che ricorda da vicino quelle tecnico-scientifiche, ma di cui rifiuta la vincolante aderenza al sistema delle conoscenze.

Quanto verrà discusso in quest'ultimo paragrafo rappresenta uno degli esiti naturali della ricerca culturologica lotmaniana: vedremo come la libertà diventi per il semiologo una premessa necessaria alla nascita e al mantenimento in vita di ogni sistema culturale, a prescindere dal suo livello di complessità e dal suo momento evolutivo. È una premessa che già possiamo leggere tra le righe in alcuni degli scritti visti sopra (almeno come asserto implicito) ma che negli ultimi documenti - in uno in particolare, come vedremo - diviene il punto focale della ricerca lotmaniana.

L'idea della libertà assume negli scritti di Lotman sull'arte l'aspetto di un vero e proprio spazio semiotico ideale, al cui interno qualsiasi evoluzione di un dato *sistema culturale* è in linea di principio possibile. Tale condizione ideale diviene premessa reale quando si intendano descrivere le trasformazioni che avvengono concretamente in ogni cultura lungo l'asse diacronico. Queste sono assolutamente inevitabili, poiché un sistema culturale vive ed evolve alla stregua degli organismi biologici, ossia in virtù delle *asimmetrie* interne su cui si fondano le sue strutture minime: il raggiungimento di

una situazione di *simmetria* - che è per sua natura statica - equivale in entrambi i casi all'estinzione (cfr. II.1.2).

Come vedremo, Lotman associa al comportamento evolutivo dei *sistemi culturali* la nozione di **семиотическая свобода** (*libertà semiotica*): questa si lega direttamente al discorso sin qui fatto, ma assume anche un significato più specifico in quanto trova la sua massima applicabilità nel caso del testo artistico non-verbale, testimoniando quindi la crescente attenzione del semiologo per un campo del sapere che non è di sua stretta competenza: l'estetica.

L'articolo a cui faremo principalmente riferimento in questa sezione risale al settembre del 1992 e si intitola **Огонь в сосуде** (*Il fuoco nel vaso*)¹⁸⁵: sotto molti aspetti tale documento rappresenta una delle più recenti testimonianze lasciate dal semiologo circa la direzione assunta negli ultimi anni dalla sua personale ricerca¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Il titolo del documento è tratto da un verso della poesia di N.A.Zabolockij **Некрасивая девочка** (*La ragazzina brutta*):

[...] **что есть красота
И почему ее обожествляют люди?
Сосуд она, в котором пустота,
Или огонь, мерцающий в сосуде?**

[...] *cos'è la bellezza
E perché la gente la idolatra?
È vaso in cui c'è nulla,
O fuoco che tremola in un vaso?*

Lotman segnala che il passaggio riprodotto si trova nella raccolta **Стихотворения и поБ мы** (*Poesie e poemi*), Mosca-Leningrado 1965: 141.

¹⁸⁶ Recentemente pubblicato nella traduzione italiana curata da Silvia Burini (*Strumenti critici* XII, 1997, 2: 181-192), *Il fuoco nel vaso* è tuttora inedito in Russia. L'articolo è destinato ad un'ampia raccolta comprendente gli ultimi scritti del semiologo di Tartu: l'opera - dal titolo *Il girotondo delle muse* - è stata commissionata alla casa editrice bergamasca Moretti & Vitali per iniziativa del Dipartimento di Slavistica dell'Università degli Studi di Bergamo. Alla stessa raccolta appartengono altri articoli a cui si farà ampio riferimento in seguito, tra cui vanno segnalati in particolare *La natura morta in prospettiva semiotica* (1984) e *Il ritratto* (1993), in quanto forniranno le categorie per una approfondita analisi comparativa dell'opera di Pavel Filonov (cfr. III.2-3). La consultazione dei documenti originali si è resa possibile per gentile concessione della curatrice, Silvia Burini. In una nota esplicativa al documento *Il fuoco nel vaso* la studiosa sottolinea come sia prerogativa degli ultimi articoli lasciati dal semiologo un acceso interesse verso il problema della bellezza:

L'inedito di Jurij Lotman qui presentato è uno degli ultimi lavori del semiologo di Tartu e risale al settembre del 1992. [...]

La riflessione nell'ambito dell'estetica, tipica della tradizione russa, appare inusuale per Lotman, fino a questo articolo piuttosto restio ad occuparsi di tali problematiche. (Lotman 1997a: 188)

Nel documento in questione Lotman fornisce una radicale reinterpretazione del significato da attribuirsi alla bellezza nel testo estetico, adottando un punto di vista del tutto originale che coinvolge e riassume tutte le sue precedenti ricerche in materia di semiotica della cultura. L'attacco dell'articolo costituisce già di per sé una immediata ed essenziale presa di posizione, in cui il semiologo manifesta la propria idea di bellezza come fenomeno culturale a più dimensioni:

Проблема красоты как самодовлеющего понятия пересекается и с природой, и с человеком в плодах его творчества, и с религией, как с тем, что, не будучи зримым по существу, символически является нам в зримых форм.

(Lotman 1992e: 1)¹⁸⁷

La bellezza, in quanto connotazione ulteriore e autonoma¹⁸⁸ dell'atto creativo, viene isolata nel discorso di Lotman come quel fattore del testo artistico che è individuabile nell'intersezione di tre delle dimensioni fondamentali dell'esperienza umana del mondo: quella *naturale*, da intendersi nel senso più neutro del termine e quindi direttamente collegata alla percezione sensibile del reale; quella *individuale*, ovvero legata alle dimensioni psichica e biologica proprie dell'artista e/o dello spettatore; quella *religiosa*, dove per *religione* si intenda una *modellizzazione* secondaria del mondo fondata sul simbolo, il solo strumento speculativo capace di rendere 'visibili' fenomeni non appartenenti al dominio del sensibile e del razionale.

A comune denominatore di queste apparentemente inconciliabili forme di percezione del mondo sta appunto la bellezza. Essa partecipa contemporaneamente di ognuno dei tre punti di vista esistenziali: in quanto principio ordinatore non può che mettersi in relazione con l'ordine intelligibile del mondo, con il *cosmos* - negazione del *caos* - di cui l'umanità nel suo insieme ha esperienza mediante la ragione; in quanto

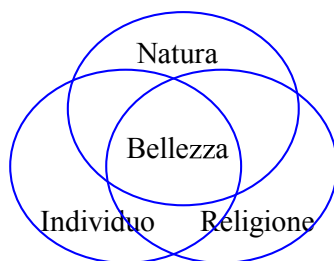
¹⁸⁷ *Il problema della bellezza come concetto in sé compiuto si interseca sia con la natura, sia con l'individuo nei frutti della sua attività creativa, sia con la religione, come con qualcosa che, non essendo in sostanza visibile, ci appare simbolicamente in forme visibili.* (Lotman 1997b: 105)

¹⁸⁸ Lotman parla, per la precisione, di "**самодовлеющее понятие**" (lett.: *concetto autosufficiente*), espressione in cui si manifesta un'idea di autonomia e intangibilità.

funzione del soggetto e della sua particolare esperienza quotidiana del mondo (*byt*) non può che dipendere dalla storia dell'individuo - come *anamnesi* - e quindi dalla sua specificità psichica e biologica; infine, in quanto principio che trascende i vincoli del sensibile - cioè mistico - rimanda necessariamente allo spazio di indagine proprio della religione. E la bellezza partecipa *contemporaneamente* di tutti e tre gli approcci al mondo: in tal senso appartiene allo spazio culturale della loro intersezione.

Una tale idea può essere agevolmente sintetizzata da una semplice formula logica, che risulta utile a visualizzare concettualmente il fenomeno:

$$\text{Bellezza} \in \{\text{Natura} \cap \text{Individuo} \cap \text{Religione}\}$$



schema F - *le tre dimensioni della bellezza.*

Lotman prosegue la sua definizione evocando di passaggio due posizioni estetiche 'classiche', a riprova dell'autonomia di cui dovrebbe poter godere il dato estetico rispetto ai valori esclusivamente formali o esclusivamente contenutistici che l'opera d'arte esprime:

Многочисленные определения красоты включают в себя “присутствие Создателя в сознанье” (Жуковский) или же, в соответствии с определениями Гегеля, материальную реализацию Идеи самодовлеющее совершенство, получающее материальное воплощение и являющееся само по себе независимой ценностью. Таким образом,

красота определяется в различных философских системах как самодовлеющее совершенство.

(Lotman 1992e: 1)¹⁸⁹

Dunque la bellezza non appartiene di diritto né al livello della sola espressione, né a quello del solo contenuto: essa costituisce a tutti gli effetti un valore autonomo, ulteriore rispetto ad entrambi.

Una simile affermazione nasconde però un rischio notevole: partendo da una tale premessa si può essere indotti a concludere che alla base della semiosi del testo artistico stia una sorta di interazione tripolare tra l'espressione, il contenuto e la bellezza, il che equivarrebbe a dire che il valore estetico di un'opera d'arte costituisce un *oggetto linguistico* a sé stante. Ciò rappresenta una evidente deroga alle principali affermazioni lotmaniane sui meccanismi di funzionamento della cultura, e contravviene soprattutto a quelle più propriamente semiotiche sulla formazione di nuovo significato a partire dall'opposizione essenziale di due soli sottoelementi - significato che scaturisce, come si è visto, dalla reciproca *intraducibilità* delle loro *lingue*.

Che Lotman non intenda questo risulta in un certo senso evidente, poiché la bellezza si presenta anche a livello intuitivo come una connotazione, cioè come qualità, ossia valore attribuibile o attributo per intervento esterno¹⁹⁰. La bellezza non può

¹⁸⁹ Le numerose definizioni di bellezza racchiudono "la presenza del Creatore nella creazione" (Zukovskij) oppure, in conformità alle definizioni di Hegel, la concretizzazione materiale dell'Idea, la perfezione in sé compiuta che riceve incarnazione materiale ed è di per sé un valore indipendente. In questo modo, nei vari sistemi filosofici la bellezza viene definita come perfezione in sé compiuta. (Lotman 1997b: 105) A proposito di posizioni 'classiche' circa l'origine metafisica della bellezza, scrive Giulio Carlo Argan :

Gli stessi greci spiegavano con la leggenda - la fuga del mitico Dedalo da Creta e il suo arrivo nell'Attica - il nascere di una scultura, le cui immagini non erano soltanto idoli o materializzazioni del divino in oggetti vagamente antropomorfi, ma rappresentazioni del divino in immagini che avevano l'apparenza della vita e del movimento. Corrisponde infatti al passaggio dal circolo chiuso della reggia micenea all'aperta socialità della *pòleis* il trapasso del sentimento del sacro dall'oggetto direttamente investito del potere divino all'intuizione del divino attraverso la rappresentazione delle forme naturali idealizzate. (Argan 1969: 35-36)

¹⁹⁰ Il che non significa necessariamente che secondo Lotman la bellezza si dia come fattore esterno - ed estraneo - al testo (cfr. citazione in nota 130).

quindi costituire un oggetto linguistico autonomo, che sia cioè trasferibile da un individuo ad un altro mediante un processo comunicativo convenzionale.

Lotman, pur affermando la necessaria autonomia della bellezza rispetto al testo artistico, non la ricerca al di fuori di questo, ma nella particolare correlazione che si viene ad instaurare tra il piano dell'espressione e quello del contenuto ad essa relato:

Проблема красоты, таким образом, размещается на грани содержания и выражения и может истолковываться в зависимости от общей Бстетико-философской позиции как гармоническое или дисгармоническое отношение Бтих двух планов. Для того, чтобы такой вопрос возник, необходима свобода в отношении выражения и содержания, осознание их как разноплановых явлений, отношения между которыми не автома-тичны, а каждый раз требуют определенной системы правил и принципов. (Lotman 1992e: 1)¹⁹¹

Non si può non leggere in queste affermazioni una evidente ripresa degli argomenti da noi già affrontati parlando della neoretorica del testo non-verbale (cfr. II.1.3): si è visto in quel caso come il valore normativo e creativo del tropo semantico non dipenda da fattori di natura formale o funzionale, ma scaturisca invece dal particolare nesso che viene ad istituirsi tra i suoi (due) sottotesti. Questi sono associati dall'intelletto al fine di creare un testo capace di nuova informazione: perché ciò avvenga è necessario che le loro *lingue* presentino differenze strutturali tali da non permettere traduzioni convenzionali dall'uno all'altro polo (*situazione retorica* o *intraducibilità*). Inoltre, la mancata identità tra le *lingue* dei (due) sottotesti rendeva conto del fatto che ogni nuova informazione prodotta a partire dal loro accostamento

¹⁹¹ *Il problema della bellezza, quindi, si colloca al limite tra il piano del contenuto e quello dell'espressione e può essere interpretato, a seconda del generale punto di vista estetico-filosofico, come rapporto armonico o disarmonico tra questi due piani. Perché una simile questione venga posta è necessario che esista libertà di rapporto tra contenuto e espressione, e che essi vengano riconosciuti come fenomeni sullo stesso piano i cui rapporti non sono automatici, bensì richiedono volta per volta un determinato sistema di regole e principi. (Lotman 1997b: 105)*

fosse riconducibile a questa o a quella opposizione elementare: «discreto-continuo», «proprio-altrui», «centro-periferia», «espressione-contenuto», e così via.

Anche nel caso del testo estetico è una sorta di *situazione retorica* - tra il piano dell'espressione e quello del contenuto - a determinare lo scaturire della bellezza, come nuova informazione ricavata dal testo mediante un lavoro supplementare che deve essere compiuto emotivamente dallo spettatore. Si noti come espressione e contenuto perdano qui il loro statuto propriamente linguistico secondo cui uno sarebbe diretta emanazione dell'altro, in un rapporto di alterna subordinazione a seconda degli aspetti della semiosi che si vogliono privilegiare nell'analisi: in campo estetico le due entità assumono posizioni equivalenti e sono, dal punto di vista funzionale, omologhe: secondo Lotman è infatti "necessario [...] che essi vengano riconosciuti come fenomeni sullo stesso piano" (cfr. nota 191). Si può dire in tal senso che nella visione lotmaniana del fenomeno il dato estetico scaturisce non dall'uno o dall'altro ente, ma dal nesso che stabilisce la loro equivalenza nel testo estetico.

Il risultato dell'azione che l'intelletto creativo compie sull'opera d'arte - la sua ragion d'essere - consiste dunque in una *deautomatizzazione* del codice che lega tra loro espressione e contenuto, "i cui rapporti non sono automatici, bensì richiedono volta per volta un determinato sistema di regole e principi" (cfr. nota 191). Con una metafora tecnologica si potrebbe dire che la comunicazione del dato estetico si fonda su di una codificazione ad 'assetto variabile'.

L'idea della *deautomatizzazione* del codice non è nuova nella storia della ricerca semiologica e semiotica: si pensi - solo per citare un esempio - alla fondamentale importanza che essa riveste nella formulazione del concetto di *segno iconico*, teorizzato da Roman Jakobson¹⁹².

¹⁹² Una succinta ma esaustiva definizione di *segno iconico* si trova nel manuale di Angelo Marchese *L'officina della poesia*:

[...] Il segno poetico (come tutti i segni artistici) è integralmente *iconico*: contrariamente ai segni linguistici comuni, in esso il rapporto tra significante e significato non è arbitrario ma motivato. Ne deriva che non solo l'informazione non è separabile dalla lingua ma che, nel testo letterario, si attua una *semantizzazione* di tutti gli elementi non semantici della lingua naturale, e cioè degli elementi fonologici, morfologici e sintattici. (Marchese 1985: 68)

Nel caso del *segno iconico* si parla dell'esistenza di un legame 'particolare' tra il piano dell'espressione e quello del contenuto, un nesso che fa assumere al testo poetico un significato ulteriore (ed altro) rispetto a quello del segno linguistico culturale¹⁹³. Il significato del segno iconico sfugge infatti ad ogni forma di codificazione convenzionale, propria invece della *lingua* naturale, non marcata dal tratto della poeticità: nel testo poetico ogni enunciato può ad esempio proiettare sull'espressione qualità formali proprie del contenuto (*iconismo*).

Diverso è invece il caso della *segno estetico* - preso in esame da Lotman - in cui tra il piano dell'espressione e quello del contenuto non si instaura un nesso soltanto, ma infiniti, ognuno dei quali porta con sé un proprio "sistema di regole e principi", ossia un codice specifico: si realizza in altre parole una situazione di essenziale indeterminatezza, che è proprio contraria a quella situazione di determinatezza caratteristica della situazione *iconica*. Proprio nella mancanza di un vincolo rigido nella determinazione del suo significato risiede la proprietà più caratterizzante del *segno estetico*. Come abbiamo anticipato sopra, Lotman definisce una tale situazione di indeterminatezza "**семиотичная свобода**" (*libertà semiotica*).

Anche in questo caso si rivela del tutto efficace la metafora dell'elemento galvanico, introdotta da Lotman come *modello* per illustrare il principio di

¹⁹³ Tale nesso in seguito si parcellizza, ma solo perchè coinvolge livelli differenti della parola: fonoprosodico, morfologico, semantico, ecc. In ogni caso non è mai uno solo di essi a svolgere un ruolo prominente nella formazione del segno poetico. Jakobson affronta il problema del nesso tra espressione e contenuto nel documento del 1933 *Co je poezie? (Che cos'è la poesia?)*. Il linguista sostiene in particolare la necessità di operare una *deautomatizzazione* del nesso, che nella sua particolare visione del problema equivale ad attribuire un valore non convenzionale al legame tra espressione e contenuto, cioè a semantizzarlo:

Ma in che cosa si manifesta la poeticità? - Nel fatto che la parola è sentita come parola e non come semplice sostituto dell'oggetto nominato, né come scoppio di emozione. E ancora nel fatto che le parole e la loro sintassi, il loro significato, la loro forma esterna ed interna, non sono un indifferente rimando alla realtà, ma acquistano peso e valore propri.

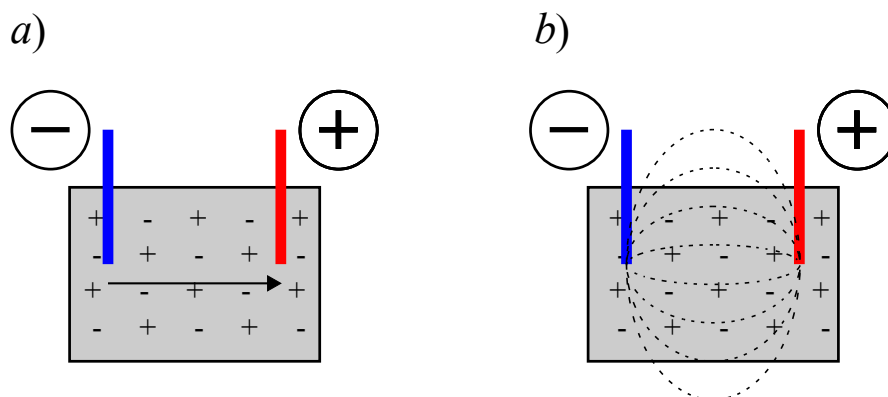
Perché questo è necessario? Perché è necessario sottolineare che il segno non si fonde con l'oggetto? - Perché accanto alla coscienza immediata dell'identità tra segno e oggetto (A è A₁) è necessaria la coscienza immediata dell'assenza di identità (A non è A₁); questa antinomia è indispensabile, poiché senza paradosso non c'è dinamica di concetti, né dinamica di segni, il rapporto fra concetto e segno si automatizza, si arresta il corso degli avvenimenti, la coscienza della realtà si atrofizza. (Jakobson 1985: 53)

funzionamento del tropo semantico¹⁹⁴. Va detto che l'associazione di due poli in un contesto adatto - la soluzione salina - non dà luogo soltanto ad un flusso di elettroni il cui moto dal polo negativo a quello positivo può essere considerato - almeno sul piano funzionale - rettilineo (Schema *Ha*). Tale situazione genera parallelamente anche un campo magnetico che si sviluppa in infinite direzioni nello spazio circostante, le cui propaggini si spingono ben oltre il particolare contesto - la soluzione salina - che è proprio della sola corrente elettronica (Schema *Hb*).

Analogamente la bellezza - che è diretta emanazione della "libertà di rapporto tra contenuto ed espressione" (cfr. nota 191) - è equiparabile ad un campo dei significati estetici possibili che si sviluppa in infinite direzioni nello spazio semiotico in cui sono 'immersi' i due piani del testo artistico: quello dell'espressione e quello del contenuto.

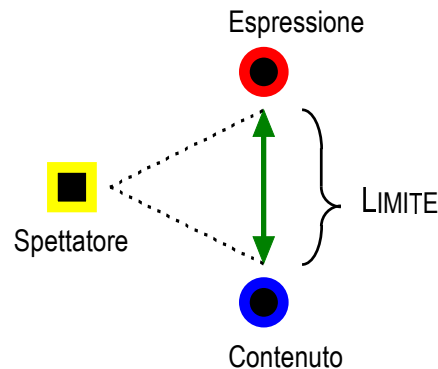
Lo spettatore di un'opera d'arte, in altre parole, esercita la propria funzione specifica nella semiosi del testo che contempla ingenerando tra il piano dell'espressione e quello del contenuto tutti i significati di cui è capace, operando cioè un lavoro di libera *interpretazione* dell'opera. In questo senso il significato estetico risiede pienamente nel nesso - come luogo semiotico - che vincola tra loro i due piani dell'opera, nesso che è rinominato da Lotman "*limite* tra il piano del contenuto e quello dell'espressione" (cfr. nota 191).

¹⁹⁴ Si veda in tal senso il passaggio tratto da *La rhétorique du non-verbal* (Lotman, Gasparov 1979: 78-79), da noi riprodotto a pagina 138.



schema H - *la metafora lotmaniana dell'elemento galvanico.*

Dire che il dato estetico (la bellezza) risiede in tale *limite* ha delle conseguenze notevoli tra cui, non ultima, quella di un netto spostamento di ogni attività semiotica verso lo spettatore. La semiosi del testo estetico diviene così una sorta di 'questione personale' tra l'osservatore ed il *limite*, in cui il primo, in quanto soggetto agente, non può che avere la meglio: benché dotata di un elevato valore euristico, la nozione di *limite* rappresenta soltanto la riduzione a *modello* di un fenomeno che risiede interamente nella mente dello spettatore. È infatti quest'ultimo a svolgere il lavoro di *interpretazione* del nesso a seguito di un suo contatto con il testo. L'intero processo può essere rappresentato graficamente, cioè ridotto a *modello*: non è un caso il fatto che questo assuma lo stesso aspetto dello schema utilizzato per descrivere il principio di funzionamento del tropo semantico (cfr. Schema H).



schema H - *limite tra il piano dell'espressione e quello del contenuto.*

Entrambi hanno infatti più di un punto in comune: sono costrutti bipolari; tra le *lingue* dei due poli sussiste una condizione di *intraducibilità*; generano nuova informazione; il loro significato nel *sistema cultura* dipende dall'esistenza di un intelletto agente che ne faccia uso.

L'unica importante incongruenza tra le due nozioni lotmaniane costituisce anche la novità del concetto di *limite*: a differenza del nesso che legava tra loro *oggetto primario* e *oggetto secondario* nel tropo, il *limite* riflette l'attitudine dello spettatore alla comprensione della bellezza e non un rapporto strutturale che dia luogo necessariamente a nuova informazione.

Nel caso del tropo, le opposizioni binarie che lo generano sono proprie dell'intelletto (individuale e collettivo) e costituiscono il substrato, il "testo minimale" comune ad ogni individuo. Il *limite* è invece solamente uno spazio semiotico tra espressione e contenuto: il fatto che l'accostamento di questi ultimi sia opera di un autore può non avere alcuna influenza sull'interpretazione del testo stesso, se lo spettatore non è dotato di una buona dose di consapevolezza e competenza. Perché possa esercitare appieno la propria *libertà semiotica*, lo spettatore dovrà quindi appartenere a quella particolare classe di destinatari che Lotman definisce "pubblico adulto" (cfr. note 174-179)

Vedremo oltre come la conoscenza - o l'ignoranza - di dati contestuali anche apparentemente svincolati dall'oggetto d'arte osservato, possano influire notevolmente sulla possibilità di comprenderne appieno la bellezza. Nel caso del *limite* può sempre

verificarsi l'eventualità che lo spettatore sia in parte o del tutto al buio riguardo alle reali intenzioni dell'autore nella realizzazione dell'opera. Ciò è in certa misura ascrivibile alla mancanza di dati circa il contesto che l'ha generata¹⁹⁵.

Ma torniamo alla particolare situazione che il semiologo definisce "libertà di rapporto tra contenuto ed espressione": essa presuppone una libertà per così dire 'assoluta' da parte dello spettatore, il quale non è più tenuto a sottomettere il segno al suo significato - o viceversa - come avviene invece nel caso del testo culturale: espressione e contenuto sono entità distinte e correlate solo dal gesto dell'artista, ma si equivalgono funzionalmente sul piano estetico, come poli di una attività semiotica che avviene non ad una delle due estremità, ma nel *limite* - come spazio semiotico che ad un tempo unisce e divide.

Quindi, perché si possa parlare di una piena fruizione dell'opera d'arte, lo spettatore deve potere mettere liberamente in atto giudizi (enunciati predicativi) che

¹⁹⁵ Nel documento del 1977 **Феномен культуры** (*Il fenomeno della cultura*) Lotman prende in esame alcuni casi particolari in cui un sistema intellettuale formula ipotesi in una situazione di assoluta insufficienza di informazioni:

Культура - сверхиндивидуальный интеллект - представляет собой механизм, восполняющий недостатки индивидуального сознания и, в Б том отношении, представляющий неизбежное ему дополнение.

В Б том смысле механизм культуры может быть описан в следующем виде: недостаточность информации, находящейся в распоряжении мыслящей индивидуальности, делает необходимым для нее обращение к другой такой же единице. Если бы мы могли представить себе существо, действующее в условиях 'полной' информации, то естественно было бы предположить, что оно не нуждается в себе подобном для принятия решений. Нормальной же для человека ситуацией является деятельность в условиях недоста-точной информации. (Lotman 1992a: 44)

[*La cultura come intelletto superindividuale ha in sé un meccanismo che colma le lacune della conoscenza individuale e che sotto questo aspetto, appare il suo inevitabile complemento. In questo senso si può descrivere il meccanismo della cultura nel modo seguente: l'insufficienza di informazione, che è propria di ogni individualità pensante, rende necessario far ricorso ad un'altra unità. Un essere che agisse in condizioni di piena informazione non avrebbe bisogno di niente di simile per prendere una decisione. Ma la condizione normale per l'uomo è quella di agire in condizioni di informazione insufficienti. (Lotman 1980a: 59)]*

coniughino tra loro i due piani del testo, attingendo ugualmente sia al “proprio” sistema delle conoscenze che a quello di origine dell’opera in questione. Quest’ultimo sarà necessariamente “altro” rispetto a quello dello spettatore, che potrà raccogliere informazioni in proposito in maniera documentaria, oppure cercare di evincerne i dati essenziali inducendoli dalla sola natura dell’espressione e/o del contenuto. Un simile meccanismo di lettura del dato estetico rientra in ogni caso in quel tipo di opposizione dialettica tra “свое” e “чужое” (*proprio* e *altrui*), di cui si è già detto sopra (cfr. Il.1.1):

**Понятие красоты тесно связано с категорией
“свое-чужое” и с возможностью свободного
выбора между ними. (Lotman 1992e: 1)¹⁹⁶**

La lettura di un’opera d’arte è dunque possibile solo a condizione di godere di una piena “libertà di scelta”. Si deve poter essere in grado, in altre parole, di ricavare dal *limite* qualsiasi significato pertinente. La nozione di *libertà semiotica* va intesa in tal senso come la facoltà di poter deautomatizzare il nesso tra espressione e contenuto e di ricodificarlo un numero indefinito di volte, generando ad ogni interpretazione un nuovo significato estetico. Anche qui le analogie sul piano funzionale con il tropo semantico sono del tutto evidenti.

Dove il *limite* sia univocamente normato - a causa di congiunture storiche, culturali, o più dichiaratamente ideologiche che limitino il grado di libertà dell’artista e/o dello spettatore - non ha più senso parlare di significato estetico, di bellezza. Il testo artistico finisce per assolvere in tal caso la medesima funzione del testo linguistico convenzionale: trasmette un significato univoco, ‘inequivocabile’ e convenzionale, a cui il destinatario non può opporre alcuna forma di giudizio autonomo¹⁹⁷. In tal caso lo spettatore si trasforma da interpretante a mero ricevente passivo:

¹⁹⁶ Il concetto di bellezza è strettamente legato alle categorie “proprio-altrui” (*свое-чужое*) e alla possibilità di scegliere liberamente tra queste. (Lotman 1997b: 105)

¹⁹⁷ Non è un caso che qui si sia scelto di indicare l’arte non libera con un attributo da noi già usato per il Realismo Socialista (cfr. I.1): l’intento persuasivo e propagandistico che si riscontra nelle opere di epoca staliniana rende il contenuto o l’espressione del testo (o entrambi) del tutto ‘inequivocabili’. Come vedremo in seguito, il Realismo Socialista rappresenta secondo Lotman uno dei casi più eclatanti - insieme all’arte di regime nazionalsocialista - di notevole restrizione della *libertà semiotica*.

Вообще, понятие красоты соотносится с понятием семиотической свободы: там, где язык однозначно задан и не является предметом выбора, он не может подлежать и оценке по шкале “красивое-безобразное”. Только свобода выбора создает почву для Бстетической оценки того, что вне ее поддается только оценке практической. В Б том смысле система “естественных” соотношений становится Бстетически значимой только после того, как она пропущена через систему выбора и возвращается нам в руки не как императивная традиция, а как плод нашего свободного действия. (Lotman 1992e: 1-2)¹⁹⁸

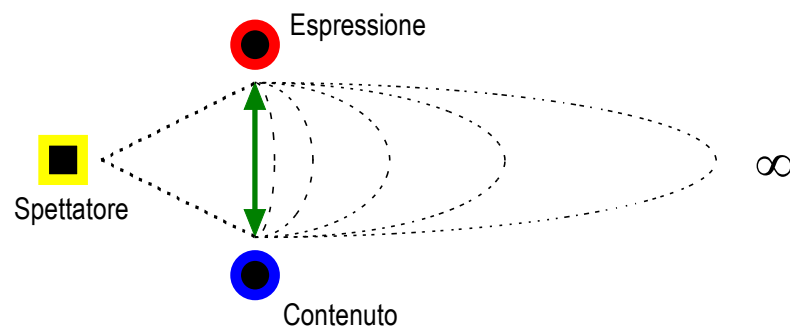
Abbiamo già detto di come lo spettatore possa ingenerare nel *limite* l'infinita gamma dei significati estetici possibili. Va ora aggiunto che il fenomeno assume proporzioni variabili a seconda del realizzarsi o meno di alcune condizioni esterne al testo stesso. Una di queste è la condizione contestuale di *libertà semiotica*, di cui si è appena detto. L'altra riguarda invece più da vicino lo spettatore che, in qualità di elemento funzionale prominente nella semiosi, deve mettere a disposizione la 'materia prima' di cui i significati estetici indotti nel *limite* sono costituiti: le ipotesi sul significato dell'opera (cfr. II.1.2).

Il testo estetico è strumento di semiosi infinita solo a livello ideale (cfr. Schema I). Si può dire che esso non sia mai circoscrivibile da un sistema culturale chiuso, ovvero che è di fatto impossibile una lettura ultima, definitiva dell'oggetto d'arte. Ciò dipende essenzialmente da due fattori determinanti: per prima cosa dalla particolare natura del *limite*, in cui si verifica come si è appena detto una sorta di *situazione retorica* - ovvero di sostanziale *intraducibilità* - tra il piano dell'espressione

¹⁹⁸ *In generale, il concetto di bellezza si rapporta al concetto di libertà semiotica: laddove la lingua è univocamente data e non è oggetto di scelta, non può essere sottoposta a valutazione secondo la scala “bello-brutto”. Solamente la libertà di scelta pone le premesse per una valutazione estetica di ciò che, al di fuori di tale libertà, può solo offrirsi a una valutazione pratica. In questo senso il sistema dei rapporti “naturalisti” diviene esteticamente significativo solo dopo essere stato fatto passare attraverso un sistema di scelta, e torna nelle nostre mani non come una tradizione imposta, ma come frutto di una nostra libera azione. (Lotman 1997b: 106)*

e quello del contenuto¹⁹⁹. In secondo luogo le ragioni di un tale fenomeno vanno ricercate nello spettatore. Quest'ultimo agisce infatti secondo i modi che sono propri del suo peculiare sistema di scansione della realtà, il quale varia inevitabilmente da individuo ad individuo. Va considerato inoltre che la coscienza del mondo evolve sempre e comunque sull'asse diacronico.

Quindi, anche considerando l'intelletto dello spettatore come un prodotto specifico del contesto sovraindividuale a cui appartiene - la cosiddetta 'mente collettiva' - si avrà sempre una capacità di lettura del testo estetico che aumenta di pari passo con l'evoluzione della cultura.



schema I - *la semiosi potenzialmente infinita nel testo estetico.*

Lo spettatore sarà quindi in grado di ingenerare bellezza nel testo artistico proporzionalmente alla libertà di cui gode da un lato, alla sua specificità dall'altro. Tale specificità si compone in sostanza di una serie di fattori culturali - legati all'esperienza del mondo maturata - e di fattori extraculturali, che Lotman riconduce alla dimensione fisica e fisiologica dell'individuo.

Per quanto riguarda i fattori culturali, basti pensare che uno storico dell'arte darà del medesimo testo estetico una interpretazione sensibilmente diversa da quella fornita da un sociologo, così come l'individuo istruito non può che percepire la

¹⁹⁹ Si ricorda che la *situazione retorica* consiste sostanzialmente nella mancata identità tra le *lingue* di due sistemi.

bellezza di un'opera in maniera del tutto diversa da quella di chi ne ignori - volontariamente o meno - i possibili significati. Va detto in tal senso che l'interpretazione dell'oggetto d'arte fatta da uno spettatore competente non è necessariamente la migliore, ma senz'altro quella più estesa²⁰⁰.

Lo stesso può dirsi a proposito dei fattori fisici e fisiologici: nel caso di un soggetto che abbia subito menomazioni tali da comprometterne le facoltà mentali, la percezione dei valori estetici di uno stesso testo non può in alcun modo coincidere con quella di un soggetto normodotato²⁰¹. L'esercizio della *libertà semiotica* in ambito

²⁰⁰ Il seguente passaggio - tratto dal documento del 1984 **Метасемиотика и структурь культуры** (*La metasemiotica e la struttura della cultura*) - non lascia dubbi in proposito:

Nei reali rapporti comunicativi nel linguaggio naturale - e in misura ancora maggiore nei più complessi linguaggi secondari - è praticamente impossibile una completa identificazione fra il codice strutturale del mittente e quello del destinatario: il diverso volume di memoria e di esperienza culturale, la varietà dei codici ereditati dal collettivo e la possibilità propria di ogni sfera semiotica - e anche delle singole personalità - di generare continuamente nuovi codici, esclude la possibilità di una identità semiotica fra una persona e l'altra. [...] Questo fa sì che nel processo comunicativo il messaggio sia inevitabilmente sottoposto ad una trasformazione non prevedibile del suo contenuto. (Lotman 1985: 85)

²⁰¹ In **Асимметрия и диалог** (*L'asimmetria e il dialogo*) Lotman ripercorre per sommi capi il contenuto di un articolo di Nikolaenko, intitolato **Функциональная асимметрия мозга и изобразительные способности** (*L'asimmetria funzionale del cervello e le potenzialità creative dell'individuo*):

В статье Н.Н.Николаенко приведены данные об изменении обозначения цветов при одностороннем право- и лево-полушарном их восприятии, полученные экспериментальным путем. При одностороннем правополушарном сознании испытуемый пользуется существующими в языке цветоопределениями в их основной и упрощенной форме или отсылает к предметным цветам вещей из простого и обыденного вещного обихода. [...] При одностороннем левополушарном сознании опрашиваемый проявляет тенденцию изысканной изобретательности в классификации оттенков цвета... (Lotman 1992a: 248)

[Nell'articolo di Nikolaenko [...] sono riportati i dati ottenuti attraverso una serie di esperimenti sul modo di designare i colori da parte di un individuo che utilizzi soltanto l'emisfero destro oppure quello sinistro del cervello. Chi utilizza solo l'emisfero destro usa per designare i colori la forma più semplice ed essenziale, già presente nel linguaggio, oppure rimanda ai colori delle cose, basandosi sulla quotidianità. Chi utilizza invece solo l'emisfero sinistro tende a classificare in modo ricercato le sfumature di colore. (Lotman 1985: 91)]

estetico rappresenta dunque una situazione di compromesso tra un'attività di tipo culturale ed una di tipo "preculturale ed extraculturale":

[...] **Б стетическое восприятие есть явление культуры, вытекаеи из нее и невозможно вне ее системы. Но вместе с тем оно есть явление выбора и в Б том смысле может соприкасаться с физическими и физиологическими аспектами до – и внекультурного существования. Одна из привлекательных сторон искусства и заключается в двусмысленности его положения на грани культуры и внекультурной, физической (чаще всего физиологической) структуры.** (Lotman 1992e: 2-3)²⁰²

Da ciò si può agevolmente dedurre che il grado di maggiore libertà risiede nel testo - come proprietà strutturale - e non nell'osservatore, il quale è comunque condizionato da fattori esterni (il contesto «libertà vs. non-libertà») ed interni (i fattori culturali e fisico-fisiologici di cui si è appena detto). La piena *libertà semiotica* si dà dunque come condizione ideale.

Rimanendo nell'ambito proprio delle possibilità umane, e prescindendo in questa analisi dalle condizioni fisico-fisiologiche dell'individuo (non sempre controllabili), risulta evidente che è il fattore culturale a garantire una adeguata comprensione dei valori estetici di un'opera. Si può facilmente intuire come esista un rapporto di proporzionalità diretta tra la mole delle informazioni culturali gestibili da un dato individuo e la mole dei significati estetici che questi sarà in grado di intromettere nel *limite*: Lotman sostiene in tal senso che "la percezione estetica è un fenomeno della cultura, da questa deriva ed è impensabile al di fuori del suo sistema". Anche il verificarsi di una piena *libertà semiotica* non ha alcun effetto concreto - in quanto

²⁰² *La percezione estetica è un fenomeno della cultura, da questa deriva ed è impensabile al di fuori del suo sistema. Ma nel contempo tale percezione è frutto di una scelta e in questo senso può avere punti di contatto con gli aspetti fisici e fisiologici dell'esistenza, preculturale ed extraculturale. Uno degli aspetti affascinanti dell'arte consiste proprio nella ambiguità della sua collocazione, al limite tra cultura e struttura extraculturale, fisica (per lo più fisiologica).* (Lotman 1997b: 107)

fattore esclusivamente contestuale - se l'individuo non è in grado di esercitare al suo interno una adeguata attività di *interpretazione* del segno estetico. In questo senso la conoscenza è possibilità.

A questo proposito è d'obbligo una breve precisazione: quando parla di cultura, Lotman non fa mai riferimento alla esclusiva competenza testuale dell'individuo o al *corpus* delle nozioni astratte acquisite per via linguistica. Nel sistema teorico lotmaniano la cultura è il risultato sulla macchina pensante del *byt*: è, in altre parole, una sedimentazione progressiva dell'esperienza empirica (fisica o spirituale) nella mente, cioè nell'intelletto e nella memoria²⁰³. La competenza testuale e le nozioni astratte che appartengono al sistema culturale di un individuo non sono che aspetti secondari, *modellizzazioni* della sua esperienza del mondo, e influiscono solo indirettamente sui giudizi estetici che può formulare. Il *byt* è, in tal senso, lo strumento di interpretazione estetica principale dell'opera d'arte: lo spettatore potrà attribuire tanti più valori estetici all'opera quanto più estesa e consolidata sarà la sua esperienza del mondo (Schema J)²⁰⁴.

Quest'ultima considerazione rende conto di quanto si era anticipato sopra a proposito della nozione di *libertà semiotica*: nel caso in cui questa libertà di tipo

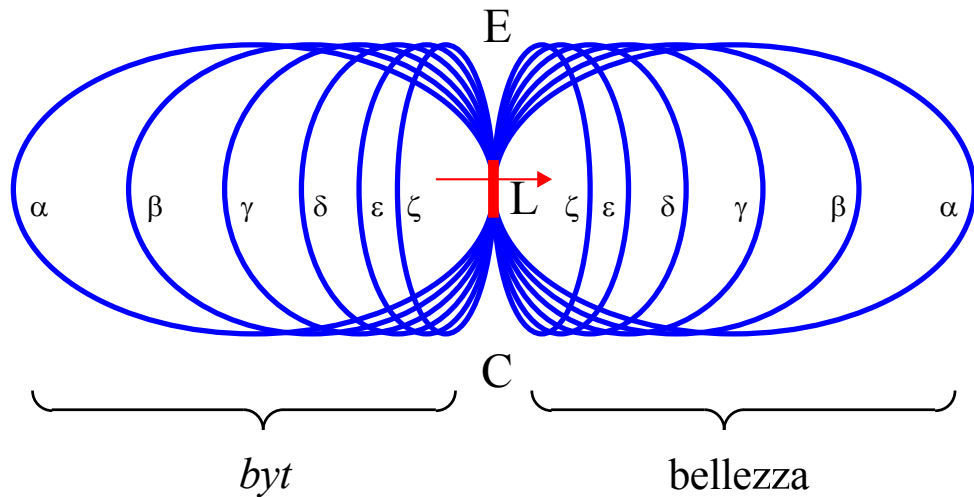
²⁰³ Da tempo gli studiosi hanno abbandonato l'uso di tradurre l'espressione russa *byt* con equivalenti approssimativi della propria lingua, perifrasi che hanno dimostrato tutta la loro inadeguatezza ad esprimere un concetto così esclusivo della cultura russa. Per una suggestiva definizione del concetto di *byt*, si veda quanto scrive Lotman in un passaggio di **Беседы о русской культуре** (*Conversazioni sulla cultura russa*) da noi riprodotto in nota 134.

²⁰⁴ Nel documento del 1977 **ПоБ тика бытового поведения в русской культуре XVIII века** (*La poetica del comportamento quotidiano nella cultura del XVIII secolo*) Lotman formula una interessante osservazione circa le profonde correlazioni sussistenti tra il *byt* e la percezione estetica del mondo:

Говорить же о поБ тике бытового поведения - значить утверждать (для того хронологического и национального отрезка культуры, который указан в заглавии), что определенные формы обычной, каждодневной деятельности были сознательно ориентированы на нормы и законы художественных текстов и переживались непосредственно Бстетически. (Lotman 1992a: 248)

[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. (Lotman 1980a: 201)]

contestuale è data pienamente, lo spettatore può esercitare la propria funzione di interpretante solo se possiede una adeguata esperienza del mondo, solo se il suo *byt* ha in altre parole raggiunti un grado di evoluzione tale da permettergli l'intrusione tra il piano dell'espressione e quello del contenuto di più che un nesso, quello meramente convenzionale, codificato, non libero.



schema J - la comprensione della bellezza come proiezione del *byt*.

Riassumendo quanto detto possiamo dire che esistono due situazioni di libertà che determinano la comprensione del segno estetico: la prima, che Lotman chiama *libertà semiotica*, è di natura contestuale; la seconda riguarda invece lo spettatore ed è direttamente proporzionale alla sua esperienza del mondo, al suo *byt*.

Tutti gli argomenti sin qui affrontati costituiscono la sola sezione introduttiva del documento **Огонь в сосуде** (*Il fuoco nel vaso*). Una volta esaurita questa prima fase preliminare, Lotman prosegue la sua argomentazione nell'intento di dimostrare come il processo evolutivo verso un sistema libero sia immanente, e lo fa proponendo una sintetica reinterpretazione del percorso compiuto dalla cultura nella storia dell'arte russa: le osservazioni del semiologo coprono un arco di tempo che va dalla tradizione antica - di ispirazione classicista - alla lotta contro l'arte "malata" - messa in atto

dall'*intelligencija* sovietica per sbarazzarsi di quelle tendenze artistiche che non fossero pienamente conformi allo spirito di regime.

Lotman prende spunto dal *modello* storiografico medievale, che scandisce il processo di civilizzazione umana secondo tre “stadi evolutivi” o tappe fondamentali:

**Средневековый фундамент, на котором
строилась, как и вся современная европейская,
русская культура, задавал триаду Б тапов
Б волюции.** (Lotman 1992e: 3)²⁰⁵

La scansione del tempo basata su ciclicità triadiche costituisce un fenomeno tipicamente medievale, e trae la sua ragion d'essere dal profondo significato simbolico attribuito al numero 3 nella religione cristiana. Come è noto l'idea - con tutta probabilità di origine pitagorica - ebbe effetti notevoli sulla cultura occidentale preumanistica e trova il suo culmine in ambito artistico nell'escatologia dantesca - la divisione dell'oltremondo medievale in Inferno, Purgatorio e Paradiso. Un simile *modello* - insieme a molti altri aspetti della cultura medievale - si è però conservato molto a lungo, oltre i limiti temporali del suo contesto d'origine: valga su tutti l'esempio della *Scienza Nova* vichiana, le cui influenze si protrassero fino alla fine del secolo XVIII.

Le tre fasi a cui Lotman allude - senza quasi mai farne esplicita menzione - sono nell'ordine: l'età *classica*, quella *romantica*, e il *ritorno all'ordine*. Spostando il punto di vista del lettore in ognuno dei tre diversi sistemi, Lotman rende conto di come l'idea di bellezza sia andata evolvendo nella direzione di una sempre maggiore libertà di rapporto tra espressione e contenuto. Alle tre tappe fondamentali di questo cammino culturale appartengono visioni del bello notevolmente divergenti: ciò dipende dalla libera interpretazione del *limite*, in chiave armonica oppure disarmonica (cfr. nota 191). Esistono però anche mutamenti di natura regressiva: questi dipendono sostanzialmente da fattori congiunturali che hanno drammaticamente azzerato - con notevoli traumi per la cultura - le libertà di espressione e di opinione.

²⁰⁵ *Il fondamento medievale sul quale veniva formandosi la cultura russa, così come tutta la cultura europea contemporanea, offriva una triade di stadi evolutivi.* (Lotman 1997b: 107)

Nel documento preso in esame, a proposito della visione classica dell'oggetto d'arte il semiologo opera un interessante confronto tra la statua - come testo culturale a cui era delegato il compito di 'incarnare' i concetti della bellezza ideale - ed il contesto reale in cui essa era inserita concretamente. Poiché le statue erano di norma collocate nei punti nevralgici della città, tale contesto era gioco forza composto di individui il cui aspetto fisico - come fanno presumere le condizioni di vita del tempo - era del tutto differente da quello riprodotto nelle forme più propriamente gentilizie delle statue.

In tale ottica, la statua finisce col rappresentare il mondo così come esso dovrebbe essere - ossia la normalità ideale - e rappresenta quindi un *modello* di autorappresentazione neutro, non marcato. La bruttezza del popolo, al contrario, diviene per l'artista un tratto distintivo, uno scarto dal *modello* ideale attivo, cioè una *marca* che identifica i valori estetici da considerarsi correntemente negativi:

Античная традиция в ее классическом воплощении диктовала восприятие физической красоты как выражение целого ряда положительно оцениваемых сущностей. Конечно, на периферии культуры активно осуществлялось использование безобразного, источником которого могли быть физические уродства или же вторжение в сферу искусства образов и текстов из чужеродных культур, произведения которых воспринимались с позиции "своей" культуры как проявления того, что Лермонтов назвал "красотою безобразной". Чужая "антикрасота", так же как и изображение болезни ("антиздоровья") были обязательным периферийным фоном, который подчеркивал значимость мира прекрасного.
(Lotman 1992e: 3)²⁰⁶

²⁰⁶ La tradizione antica nella sua incarnazione classica, prescriveva che la bellezza fisica venisse percepita come espressione di tutta una serie di valori ritenuti positivi. Naturalmente, alla periferia della cultura veniva attivamente utilizzato il brutto, che poteva derivare da deformità fisiche oppure dall'inserimento nella sfera artistica di immagini o testi di culture

La bruttezza appartiene necessariamente alla “periferia della cultura”, in quanto si distacca notevolmente dal *modello* attivo di rappresentazione del mondo, che occupa invece la posizione centrale di ogni sistema (cfr. nota 141).

Come prevede l'idea lotmaniana della dialettica tra **свое** e **чужое** (*proprio* e *altrui*) la condizione di marcatezza del valore estetico assunto come negativo determina l'esistenza di numerosi *modelli* di bruttezza, i quali si oppongono in misura e modalità diverse ad un solo *modello* di bellezza. Ciò porta ad un maggiore grado di variabilità della periferia culturale, e quindi alla selezione in tale sede di parametri di giudizio estetico sempre nuovi. Questi possono in un secondo tempo sostituirsi al centro - laddove incisive trasformazioni di tipo storico e culturale lo rendano possibile - e divenire essi stessi *modelli* di un nuovo ideale di bellezza:

[...] **Классическая античная скульптура в реальном своем функционировании “жила” на фоне античной улицы, статуи храмов требовали сидящих у их подножия безобразных больных и нищих. В музейном окружении статуи становятся слишком холодными, как голоса, вырванные из диалога. Таким образом, статуя задавалась как первоначальное торжество красоты камня над безобразием реальности, однако в дальнейшем борьба между Б тими двумя конфликтующими Б элементами заверши-лась победой жизни над камнем. Целью становилось создание иллюзии, при которой зритель одновременно помнил, что стоящий перед ими образ – камень, и забывал его.** (Lotman 1992e: 3)²⁰⁷

estranee, le cui opere venivano recepite dal punto di vista della “propria” cultura come manifestazioni di ciò che Lermontov definì “bellezza deforme”. L’“antibellezza” altrui (çuzaja “antikrasota”), così come la raffigurazione della malattia (“antisalute”), costituivano uno sfondo periferico necessario che sottolineava il significato del mondo del bello. (Lotman 1997b: 107)

²⁰⁷ *La scultura antica classica, nel suo concreto funzionamento, “viveva” sullo sfondo della via antica, le statue del tempio esigevano che accanto ai loro piedistalli sedessero malati*

La parziale invisibilità del fenomeno descritto da Lotman è da attribuirsi alla pratica moderna di isolare le opere d'arte - siano esse antiche o contemporanee - dal contesto che è loro proprio, nonché dalla inevitabile scomparsa di tali contesti. Il museo, in cui l'opera è esposta insieme a tante altre, costituisce un contesto artificiale che costringe lo spettatore a relazionare tra loro testi dal significato originario assai diverso²⁰⁸. Questi collegamenti, in quanto del tutto artificiosi ed imposti dall'esterno,

deformi e mendicanti. All'interno di un museo le statue diventano troppo fredde, come voci strappate da un dialogo. Quindi, la statua si offriva come vittoria originaria della bellezza della pietra sulla bruttezza della realtà, benché in seguito la lotta tra questi due elementi in conflitto dovesse concludersi con la vittoria della vita sulla pietra. Il fine divenne la creazione dell'illusione in cui lo spettatore ricordasse di avere davanti a sé un'immagine di pietra e nello stesso tempo se ne dimenticasse. (Lotman 1997b: 108)

²⁰⁸ Nel seguente passaggio - tratto dal documento del 1987 **Архитектура в контексте культуры** (*L'architettura nel contesto della cultura*) - Lotman illustra le conseguenze della decontestualizzazione di un testo. Alcune tra le considerazioni che chiudono il passaggio riguardano inoltre il problema della formazione di nuovo significato nei testi complessi - tra cui vanno senz'altro iscritti i testi estetici:

Текст, изъятый из контекста, представляет собой музейный Экспонат - хранилище константной информации. Он всегда равен самому себе и не способен генерировать новые информационные потоки. Текст в контексте - работающий механизм, постоянно воссоздающий себя в меняющемся облике и генерирующий новую информацию. Однако отделение текста от контекста возможно лишь умозрительно, во-первых, поскольку всякий сколь-либо сложный текст (текст культуры) имеет способность воссоздавать вокруг себя контекстную ауру и, одновременно, вступать в отношения с культурным контекстом аудитории. Во-вторых, любой сложный текст может быть рассмотрен как система субтекстов, для которых он выступает в качестве контекста, некоторое пространство, внутри которого совершается процесс семиотического смыслообразования. (Lotman 1987: 248)

[Un testo estrapolato dal contesto si presenta come un oggetto esposto in un museo: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso, e non è in grado di generare nuovi flussi di informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione, che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e genera nuove informazioni. Tuttavia, la separazione del testo dal contesto è possibile a livello speculativo, in primo luogo perché qualsiasi testo (testo della cultura) più o meno complesso è capace di creare intorno a sé un'aurea di contesto e, contemporaneamente, entrare in rapporto con il contesto culturale del ricevente; in secondo luogo, qualsiasi testo complesso può essere considerato come sistema di sottotesti, per i quali esso rappresenta il contesto, uno spazio entro cui si compie un processo di formazione semiotica di significato. (Lotman 1997b: 23)]

costituiscono una parziale deroga alla condizione necessaria della *libertà semiotica* contestuale, poiché impediscono la comprensione di quel particolare valore estetico dell'opera che era nelle originarie intenzioni della cultura che l'ha espressa.

Nel caso della statuaria di epoca classica il significato estetico dell'opera mutò notevolmente con il trascorrere del tempo. Se in origine la scultura costituiva quella 'incarnazione' - o *modellizzazione* - del bello ideale di cui si è detto sopra, essa finì poi con l'assumere un carattere maggiormente denotativo, come funzione eternatrice della bellezza reale.

L'esempio più immediato che possa venire alla mente in proposito è lo sviluppo diacronico secondo il noto paradigma *dorico*→*ionico*→*corinzio*, avvenuto nell'arte classica greca. Nei *kuroi* di impianto dorico e ionico manca visibilmente un reale intento denotativo: è la sola canonicità delle proporzioni a determinarne il significato estetico, in quanto strumento ideale di modulazione dello spazio architettonico - e quindi *antropizzato*, ridotto a 'misura' d'uomo²⁰⁹. Lo stesso tipo di opera presenta invece in epoca corinzia una maggiore verosimiglianza, una marcata attenzione per il dettaglio realista.

In ogni caso l'idea di bellezza di epoca classica - come ogni sua successiva riproposizione in arte (*classicismo*) - mostra invariabilmente un rapporto armonico tra il piano del contenuto e quello dell'espressione.

Lotman individua un secondo momento evolutivo nella storia della cultura russa: la fase della “**романтическая красота безобразная**” (*bellezza deforme del romanticismo*). Nel testo estetico romantico bellezza e bruttezza - ossia valori e antivalori - convivono in un'unica soluzione, benché su due piani distinti: quello dell'espressione e quello del contenuto. La compresenza in un unico testo di elementi conformi e di altri difforni rispetto ad un certo *modello* attivo - in genere ricevuto dalla tradizione (cfr. nota 138) - determina quella situazione di *intraducibilità* tra espressione e contenuto da cui scaturisce il significato estetico dell'opera romantica:

²⁰⁹ Per questa ragione gli storici dell'arte sono soliti assimilare la statua di produzione dorica e ionica alla colonna del tempio. Questo non accade nel caso della statuaria corinzia, per cui il parallelismo è istituito invece con il solo capitello, o più in generale con il naturalismo delle sue decorazioni. Si veda in tal senso anche la nota 189.

Неизбежным поворотом при переходе на следующий этап Бволюции явилась романтическая “красота безобразная”. Поэттизация и Бстетизация уродливого симметрично повторяются в романтизме раннего Лермонтова и в культуре декаданса. (Lotman 1992e: 3)²¹⁰

Si tratta in sostanza di un particolare esito di quella dialettica immanente - già vista più volte - che secondo Lotman contrappone il centro e la periferia in ogni sistema culturale (cfr. nota 141). Il fenomeno è colto però in una fase intermedia: nel caso del Romanticismo - in quanto epoca di transizione - il complesso dei canoni estetici ispirati alla classicità non perde del tutto le sue prerogative di *modello* attivo. In tal senso ogni nuovo ‘valore’ proposto è percepito dalle coscienze come ‘antivalore’ rispetto ad un dato sistema di riferimento - solitamente quello della tradizione precedente. L’estetica romantica preconizza in altre parole l’avvento di una nuova concezione dell’arte, che tarda però a venire: la predilezione tipicamente romantica per la deroga all’ordine costituito riflette una tensione irrisolta - e irrisolvibile - verso il cambiamento.

Non solo: l’ossimoro della “bellezza deforme” a cui Lotman fa riferimento esprime compiutamente l’idea di un perfetto equilibrio tra forze normalmente in conflitto. La compresenza in un unico testo del *modello* attivo e di un suo anti-*modello* si dà infatti come dialettica interna tra opposti. Il fatto stesso che un’opera possa contenere in sé valori positivi e negativi - annullandone di fatto le differenze - è indice di una libertà contestuale molto sviluppata: il Romanticismo rappresenta per certi versi un esito culturale delle grandi rivoluzioni politiche del secolo XVIII - quella Americana e quella Francese.

²¹⁰ *Un’inevitabile svolta per il passaggio allo stadio successivo dell’evoluzione fu la “bellezza deforme” del romanticismo. La poetizzazione e l’estetizzazione del deforme si ripete simmetricamente nel primo romanticismo di Lermontov e nella cultura del decadentismo. (Lotman 1997b: 108)*

La terza fase sembra scaturire per antitesi dalla seconda: alla situazione contestuale di estrema libertà che caratterizza ogni epoca di impostazione romantica, le forze di reazione oppongono un rigoroso *ritorno all'ordine*, cioè il ripristino di un *modello* estetico forte e la drastica emarginazione - che spesso si traduce in persecuzione - di ogni pensiero apportatore di 'antivalori'. È facile scorgere nelle parole di Lotman un preciso riferimento alle arti totalitarie che la storia del nostro secolo ha conosciuto, tra cui va senz'altro iscritto il Realismo Socialista (cfr. l.1). In tutti i casi in cui l'arte è messa al servizio di un autoritarismo, esiste solo un'arte "sana" - quella di regime:

В более близкую Бпоху борьба с “болезненным”, “нездоровым” искусством во имя императивно приписываемого изображения физического здоровья и силы неоднократно делалась предметом спекуляции как в национал-социалистической, так и в советско-социалистической Бстетике. Искусству в приказном порядке приписывалось “здоровье”, и зачеркивалось то, что императивом искусства является не болезнь и не здоровье, а свобода выбора, в данном случае, между тем и другим. (Lotman 1992e: 4)²¹¹

Spesso l'avvento di una tale epoca nella storia della cultura di un popolo si maschera da evoluzione, quando non addirittura da 'rivoluzione'. Ma il pensiero di Lotman a questo riguardo è del tutto esplicito: ogni forma di *ritorno all'ordine* si accompagna inevitabilmente a drastiche restrizioni delle libertà individuali, il che si traduce in ambito artistico in una diminuzione del grado di *libertà semiotica* - sia per l'artista che per lo spettatore. Ogni testo prodotto in un contesto di arte totalitaria non dà spazio ad alcuna libera *interpretazione*, ma va letto *ad litteram*. Si tratta della tipica

²¹¹ *In epoca più recente la lotta con l'arte “malata”, “insana” nel nome di una rappresentazione, attribuita forzatamente, di salute e forza fisica, è stata ripetutamente oggetto di speculazione sia nell'estetica nazionalsocialista, sia in quella socialista sovietica. All'arte veniva attribuita in modo categorico la “salute”, venendo meno all'imperativo dell'arte, il quale non è né la malattia né la salute, ma la libertà di scelta, nella fattispecie, tra l'una e l'altra. (Lotman 1997b: 109)*

situazione in cui secondo Lotman non è appropriato parlare di bellezza e di valore estetico di un'opera, poiché viene a mancare la necessaria "libertà di rapporto tra contenuto e espressione" (cfr. nota 191).

Il semiologo fa esplicito riferimento al totalitarismo dei regimi nazionalsocialista e sovietico, in cui ogni deroga ai dettami estetici imperanti veniva interpretata come una minaccia alla "sanità" dell'intera cultura nazionale. La metafora della malattia - che ricorre nei discorsi stereotipati degli autocrati e nella retorica del *ritorno all'ordine* - avvalorava l'idea lotmaniana della cultura come organismo semiotico vivente, capace cioè di crescere, di rispondere agli stimoli e alle minacce esterne, ma anche di morire.

Concludiamo questa seconda sezione - in cui si è cercato di affrontare in maniera quanto possibile esaustiva il problema della bellezza nel sistema teorico lotmaniano - con una osservazione che segue immediatamente quelle sin qui prese in esame. Da un lato le parole del semiologo riassumono il suo pensiero sulla libertà come condizione necessaria alla comprensione della bellezza, dall'altro ammoniscono il lettore perché ricordi che non sempre l'artista - e con lui lo spettatore - hanno potuto goderne appieno:

Бстетика не может быть источником императивных предписаний, хотя опыты таких предписаний неоднократно делались. (Lotman 1992e: 4)²¹²

²¹² *L'estetica non può essere fonte di prescrizioni categoriche, sebbene ripetutamente si sia fatta esperienza di tali prescrizioni.* (Lotman 1997b: 110)

Capitolo III

L'opera di Pavel Filonov
in prospettiva lotmaniana

Per me non c'è niente di più appassionante che passeggiare per le vie o conversare con un passante qualunque: faccio domande, ma non mi interessano molto le risposte: io studio i volti. Quante volte dopo una passeggiata del genere mi è sembrato che l'unica cosa da fare fosse spararsi. Ma a volte capitano certi visi di bambini o di vecchiette che compensano di tutto e riempiono di gioia. No, l'umanità non è ancora morta, il ritratto ce lo deve ricordare in ogni momento.

JU.M.LOTMAN (1993)

III.1. Il ciclo delle teste: definizione del macrotesto.

Le categorie lotmaniane introdotte nel precedente capitolo prese nel loro insieme costituiscono un valido strumento di analisi del testo estetico. La loro piena applicazione richiede però che si possa disporre di un intero macrotesto, in quanto coinvolgono fattori che superano i limiti propri della singola opera.

In particolare, per individuare con una buona approssimazione il grado di *libertà semiotica* di cui gode l'autore è necessario focalizzare un tema estetico specifico ed osservarne l'evoluzione nel tempo: tenendo sempre presenti le condizioni contestuali in cui l'artista si colloca, è possibile ricavare in tal modo il particolare *modello* che sta alla base della serie testuale in questione. Solo così infatti è lecito trarre conclusioni plausibili sulla realizzazione - mancata o riuscita che sia - dell'idea nell'opera, ovvero sulla traduzione in motivi estetici dei fattori culturali che hanno spinto l'artista ad esprimersi. Si tratta, in altre parole, di indagare gli aspetti retorici - nell'accezione lotmaniana del termine - di un macrotesto e di ricondurli da un lato alla personalità in divenire dell'artista, dall'altro al contesto storico-culturale in cui egli si colloca.

Nel caso dell'opera di Pavel Filonov si possono individuare più serie testuali omogenee (macrotesti). È possibile isolare alcuni gruppi di quadri perché appartenenti a un dato momento del suo percorso artistico o perché riconducibili ad una tra le varie tendenze con cui il maestro intrattenne rapporti di collaborazione (cfr. nota 51). Avremo così un macrotesto della fase formativa, uno che risente in maniera sensibile dell'influenza simbolista, un altro di quella primitivista, e così via²¹³.

²¹³ Un dettagliato studio circa le complesse interrelazioni tra arte analitica e le varie correnti del modernismo russo è proposto da John Bowlt in **Павел Филонов и русский модернизм** (*Pavel Filonov e il modernismo russo*). Lo studioso individua come determinanti - ma non decisive - le influenze esercitate sull'artista da simbolismo, primitivismo e cubofuturismo (Misler, Bowlt 1990: 13-83).

Oppure si possono isolare gruppi di quadri per affinità tematica o perché condividono le stesse finalità di ricerca. Avremo allora due serie fondamentali, che segnano nettamente l'intera produzione dell'artista: quella delle *formule* e quella delle *teste*²¹⁴. Le opere da iscriversi in entrambi i macrotesti sono facilmente individuabili sia per contenuti, sia perché nella maggior parte dei casi è lo stesso Filonov a marcarle, facendo comparire nel loro titolo varianti della parola “**формула**” (*formula*) o “**голова**” (*testa*). I quadri del maestro dell'arte analitica che saranno presi in esame in quest'ultimo capitolo appartengono tutti al secondo macrotesto, che di qui in avanti indicheremo semplicemente come ‘ciclo delle teste’²¹⁵.

Il dato più rimarchevole che emerge scorrendo l'intera produzione filonoviana sta nella netta prevalenza di opere legate al tema della testa e del volto. Ancor più interessante è il fatto che solo in minima parte tali opere possono essere considerate dei veri e propri ritratti e nei casi in cui ciò accade si è di fronte ad opere fortemente atipiche, a deviazioni occasionali rispetto al tipo di ricerca più congeniale all'artista.

È da notare inoltre come il ciclo delle teste copra un arco di tempo che va dai primi anni di formazione presso l'**Академия художеств** fino al conseguimento di una piena autonomia artistica - che si può far risalire al 1914, anno di pubblicazione

²¹⁴ Nel manifesto del 1923 - la celebre *Dichiarazione della «Fioritura Universale»* - Filonov definisce la nozione analitica di ‘formula’ come “**комплекс или выбор из чистых действующих форм, абстрактный и конструктивный выбор**” (*complesso o scelta di forme attive pure, un assortimento astratto e costruttivo*). Cit. in *Filonov i ego škola* 1990: 80).

²¹⁵ Nella lettera all'aspirante allievo Baskancin di Omsk - di cui si è parlato ampiamente in I.3 - Filonov sottolinea l'importanza della tesa come modulo figurativo, a cui va attribuita una posizione di assoluta prominenza sullo spazio della tela:

Получишь мое письмо, начни сразу две работы: 1. автопортрет маслом, 2. автопортрет инком. Делай их так, чтобы они выстояли наряду с лучшими работами лучших мастеров. Обе работы небольшого размера, но головы рисуй в натуральную величину. (cit. in Misler 1982: 306)

[Quando ricevi la mia lettera, comincia immediatamente due lavori: 1. un autoritratto ad olio, 2. una autoritratto a inchiostro di china. Realizzali in questo modo, perché possano essere simili alle migliori opere dei migliori maestri. Entrambi i lavori [devono essere] di piccole dimensioni, ma disegna le teste a grandezza naturale.]

del primo manifesto analitico. Il macrotesto in questione è così suddivisibile in tre momenti fondamentali:

- a) le opere giovanili e di formazione, del tipo **Головы** (*Teste*, 1910 - Fig.1) e **Крестьянская семья** (*Famiglia contadina*, 1910 - Fig.2): queste, pur essendo ancora iconograficamente lontane dal modo pittorico che sarà proprio dell'arte analitica, evidenziano in Filonov una innata predilezione per il tema della testa e del volto;
- b) le opere che appartengono al periodo della sua piena maturità artistica, del tipo **Две головы** (*Due teste*, 1925 - Fig.12): tra queste sono da iscriversi tutte le opere maggiori eseguite secondo i principi dell'arte analitica, le **лозунги** (*parole d'ordine*) di cui si è detto sopra (cfr. l.2.1-5);
- c) le opere del tipo **Ударницы на фабрике «Красная заря»** (*Lavoratrici d'assalto alla fabbrica «Alba rossa»*, 1931 - Fig.34) e **Тракторный цех Путиловского завода** (*Il reparto trattori della fabbrica Putilovskij*, 1931 - Fig.35): in esse il tema delle teste nel suo sviluppo analitico è per così dire occultato, reso irriconoscibile dall'autore in virtù della sua parziale adesione ai dettami del Realismo Socialista.

Forniamo qui di seguito un elenco ragionato delle opere che si trovano in *Appendice* - ivi raccolte in ordine puramente cronologico - al fine di mettere in evidenza le profonde interrelazioni ed i rimandi interni che rendono plausibile il loro accorpamento in un unico macrotesto.

Riguardo alla prima fase sono sufficienti gli esempi visti sopra: va detto in particolare che l'opera **Головы** (*Teste*, 1910 - Fig.1) si segnala per essere la prima di una lunga serie di testi omonimi, sebbene assai distanti fra loro per datazione e contenuti; **Крестьянская семья** (*Famiglia contadina*, 1910 - Fig.2) denota invece l'attenzione dell'autore per uno studio dei tratti somatici marcatamente caricaturale,

nonché un certo gusto per il deforme e il grottesco²¹⁶. Inutile dilungarsi su questi aspetti della primissima produzione filonoviana, in quanto non hanno nel nostro discorso che un valore documentario: in essi si ravvisano i prototipi di ciò che verrà focalizzato solo in un secondo momento, dopo la definitiva rottura del maestro con gli ambienti accademici e la ricerca di una nuova concezione dell'arte.

Di fondamentale importanza per la nostra analisi si rivelano invece le opere appartenenti alla seconda fase: esse costituiscono - in diversa misura a seconda della loro datazione - la più compiuta espressione dell'**аналитическое искусство** applicata al tema filonoviano della testa e del volto umano. Per comprendere appieno il profondo significato di questa seconda sezione del ciclo delle teste, va ricordato che Filonov intende cogliere non l'aspetto esteriore di ciò che raffigura, quello percepibile e riproducibile da qualsiasi altro artista con l'uso del rudimentale *occhio visivo*, ma quello accessibile al solo *occhio cognitivo*. La testa costituisce sotto questo aspetto un tema estremamente complesso, di cui diremo meglio in un secondo momento: basti pensare che tra le sue sottostrutture sono oggetto di analisi anche i processi e le dinamiche che danno origine al pensiero.

Tra le opere da iscriversi in questa serie sono: **За столом** (*A tavola*, 1912-13 - Fig.3) composizione in cui è riscontrabile per la prima volta un uso fortemente discriminante del disegno a vantaggio dei volti, che sono ritoccati con maggiore marcatezza del tratto e dovizia di particolari²¹⁷; **Живая голова** (*Testa vivente*, 1923 - Fig.4) in cui - oltre all'evidente prominenza attribuita alla testa nello spazio della tela - è da segnalarsi il particolare modo di scansione delle forme interne al volto e dello sfondo su cui esso è posto, modo che esprime già pienamente il procedimento costruttivo analitico *dal particolare al generale*; **Голова** (*Testa*, 1924 - Fig.5) in cui il

²¹⁶ Si vedano in tal senso: il parallelismo istituito da John Bowlt tra arte analitica e l'opera di Bosch (cfr. nota 272); le osservazioni di Lotman sulla *libertà semiotica* nell'opera di Bosch (cfr. note 273-274).

²¹⁷ Le peculiarità dell'opera in questione emergono mettendola a confronto con le precedenti, ad esempio con il dipinto del 1912 **Кому нечего терять** (*Chi non ha niente da perdere*), in cui - pur essendo coevo a **За столом** - l'uso dei colori e dei chiaroscuri non mette in particolare risalto le teste. L'opera *Chi non ha niente da perdere* - non iscritta nel nostro macrotesto - è pubblicata in *P.F. i ego škola* (1990: 115).

tema della testa funge solo da nucleo centrale, da cui Filonov deriva analiticamente tutta una teoria di oggetti e scorci prospettici stilizzati; **Головы** (*Teste*, 1924 - Fig.6) ulteriore testimonianza di una ricerca stilistica che si basa sulla scomposizione e la ricomposizione combinatoria dei tratti del volto; ancora tre opere dello stesso anno intitolate **Голова** (*Testa*, tutte 1924 - Fig.7-8-9) i cui diversi esiti confermano quanto detto a proposito dell'opera precedente, con una osservazione particolare riguardo all'ultima (Fig.9) in cui il disegno si fonda su *atomi-mattoni* che sono anche lettere dall'alfabeto cirillico; **Лошади** (*Cavalli*, 1924-25 - Fig.11) con teste zoomorfe anziché umane, unico caso in tutto il macrotesto preso in esame; **Две головы** (*Due teste*, 1925 - Fig.12) per cui valgono le osservazioni fatte per **Живая голова** - opera vista sopra - con l'aggiunta di una evidente maggior elaborazione del metodo costruttivo **от частного к общему** che provoca quasi una disintegrazione delle forme a vantaggio del singolo tratto, dell'*atomo-mattone*; **Две головы (Шпана)** (*Due teste (Ragazzo di strada)*, 1925 - Fig.13) in cui, pur essendo del tutto riconoscibile la fonte d'ispirazione in Picasso e nel cubismo francese, Filonov riesce in una soluzione personale fondata ancora una volta sul metodo compositivo dell'**от частного к общему**, i cui effetti sono localizzabili soprattutto negli occhi delle due figure, da cui quasi certamente ha preso inizio la stesura dei tratti (cfr. nota 127); **Человек в мире** (*L'uomo nel mondo*, 1925 - Fig.14) che si discosta in maniera sensibile dalla produzione precedente per la dominanza di figure geometriche chiuse - cerchio, quadrato e parallelepipedo - e per l'uso marcatamente caricaturale del tratto in alcune delle teste ritratte; **Формула империализма** (*Formula dell'impe-rialismo*, 1925 - Fig.15), interessante momento di intersezione tra il macrotesto delle **головы** (*teste*) e quello delle **формулы** (*formule*), a testimonianza del fatto che tutte le opere di quel periodo vogliono essere anche sintesi dei processi invisibili che avvengono negli oggetti visibili del mondo²¹⁸; di nuovo una **Голова** (*Testa*, 1925 - Fig.16), per cui valgono le osservazioni fatte per **Две головы (Шпана)** sull'ascendenza picassiana della figura, anche se qui gli stilemi del cubismo sono già pienamente metabolizzati da Filonov e i dettagli - anche quelli minimi - sono resi in una maniera compiutamente analitica; **Голод** (*Fame*, 1925 - Fig.17) dove la prominenza attribuita ai due volti, mediante un tratto di contorno notevolmente marcato, più che altrove manifesta la predilezione di Filonov per il tema

²¹⁸ Si veda in tal proposito la definizione di *formula* da noi riportata in nota 214.

della testa; le due opere **Голова** (*Testa*, 1925 - Fig.18) e **Без названия «Голова»** (*Senza titolo (Testa)*, 1925 - Fig.20) in cui la rinuncia all'uso del colore mette maggiormente in evidenza gli aspetti strutturali del testo filonoviano, come traccia dell'azione analitica dell'artista sul quadro²¹⁹; **Живая голова** (*Testa vivente*, 1926 - Fig.19) non dissimile dall'opera omonima del 1923 - di cui si è detto sopra - ma con uso sensibilmente diverso del colore che, steso in maniera meno precisa, acquisisce un carattere più materico; ancora una **Без Названия «Головы, сапог и рыба»** (*Senza titolo (Teste, stivale e pesce)*, anni '20 - Fig.21), interessante soprattutto per la soluzione inedita di un *montage* che vede assemblati - quasi fusi tra loro - oggetti viventi e oggetti inerti (cfr. oltre note 272-274); **Голова в короне** (*Testa incoronata*, anni '20 - Fig.22) dove di nuovo l'intrusione di un oggetto inerte e carico di significati particolari - come può esserlo una corona in uno spazio dominato da oggetti viventi, non solo la testa ma, qua e là, occhi e forme che ricordano conchiglie marine - suggerisce un qualche contrasto straniante che deve essere ricercato dallo spettatore; ancora un'altra **Без Названия «Голова»** (*Senza titolo (Testa)*, anni '20 - Fig.23), disegno a tecnica mista dalla forte carica entropica, che sembra voler preconizzare una sorta di esplosione del modulo figurativo della *testa*, esplosione che si realizza compiutamente già nell'opera coeva e omonima **Без Названия «Головы»** (*Senza titolo (Teste)*, anni '20 - Fig.24), dove la testa non è più misura di uno spazio chiuso, ma forma esplosa che si intuisce appena; **Без названия «Пять голов»** (*Senza titolo (Cinque teste)*, anni '20 - Fig.25) opera riconducibile dal punto di vista formale alle due di Fig.18 e 20, ma con una più elaborata orditura della *texture*; **Две головы** (*Due teste*, 1923-27 - Fig.26), assai diversa dall'opera omonima del 1925 (Fig.12) forse anche a causa del lungo periodo di elaborazione, mostra una simmetria orizzontale tra le due teste in un irrisolto enantiomorfismo - una fatta di sole ombre, quella a sinistra, l'altra di pure linee, quella destra - dovuto anche all'utilizzo di materiali diversi; **Голова** (*Testa*, 1919-1928 - Fig.27) che condivide molti aspetti formali con l'opera **Две головы** del 1923-27; ancora una **Голова** (*Testa*, 1930 - Fig.28) dai contorni sempre meno definiti e dall'aspetto marcatamente ferino; **Одиннадцать голов** (*Undici teste*, inizio anni '30 - Fig.29) in cui sembrerebbe emergere la necessità di una maggiore verosimiglianza delle teste, che assumono volume e luce nello spazio, anche

²¹⁹ Per quanto riguarda il titolo dell'opera, si veda quanto detto in nota 112.

se contrapposte ad un fondo pienamente 'filonoviano'; l'ennesima **Голова** (*Testa*, anni '30? - Fig.30) per cui valgono in sostanza le osservazioni fatte in precedenza; un **Рабочий в кепке** (*Operaio con berretto*, anni '30? - Fig.31) in cui è da notarsi la personalizzazione del tema della testa - l'iconografia del personaggio ritratto rende pienamente riconoscibile la sua appartenenza alla classe operaia - che è però soltanto nominale, e non determina cambiamenti sostanziali nella figurazione.

Il documento *Operaio con berretto* costituisce una sorta di spartiacque nel macrotesto preso in esame, in quanto ultima opera ad essere liberamente sviluppata secondo i dettami del metodo figurativo analitico.

Veniamo ora alle opere della terza fase. Si tratta, come abbiamo detto, di una parte esigua ma significativa della produzione filonoviana, risalente al periodo in cui sulla scena artistica russo-sovietica si assiste alla piena affermazione del Realismo Socialista. I nuovi canoni estetici di ispirazione comunista - imposti in realtà dall'esecutivo di Stalin per fare piazza pulita delle ultime avanguardie (cfr. l.1) - richiedevano una maggiore aderenza al 'vero' sociale e politico dell'Unione, nonché la restaurazione di un figurativismo ingenuo e retorico che riscuotesse il consenso delle masse operaie.

Quella fucina di nuove idee che furono gli anni Dieci e Venti divennero agli occhi del potere sovietico ricettacolo di ogni possibile fonte di destabilizzazione. Dopo aver epurato l'*intelligencija* dei suoi nomi più altisonanti - in altre parole quelli che avevano fatto maggiori (e pericolosi) proseliti: si pensi alla tragica morte di Majakovskij - l'imposizione di fatto del Realismo Socialista rappresentò la peggiore sconfitta degli ambienti artistici russi, che furono declassati al ruolo minore di pittori di regime e di operatori del consenso.

L'opera grafica viene ad assumere in quegli anni una valenza fortemente mediatica, diviene in altre parole uno strumento di persuasione capace di agire sullo spettatore per immagini dirette ed 'inequivocabili': una sorta di *Biblia Pauperum* destinata ad illuminare le masse circa i vantaggi del 'socialismo reale' - in termini di equilibrio, forza e giustizia - più che gli artisti circa la validità della peculiare filosofia dell'arte espressa nell'ambito del 'Realismo Socialista'.

Filonov aderì a modo suo a quella che si presentava come una evidente violazione della libertà creativa dell'artista. Continuò infatti a sviluppare la propria ricerca attorno alla natura del volto come misura dello spazio pittorico, compromettendone però gli esiti formali, che dovettero gioco forza rientrare nell'alveo del realismo imperante²²⁰.

A questo periodo - gli anni Trenta - appartengono le opere: **ГОВ ЛРО** (*GOELRO*, 1931 - Fig.3)²²¹, omaggio a Lenin giocato sul modulo figurativo ormai canonico della testa, che qui assume però i connotati di vero e proprio ritratto; **Колхозник** (*Un kolchoziano*, 1931 - Fig.32) dove il libero sviluppo *dal particolare al generale* è subordinato ad un dato di realismo che era del tutto estraneo al metodo pittorico più propriamente analitico; **Ударницы на фабрике «Красная заря»** (*Lavoratrici d'assalto alla fabbrica «Alba rossa»*, 1931 - Fig.34) che, come nel caso di **За столом** (*A tavola*) del 1912-13, mostra una disposizione delle figure realizzata in modo tale da occultare quasi interamente i corpi, a tutto vantaggio delle mani e dei volti che emergono da dietro le macchine da lavoro; **Тракторный цех Путиловского завода** (*Il reparto trattori della fabbrica Putilovskij*, 1931 - Fig.35) per cui vale quanto detto per l'opera precedente con l'aggiunta del fatto che qui a sporgere da dietro le macchine sono teste del tutto identiche tra loro, riproduzione di uno stesso modulo figurativo che allude molto verosimilmente all'omologazione imperante; **Портрет Н. Н. Глебова-Путиловского** (*Ritratto di N.N.Glebova-Putilovskogo*, 1935-36 - Fig.36) che riprende formalmente il modo compositivo già espresso in **ГОВ ЛРО**.

²²⁰ Va ricordato in tal senso che tra i punti programmatici contenuti nella *Dichiarazione* del '23 rientra il fermo rifiuto di ogni forma di realismo. Si vedano in proposito i paragrafi 1.2.3-5 e in particolare le osservazioni dell'artista riportate in nota 100.

²²¹ Il titolo dell'opera è acronimo di **Государственная Б лектрификация России** (*Elettrificazione nazionale della Russia*).

A conclusione della serie testuale selezionata abbiamo posto un'ultima opera, che non può essere iscritta tra quelle della terza fase in quanto pienamente realizzata secondo il metodo compositivo analitico. Si tratta però di un'opera tarda, risalente al penultimo anno di vita di Pavel Filonov: **Лики** (*Volti*, 1940 - Fig.37). Pur essendo formalmente non dissimile dalle teste prodotte in precedenza, questa non riceve dal maestro il titolo di “**голова**”.

III.3. Il tema delle teste: tra natura morta e ritratto.

Come abbiamo avuto modo di documentare, gli ultimi lavori del semiologo di Tartu testimoniano il suo approdo ad una originale interpretazione delle dinamiche profonde che presiedono alla formazione dei valori estetici (cfr. II.3).

Si è potuto constatare che, se gran parte della sua precedente ricerca si era posta come obiettivo la comprensione del comportamento del segno e del significato ad esso relato all'interno di un dato spazio semiotico, negli ultimi anni l'interesse di Lotman si sposta sensibilmente verso una sfera meno esplorata, quella dei significati ulteriori e soggettivi di cui l'individuo investe il segno al suo manifestarsi. Tali significati, a conclusione della sua ricerca, risultano nel caso del testo estetico strettamente dipendenti dal *byt* del destinatario e dal contesto che sta sullo sfondo dell'oggetto interpretato. L'analisi passava così - proprio per la prominenza attribuita da Lotman al *byt* nel processo di interpretazione del significato estetico - dal campo della semiotica in senso stretto a quello della ricerca culturologica.

L'estetica della libertà nei termini visti sopra attribuisce alla conoscenza - sia nel senso di 'cultura' che di 'esperienza' - un ruolo prominente nella creazione dei valori estetici e la premessa necessaria e inalienabile alla comprensione della bellezza.

Come è facile notare, ciò che viene focalizzato dal semiologo non è più il mondo esterno all'individuo, come spazio proprio dello scambio normato di segni e significati, ma quello interno ad esso, la sua irripetibile individualità come spazio delegato alla libera formazione di giudizi e interpretazioni.

Per quanto riguarda le arti figurative, Lotman sembra individuare in due forme tradizionalmente stabili di *duplicazione* della realtà - il ritratto e la natura morta - due *modelli* complementari di retoricizzazione del testo visivo. In particolare, il ritratto rappresenterebbe una *modellizzazione* del mondo facente leva sul sistema dei valori assiologici dello spettatore, o più in generale sul complesso delle assiologie epocali di un dato collettivo. La natura morta presenta invece tutti i tratti di una riduzione a

modello del sistema delle conoscenze, e si fonderebbe quindi su basi essenzialmente gnoseologiche. La dimostrazione di questa tesi sarà materia dei seguenti paragrafi.

III.2.1. Il ritratto come *modello* assiologico.

In uno dei suoi ultimi scritti - un articolo del 1993 intitolato semplicemente **Портрет** (*Il ritratto*) - Lotman individua la *differentia specifica* del genere preso in esame nel particolare rapporto che intercorre tra il segno manifesto ed il contenuto a cui esso si coniuga *in absentia*:

**В основе специфической роли, которую играет
портрет в культуре, лежит противопоставление
знака и его объекта.** (Lotman 1993b: 1)²²²

Anticipiamo sin d'ora che la “contrapposizione” a cui il semiologo fa riferimento dipende principalmente dalla specificità dell'oggetto ritratto, cioè dal particolare contenuto che è proprio del genere pittorico in questione. Non è dunque sul piano dell'espressione - degli aspetti formali - che va ricercato il significato specifico del ritratto, ma su quello del contenuto. Il personaggio raffigurato, infatti, non è mai un individuo qualsiasi, bensì un esponente egregio - nel senso etimologico del termine - della collettività che lo esprime. Così ogni tipologia testuale a cui se ne consegna la memoria incarna l'idea stessa dei valori necessari al raggiungimento di una tale posizione in seno alla società, ponendosi nei confronti dello spettatore non solo come raffigurazione di un volto, ma anche come vera e propria icona delle assiologie correnti.

L'intento di Lotman - come si vedrà meglio in seguito - è quello di svincolare la modalità pittorica del ritratto dalla sola e limitante funzione referenziale e di ricondurlo in un senso più ampio alla dimensione culturale dei testi. Egli non manca naturalmente di riconoscere al ritratto anche la sua natura di duplicato dell'aspetto

²²² *Alla base del ruolo specifico che ha il ritratto nella cultura sta la contrapposizione tra il segno e il suo oggetto.* (Lotman 1997b: 48)

fisico esteriore dell'individuo, ma lo fa solo in prima istanza e di passaggio, introducendo fra l'altro un breve discorso sul significato dell'*enunciazione* in arte che noi affronteremo in un secondo momento:

С одной стороны, портрет как бы предвосхищает функцию фотографии, выполняет роль документального свидетельства аутентичности человека и его изображение. В этой функции он оказывается в одном ряду с оттиском пальца, который ставит на документе неграмотный человек. Древнейший портрет – отпечаток пальца на глине – уже обнаруживает исходную двойную функцию: он – функционирует не только как нечто, заменяющее личность (или ее обозначающее), но и как сама личность, то есть одновременно является и чем-то отдельным от человека и не отделимым от него, не отделимым в том смысле, в каком не отделима от человека его нога или голова. (Lotman 1993b: 1-2)²²³

Il ritratto come testo dalla spiccata attitudine indicale dunque, oltre che referenziale e denotativa; l'evoluzione di una modalità testuale che ricorre alla figurazione in un senso prevalentemente metonimico: tra il manifestarsi dell'espressione e l'esistenza indotta di un contenuto sussiste infatti, in tutti gli esempi proposti da Lotman, una correlazione di natura logica o una adiacenza empiricamente sperimentabile che non sono mai convenzionali. E l'equivalenza tra il contenuto e la

²²³ *Da un lato, il ritratto anticipa la funzione della fotografia, adempie al ruolo di prova che documenta l'autenticità dell'individuo e della sua raffigurazione. In questa funzione esso si trova sullo stesso piano dell'impronta digitale che l'analfabeta appone su un documento. Il ritratto più antico - l'impronta del dito sull'argilla - rivela già una doppia funzione di partenza: esso vale non solo come qualcosa che sostituisce una persona (oppure la indica), ma anche come quella stessa persona, ossia è contemporaneamente qualcosa di separabile e inseparabile dall'individuo, inseparabile nello stesso senso in cui non è separabile dall'individuo un piede o la testa. (Lotman 1997b: 48-49)*

sua espressione, dove anche questa non ne metaforizzi l'aspetto, è garantita dall'esperienza e non da un criterio ingenuo di *riconoscibilità*.

Come vedremo meglio in seguito, una tale propensione alla metonimia scaturisce nel ritratto da una dilatazione della funzione indicale oltre i limiti che le sono propri, così come nell'arte delle origini l'impronta stava all'individuo non per somiglianza, ma per un rapporto "magico", antenato irrazionale o *pre-razionale* del nesso causo-effettuale che è tipicamente metonimico.

Ma Lotman si spinge oltre: dopo avere dato la sua originale interpretazione della funzione referenziale del ritratto come pratica inerente la sfera semiotica, ne svela quella che più da vicino interessa il significato culturale della sua esistenza. Egli individua in modo inequivocabile nella valenza esemplare che in un dato contesto assume la figura del personaggio riprodotto la seconda - e principale - ragion d'essere della ritrattistica. In ogni testo a cui essa dà luogo sono condensati e riassunti quei segni che rimandano alla rosa dei valori che il personaggio - a prescindere dalla realtà storica dei fatti - ha incarnato in vita:

С другой стороны, портрет как особый жанр живописи выделяет те черты человеческой личности, которым приписывается смысловая доминанта. Обычно лицо считается основным и главным, что присуще именно данному человеку, в то время как остальные части тела допускают гораздо большую условность и обобщенность в изображении. (Lotman 1993b: 3)²²⁴

La "dominante semantica" di cui Lotman parla è con tutta evidenza solo un mezzo, non il fine che renda conto di per sé dell'esistenza di un genere tanto stabile nella storia dell'arte. La pratica del ritratto non ha dunque la sua ragion d'essere nella conservazione di quei tratti della personalità che riproduce - fisici o psicologici che

²²⁴ D'altro canto, il ritratto come particolare genere pittorico mette in rilievo nella personalità umana i tratti a cui viene attribuita la dominante semantica. Di solito il viso è ritenuto basilare e importante perché caratteristico di un determinato individuo, mentre le restanti parti del corpo permettono un grado maggiore di convenzionalità e di generalizzazione nella rappresentazione. (Lotman 1997b: 50)

siano - ma nella diffusione di un modello esemplare, il che riguarda assai più da vicino la dimensione culturale dei testi, piuttosto che quella segnica²²⁵.

A riprova di ciò basti pensare che in determinati momenti storici è lecito parlare di una vera e propria *fisiognomica delle assiologie correnti*, cioè di una pratica della connotazione del volto codificata secondo rigide norme di scarto dalla realtà, le quali costituiscono veri e propri *galatei* dei valori dominanti l'epoca.

Nella maggior parte dei casi un tale uso del ritratto risulta praticamente invisibile. Ciò è dovuto solo in parte allo stretto rapporto di interdipendenza che il testo instaura con il mondo esterno: più l'opera viene allontanata dal contesto in cui (e per cui) era stata pensata, maggiori saranno gli sforzi che lo spettatore dovrà impiegare per la sua decodificazione, e più verosimili i rischi di un suo fallimento nella comprensione dei diversi livelli di lettura. La pratica di raccogliere gli oggetti più disparati - sia per provenienza che per uso - nello spazio artificiale del museo rappresenta un valido esempio di quanto la decontestualizzazione spazio-temporale possa nuocere alla corretta interpretazione dei testi (cfr. nota 208).

In realtà, il fatto che lo spettatore per cui il ritratto è pensato non percepisca la sua funzione esemplare e modellizzante, rappresenta una proprietà intrinseca del genere in questione. L'efficacia del ritratto come strumento di divulgazione dei valori dominanti risiede dunque proprio nella invisibilità del suo intento persuasivo: un ritratto appartenente allo stesso contesto storico-culturale dello spettatore susciterà in lui, nella maggior parte dei casi, ammirazione acritica e spirito di emulazione; uno appena più distante dal suo contesto storico-culturale susciterà invece curiosità o avversione, quando non addirittura della superficiale ilarità²²⁶.

Ciò dipende appunto dalla vocazione spiccatamente esemplare che ha il ritratto, il cui compito è quello di rendere manifesti valori ideali, incarnandoli in un

²²⁵ È vero che il ritratto finisce spesso per costituire un *modello* puramente convenzionale di ideale umano, dando origine a mode e modi che in seguito si diffondono ampiamente. Ma sarebbe del tutto sbagliato affermare che una tale aberrazione - dovuto alla naturale prominenza della forma sulla sostanza - costituisca il vero fine della ritrattistica.

²²⁶ Ciò vale naturalmente per qualsiasi altro fenomeno della cultura: si pensi all'ascendente che la cinematografia esercita ancora oggi sul grande pubblico, condizionandone in molti casi comportamenti ed abitudini. Di tutt'altra natura è invece il distacco con cui si consumano, ad esempio, i film in bianco e nero. Nel primo caso il testo è vissuto come realtà esperibile (per quanto virtuale sia); nel secondo è percepito coscientemente come *modello* fittizio, il cui valore è puramente documentale.

individuo 'reale' - a patto di non mettere in discussione lo statuto stesso della rappresentazione, ma questo è un compito che spetta al critico, e non al destinatario per cui l'opera in genere è pensata.

Il singolo ritratto - come pure una intera serie macrotestuale di ritratti - può naturalmente assumere caratteristiche tali per cui prevalga uno dei due valori estremi: quello *ideale* o quello *reale*. Ciò può dare luogo alla realizzazione di due tipi opposti di testo: da un lato, ad esempio, l'icona; dall'altro il ritratto che più si avvicina alla fotografia. Ma in entrambi i casi l'esigenza che spinge una cultura alla pratica del ritratto è la stessa: tradurre valori esemplari in immagini visibili.

Il ritratto attiva in tal senso un processo comunicativo che si realizza su due differenti piani, in quanto svolge una funzione che sta a metà strada tra il *monito* (ciò che è indegno viene escluso dalla *memoria collettiva*, ovvero dal patrimonio artistico) e il *proposito* (è oggetto di rappresentazione ogni nuovo valore che i membri della società sono chiamati ad adottare). Il testo che risponda a simili caratteristiche ha dunque, nella cultura che lo ha prodotto, il valore di una testimonianza documentaria:

Портрет в своей современной функции – порождение европейской культуры нового времени с ее представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него и в нем. (Lotman 1993b: 3)²²⁷

L'esistenza del ritratto testimonia appunto che il compiersi dei valori ideali nell'individuo reale non solo è possibile, ma anche auspicabile e da incoraggiarsi, poiché riserva a chi ne sia capace una posizione di privilegio nella *memoria collettiva* della cultura di appartenenza.

Ciò che non va assolutamente perso di vista è il fatto che l'intero processo avvenga in chiave rigorosamente culturale (e culturologica è appunto la lettura che Lotman dà del genere pittorico in questione). Il che non significa che si debba

²²⁷ *Il ritratto nella sua funzione contemporanea è un prodotto della cultura europea del nuovo tempo, che vede il valore dell'individuale nell'uomo, e vede nell'ideale qualcosa che non si contrappone all'individuale, ma si realizza in esso e attraverso di esso. (Lotman 1997b: 50)*

prescindere, a questo livello di lettura del fenomeno, dagli aspetti psicologici o fisiognomici evidenziati dall'artista sul volto del personaggio ritratto. Essi vanno però comunque iscritti nell'ambito più ampio della cultura in cui l'individuo si colloca e che determina quali siano le "dominanti semantiche" da privilegiare e quali invece vadano consegnate ad un definitivo oblio.

Inoltre l'accento è posto da Lotman sul valore ambiguo che un siffatto testo può assumere nel sistema culturale di appartenenza: da un lato propone dei valori del tutto ideali, la cui piena realizzazione si può verificare quindi solo in linea di principio; dall'altro impone l'immagine di un individuo in 'carne ed ossa' sulla cui effettiva esistenza non è permesso muovere obiezioni - sempre a patto di non violare lo statuto stesso della rappresentazione.

Ne scaturisce una sorta di effetto straniante che mette l'osservatore in una posizione di svantaggio, di stallo - il semiologo parla in tal proposito di un **"Б ффект аннигиляции"** (*effetto di annichilimento*). Ciò che passa sotto i suoi sensi risulta, contro ogni ordinaria esperienza, al contempo ideale e reale.

Ed ecco che a sorpresa Lotman fa derivare da una tale ambiguità di fondo l'emersione di una dichiarata convenzionalità, dietro cui si cela il punto di vista privilegiato e parziale - ma, ciò che più conta, visibilissimo - del pittore:

[...] **В системе культурных ценностей полное отождествление идеального и реального порождает Б ффект аннигиляции. Единое должно постоянно напоминать о возможности разделения, о том, что любое единство - лишь условность и таит в себе заданную определенность точки зрения. ПоБ тому ни в одном из жанров искусства точка зрения может быть выражено с такой непосредственностью и силой, как в портрете, где она старательно камуфлируется.** (Lotman 1993b: 4)²²⁸

²²⁸ *Nel sistema dei valori culturali, la piena identificazione tra ideale e reale crea un effetto di annichilimento. Ciò che è unico deve continuamente ricordare che è potenzialmente divisibile, che qualsiasi unità è solamente una convenzione e nasconde in sé la predeterminatezza di un punto di vista. Perciò in nessun altro genere artistico il punto di vista*

La convenzionalità della rappresentazione emerge ancora più marcatamente quando, anziché prendere in esame la singola opera, ci si rifà ad intere serie macrotestuali di ritratti raffiguranti lo stesso personaggio o a *classi* di ritratti che abbiano in comune la funzione sociale dell'individuo rappresentato. Ad esempio: i ritratti muliebri del Rinascimento italiano, un ciclo degli amministratori zaristi, e così via²²⁹. In questo caso si rende ulteriormente visibile l'esistenza di una *norma*, alla quale è sì possibile opporre deroghe (l'esempio più tradizionale in tal senso è costituito dalla caricatura), ma queste non fanno che confermare la presenza di una rigorosa codificazione:

Говоря о динамическом разнообразии портретов, нельзя обойти вниманием и такой случай. Портреты какого-либо лица – например, государственного деятеля или великого поэта – реально созданы художником как некое, само себе достаточное, отдельное произведение искусства, но ни зритель, ни сам художник не могут исключить из своей памяти аналогичные опыты

può essere espresso con altrettanta immediatezza e vigore come nel ritratto, dove è accuratamente mimetizzato. (Lotman 1997b: 53)

²²⁹ Nel documento del 1979 **Договор и «вручение себя» как архетипические модели Культуры** (L'«accordo» e l'«affidare se stessi» come modelli archetipi della cultura) Lotman prende in esame la funzione segnica delle onorificenze che nella Russia petrina scandivano l'ordinamento dell'aristocrazia burocratica:

Il sistema delle onorificenze e dei gradi statali, introdotto nel secolo XVIII in concorrenza col principio della nobiltà di sangue ereditaria ed assoluta, era basato sullo scambio del merito col segno. (Lotman 1980a: 73)

Tale pratica si è mantenuta inalterata - nella sostanza - sino alla fine dell'era sovietica. Nella letteratura russa del secolo XIX gli oggetti designanti lo *status* sociale di un personaggio - dalla carrozza celeste al celebre cappotto gogoliano - ricorrono in maniera ossessiva, ma quasi sempre evidenziando l'ipocrisia e la miseria di chi in tali oggetti rimette per intero la propria personalità. Oltre alla vasta letteratura dostoevskijana e tolstojana in proposito, ci preme segnalare un'amara satira di Anton Čechov: il racconto del 1895 **Анна на шее** (*Anna al collo*), il cui titolo gioca sul fraintendimento (scabroso) tra il nome dell'eroina (Anna) e quello dell'onorificenza (la Croce di Sant'Anna).

своих предшественников (например, всю цепь попыток скульптурного воспроизведения образа Пушкина). В Б этих условиях каждая новая попытка неизбежно воспринимается как реплика на все предшествующие. В ней неизбежно будет высвечиваться традиционность или полемичность данного скульптурного портрета.
(Lotman 1993b: 11-12)²³⁰

Lotman ribadisce qui sostanzialmente la dinamica dialettica e stratificante della tradizione ritrattistica, i cui testi evolvono in conformità a quelle stesse regole che presiedono alla semiotica di ogni altro testo artistico di genere.

Le osservazioni fatte in tal senso si addicono a spiegare sia la tipizzazione serializzata di certa ritrattistica, sia la presenza di almeno un dato extra-referenziale costante nei ritratti di uno stesso personaggio - è l'esempio addotto da Lotman su Puškin - che renda conto dell'azione specifica dell'artista sul prototipo convenzionale. In entrambi i casi, oltre al semplice vincolo della somiglianza rispetto al personaggio ritratto (vincolo affatto labile e spesso del tutto prescindibile), ciò è dovuto all'imporsi di un sistema di valori che stereotipizzano, stratificandosi per accumulazione, le serie prese in esame. Esse danno luogo a tipizzazioni culturali tanto forti da avvicinarsi alla pratica arcaica del mito:

Портрет постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности. По Б тому портрет – предмет, мифогенный по своей природе. [...] Портрет как бы специально, по самой природе жанра

²³⁰ *Parlando della varietà dinamica dei ritratti, non si può non prestare attenzione anche a questo caso. I ritratti di un qualunque personaggio - per esempio un funzionario statale o un grande poeta, sono realmente creati dall'artista come un'opera d'arte a sé, a se stessa bastante, ma né lo spettatore, né l'artista stesso possono escludere dalla loro memoria le analoghe esperienze dei loro predecessori (per esempio, tutta la serie di tentativi di riproduzione scultorea dell'immagine di Puškin). In queste condizioni, ogni nuovo tentativo viene inevitabilmente percepito come una replica a tutto ciò che è stato fatto in precedenza. In tale tentativo verranno inevitabilmente a mettersi in luce gli elementi tradizionali polemici per quel dato ritratto scultoreo.* (Lotman 1997b: 60)

**приспособлен к тому, чтобы воплотить самую
сущность человека.** (Lotman 1993b: 13)²³¹

Quest'ultima osservazione è vera soltanto se si prescinde dal punto di vista che opera materialmente l'incarnazione di una tale "essenza" sul supporto materiale (la tela o il marmo). Ignorare l'esistenza di un autore - sia in senso positivo che passivo - risulta quasi automatico, vista l'invisibilità intrinseca della volontà persuasiva che è propria del ritratto: esso tende infatti ad assumere per lo spettatore un alto grado di oggettività, proprio per la apparente ricercatezza di verosimiglianza che sta alla base del suo statuto.

Qualora l'osservatore assuma invece un atteggiamento più critico nei confronti del ritratto, si attiverà in lui un processo dialettico tra l'immagine della realtà rappresentata - percepita come oggettiva - e l'intento soggettivo dell'artista che l'ha espressa. Nel primo caso il ritratto tenderà ad emanciparsi dal suo statuto di segno fittizio e a rafforzare la propria oggettività apparente; nel secondo caso lo spettatore verrà indotto a porsi degli interrogativi circa l'autore dell'opera e il personaggio in essa ritratto. Va detto che, secondo Lotman, in quest'ultimo caso finiscono col prendere il sopravvento i temi legati al fenomeno della creatività umana come diretta emanazione della Creatività divina. Il ritratto oscilla dunque tra la sua natura di "immagine riflessa" e quella di "viso creato non da mano umana":

**Портрет находится посредине между
отражением и лицом, созданным и неруко-
творным. В отличие от зеркального отражения, к
портрету применимы два вопроса: кто отражен,
во-первых, и кто отражал, во-вторых. Б то делает
возможным еще двух вопросов: какую мысль
изображенный человек высказал своим лицом и
какую мысль художник выразил своим**

²³¹ *Il ritratto oscilla continuamente al limite tra la duplicazione artistica e il riflesso mistico della realtà. Perciò il ritratto è un oggetto per sua natura mitogeno. [...] Il ritratto, per natura del suo genere, è come se fosse appositamente predisposto per incarnare l'essenza stessa dell'individuo.* (Lotman 1997b: 62)

**изображением. Пересечение Б тих двух различных
мыслей придает портрету объемное про-
странство. (Lotman 1993b: 13)²³²**

Non sfugga nel passaggio in cui Lotman riconosce al ritratto anche il valore di “riflesso mistico della realtà” (cfr. nota 231) l’uso intenzionale di un attributo che rientra pienamente nel campo semantico delle spiegazioni del mondo irrazionali (o anche: pre-razionali), riducibili in sintesi alla sfera *religiosa* della coscienza²³³. Lotman parla infatti di una valenza doppia che ha il tipo di opera in questione: da una lato è duplicazione fedele che tende ad oggettivizzarsi; dall’altro è prodotto dell’attività di un demiurgo capace di dare vita alla materia inerte.

Del resto, una osservazione della stessa portata si trova già in apertura di articolo, dove l’autore sembra individuare nella pratica del ritratto la pretesa occulta di celare un enigma:

**Слова о “загадочности” и “непонятности”
функции портрета в культуре кажутся
надуманными. Между тем, не убоившись
возражений Б того рода, осмелимся утверждать,
что портрет вполне подтверждает общую истину:
чем понятней, тем непонятней. (Lotman 1993b: 1)²³⁴**

Alla base della semioica del ritratto c’è dunque una ambiguità sostanziale, che induce il fruitore dell’opera a mettere in atto una vera e propria ricerca dello scarto dal

²³² Il ritratto si trova a metà tra l’immagine riflessa e il viso creato non da mano umana. A differenza dell’immagine riflessa nello specchio, il ritratto è legato a due questioni: in primo luogo chi è stato raffigurato; in secondo luogo, chi è stato a raffigurare. Ciò rende possibile porre altre due questioni: quale pensiero ha espresso l’individuo rappresentato con il proprio viso e quale pensiero ha espresso l’artista con la sua raffigurazione. L’intersecarsi di questi due diversi pensieri dà al ritratto uno spazio rilevante. (Lotman 1997b: 62)

²³³ Si vedano in proposito la nota 187 e lo Schema F, riportato a pagina 172.

²³⁴ Parlare di “enigmaticità” e di “incomprensibilità” della funzione del ritratto nella cultura sembra pretestuoso. Tuttavia, senza temere obiezioni del genere, affermiamo con sicurezza che il ritratto ribadisce pienamente un assunto generale: più è comprensibile, più è incomprensibile. (Lotman 1997b: 48)

canone (ma anche dal ‘vero’, dal volto del personaggio raffigurato). E quanto più il ritratto aderisce al canone - ossia alla tradizione iconografica in cui è da iscriversi - tanto più lo spettatore sarà indotto secondo Lotman a ricercare il *fattore straniante*, che per statuto deve essere nascosto in un qualche invisibile dettaglio.

A conclusione di questo paragrafo risultano preziose le considerazioni che nell’analisi lotmaniana chiudono la parte del saggio che ci riguarda più da vicino:

[...] Портрет по своей природе наиболее философский жанр живописи. Он в основе своей строится на сопоставлении того, что человек есть, и того, чем человек должен быть. [...] Итак, портретный жанр находится на пересечении различных возможностей раскрытия сущности человека средствами интерпретации его лица. В том смысле портрет не только документ, запечатляющий нам внешность того или другого лица, но и отпечаток культурного языка Б похи и личности своего создателя. (Lotman 1993b: 14)²³⁵

In queste parole è possibile leggere ad un tempo una sintesi dell’intero discorso ed una conclusione che riconduce la modalità testuale del ritratto alla sua direttrice fondamentale: il ritratto è un *modello* delle assiologie proprie dell’epoca che lo ha generato - si manifesta cioè come “impronta della lingua culturale di un’epoca” - e, ad una

²³⁵ [...] *Il ritratto 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 dovrebbe essere. [...] E così il genere del ritratto si trova al punto d’intersezione tra possibilità diverse di rivelare l’essenza dell’uomo attraverso gli strumenti dell’interpretazione del suo viso. In questo senso il ritratto non è solamente un documento che ci rappresenta l’aspetto esteriore di un viso piuttosto che di un altro, ma è anche l’impronta della lingua culturale di un’epoca e della personalità del suo creatore.* (Lotman 1997b: 64)

analisi più ravvicinata, delle assiologie proprie dell'autore che lo ha materialmente realizzato - è infatti anche “impronta [...] della personalità del suo creatore”. Si può senza dubbio concludere che per Lotman il ritratto costituisce un *modello* secondario del mondo su basi fondamentalmente assiologiche.

III.2.2. La natura morta come *modello* gnoseologico.

L'esposizione dei temi legati all'estetica della libertà e il discorso sin qui fatto per la ritrattistica ci hanno permesso di introdurre una serie di importanti considerazioni. Tra queste va senz'altro evidenziata quella secondo cui ogni testo artistico costituisce la proiezione di un particolare *modello* dell'intelletto collettivo che lo esprime, ossia il prodotto di un atto di *modellizzazione* secondaria del mondo. In sede di introduzione del presente capitolo si è detto inoltre che nel sistema teorico lotmaniano al ritratto e alla natura morta sono attribuite funzioni semiotiche - e culturali - complementari. Vedremo ora nel dettaglio il caso della natura morta - nei termini in cui ne tratta il semiologo - cercando di evincere il particolare *modello* del mondo che sta alla base di questa seconda tipologia testuale²³⁶.

Nel documento del 1986 **Натюрморт в перспективе семиотики** (*La natura morta in prospettiva semiotica*) Lotman evidenzia per il genere preso in esame una duplicità di fondo: questa dipende sostanzialmente dallo statuto ambiguo della

²³⁶ Silvia Burini - curatrice dell'articolo di Lotman nell'edizione italiana - recupera il significato etimologico dell'espressione "natura morta" ricostruendone la travagliata storia:

Il termine "natura morta", con cui viene definita la pittura relativa a soggetti inanimati, risulta alla fine del cinquecento primo seicento generico e improprio. Si trova per la prima volta in olandese, *stilleven*, in un inventario della metà del XVII sec., quando nel resto d'Europa la natura morta esisteva già come genere da almeno cinquant'anni. Il termine *stilleven* (*Stilleben* in tedesco, *still life* in inglese) indicava appunto la staticità degli oggetti rappresentati in opposizione alla figura umana, colta nella sua dinamicità. Nei paesi di lingua latina il termine *stilleven* fu tradotto come *nature morte* sulla base di un'interpretazione errata dell'espressione con cui Diderot definì la pittura di Chardin "nature inanimée". Nella traduzione in italiano, *natura morta*, mutuata dal francese, è implicito un giudizio negativo, un'allusione alla perifericità del tema rispetto agli altri generi pittorici. Nel termine, inoltre, era insinuata una presunta minor abilità dell'artista dedito alla riproduzione di soggetti inanimati, ritenuti meno impegnativi rispetto a paesaggi e alle scene di genere. (in Lotman 1996: 64n)

natura morta, che instaura relazioni sia con la dimensione convenzionale dei linguaggi segnici, sia con quella reale dei referenti descritti - percepita dallo spettatore come oggettiva. La natura morta è infatti leggibile da un lato come “ribellione contro «le lettere»” e “sfida al mondo segnico”, in quanto segno che non ambisce all’invisibilità della propria natura convenzionale; dall’altro come “forma particolarmente raffinata di segno” che si contrappone alla realtà della cosa rappresentata, e quindi come segno che non cela la sua natura referenziale e la sua stretta adiacenza con le cose del mondo:

Изображение вещи в форме рисунка глубоко двойственно по своей природе: по отношению к словесному тексту и к сюжетно-литературной живописи оно будет выступать как бунт против “словенности”, вызов знаковому миру, но по отношению к самой вещи (натуре) натюрморт реализует себя как особо утонченная форма знака. Б то определяет возможность двойной типологии натюрморта. (Lotman 1986: 8)²³⁷

Se l’ambiguità del ritratto dipendeva dal suo oscillare tra una dimensione *ideale* ed una *reale*, quella della natura morta dipende invece dal suo essere ad un tempo *descrittiva* - in quanto pretende di riprodurre l’aspetto della cosa - e *metadescrittiva* - in quanto mette particolarmente in luce il rapporto che sussiste tra il segno ed il suo referente fenomenico.

Nel caso del ritratto si è detto inoltre che la maggiore vicinanza ad uno dei due estremi (*ideale* vs. *reale*) può dare luogo a due opposte tipologie testuali: l’icona e il ritratto che più si avvicina alla fotografia. Le stesse considerazioni valgono per la natura morta: essa può sviluppare maggiormente la sua funzione *descrittiva*, oppure quella *metadescrittiva*, con esiti naturalmente diversi.

²³⁷ La rappresentazione della cosa in forma di disegno è per sua natura profondamente doppia: in rapporto al testo verbale e alla pittura a soggetto letterario esprimerà una ribellione contro “le lettere”, una sfida al mondo segnico, ma in rapporto alla cosa stessa (la natura) la natura morta si realizza come una forma particolarmente raffinata di segno. Ciò determina la possibilità di una doppia tipologia della natura morta. (Lotman 1997b: 38)

Lotman parla in tal senso della “possibilità di una duplice tipologia della natura morta”. Nel primo caso avrà luogo la realizzazione di un testo che punta all’illusionismo, all’inganno del senso della vista, al *trompe l’oeil*:

Во-первых, натюрморт может стремиться к полной иллюзии вещности. Художник задается целью внушить зрителю, что перед ним не изображение вещи, а сама вещь. (Lotman 1986: 8)²³⁸

L’idea che il semiologo intende trasmettere a proposito della natura morta di tipo *descrittivo* è sensibilmente diversa da quanto Filonov afferma circa le opere realizzate mediante l’uso del solo *occhio visivo*.

In virtù della contrapposizione tra **глаз видящий** (*occhio visivo*) e **глаз знающий** (*occhio cognitivo*) era infatti negata all’opera realizzata con il solo ausilio del primo alcun valore artistico: nella particolare filosofia dell’arte filonoviana essa si riduceva ad uno sterile esercizio di trascrizione sulla tela dei due *predicati* del realismo - la forma ed il colore (cfr. I.2.4-5).

Benché il suo statuto si fondi con tutta evidenza su quella stessa **фальсификация** (*falsificazione*) praticata secondo Filonov dalla pittura realista, Lotman riconosce alla pratica del *trompe l’oeil* una dignità che va ben oltre il mero “illusionismo extrartistico”:

На первый взгляд натюрморт Б того типа могут показаться то ли данью примитивному натурализму, то ли чем-то относящимся к внехудожественному иллюзионизму, tour de force, демонстрирующим ловкое мастерство и более ничего. Такое представление ошибочно: перед нами игра на грани, требующая изощренного семиотического чувства и свидетельствующая о сложных динамических процессах, которые, как

²³⁸ In prima analisi la natura morta può tendere a una completa illusione di reificazione. L’artista si pone come scopo quello di convincere lo spettatore di aver davanti non la rappresentazione della cosa, ma la cosa stessa. (Lotman 1997b: 38)

правило, протекают на периферии искусства еще до того, как захватывают его центральные сферы. Именно имитация подлинности делает понятие условности осознанной проблемой, границы и меру которой нащупывают и художник и его аудитория. (Lotman 1986: 8)²³⁹

La differenza di fondo tra le due posizioni è da attribuirsi al fatto che il semiologo ha una visione più complessa della comunicazione segnica in pittura: in chiusura di quest'ultimo passaggio Lotman afferma che l'autore ed il pubblico della natura morta sono pienamente consapevoli del problema della convenzionalità, proprio perché simili opere sono proposte come "imitazione dell'autentico".

Si legge anche, però, che il conseguimento di una tale consapevolezza "esige un raffinato senso semiotico": questo significa che la capacità di produrre o leggere l'opera in questi termini non è un universale. Ancora una volta - come nel caso della bellezza (cfr. II.3.) - il semiologo pone il problema della comprensione dell'arte come strettamente dipendente dalle proprietà specifiche dell'individuo, e in particolar modo dalla sua esperienza del mondo, sia intellettuale che quotidiana (*byt*).

Chi attribuisce alla natura morta di tipo *trompe l'oeil* l'intento di una verosimiglianza che ha fini esclusivamente illusori compie una lettura ingenua del fenomeno. La precisazione con cui il semiologo chiude una serie di brevi esempi - opere realizzate secondo la tecnica del *trompe l'oeil* come i *Piccoli inganni* di Teplov e Mordvinov²⁴⁰ - mette in luce infatti un aspetto specifico della loro particolare natura di testi dotati di un elevato grado di convenzionalità:

²³⁹ *A prima vista le nature morte di questo tipo possono sembrare ora un tributo a un primitivo naturalismo, ora qualcosa di riconducibile all'illusionismo extrartistico, al 'tour de force', una dimostrazione di maestria e niente più. Questa idea è sbagliata: davanti a noi c'è un gioco al limite che esige un raffinato senso semiotico e attesta l'esistenza di complessi processi dinamici che, solitamente, si svolgono alla periferia dell'arte ancor prima di aver occupato le sue sfere centrali. Proprio l'imitazione dell'autentico rende il concetto di convenzionalità un problema di cui si è presa piena coscienza, un problema i cui confini e portata sono tangibili sia per l'artista sia per il suo pubblico. (Lotman 1997b: 39)*

²⁴⁰ La curatrice dell'articolo propone una sintetica osservazione riguardo al particolare genere pittorico degli **обманки** (*piccoli inganni*):

Следует также отметить, что свойственное trompe l'oeil повышение меры иллюзорности сопровождается, одновременно, и повышением меры условности: увеличивается внешняя реальность, но уменьшается реальность пространственная. [...] Суммируя все сказанное, можно сказать, что в Б том случае речь идет не столько об иллюзии натуральности, сколько о семиотике такой иллюзии. (Lotman 1986: 9-10)²⁴¹

Il semiologo sottolinea come nei *Piccoli inganni* la costruzione prospettica sia rigidamente vincolata ad un particolare punto di vista, il che costringe lo spettatore ad assumere una posizione fissa e predeterminata²⁴². Nel fare ciò lo spettatore obbedisce ad una tacita norma convenzionale, la cui deroga gli impedirebbe di partecipare appieno dell'illusorietà, di quell'*inganno* che rimane comunque tra i maggiori fini pratici del *trompe l'oeil*. In tal senso egli necessita di un certo grado di consapevolezza: quanto detto comporta infatti una necessaria presa di coscienza circa la natura convenzionale del segno.

Lotman, che si ripropone di studiare la semiotica dell'arte *tout court*, non sembra individuare alcun limite notevole in una simile forma di rappresentazione: tali opere presentano al contrario una certa propensione ad un realismo rigorosamente codificato e convenzionalizzato. Nella natura morta di tipo *trompe l'oeil* anche il

Si tratta di un soggetto della natura morta classificato come *trompe l'oeil*, catalogato nell'ambito olandese con il nome di *getribertje*. I "piccoli inganni" vengono realizzati nella dimensione ridotta della pittura a cavalletto e in ciò si distinguono dall'illusionismo architettonico. (Lotman 1996:59n)

²⁴¹ Bisogna anche notare che l'aumento del grado di illusorietà caratteristico del '*trompe l'oeil*' si accompagna contemporaneamente con l'aumento del grado di convenzionalità: aumenta la realtà delle cose ma diminuisce la realtà spaziale. [...] Riassumendo, si può dire che non si tratta di un'illusione di naturalità (natural'nost'), quanto della semiotica di tale illusione. (Lotman 1997b: 40-41)

²⁴² Come è noto, ciò non accade nel caso dei *trompe l'oeil* di tipo architettonico, che permettono una seppur limitata libertà di spostamento allo spettatore.

contenuto deve uniformarsi di conseguenza ad una gamma prestabilita di possibilità tematiche, le quali sono a tal punto ricorrenti da costituire dei veri e propri stilemi del genere. I *Piccoli inganni*, ad esempio, tendono ad innescare processi *metadescrittivi*, privilegiando la raffigurazione di oggetti legati al disegno e alla pittura:

**Обманки стремятся к плоскостному, двух-
мерному миру, строго фиксированной точке
зрения зрителя. Не случайно идеальным
объектом изображения в таком натюрморте
является стена и прикрепленный к ней лист
бумаги или столешница с положенной на нее
акварелью. Взгляд зрителя направлен перпенди-
кулярно плоскости рисунка – горизонтально или
сверху вниз. (Lotman 1986: 9-10)²⁴³**

La natura morta di tipo *trompe l'oeil* è dunque segno che parla della convenzionalità dei segni: in tal senso essa mostra una imprevista attitudine alla *metadescrizione*, di cui si dirà meglio in seguito²⁴⁴.

Riassumendo, possiamo dire che questo primo tipo di natura morta esalta al meglio la valenza *descrittiva* del testo: sia nella sua realizzazione che nella sua fruizione l'opera è fatta tendere ad un tale grado di verosimiglianza che l'illusorietà sembra diventare il suo unico scopo.

In questo non va però ravvisato un limite che metta il *trompe l'oeil* su di un gradino più basso rispetto a qualsiasi altra tipologia testuale: il grado di consapevolezza richiesto allo spettatore e la rigorosa codificazione dei suoi contenuti ne fanno un genere complesso e di notevole interesse, specie da un punto di vista strettamente linguistico. La valenza *metadescrittiva* del *trompe l'oeil* - in quanto

²⁴³ I "Piccoli inganni" tendono al mondo piano, bidimensionale, al punto di vista rigidamente fissato dello spettatore. Non a caso l'oggetto ideale di rappresentazione per queste nature morte è la parete con attaccato un foglio di carta o il piano del tavolo con appoggiato sopra un acquerello. Lo sguardo dello spettatore è diretto perpendicolarmente alla superficie del disegno: in senso orizzontale oppure dall'alto verso il basso. (Lotman 1997b: 40)

²⁴⁴ Sul particolare fenomeno della metadescrizione e della ricorsività nei testi artistici si veda l'importante articolo del 1981 **Текст в тексте** (*Il testo nel testo*).

capace di fare emergere la natura convenzionale del linguaggio proprio giocando sul suo occultamento - manifesta il paradosso dell'arte come pretesa a ciò che è irrealizzabile: la piena reificazione della realtà.

Oltre al caso visto del *trompe l'oeil*, il semiologo individua una seconda tipologia di nature morte. Si tratta di quelle raffigurazioni di oggetti il cui fine non è l'occultamento o la messa in evidenza della convenzionalità del linguaggio, bensì l'istituzione di un'equivalenza di tipo allegorico tra il segno manifesto ed il suo effettivo significato:

Антиподом такого натюрморта, в интересующем нас аспекте, является аллегорический натюрморт, своеобразной вершиной которого явился тип “Vanitas”. В Б том случае изображаемые предметы имеют определенное аллегорическое или закрепленное за ними культурной традицией значение. Включение в композицию черепа – Б млемы смерти и быстротечности всего земного, часов, драгоценностей и монет (символизирующих богатство) придают натюрмортам Б того типа характер зашифрованного сообщения. Такой натюрморт не смотрят, а читают. Но его не просто читают – его разгадывают: Б то тайнопись для посвященных, говорящая на условном Б зотерическом языке. (Lotman 1986: 10)²⁴⁵

²⁴⁵ Agli antipodi di tale natura morta, dal punto di vista che ci interessa, si trova la natura morta allegorica, il cui singolare vertice è il tipo “Vanitas”. In questo caso gli oggetti rappresentati hanno un significato allegorico definito o consolidato dalla tradizione culturale. L'introduzione nella composizione del teschio - emblema della morte e della fugacità di tutto ciò che è terreno - , dell'orologio, dei gioielli e delle monete (che simboleggiano la ricchezza), conferisce alle nature morte di tale genere il carattere di enunciato cifrato. Tale natura morta non si guarda, si legge. Ma non soltanto la si legge - la si decifra: è crittografia per iniziati espressa in una lingua convenzionale esoterica. (Lotman 1997b: 41)

La “natura morta allegorica” - o di tipo *Vanitas* - si presenta dunque allo spettatore come un testo che può essere letto in due modi differenti: per ciò che *descrive*, o per ciò che *rappresenta*. Nel primo caso si rientra pienamente nel tipo di semiosi vista sopra per la natura morta con finalità di reificazione della realtà. Nel secondo caso è necessaria invece una decodificazione del testo che provoca uno slittamento dei contenuti su di un diverso piano rispetto a quello meramente referenziale-denotativo.

La lettura allegorica è possibile solo a patto che esistano un preciso codice ed un preciso significato allegorico, che l'autore ha immessi nell'opera e che lo spettatore dovrà svelare. Siamo ben lontani, dunque, da quanto visto trattando dei temi legati all'estetica della libertà: qui si verifica anzi la situazione opposta, in quanto allo spettatore non è concesso di *interpretare* l'opera introducendo tra il piano dell'espressione e quello del contenuto una gamma infinita di significati; egli deve al contrario ricercare quel preciso nesso con cui l'autore ha legato tra loro i due piani e che può essere svelato solo mediante una lettura non *ad litteram* dell'espressione. Come si vede, il caso della natura morta di tipo allegorico interessa solo marginalmente il nostro discorso.

Si presenta ora la necessità di muovere un piccolo passo indietro: per comprendere la particolare natura del *modello* che è alla base della tipologia testuale in esame è infatti necessario prescindere dalla distinzione tra natura morta di tipo *trompe l'oeil* e natura morta di tipo *Vanitas*, distinzione che è tutta interna al genere.

In apertura del documento *La natura morta in prospettiva semiotica* Lotman ricorda il ruolo marginale attribuito dagli storici dell'arte al genere preso in esame. Ciò dipende in larga misura dal fatto che la natura morta non traduce nel linguaggio delle immagini i tratti salienti di una determinata epoca storica, non in maniera evidente, almeno. Fanno però eccezione alcuni importanti momenti della storia dell'arte:

**В работах по истории живописи натюрморту
обычно отводится скромная роль на периферии
художественного процесса. Б то вполне оправдано:
сюжетная мифологическая и историческая**

живопись, портрет, пейзаж кажутся более непосредственно связанными с магистральными движениями развития искусства. Однако существуют Бпохи, когда натюрморт выступает вперед. С семиотической точки зрения они представляют особый интерес. (Lotman 1986: 6)²⁴⁶

Quali siano tali “epoche” e cosa le accomuni tra loro Lotman lo chiarisce solo molto oltre, quando alla base teorica da noi già presa in esame fanno seguito una serie di esempi su casi reali. Si tratta in sostanza del Barocco e, sotto certi aspetti, di certa arte del nostro secolo. Questi due momenti apparentemente lontanissimi - e non solo in senso diacronico - condividono la manifesta predilezione in pittura per la natura morta. Comune ad entrambi i periodi è la “tendenza a trattare la cosa come parola”:

Насыщенность натюрморта значениями особенно проявляется в те Бпохи, когда пристальное внимание искусства обращено на анализ своего собственного языка, как например, в период барокко или в XX веке.

Если поБ тическое слово футуристов стреми-лось уподобиться вещи, то в живописи начала XX века отчетливо проявилась тенденция трактовать вещь как слово. Лингвистическое сознание проникает в самые основы натюрморта. (Lotman 1986: 11)²⁴⁷

²⁴⁶ Nei lavori dedicati alla storia della pittura la natura morta occupa un ruolo modesto alla periferia del processo artistico. Ciò è pienamente giustificato: la pittura storica a soggetto mitologico, il ritratto e il paesaggio sembrano legati in modo più diretto ai principali movimenti dello sviluppo dell'arte. Esistono però epoche in cui la natura morta si impone. Tali epoche sono particolarmente interessanti dal punto di vista semiotico. (Lotman 1997b: 36)

²⁴⁷ La ricchezza di significati della natura morta emerge soprattutto nelle epoche in cui l'arte rivolge una intensa attenzione all'analisi della propria lingua, per esempio nel periodo barocco o nel XX secolo. Se la parola poetica dei futuristi tendeva a diventare simile alla cosa, nella pittura del XX secolo, invece, si è manifestata chiaramente la tendenza a trattare la cosa come parola. La coscienza linguistica penetra nelle basi stesse della natura morta. (Lotman 1997b: 42)

È necessario ricordare che nel sistema teorico lotmaniano ogni *lingua* naturale rappresenta la riduzione a *modello* primaria del mondo, quella che più di tutti rende manifesti gli aspetti strutturali e funzionali dell'intelletto collettivo che la esprime (cfr. nota 141).

Una pratica dell'arte che si ripropone di conseguire una approfondita conoscenza del mondo indagandolo su basi espressamente linguistiche equivale, in sostanza, ad una attività metalinguistica con finalità gnoseologiche. La natura morta, in altre parole, rappresenta la forma tradizionale di pittura che cerca di spiegare il fenomeno della conoscenza svelando le proprietà ed i limiti del linguaggio.

Non è un caso, allora, che la natura morta veda nel Barocco l'epoca del suo massimo splendore: come per la poesia, anche la pittura barocca è arte fortemente metalinguistica. Lotman ha pubblicato più di un saggio in proposito: nel corso delle sue ricerche si è soffermato con particolare attenzione sulla pratica barocca di semantizzare gli elementi solitamente non significanti, come la cornice del quadro o il basamento della statua, che diventano parte integrante (o di *confine*) dell'opera; e ancora sull'uso - improponibile nell'arte di impostazione classica - di svelare lo statuto fittizio della rappresentazione, riproducendo nel quadro immagini riflesse in uno specchio o quadri appesi alle pareti²⁴⁸.

Per quanto riguarda invece il XX secolo, il tipo di analisi che il semiologo propone in questo articolo può considerarsi inedito. Dopo aver distinto tra una

²⁴⁸ Entrambe le situazioni sono descritte da Lotman nel seguente passaggio, tratto dal documento del 1981 **Текст в тексте** (*Il testo nel testo*):

Когда фигуры скульптуры барокко взбираются или соскакивают пьедестала или в живописи вылезают из рам, Б тим подчеркивается, а не стирается тот факт, что один из них принадлежат вещественной, а другие – художественной реальности. Та же самая игра игра зрительскими ощущениями разного рода реальности происходит, когда театральное действие сходит со сцены и переносится в реально-бытовое пространство зрительного зала. (Lotman 1992: 156)

[Quando nel barocco le statue salgono o scendono dal piedistallo o quando nei quadri le figure escono fuori dalla cornice, viene sottolineato e non cancellato il fatto che alcune di esse appartengono alla realtà materiale ed altre a quella artistica. Lo stesso gioco con le sensazioni visive di un altro tipo di realtà si ha quando l'azione teatrale fuoriesce dalla scena e si trasferisce nello spazio della sala destinato agli spettatori. (Lotman 1985: 259)]

tendenza *analitica*²⁴⁹ ed una *sintetica*, Lotman scende in maggiori dettagli, portando alcuni preziosi esempi:

В натюрморте начала XX века можно выделить две тенденции, которые определяются как аналитическая и синтетическая. Обе не только характеризуются обращением с вещью как со словом, и явно обнаруживают влияние лингвистического мышления на художников.
(Lotman 1986: 11)²⁵⁰

Nel caso della tendenza *analitica* è contemplata la natura morta di produzione cubista, che si basa essenzialmente sulla scomposizione di ogni oggetto *descritto* in sottounità strutturali o funzionali, e su di una loro dilatazione nello spazio della tela spinta al punto tale da portare tutti gli elementi ad uno stesso livello di percettibilità. In questo senso, il cubismo si ripropone di conseguire un risultato analogo a quello raggiunto in linguistica dopo la scoperta - di poco anteriore alla nascita del movimento artistico - della *fonematica*:

Аналитическая тенденция проявилась в кубистических натюрмортах. Обычно в Б том случае подчеркивается разложение объекта на плоскости и геометрические формы. Однако

²⁴⁹ Il termine ha qui un significato sensibilmente diverso rispetto a ciò che Filonov intendeva, indicando la propria arte come “analitica”. Ciò è dovuto al fatto che il discorso di Lotman è di ampio respiro e cerca di rendere conto, in sintesi, di un atteggiamento condiviso da più correnti artistiche, anche notevolmente distanti tra loro dal punto di vista programmatico. Per quanto riguarda il tipo di codificazione delle due tipologie testuali in questione, si possono istituire parallelismi con le attività fondamentali del pensiero: la pittura di tendenza *analitica* ricorrerà prevalentemente alla “**дискретная система кодирования**” (*sistema di codificazione discreto*), mentre quella di tendenza *sintetica* alla “**континуальная система кодирования**” (*sistema di codificazione continuo*). Si vedano in tal proposito le note 158 e 159.

²⁵⁰ Nella natura morta del XX secolo si possono distinguere due tendenze, definite come *analitica* e *sintetica*. Entrambe non soltanto hanno la peculiarità di trattare la cosa come se fosse parola, ma rivelano chiaramente l’influsso del pensiero linguistico sugli artisti. (Lotman 1997b: 42)

важно и другое: целостный объект, обладающий единым значением (вещь=слово) рассматривается как составленный из иерархически более низких (более Б лементарных) единиц, которые на своем уровне обладают своими пространственными значениями и одновременно входят в более высокий уровень как составляющие смысловую целостность вещи. Аналогия с фонемами очевидна. (Lotman 1986: 11)²⁵¹

Nel caso della tendenza *sintetica* - per cui Lotman adduce l'esempio delle nature morte di Cézanne - emerge una dinamica per certi aspetti opposta a quella appena vista, per altri complementare.

Si tratta di un metodo di composizione dell'immagine che privilegia il significato della struttura a quello dei singoli elementi. Questi possono appartenere a dimensioni concettuali del tutto inconciliabili, e convivere pacificamente nello spazio della tela; o essere forme per nulla identificabili, alle quali non è possibile attribuire un significato specifico. Il significato dell'opera, nel caso delle nature morte di tendenza *sintetica*, non proviene dal singolo oggetto, ma dall'unità strutturale in cui la totalità degli oggetti si risolve. Se per la tendenza *analitica* si può dire che l'oggetto è scomponibile in diversi livelli di sottounità che sono fonte di sempre nuovi significati, per quella *sintetica* vale l'idea opposta: la focalizzazione di un singolo oggetto è del tutto superflua, in quanto il significato ultimo di ogni cosa risiede non in esso, ma nell'unità discreta di livello superiore, a cui il singolo oggetto appartiene. Vediamo queste ultime considerazioni nelle parole di Lotman:

²⁵¹ La tendenza analitica si è manifestata nelle nature morte cubiste. Di solito in questo caso si sottolinea la scomposizione dell'oggetto in superfici e forme geometriche. Ma è importante anche un altro aspetto: l'oggetto nella sua interezza, il quale possiede un unico significato (cosa=parola), viene visto come un insieme di unità gerarchicamente più basse (più elementari) che al loro livello possiedono propri significati spaziali e, contemporaneamente, fanno parte di un livello più alto come componenti dell'unità semantica della cosa. L'analogia col fonema è evidente. (Lotman 1997b: 42-43)

Синтетическая тенденция, проявившаяся, например в натюрмортах Сезанна, может быть сопоставлена с законами построения связного текста. Повторяемость цветовых пятен и объемных форм, сопоставимая с законами сингармонизма или грамматического согласования, связывает отдельные предметы в структурное единство. [...] Представим себе фразу, значение слов которой нам непонятно, но грамматическая структура, выражающая отношение между ними, известна. В Б том случае слова будут нам казаться полными скрытого смысла, загадочными. Таков натюрморт Сезанна: структура отношения между предметами нам ясно выражена, но сами предметы – “слова на неизвестном языке”. Они значительны, так как непонятны. (Lotman 1986: 12)²⁵²

Non è il caso di istituire parallelismi forzati tra l'idea di arte *analitica* - contrario di arte *sintetica* - sin qui illustrata e quella proposta da Filonov nei suoi manifesti: al di là delle innegabili convergenze in linea di principio, le loro posizioni in materia riflettono due approcci completamente diversi. Basti pensare che per Filonov il cubismo rientrava pienamente nel *finis terrae* del “realismo di due predicati” ed era pertanto impensabile attribuirgli un metodo pittorico che rientrasse tra le “tendenze analitiche” dell'arte.

Ciò che più conta per il nostro discorso è invece il fatto che secondo Lotman in entrambi i casi la natura morta rappresenta un testo in cui il problema della *lingua*

²⁵² La tendenza sintetica, manifestatasi per esempio nelle nature morte di Cézanne, può essere confrontata con le leggi di costruzione di un testo coeso. Il ripetersi delle macchie colorate e delle forme volumetriche, che si può paragonare con le leggi della sinarmonia o della concordanza grammaticale, lega oggetti separati in unità strutturali. [...] Immaginiamoci una frase dove il significato delle parole ci sia incomprensibile, ma la struttura grammaticale che esprime il rapporto tra esse ci sia nota. In questo caso le parole ci sembreranno piene di un significato nascosto, misteriose. Di tale genere è la natura morta di Cézanne: la struttura del rapporto tra gli oggetti ci è manifesta, ma gli stessi oggetti sono “parole in una lingua sconosciuta”. Essi hanno significato poiché sono incomprensibili. (Lotman 1997b: 43)

svolge un ruolo di prim'ordine: una forma di *modellizzazione* del mondo che riflette una piena presa di coscienza del valore convenzionale del sapere o, in altre parole, un *modello* gnoseologico del mondo su base metalinguistica.

III.3. Lettura delle opere.

L'opera di Pavel Filonov - specie nei casi che si è scelto di includere nel nostro macrotesto - si presta ad una lettura comparativa con i generi del ritratto e della natura morta nei termini visti sopra.

L'idea di un simile accostamento - che potrebbe sembrare a prima vista del tutto arbitrario - ci viene dalle considerazioni del semiologo riguardo al secondo genere preso in esame, dove affermava che “la ricchezza di significati della natura morta emerge soprattutto nelle epoche in cui l'arte rivolge una intensa attenzione all'analisi della propria lingua, per esempio nel periodo barocco o nel XX secolo” (cfr. nota 247). Che la pittura del XX secolo risponda a tali requisiti è infatti del tutto evidente nel caso dell'arte analitica filonoviana.

Per quanto riguarda invece l'assimilazione tra quadro *finito* e ritratto, la liceità dell'accostamento ci viene molto più semplicemente dall'ampio uso che il pittore fa della testa - come modulo figurativo - nei suoi dipinti.

Resta ora da stabilire a quale dei due *modelli* - assiologico o gnoseologico - siano da ricondursi le singole opere del macrotesto definito in III.1.

III.3.1. Un kolchoziano.

Le opere in cui il pittore dimostra un reale intento denotativo nella raffigurazione del volto sono davvero rare, ed appartengono tutte a periodi anomali della sua produzione. Si tratta per lo più di manifestazioni occasionali, legate a necessità contingenti che si presentarono - in diversa misura - ad ogni artista russo del tempo: quella di celebrare l'avanzata dei nuovi valori - le assiologie epocali di cui si è detto sopra - durante il cosiddetto 'comunismo di guerra'; quella di diffondere tra le masse il **культ личности** (*culto della personalità*) che accompagnò l'ascesa di Lenin e la sua piena affermazione negli anni della NEP; infine, quella di rendere conforme la propria opera ai principi tematici e figurativi del Realismo Socialista.

Ad eccezione dei ritratti veri e propri - che per ovvie ragioni non sono stati inclusi nel macrotesto²⁵³ - nell'opera filonoviana si possono segnalare solo pochi esempi in cui l'effigie del volto ha valore di *modello* assiologico. Non è un caso che questi risalgano tutti agli anni Trenta: come si è appena ricordato, quel connubio coatto tra arte e ideologia di regime che fu il Realismo Socialista non mancò di sortire gli effetti più macroscopici soprattutto sugli artisti di ricerca. Vediamo nel dettaglio le opere in questione.

Il documento del 1931 **Колхозник** (*Un kolchoziano*)²⁵⁴ solleva da questo punto di vista più di un problema nello spettatore attento: se è vero che sul piano

²⁵³ Segnaliamo tra questi le seguenti opere, non riprodotte in *Appendice*: **Портрет Е.Н.Глебовой. Два изображения** (*Ritratto di E.N.Glebova. Due figure*, 1914. Tecnica mista su carta. 22,2×16,8); **Портрет А.Ф.Азибера с сыном** (*Ritratto di A.F.Aziber con figlio*, 1915. Olio su tela. 115×83); **Портрет Е.Н.Глебовой** (*Ritratto di E.N.Glebova*, 1915. Olio su tela. 97,5×77,5); **Семейный портрет** (*Ritratto di famiglia*, 1924. Acquerello. 30,5×51,3); **Автопортрет** (*Autoritratto*, 1925. China e grafite su carta. 10,2×7,5).

²⁵⁴ Cfr. Fig. 33.

dell'espressione si presenta come testo dalla connotazione tipicamente filonoviana - specie perché conforme al metodo costruttivo analitico *dal particolare al generale* - è altrettanto vero che su quello del contenuto si distacca sensibilmente da tutta la produzione che lo precede, per la manifesta ricerca di un certo dato di verosimiglianza riscontrabile sia nella figura del kolchoziano, sia nel paesaggio fluviale che le fa da sfondo.

Questo caso anomalo nel ciclo delle teste porta in sé una notevole contraddizione in termini. L'unità formale della figura non è tra gli intenti primari dell'arte analitica, il cui statuto si basa invece su di una laboriosa rivalutazione dei costituenti minimi: secondo il già citato principio dell'**от частного к общему**, la costruzione della figura deve essere intrapresa a partire dagli *atomi-mattoni* del disegno - il punto e la linea di colore - i quali vanno accostati e combinati fra loro dinamicamente, lasciando che a guidare l'artista non sia un piano prestabilito, bensì la ricerca di una *compiutezza* progressiva e stratificante. Questa si ottiene, come si è detto, solo mediante un lento e meticoloso lavoro di **восприятие** (*comprensione*) e **разрешение** (*realizzazione*): un tale procedimento costruttivo investe necessariamente i singoli nuclei di *compiutezza*, prima che l'intera figura.

La prima conseguenza di una tale concezione del lavoro sull'opera consiste nella abolizione del bozzetto preparatorio, dello schizzo, del progetto, e di qualunque altra forma di premeditazione del quadro *finito* (cfr. I.2.3). È chiaro che l'unità semantica e l'aderenza mimetica al referente che contraddistinguono la raffigurazione del personaggio nell'opera presa in esame non possono essere frutto di un'intuizione progressiva e stratificante, ma di un'idea *finita* a priori, che precede mentalmente la sua realizzazione effettiva.

Così nell'opera *Un kolchoziano* coabitano forzatamente sia gli aspetti formali dell'arte analitica, che quelli più propri del ritratto secondo Lotman: da un lato è visibile la segmentazione del tessuto pittorico in tratti e punti di colore, nonché un uso assolutamente non denotativo di quest'ultimo; dall'altro, oltre ad una esplicita ricerca di verosimiglianza, il condensarsi di segni che fanno riferimento ad un nuovo ideale di uomo - il lavoratore collettivista - e alle assiologie epocali di cui è portatore.

La divisa ed il berretto da kolchoziano sono esibite in quest'opera con lo stesso orgoglio - iconizzato nella fermezza dello sguardo - con cui nei ritratti di epoca zarista

il funzionario mostrava le proprie lucenti decorazioni (cfr. nota 229); la barba tagliata a pizzo - alla maniera di Lenin - e lo stesso copricapo esprimono l'adesione dell'individuo ritratto ai valori del collettivismo socialista; il fiume e le due casette identiche sullo sfondo alludono con tutta evidenza al benessere e all'eguaglianza regnanti nell'istituzione del **колхоз** (*kolchoz*).

Questi segni inequivocabili di un cambiamento epocale sono gli stessi che Lotman isola in **Портрет** (*Il ritratto*) come connotativi di ogni *modello* assiologico.

Le stesse osservazioni possono essere agevolmente estese ad un'altra opera coeva, il dipinto **Рабочий в кепке** (*Operaio con berretto*)²⁵⁵, analoga in tutto a *Un kolchoziano* fuorché nell'uso più propriamente analitico del colore e nell'assenza dello sfondo, il che fa presumere che *Operaio con berretto* sia con tutta probabilità precedente.

Non sfuggano due particolari notevoli: in primo luogo il fatto che nessuna delle due opere porta nel titolo la parola “**голова**” (*testa*), benché si possano riscontrare in entrambe - specie nel caso della seconda - molti punti di contatto con l'opera del 1926 **Живая голова** (*Testa vivente* - Fig.19); in secondo luogo la presenza in entrambi di un medesimo oggetto - il particolare berretto da lavoratore - che assume su di sé una forte carica simbolica, in quanto emblema di un'intera collettività: il popolo dei lavoratori a cui appartengono sia il kolchoziano che l'operaio.

Un caso analogo di raffigurazione del volto assimilabile all'idea lotmaniana di ritratto è rappresentato dall'opera del 1930 **ГОб ЛРо** (*GOELRO*)²⁵⁶. In uno dei riquadri in cui è suddiviso lo spazio della tela compare un volto di Lenin, di grandi dimensioni e circondato da una *texture* realizzata mediante la stesura di soli segni geometrici, in prevalenza linee spezzate e curve. Stavolta l'intento dell'artista non contempla la divulgazione di assiologie che siano in qualche modo rintracciabili nei caratteri del volto: qui il ritratto esprime più pienamente la sua funzione indicale. Il

²⁵⁵ Cfr. Fig. 31.

²⁵⁶ Cfr. Fig. 32.

solo motivo per cui non lo si è escluso dal macrotesto è che nella *texture* di contorno alla testa e negli altri riquadri (più piccoli) Filonov ripropone la sua scansione analitica del tessuto pittorico. Lo stesso può dirsi per l'opera del 1935-36 **Портрет Н.Н.Глебова-Путиловского** (*Ritratto di N.N.Glebov-Putilovskij*)²⁵⁷, del tutto analoga a *GOELRO* e per cui non c'è nulla di sostanzialmente nuovo da aggiungere a quanto detto.

Per concludere questa prima sezione della lettura - dedicata al modulo figurativo della testa con valenza di *modello* assiologico - è necessario fare riferimento ad un passaggio dell'articolo **Портрет** (*Il ritratto*) di cui non si è detto in precedenza. In esso il semiologo individua come proprio della tradizione ritrattistica delle origini l'uso di affiancare alla figura principale una "seconda figura, antitetica":

Другой механизм иллюзии оживления – введение в портрет второй – антетической фигуры. В обширном наборе “удвоенных” портретов можно выделить две группы. С одной стороны, Б то начинающийся у самых истоков портретного искусства парный портрет (муж и жена), в котором единство задано биографическими обстоятельствами оригинала и стереотипностью фигур данного жанра. В дальнейшем движение идет в направлении все большего разбалтывания этих, как и всяких других, исходно обязательных принципов. (Lotman 1993c: 12)²⁵⁸

²⁵⁷ Cfr. Fig. 34.

²⁵⁸ *Un altro meccanismo che crea l'illusione della vivificazione, è l'introduzione nel ritratto di una seconda figura, antitetica. L'enorme serie dei ritratti “raddoppiati” si può dividere in due gruppi. Da una parte abbiamo il ritratto di coppia (moglie e marito), sorto alle origini stesse della ritrattistica, nel quale l'unità era data dalle circostanze biografiche delle persone ritratte e dalla stereotipicità delle figure di quel dato genere. In seguito si ebbe uno spostamento verso un progressivo indebolimento di questi, e di molti altri, principi inizialmente obbligatori. (Lotman 1997b: 60-61)*

Ciò che Lotman definisce “illusione di vivificazione” dipende, con tutta evidenza, dal fatto che lo spettatore è costretto a compiere un confronto tra le due figure accostate dall'autore: da tale confronto scaturisce una attività semiotica in cui egli ricopre un ruolo attivo e primario. Il principio che un tale accostamento sottende è, sebbene in tono decisamente minore, quello del montaggio di immagini riscontrabile nel *collage* e che, nella sua forma più evoluta, determina la retorica del linguaggio cinematografico. Anche in Filonov si osservano casi simili: i più interessanti nel nostro macrotesto sono le tre opere intitolate, per l'appunto, **Две головы** (*Due teste*: 1925 - Fig.12; 1925 - Fig.13; 1923-27 - Fig.26), **Головы** (*Teste*: 1924 - Fig.10), **Без названия (Головы)** (*Senza titolo (Teste)*, anni '20 - Fig.24) e **Голод** (*Fame*, 1925 - Fig.17). Sulle dinamiche che scaturiscono da simili accostamenti si parlerà in seguito, trattando degli aspetti retorici delle opere composte secondo il metodo analitico (cfr. III.3.3). Per ora basti sapere che il *raddoppiamento* ai fini di vivificazione che accomuna le opere suddette è, secondo Lotman, prerogativa del genere *ritratto*.

III.3.2. L'uomo nel mondo.

Si è preferito anteporre l'assimilazione tra testa filonoviana e ritratto perché riguarda solo un numero esiguo di opere, ed occupa di conseguenza un ruolo marginale nel macrotesto da noi selezionato. Inoltre, come sarà chiarito in seguito, la raffigurazione del volto umano intesa come *modello* assiologico - che costituisce la funzione dominante del ritratto nella storia dell'arte - è il caso meno rappresentativo del vero intento di Filonov. Benché il maestro dell'arte analitica attribuisca alle teste una posizione di assoluta prominenza tematica (nella sua opera complessiva) e iconografica (nello spazio della tela), l'uso che fa di un tale modulo figurativo è meglio assimilabile al genere della natura morta nella sua reinterpretazione lotmaniana, come prodotto di un atto di *modellizzazione* del mondo che ha finalità principalmente gnoseologiche. In questo senso, quanto detto sin qui sul ritratto servirà unicamente da liquido di contrasto al discorso che stiamo per introdurre.

Prima ancora che dallo studio delle opere, l'assimilazione tra testa e natura morta è suggerita dal particolare approccio all'arte emerso nel sistema teorico analitico, che vede nella pittura uno strumento di sublimazione della 'cosa' (cfr. nota 56). Si è detto di come il quadro rappresenti per Filonov una traduzione - quasi *ad litteram* - del mondo nel linguaggio segnico della pittura: nel modo compositivo analitico la distinzione tra una prima fase di carattere contemplativo (**восприятие**) ed una seconda di carattere esecutivo (**разрешение**) riflette un piano di lavoro che è teso non solo al conseguimento della perfezione formale dell'opera, ma anche ad una rigorosa epurazione da quegli errori di metodo che secondo il maestro venivano commessi in ambito realista.

La mediazione dell'*occhio cognitivo* garantiva al pittore analitico la possibilità di oltrepassare il limite dell'apparenza, permettendogli quindi una visione ultima,

compiuta della cosa: come abbiamo visto, il quadro *finito* è tale solo nel momento in cui sullo spazio della tela sono ben ‘visibili’ le strutture intime della materia. Le innumerevoli contestazioni mosse dal maestro contro gli esponenti delle maggiori avanguardie di inizio secolo - russe e non - riflettono in tal senso una profonda attenzione al problema della convenzionalità segnica: il superamento del cosiddetto “**реализм двух предикатов**” (*realismo di due predicati*) - più volte invocato negli scritti filonoviani sull’arte - presuppone ad un tempo sia la consapevolezza dello statuto fittizio della rappresentazione, sia la possibilità per l’artista di emanciparsene. Il destino della pittura nel particolare **проект** (*progetto*) filonoviano è pertanto quello di trasformarsi progressivamente da arte in scienza - in senso esteso.

Una pratica della pittura che non si limiti a ricercare un effetto di mera illusorietà, che non tenda cioè all’*inganno* - Filonov usa l’espressione “**фальсификация**” (*falsificazione*) - può rivelarsi un eccellente strumento di indagine del reale, un *modello* del mondo dotato di un elevato potenziale euristico. Ma ciò che più importa - ai fini del nostro discorso - è che quanto detto contraddistingue un certo grado di consapevolezza circa la convenzionalità della rappresentazione: l’approccio analitico in arte mette dunque in atto un serio tentativo di superare i limiti che le sono propri.

In tal senso ogni opera del maestro costituisce una critica della rappresentazione realista e quindi un testo *metadescrittivo*. La tendenza alla *metadescrizione* è una tra le maggiori proprietà che Lotman riscontra nel genere della natura morta di tipo *trompe l’oeil*: è quindi del tutto plausibile una assimilazione tra testa filonoviana e natura morta.

Resta ora da stabilire perché Filonov prediliga la raffigurazione della testa a quella di qualsiasi altra parte del corpo umano e - più in generale - di qualsiasi altra ‘cosa’ del mondo. Lotman sostiene che la scelta di privilegiare il volto nella rappresentazione dell’individuo dipende in larga misura dal fatto che “le restanti parti del corpo permettono un grado maggiore di convenzionalità e di generalizzazione” (cfr. nota 224). Come si intuisce, una simile osservazione è valida esclusivamente per il ritratto di tipo tradizionale in cui, oltre alla manifesta ricerca di un elevato grado di verosimiglianza, l’opera è legata al referente da un rapporto esclusivo: l’effigie del volto rimanda

inequivocabilmente all'individuo ritratto, come il più referenziale dei segni linguistici - il nome proprio²⁵⁹.

²⁵⁹ Nel documento **Портрет** (*Il ritratto*) - di cui si è parlato diffusamente in III.2.1 - Lotman instaura un interessante parallelismo tra il genere preso in esame ed il nome proprio:

Такова же функция имени, которое будучи, несомненно, знаком, ни грамматически, ни функционально не уподобляется другим словам языка. (Lotman 1993c: 2)

[*Analoga [a quella del ritratto] è la funzione del nome [proprio] che, pur essendo indubbiamente un segno, non viene assimilato né grammaticalmente né funzionalmente alle altre parole della lingua.* (Lotman 1997: 49)]

Alla luce dell'*isomorfismo* che il semiologo dice sussistere tra i diversi livelli del *sistema cultura* - si veda il passaggio da noi citato a pagina 122 - si può dire che pittura e linguaggio convenzionale, le cui *lingue* sono in apparenza tanto dissimili, condividono determinate proprietà strutturali. Ad assimilare nome e ritratto è quindi la condivisione di alcune proprietà specifiche comuni ad entrambe le *lingue*. Queste distinguono nome e ritratto da qualsiasi altra modalità testuale, poiché prevedono un dato di ambiguità altrove inesistente: l'impossibilità di focalizzare il solo segno o il solo referente. Ciò risulta maggiormente visibile quando si faccia riferimento ad un uso più elementare del nome - proprio e in genere:

Имя в архаической культуре составляло тайну, напоминая Б тим как бы часть тела человека, причем часть наиболее интимную. (Lotman 1993c: 2)

[...] *Il nome [proprio] nella cultura arcaica costituiva un segreto, in ciò era come se fosse simile a una parte del corpo umano, oltretutto la parte più intima.* (Lotman 1997b: 49)]

In tali casi il nome sembra godere delle stesse prerogative del suo referente, e l'enunciazione diviene per certi versi una vera e propria *evocazione*, in quanto la sua enunciazione coincide anche con il concretizzarsi del suo significato. Secondo Lotman l'essenza del ritratto è *rivelata* da questa particolare classe di parole, e in epoca più antica dal nome stesso:

Наличие в языке слов, осциллирующих между объектом знака и знаком, в значительной мере приоткрывает нам сущность портрета. (Lotman 1993c: 2)

[*La presenza nella lingua di parole che oscillano tra l'oggetto del segno e il segno, ci svela in notevole misura l'essenza del ritratto.* (Lotman 1997b: 49)]

Nome proprio e ritratto appartengono quindi ad una medesima classe di testi, che si contraddistinguono dagli altri per un certo grado di indeterminatezza: la loro posizione in un sistema è ambigua e varia a seconda che in essi prevalga la natura di *segno* o quella di *denotato*. In chiusura dello stesso documento Lotman propone una sintesi che ci pare utile riprodurre integralmente:

Nel caso delle teste filonoviane la situazione appare nettamente diversa: l'assimilazione con il nome proprio non si addice in alcun modo ad esse, in quanto il loro comportamento segnico tende marcatamente alla convenzionalità e alla generalizzazione - che sembrano in taluni casi diventare lo scopo primario dell'artista. Rispetto all'effigie del volto nella ritrattistica tradizionale, le teste filonoviane sono per così dire 'anonime'.

La predilezione del maestro per il tema della testa e del volto va dunque letta altrimenti: come esito naturale del metodo costruttivo **от частного к общему** (*dal particolare al generale*). La testa costituirebbe in tal senso una tra le prime unità discrete *finite* a risultare dal lavoro sulla tela, svolto dall'artista a partire dagli *atomi-mattoni*.

Assumendo un tale punto di vista, nella lettura di gran parte delle opere filonoviane saremmo autorizzati ad affermare che le teste "si formano da sé". L'artista, in quanto *ricercatore-inventore*, traduce infatti nel linguaggio pittorico gli esiti della sua indagine progressiva e stratificante del mondo fenomenico, indagine che è compiuta con i mezzi dell'intelletto e dello spirito. Così facendo egli descrive la cosa osservata partendo dall'immensamente piccolo dei processi invisibili che regolano il pensiero e il sentimento fino agli enti macroscopici, la cui corporeità è pienamente accessibile anche al rudimentale *occhio visivo*.

La figura della testa andrebbe intesa in tal senso come uno tra i primi risultati discreti del metodo costruttivo praticato dal pittore, ovvero - in quanto equivalente

[...] Вещь в сюжетной картине ведет себя как вещь в театре, вещь в натюрморте - как вещь в кино. В первом случае - с ней играют, во втором - она играет. В первом случае она не имеет самостоятельного значения, а получает его от смысла сценического действия, она - местоимение. Во втором она - имя собственное, наделена собственным значением и как бы включена в интимный мир зрителя. (Lotman 1986: 12)

[La cosa in un quadro a soggetto si comporta come la cosa a teatro, la cosa nella natura morta come la cosa nel cinema. Nel primo caso recitano con lei, nel secondo è lei che recita. Nel primo esempio non ha un significato indipendente, ma lo riceve dal significato dell'azione scenica, è un pronome. Nel secondo è un nome proprio, munita di significato proprio e come se fosse inclusa nel mondo intimo dello spettatore. (Lotman 1997b: 44)]

segnico del processo di *comprensione* del mondo conseguibile con i mezzi dell'analisi - il più riconoscibile dei passaggi obbligati verso una conoscenza totale ed ultima del *cosmos*, fatta come si è già ricordato a partire dall'unità minima dell'*atomo-mattone*.

L'atteggiamento che Filonov dimostra nei confronti della propria arte può considerarsi in tal caso pienamente 'umanista': la riduzione a *modello* del mondo che è leggibile in ogni opera del maestro analitico si intreccia indissolubilmente con il livello esistenziale della 'cosa' umana.

Come abbiamo detto non c'è quasi opera filonoviana che non contenga una o più teste, di cui sono messe in evidenza sia le strutture interne che le complesse conglomerazioni formate a partire dalla loro disposizione combinatoria sullo spazio della tela. La presenza costante di un riferimento alla connotazione del volto ricorda allo spettatore che, in ogni indagine artistica e filosofica del mondo, punto di partenza e d'arrivo rimane inevitabilmente l'uomo. Questo non accade - ad esempio - nell'opera di Tatlin, dove il *modello* utopico-scientifico del mondo fa prevalere sulla realtà biologica dell'uomo le proprie ragioni meccanicistiche: nella sua complessa esplorazione artistica del reale il costruttivista ambisce a ridurre la cosa ad un *modello* scheletrico e tecnologizzante.

Il discorso sin qui fatto ci aiuta a comprendere meglio la ragione per cui le teste di Filonov non possano essere considerate - salvo rarissime eccezioni - dei veri e propri ritratti. Il ritratto è per statuto una rappresentazione dell'aspetto esteriore del volto umano. In tal senso il ritratto come genere tende per sua natura a quel *realismo di due predicati* tanto aborrito dal maestro. Inoltre la ritrattistica non si pone l'obiettivo di cogliere la cosa in ogni suo dettaglio intimo: l'opera *finita* di Filonov è invece portata alla dissezione dei tessuti di rivestimento che celano all'occhio umano la vera natura della materia vivente²⁶⁰.

²⁶⁰ A proposito della metafora istituita dal maestro analitico tra tessuto pittorico e tessuto organico, si veda l'introduzione di Bowlt e Matic alla raccolta *Laboratory of dreams*, Stanford (California), Stanford University Press, 1996. Dovendo descrivere il frenetico clima di sperimentazione e ricerca durante gli anni delle avanguardie, i due studiosi non possono che portare ad esempio l'opera di Filonov:

It resembled a microbe that invades healthy cells, changes molecular arrangements, and produces the kind of freak and mutant that Filonov depicted in his visceral images of "Universal Flowering" ... (Bowl, Matic 1996: 11)

A sostegno della tesi proposta - la testa filonoviana come natura morta - sarà preso in esame il dipinto del 1925 **Человек в мире** (*L'uomo nel mondo*)²⁶¹.

Come abbiamo già osservato in fase di definizione del macrotesto, l'opera è caratterizzata dalla presenza di forme geometriche chiuse, in particolare cerchi, quadrati e parallelepipedi. Queste sono disposte in maniera apparentemente casuale sullo spazio della tela, dove compaiono intersecate tra loro o ricavate le une nelle altre: in ogni caso la loro presenza costituisce già di per sé un elemento di grande novità rispetto a tutta la precedente produzione.

All'interno degli spazi prodotti da tali intersezioni sono distribuite le 14 teste presenti in quest'opera ed un numero imprecisabile di minuscoli agglomerati di segni simili agli organismi unicellulari osservabili al microscopio (cfr. nota 24). Il tutto sembra essere posto su di un fondale di cielo.

La composizione delle diverse figure (le teste e gli agglomerati simili a cellule) risulta evidentemente strutturata secondo una stratificazione di più livelli, facilmente individuabili e per cui non necessita una lunga argomentazione.

Al più alto livello sta naturalmente lo spazio della tela, che si può sommariamente identificare con il cielo, presenza costante - anche se appena intravista - dietro ognuna delle figure. Ad un livello appena inferiore, si contendono lo spazio interno dell'opera le grandi forme geometriche di cui si è detto: in prevalenza cerchi,

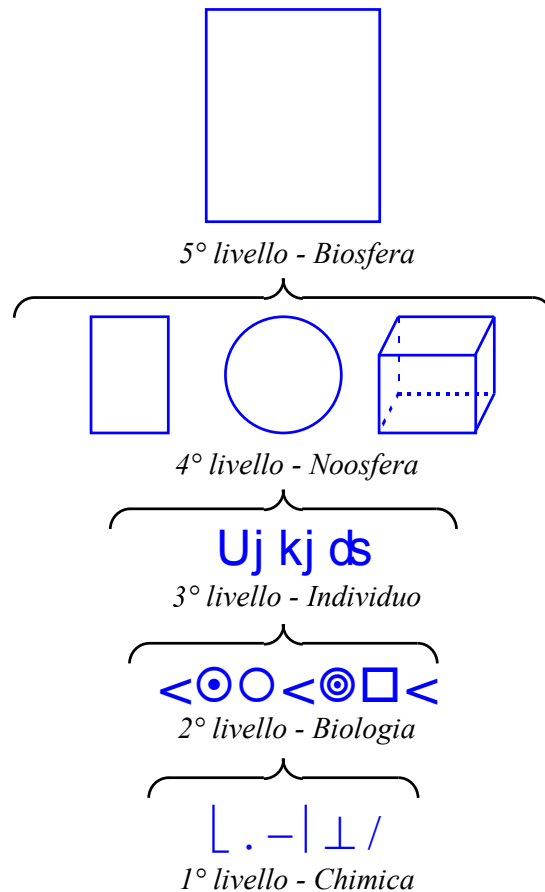
Nel documento del 1990 **Анатомия фантазии** (*Anatomia dell'immaginazione*), Bowlt descrive la passione dimostrata dal pittore sin da giovane per l'anatomia e la fisiologia:

Для Филонова изучение анатомии в ее художественном и научном значении было одной из главных задач. Он был частым посетителем санкт-петербургского Зоологического музея, следил за новейшими открытиями в области физиологии и ботаники, изучал - по всей вероятности, с большим Бнтузиазмом - руководства по анатомии для медиков и художников. (cit. in *P.F. i ego škola* 1990: 55-56)

[Per Filonov lo studio dell'anatomia - sia in senso artistico che scientifico - rappresentava uno tra i compiti più essenziali. Fu un assiduo frequentatore del Museo Zoologico di San Pietroburgo, si interessò alle più recenti scoperte nei settori della fisiologia e della botanica, studiò - con tutta probabilità ricavandone un grande entusiasmo - i manuali di anatomia destinati ai medici e agli artisti]

²⁶¹ Cfr. Fig. 14.

quadrati e parallelepipedi. Segue poi il livello delle teste, che sono quasi tutte iscritte in una delle forme geometriche, o nello spazio chiuso prodotto dalla loro intersezione. Scendendo ulteriormente, al livello inferiore troviamo gli agglomerati unicellulari di cui si è detto, che si incontrano sia come sottoelementi delle teste, sia come elementi liberi opposti al cielo o iscritti in altre forme geometriche. L'ultimo livello di scansione possibile è quello dei singoli segni: questi rappresentano, in virtù del principio costruttivo *dal particolare al generale*, i costituenti minimi della figurazione, a partire dai quali Filonov ha edificato la struttura dell'intera opera. Il dipinto **Человек в мире** mostra dunque una rigorosa gerarchia interna, scandita secondo cinque livelli principali.



schema K - modello figurale dell'opera **Человек в мире** (1925).

Il particolare aspetto assunto dagli elementi di ogni livello - nonché il titolo stesso dell'opera - rendono evidente l'intenzione da parte dell'autore di tradurre nel linguaggio delle immagini la propria visione cosmologica, che è perfettamente in sintonia con le teorie scientifiche e filosofiche del tempo.

Nella cosmologia filonoviana desumibile da **Человек в мире**, l'uomo occupa una posizione centrale nella gerarchizzazione delle 'cose' del mondo, ma deve la sua esistenza da un lato alla materia di cui si compone (atomi, molecole, cellule), dall'altro al sistema bio-culturale di cui è parte integrante. Una tale visione del mondo non può che far pensare alla teoria della *biosfera* di Vernadskij - di cui si è fatto cenno in l.1 - formulata durante gli stessi anni in cui Filonov realizzava il suo quadro²⁶².

L'idea che l'atmosfera terrestre costituisca un unico macrosistema vivente si addice a spiegare la concezione del mondo espressa nel dipinto, così come l'esistenza di più livelli discreti e di una reciproca interazione tra i singoli elementi di ogni livello. Potremmo dire in particolare che, poiché secondo la cosmologia espressa da Filonov nella sua opera l'intero sistema è visto nella prospettiva dell'uomo - la **голова** (*testa*) in questo caso è espressamente anche **человек** (*persona, essere umano*) - l'opera preconizza in particolare l'idea vernadskijana della *noosfera*²⁶³.

La scansione del tessuto pittorico in cinque livelli di complessità crescente - dagli *atomi-mattoni* al mondo - risulta del tutto comprensibile una volta identificata la tipologia dei referenti che vi trovano spazio.

²⁶² Il dipinto **Человек в мире** fu terminato (*finito*) nel 1925. La teoria della *biosfera* fu resa pubblica un anno dopo. Ma come abbiamo detto entrambi gli approcci al mondo riflettono una visione cosmologica che ha le sue radici nel pensiero fedoroviano, che risale invece ai primissimi anni del secolo.

²⁶³ Circa il significato etimologico del termine '*noosfera*' e le origini dell'idea, Simonetta Salvestroni offre una sintetica ma esaustiva definizione in nota al documento più volte citato **Культура и организм** (*La cultura e l'organismo*):

Nel libro *Biosfera* (La biosfera, Moskva 1967), Vernadskij definisce così la noosfera (termine composto dalla parola greca νόος - mente - e da «sfera», usata nel senso di involucro della terra): «Il genere umano nel suo insieme sta diventando una potente forza biologica. Sorge il problema della ricostruzione della biosfera nell'interesse di un'umanità che pensa liberamente come una totalità. Questo nuovo stato della biosfera è la noosfera [...]. La noosfera è un nuovo fenomeno geologico del nostro pianeta. (Lotman 1985: 77n)

Abbiamo detto che al livello più basso appartengono gli *atomi-mattoni*, come elementi minimi rappresentabili - ovvero riducibili a *modello* - sia in arte che in ambito scientifico. Nelle *modellizzazioni* di tipo logico-conoscitivo, tutto ciò che appartiene a questo livello come oggetto di rappresentazione artistica costituisce il dominio proprio della chimica.

Al livello immediatamente superiore il maestro raffigura gli agglomerati unicellulari di cui si è detto sopra: si tratta con tutta evidenza dell'ambito d'indagine proprio delle scienze biologiche.

Più sopra troviamo le teste, cioè il livello della 'cosa' umana: a questo possono essere ricondotte tutte le scienze umanistiche.

Seguono poi le geometrizzazioni, trasfigurazione iconica del pensiero razionale che nella *biosfera* contraddistingue l'uomo da ogni altro essere vivente. Si tratta del livello della *noosfera* nel sistema cosmologico vernadskijano.

In ultimo, lo spazio della tela: come si desume dal titolo dell'opera, esso rappresenta il mondo ovvero, per continuare l'assimilazione con la cosmologia vernadskijana, la *biosfera* (cfr. Schema K).

Come è noto, le teorie di Vernadskij sono alla base dell'idea lotmaniana della *semiosfera*. Questo aggiunge una interessante sfumatura al nostro discorso: la lettura in prospettiva lotmaniana dell'**аналитическое искусство** (*arte analitica*) potrebbe spingersi in tal senso fino ad una analisi comparativa che metta in relazione tra loro la cosmologia di Filonov e alcuni aspetti noti della culturologia lotmaniana (cfr. nota 17). Una tale assimilazione esula però dalla portata di questo lavoro.

Una volta messa in luce la struttura interna del testo filonoviano preso in esame e le premesse cosmologiche che esso sottende, non resta che trarre le debite conclusioni circa le affinità tra il modulo figurativo della testa nel quadro *finito* e il genere della natura morta nell'analisi lotmaniana.

Una tra le proprietà più caratterizzanti della natura morta di tendenza *analitica* - per cui il semiologo porta l'esempio del cubismo - consiste nella scomposizione progressiva delle forme in sottounità dotate di "significati spaziali" propri, ma che contemporaneamente "fanno parte di un livello più alto come componenti dell'unità semantica

della cosa” (cfr. nota 251). Questo principio di reintegrazione della cosa scomposta è riscontrabile anche nell'opera di Filonov: benché la costruzione del tessuto pittorico proceda nei due casi in senso inverso - *dal particolare al generale* nell'arte analitica e *dal generale al particolare* in ambito cubista - entrambi gli approcci al mondo fenomenico condividono l'intento di portare tutti i sottoelementi della 'cosa' ad un medesimo livello di percettibilità.

Ma l'opera **Человек в мире** - e con essa l'intera arte analitica - si presta anche ad una comparazione con la natura morta di produzione barocca in prospettiva lotmaniana. Con essa condivide la proprietà non trascurabile di porsi ad un tempo come testo *descrittivo* e *metadescrittivo*: da un lato fornisce allo spettatore una rappresentazione visiva del fenomeno della conoscenza, esibendo in tutti i suoi aspetti il particolare *modello* cosmologico dell'autore; dall'altro gli rivela implicitamente lo statuto fittizio della rappresentazione, in quanto mette a disposizione dei suoi sensi - in questo caso della sola vista - non una rappresentazione della 'cosa' (la materia, l'uomo, il mondo) ma la 'cosa' stessa come rappresentazione - di sé e più in generale del mondo. Ricordiamo infatti che il quadro è per Filonov un organismo vivente a tutti gli effetti, capace di evolvere nel tempo e di moltiplicarsi.

Si può dire in tal senso che l'opera di Filonov appartenga di diritto al genere della natura morta, nel suo significato originario di *still life* (cfr. nota 236). Una volta *finito* il quadro analitico rappresenta la formula più complessa di raffigurazione della cosa ormai inerte, come il cesto di frutta o il mazzo di fiori nella tradizione barocca del genere. Il quadro *finito* è pertanto una natura 'morta' a tutti gli effetti, in quanto ogni suo possibile sviluppo organico è saturato dal lavoro materiale dell'artista sulla tela.

Inoltre la 'testa-natura morta' rivela allo spettatore l'artificiosità della rappresentazione dell'individuo come unità discreta e in sé conclusa. La dissezione del modulo figurativo della testa equivale in tal senso alla disintegrazione del sua unità semantica.

Come si è già osservato, ogni opera di Filonov equivale ad una enunciazione critica circa il metodo figurativo praticato nella tradizione realista, e quindi il riconoscimento della fallacia di ogni forma di rappresentazione che non sia ottenuta mediante l'ausilio dell'*occhio cognitivo*, da cui segue più in generale la fallacia di ogni rappresentazione di tipo convenzionale.

Il messaggio nascosto di ogni testo *metadescrittivo* afferma la natura fittizia della *descrizione* o, più in generale, della conoscenza *in toto* nella sua *modellizzazione* linguistica. La funzione di simili testi può essere solo quella di confermare o invalidare il sistema delle conoscenze, ed è pertanto di natura gnoseologica.

Questa è la posizione tipicamente espressa, secondo Lotman, dalla natura morta barocca di tipo *trompe l'oeil*. È vero che - trovandoci di fronte ad un dipinto del XX secolo - viene a mancare il dato della verosimiglianza rispetto al referente fenomenico, ma ciò dipende dal fatto che Filonov non indaga il mondo con mezzi sensibili, bensì con quelli propri dell'analisi.

Se non si può parlare di "imitazione dell'autenticità" (cfr. nota 239) in senso stretto, è perché Filonov intende cogliere non l'apparenza della cosa, ma la sostanza dei *processi* minimi che portano alla sua percettibilità come immagine unitaria (il volto, la testa). Egli intende ricodificare la 'cosa' in una *lingua* ultrafenomenica, secondo un procedimento diverso rispetto a quello messo in atto durante l'esperienza visiva ordinaria, in base a criteri che a suo parere garantiscono un maggiore grado di oggettività.

Pur ricorrendo all'*occhio cognitivo* anziché al solo *occhio visivo*, il pittore analitico finisce col fare lo stesso che i suoi predecessori barocchi: questi mettevano in evidenza con la loro pittura la fallacia del linguaggio pittorico - e del linguaggio in genere - come strumento di indagine del mondo, esprimendo in proposito il proprio scetticismo gnoseologico; Filonov, al contrario, afferma l'efficacia - contrario di fallacia - del proprio linguaggio pittorico e filosofico, poiché esso si basa non sulla convenzione, ma sui principi universali della logica e dell'intuito. Tali principi si possono considerare davvero assoluti, ammesso di rimanere al solo livello della percezione umana del mondo (cfr. I.3). Anche in questo caso si tratta essenzialmente di tradurre in immagini il problema della conoscenza umana del mondo.

L'opera **Человек в мире** costituisce pertanto una efficace riduzione a *modello* della peculiare gnoseologia filonoviana.

III.2.3. Dagli stivali al berretto: la perdita della libertà.

Abbiamo stabilito che alla base del ciclo delle teste va individuata una concezione dell'arte in tutto simile a quella isolata da Lotman per il genere della natura morta - sia di produzione barocca che cubista. Il modulo figurativo prediletto da Filonov costituisce già di per sé un *modello* gnoseologico del mondo, frutto dell'attività analitica dell'artista applicata al sistema delle conoscenze - cioè una *metadescrizione* - dove la natura morta agiva invece sul sistema del linguaggio pittorico e delle rappresentazioni convenzionali.

Quindi ogni testa filonoviana assolve alla medesima funzione che il singolo frutto o il fiore nella natura morta di tipo tradizionale, pur assumendo al tempo stesso un significato di portata decisamente maggiore. La presenza della testa nello spazio della tela non si limita infatti a mettere in dubbio l'adeguatezza del linguaggio pittorico a cogliere la vera natura della cosa, come accadeva secondo Lotman nelle nature morte di tipo *trompe l'oeil*: ogni testa pretende al contrario di esistere in quanto 'cosa' più vera della 'cosa' stessa (cfr. nota 121).

Ma le teste filonoviane si trovano frequentemente associate a raffigurazioni di oggetti veri e propri. I casi in cui ciò avviene sollevano un problema notevole: quale significato attribuire alla intrusione di ciò che è inerte in uno spazio destinato a contenere - nelle intenzioni dello stesso autore - solo ciò che è vivente?

Gli oggetti del mondo vivente che Filonov disseziona (**восприятие**) e reintegra sulla tela (**разрешение**) denotano in larga misura l'attenzione dell'artista - in quanto *ricercatore-inventore* - per il dettaglio anatomico. Gli oggetti del quotidiano - in particolar modo calzature e copricapo - sembrano invece conservare sempre la propria unità semantica: non perdono in altre parole quella stretta aderenza mimetica al referente che è propria della natura morta di tipo tradizionale. Prendiamo in esame alcuni casi particolari in cui avvengono intrusioni del genere appena descritto.

Nel macrotesto da noi selezionato, il primo oggetto del quotidiano ad imporsi in maniera significativa sullo spazio della tela è uno stivale²⁶⁴. Nel dipinto degli anni Venti **Без Названия (Головы, сапог и рыба)** (*Senza titolo (Teste, stivale e pesce)*)²⁶⁵ la presenza dell'oggetto conferisce alla composizione un carattere del tutto anomalo rispetto a quanto visto in precedenza.

Il grande calzare, attorno al quale sono disposte quattro teste di varia fattura, risalta notevolmente sulla *texture* di sfondo, poiché i suoi margini risultano marcati e tracciati con estrema precisione. Di notevole importanza è anche il fatto che Filonov scelga di farne esplicita menzione nel titolo dell'opera - cosa del tutto inusuale data la valenza non descrittiva dei titoli, come prescritto dal pittore analitico nel documento del '28 **Краткое пояснение к выставленным работам** (cfr. nota 112). La riproposizione reiterata dello stesso oggetto in uno spazio marginale della tela conferma inoltre la sua valenza di cifra tematica: in un angolo del dipinto - in basso a destra - compaiono infatti tre raffigurazioni simili, benché iconograficamente meno marcate rispetto a quella centrale.

L'effigie dello stivale, in quanto raffigurazione di un oggetto inerte, trova sia sul piano dell'espressione che su quello del contenuto una codificazione sensibilmente diversa da quella riservata alle teste. Vediamo per prima cosa come i due moduli figurativi - la testa e lo stivale - si differenzino sul piano del contenuto.

Per quanto riguarda la natura del referente con cui il segno instaura la sua equivalenza sulla tela va rivisto quanto detto da Lotman a proposito della natura morta di tipo *Vanitas*. A sostegno dell'assimilabilità tra quadro *finito* e natura morta si possono infatti ricordare le osservazioni del semiologo sull'intrusione nell'opera barocca di oggetti particolarmente significativi dal punto di vista simbolico. In un passaggio del documento **Натюрморт в перспективе семиотики** (*La natura*

²⁶⁴ Il tema dello stivale e della scarpa ricorre spesso anche in opere non incluse nel nostro macrotesto, come ad esempio **Ломовые** (*I carrettieri*, 1915. Acquerello. 45×51,7) e **Формула современной педагогики Изо** (*Formula della pedagogia contemporanea praticata all'Izo*, 1923. Tecnica mista su carta. 17,5×20). Per il tema analogo del piede si veda la nota 266.

²⁶⁵ Cfr. Fig. 21.

morta in prospettiva semiotica) si leggeva di come l'intromissione nel quadro di emblemi ricorrenti della transitorietà - un teschio, un orologio, delle monete e così via - rendesse tali opere fortemente allegoriche. L'esplicita valenza simbolica degli oggetti intrusi rivela infatti allo spettatore che il vero significato della natura morta appartiene ad un diverso piano di lettura - da ricercarsi - il che conferisce a tali raffigurazioni quel carattere di "enunciato cifrato" di cui parla il semiologo (cfr. nota 245).

Questo sembra avvenire anche nell'opera di Filonov: la raffigurazione dello stivale, contornata da lacerti di tessuto pittorico in cui si intuiscono visioni prospettiche di mani e di piedi, rimanda istintivamente lo spettatore ad un'idea di esasperata fisicità, e determina al tempo stesso uno *scarto semantico* tra 'cose' viventi e 'cose' inerti²⁶⁶. L'accostamento ravvicinato dello stivale alle quattro teste induce inoltre a prendere piena coscienza del problema dell'inanimatezza.

Naturalmente per l'opera di Filonov è improponibile parlare di una valenza allegorica, ma il riconoscimento dello *scarto semantico* tra i due moduli figurativi determina per l'osservatore un netto cambiamento di prospettiva: ad avere significato non sono più le sole teste o il solo stivale, ma il loro (inspiegabile) accostamento. Anche in questo caso lo spettatore comprende che il vero significato dell'opera appartiene ad un diverso piano di lettura, il che conferisce alla raffigurazione dello

²⁶⁶ Particolarmente significativo è lo sviluppo del tema delle mani e dei piedi nelle opere filonoviane di ascendenza primitivista. Vanno ricordate in tal senso: **Мужчина и женщина** (*Marito e moglie*, 1912-13. Tecnica mista su carta. 18,1×10,8) e **Крестьянская семья (Святое семейство)** (*Famiglia contadina (Sacra Famiglia)*, 1914. Olio su tela. 159×128). Un'opera del 1913-14 si intitola significativamente **Безрукие** (*I monchi*. Tecnica mista su carta. 9,9×10,3); in essa il tema delle mani è presente in maniera ancor più marcata - per sottrazione. Proprio nelle opere del ciclo primitivista si osserva una interessante contaminazione tra il tema delle teste e quello delle mani. Come sottolinea John Bowlt, entrambe le parti risultano nelle opere del periodo estremamente sovradimensionate e di aspetto rozzo, contadinesco:

Филоновские всадники Апокалипсиса могут представлять ту же разрушающую силу, которая ощущается в более традиционных трактовках темы. Но лица их и руки грубы, их кони – деревянные лошади, скачут они медленно, через силу. (Misler, Bowlt 1990: 53)

[I cavalieri dell'Apocalisse filonoviani possono rappresentare quella forza distruttrice che si percepisce nelle più tradizionali interpretazioni dello stesso tema. Ma i loro volti e le mani sono rozzi, i loro destrieri sono in realtà cavallucci di legno, scendono lentamente, malvolentieri.]

stivale quel carattere di “enunciato cifrato” di cui si è già detto per il teschio e l’orologio nella natura morta allegorica.

Come si intuisce, quanto è stato detto rientra pienamente nel caso che Lotman definisce come *situazione retorica*: il lavoro compiuto dallo spettatore per *decifrare* il significato di un tale accostamento determina la nascita di nuova informazione²⁶⁷.

Ma il contrasto tra i due moduli figurativi si manifesta in maniera più marcata sul piano dell’espressione, dove all’incongruenza semantica tra ciò che è vivente e ciò che è inerte corrisponde un sensibile scarto tra i codici che regolano la loro traduzione nel linguaggio pittorico - ovvero tra le loro *lingue*.

Lo stivale è lucido, riflette cioè la luce. La sua opacità - in quanto la luce non vi penetra - contrasta notevolmente con la trasparenza che mostrano i tessuti di rivestimento delle due teste in alto a destra²⁶⁸. Con tutta evidenza, il pittore ha realizzato queste ultime secondo il metodo costruttivo *dal particolare al generale*, ma lo stivale è tracciato sulla tela come se fosse il disegno preparatorio per un soggetto realista. Inutile ricordare che fra i metodi di lavoro in arte più invisibili al pittore furono proprio il disegno preparatorio ed il soggetto realista (cfr. I.2.3-5).

La rappresentazione della cosa inanimata funge in tal senso da pietra di paragone, o da marca: la sua intrusione nell’opera permette all’artista di mettere in evidenza per antitesi quelle parti che sono pienamente realizzate secondo i principi dell’**органическая Бстетика** (*estetica organica*). In uno spazio semanticamente omogeneo, come quello che caratterizza gran parte delle opere filonoviane, l’equivalenza tra tessuto pittorico e tessuto biologico può infatti perdere la sua incisività. Dove l’intera figurazione ricalchi il solo metodo costruttivo analitico è in

²⁶⁷ Si noti come in questo caso entrambi i sottotesti le cui *lingue* si trovano in un rapporto di reciproca *intraducibilità* siano considerati per il solo piano del contenuto. Non siamo quindi ancora nell’ambito vero e proprio dell’estetica lotmaniana. Seguirà una comparazione di sottotesti diversamente codificati sul piano dell’espressione - sempre riguardo ai moduli figurativi della testa e dello stivale - ed infine l’*intraducibilità* tra espressione e contenuto (estetica della libertà).

²⁶⁸ È significativo in tal senso che le due teste a sinistra dello stivale si dimostrino quasi completamente opache - cioè non permeabili all’*occhio cognitivo* - il che sembra suggerire uno sviluppo progressivo del tessuto pittorico - da sinistra a destra - atto a mettere in evidenza le differenze formali tra realismo ed arte analitica. Al fine di non complicare ulteriormente il discorso sarà omissa in seguito ogni riferimento alle due teste di sinistra.

altre parole più difficile comprendere il messaggio filonoviano del quadro come 'cosa' vivente - si pensi all'opera del 1923 intitolata **Живая голова** (*Testa vivente*).

Non è un caso infatti che tra i due moduli figurativi l'elemento marcato sia proprio lo stivale: le teste di cui si è detto e la *texture* di sfondo esprimono infatti l'animatezza (biologica) che è propria di ogni quadro *finito*; lo stivale rende invece pienamente percepibile la misura di una tale animatezza, come elemento di contrasto che si oppone alla *texture* di sfondo e alle due teste. E l'oggetto stabilisce la sua diversità - come abbiamo detto - in primo luogo sul piano dell'espressione: la raffigurazione dello stivale non è conforme al metodo costruttivo *dal particolare al generale*. Lo stivale inoltre, come oggetto dotato di integrità semantica ma anche morfologica, si differenzia dai rimanenti segni per staticità. Le teste, specie le due 'esplose' in alto a destra, esprimono invece un elevato gradiente entropico e quindi un notevole dinamismo. Si viene così ad instaurare una perfetta equivalenza tra inanimatezza e inerzia da una lato, animatezza e dinamismo dall'altro (cfr. Schema L).

Сапог (stivale)	Голова (testua)
a - elemento marcato; b - inanimatezza e inerzia; c - realismo di due predicati.	a - elemento non marcato; b - animatezza e dinamismo; c - arte analitica.

schema L - lo stivale e la testa: tavola comparativa.

Il significato estetico dell'opera **Без Названия (Головы, сапог и рыба)** scaturisce in tal senso dal contrasto tra i due moduli figurativi, sia sul piano semantico o del contenuto - 'cose' inerti vs. 'cose' viventi - che su quello morfologico o dell'espressione - metodo analitico vs. realismo di due predicati. Si può dire che tra le

due tipologie di sottotesti presenti nell'opera sussista una condizione di sostanziale *intraducibilità*.

Si consideri ora la seguente affermazione:

Il contrasto tra il modulo figurativo della testa e quello dello stivale sembra risolversi nella figura emblematica del pesce, che - essendo cibo - non appartiene di diritto a nessuno dei due moduli figurativi o, viceversa, appartiene ad entrambi.

L'enunciato proposto è il primo in questa sezione a coinvolgere contemporaneamente i due piani dell'opera: quello dell'espressione e quello del contenuto. Esso rappresenta quindi una libera *interpretazione* del dipinto di Filonov nel senso lotmaniano del termine (cfr. II.3).

Benché pertinente e del tutto plausibile, la nostra affermazione non dipende da un nesso che leghi necessariamente tra loro espressione e contenuto: rappresenta invece la proiezione sull'opera di un'ipotesi liberamente formulata o, in altre parole, l'introduzione nel *limite* di nuova informazione estetica (cfr. Schema J). In simili enunciati risiede secondo Lotman il reale significato della bellezza, come atto di libera conoscenza del mondo compiuto mediante l'*interpretazione* di un suo *modello* estetico.

Fraasi come quella da noi proposta sono arbitrarie, ma del tutto plausibili: la loro veridicità è irrilevante, poiché indecidibile²⁶⁹. La sua formulazione ha comportato due semplici passaggi. In primo luogo si è preso atto della sola raffigurazione - il pesce. In secondo luogo si è formulata un'ipotesi circa il suo contenuto, tenendo conto di quanto già visto dell'opera e avvalendoci quindi di un certo grado di competenza. Va ricordato in tal senso che secondo Lotman ogni spettatore rimane in larga misura all'oscuro circa le reali intenzioni dell'artista - il contenuto dell'opera. Il semiologo non considera strettamente necessaria nemmeno la conoscenza dei dati contestuali che lo hanno spinto ad esprimersi, poiché “la condizione normale per l'uomo è quella di agire in condizioni di informazione insufficienti” (cfr. nota 195)²⁷⁰. Ad esempio: l'ipotesi che associa

²⁶⁹ Si noti come in questa particolare situazione la *neoretorica* lotmaniana incroci la strada con la *nouvelle rhétorique* di Perelman (cfr. nota 130).

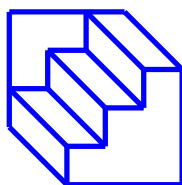
²⁷⁰ Nel celebre trattato **Монтаж** (*Il montaggio*), Sergej Ejzenštejn riconduce la “flessibilità di lettura di una rappresentazione” - concetto non dissimile alla *libertà semiotica* lotmaniana - alla possibilità di associare al segno un significato non stabilito a priori:

la raffigurazione del pesce all'idea del cibo - ciò che è inerte, ma che un tempo era animato - ci è stata suggerita dalla presenza di una piccola coppa (a destra) e di una sedia (in basso) appena intravedibile, il che fa pensare presumibilmente ad una tavola imbandita, tema carissimo a Filonov²⁷¹.

Tralasciando il problema della creatività e delle sue (insondabili) origini, possiamo quindi affermare che la frase così prodotta costituisce una vera e propria *definizione operativa* dell'estetica lotmaniana della libertà.

La nostra 'libera' *interpretazione* dell'opera di Filonov è tale per due motivi: l'elevato grado di *libertà semiotica* di cui ha goduto l'artista; l'elevato grado di *libertà semiotica* di cui ha goduto lo spettatore. Poiché il secondo non è materia rilevante ai fini della nostra discussione, sarà approfondito di seguito il problema della *libertà semiotica* nell'opera di Pavel Filonov.

L'ideogramma, in analogia col quale ho illustrato il mio pensiero, sta a metà strada tra la plastica figurativa e la sfera delle parole e della letteratura. [...] La rappresentazione può essere una, ma l'immagine interpretata può essere del tutto differente. Prendiamo per esempio la rappresentazione del disegno qui sotto. Tutti sanno che la lettura *in immagine* di questa rappresentazione è triplice: ora come scaletta, ora come nicchia con la volta a gradini, ora come combinazione piatta di linee rette.



La flessibilità di lettura di una rappresentazione alla quale non sia stato fornito alcun contenuto apre un campo di interpretazione «in immagine» assolutamente sconfinato. Questo fatto può tornare utile per l'esercizio dell'immaginazione; e proprio in questo senso Leonardo da Vinci lo raccomandava ai suoi allievi, invitandoli a osservare le macchie di umidità e i contorni delle nuvole, ricavandone immagini e figure. (Ejzenštejn 1985: 343)

²⁷¹ Oltre al documento **За столом** (*A tavola*) - di cui si è già detto nella presente sezione - segnaliamo in proposito le seguenti opere, non riprodotte in *Appendice*: **Пир королей** (*Il banchetto dei principi*, 1912. Tecnica mista su carta. 21×32); **Музыканты** (*I musicanti*, 1912. Tecnica mista su carta. 10,6×13,1); **Пир королей** (*Il banchetto dei principi*, 1913. Olio su tela. 175×215); **Тайная вечеря** (*Ultima cena*, anni '20. Tecnica mista su carta. 16×49,1); **Семейный портрет** (*Ritratto di famiglia*, 1924. Acquerello. 30,5×51,3).

Lotman afferma in **Огонь в сосуде** (*Il fuoco nel vaso*) che tra i principali fattori contestuali necessari alla comprensione della bellezza va senz'altro iscritta la "libertà di scelta" (cfr. II.3). La *libertà semiotica* di un artista si dà quindi come libera scelta sia di contenuti che di modalità espressive. L'opera realizzata da Filonov secondo il metodo costruttivo *dal particolare al generale* - il quadro *finito* - esprime in tal senso il massimo grado di *libertà semiotica*: la natura esplosiva del suo tessuto pittorico, gli accostamenti imprevedibili tra i nuclei discreti di *compiutezza* - teste, animali, cose - e l'uso assolutamente non denotativo del colore ha indotto la critica ad istituire parallelismi con l'opera di Hieronymus Bosch (1450-1516)²⁷².

In una breve nota dello stesso articolo, Lotman affronta di passaggio proprio il problema della *libertà semiotica* nell'opera di Bosch. Il semiologo mette in evidenza soprattutto il fatto che le fantasie mutagene descritte dal pittore olandese permettono associazioni grottesche di dettagli anatomici umani ed animali, di elementi vagamente floreali e di oggetti (non più) inanimati, ma sempre senza cancellarne la fisionomia originaria. Le creature infernali che animano i suoi quadri non sono pertanto informi elucubrazioni pittoriche, ma precise ridisposizioni combinatorie di parti, che sono anche dettagli del tutto realistici:

²⁷² Circa l'ascendenza di Bosch sull'opera filonoviana, scrive lo studioso John Bowl:

Как соотносится искусство Босха и Брейгеля с искусства Филонова? Аналогии здесь менее очевидны, но, разумеется, тоже существуют. В первую очередь, Филонова привлекало в Босхе и Брейгеле использование линии как обостренного воздействия на органы чувств; внимание его было привлечено и другими составными их искусства - аллегорией, перегруженностью, Бсхатологическими символами, здравым смыслом неизбежной, всеобщей метаморфозы.
(Bowl 1990: 34-44)

[*Che relazioni sussistono tra l'opera di Bosch e Brugel e quella di Filonov? Le analogie in questo caso non sono evidenti, ma, si capisce, esistono. In primo luogo, ciò che richiamò l'attenzione di Filonov nell'opera di Bosch e Brugel fu l'uso delle linee come acuto strumento di pressione sugli organi dei sensi; ma la sua attenzione fu attratta anche da altri fattori della loro arte - dall'allegoria, dalla ridondanza, dai simboli escatologici, dal buon senso della inevitabile, generale metamorfosi.*]

Например, картины Босха резко увеличивают степень свободы, поскольку допускают самые неожиданные сочетания: уродливые комбинации предметов разного ряда сознают людей с превращенными в части их тела деталями, не только из мира животных, но и частями разнообразных неодушевленных предметов. В вещах раскрывается “человекоподобие” или “звероподобие”, а Б ти последние легко сохраняют память о предметах, из которых они возникли. (Lotman 1992e: 2n)²⁷³

Le affinità con la propensione filonoviana alla metamorfosi sono del tutto evidenti. Meno immediate sono invece le considerazioni di Lotman circa l'origine lucreziana di una tale fantasmatica e, soprattutto, riguardo la sua traduzione in epoche culturali successive, come fenomeno che ha investito in parte anche il nostro secolo:

Б то перенесение признаков живого в мир предметов и предмето – вещественного в облик человека повторилось в гротескной Бстетике XX века. Античным праобразом таких воззрений является представление Тита Лукреция Кара о мире, как пространстве, наполненном случайно сталкивающимися и соединяющимися различными предметами. (Lotman 1992e: 2n)²⁷⁴

²⁷³ *I quadri di Bosch, per esempio, aumentano considerevolmente il grado di libertà giacché permettono le associazioni più inaspettate: combinazioni mostruose di oggetti di genere diverso danno vita a personaggi che presentano non soltanto dettagli (trasformati in parti dei loro corpi) che appartengono al mondo degli animali ma anche parti di svariati oggetti inanimati. Nelle cose si rivela l' “antropomorfismo” (čelovekopodobie) o il “bestialismo” (zveropodobie), ma esse rimandano facilmente agli oggetti dai quali sono nati.* (Lotman 1997b: 113n)

²⁷⁴ *Questo cambio di segni dal mondo dei vivi al mondo degli oggetti e dal mondo delle cose al mondo dei vivi si ripeté nell'estetica grottesca del XX secolo. L'antico modello di tale visione è l'idea lucreziana di un mondo come spazio riempito da oggetti diversi che si scontrano e si combinano in modo del tutto casuale.* (Lotman 1997b: 113n)

La libera associazione di oggetti incongruenti sul piano semantico - parti di 'cose' inerti con parti di 'cose' viventi - determina l'innescio di innumerevoli *situazioni retoriche*. L'inconciliabilità fra le parti così assemblate aumenta notevolmente lo scarto tra segno e cosa: lo spettatore percepirà la raffigurazione come fortemente "dissimile" rispetto ad ogni sua precedente esperienza ordinaria del mondo. Ma in arte ad una tale incongruenza non corrisponde l'abbandono del *modello*, come accade invece in ambito logico-conoscitivo: secondo Lotman la 'formula dell'arte' è infatti: «so che questo non è ciò che essa rappresenta, ma nello stesso tempo vedo chiaramente che questo è proprio ciò che essa rappresenta»²⁷⁵. L'insolito e lo straordinario in arte sono pertanto fonte di sempre nuova informazione e contribuiscono in larga misura ad aumentare il grado di *libertà semiotica* dello spettatore: più l'espressione è "dissimile" dalle cose del mondo, più sarà "simile" al reale intento dell'artista - come contenuto che va liberamente ricercato dallo spettatore²⁷⁶.

L'incongruenza - lo abbiamo già detto - può manifestarsi inoltre sul piano morfologico: l'intrusione riguarda in tal senso porzioni di tessuto pittorico realizzate con una tecnica sensibilmente diversa da quella dominante lo spazio della tela. Un esempio di immediata comprensibilità è offerto dall'opera del 1925 **Голод** (*Fame*)²⁷⁷.

In fase di definizione del macrotesto si è detto di come la prominenza ivi attribuita ai due volti - ottenuta mediante un tratto di contorno notevolmente marcato rispetto alla *texture* di sfondo - manifesti la predilezione di Filonov per il tema della testa. La differente codificazione delle due teste rispetto allo sfondo - in quanto realizzate mediante una tecnica espressiva sensibilmente diversa - rappresenta una prima evidente *situazione retorica*, ma non è la sola.

Sullo spazio della tela (in alto a destra) spicca la raffigurazione di una piccola farfalla: il fatto che questa sia realizzata secondo un procedimento costruttivo non

²⁷⁵ Si veda in tal senso il passaggio da noi riportato a pagina 147, tratto dal documento del 1975 **Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»** (*Tesi sull'arte come «sistema secondario di modellizzazione»*). Sulle differenze tra arte e modelli logico-conoscitivi si veda inoltre l'intero paragrafo II.2.

²⁷⁶ Riguardo a queste ultime considerazioni si veda il punto I.2.0 del documento **Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем»** (*Tesi sull'arte come «sistema secondario di modellizzazione»*), da noi riprodotto a pagina 147.

²⁷⁷ Cfr. Fig. 17.

analitico determina una seconda - e più incisiva - *situazione retorica*. L'insetto sembra infatti non appartenere alla dimensione (analitica) delle teste e dalla *texture*: sembra in altre parole poggiare sulla superficie della tela, come 'cosa' vivente e reale (realistica) estranea al dipinto. L'intrusione della farfalla - come corpo estraneo ed esterno - sembra voler evidenziare lo statuto fittizio della tecnica espressiva con cui è realizzata: in quanto segno tracciato conformemente al solo realismo di due predicati, l'insetto resta al di fuori (ai margini) dello spazio destinato al tessuto pittorico analitico²⁷⁸. Metaforicamente parlando si può dire che alla (fragile, inconsistente) farfalla del realismo è precluso l'accesso alla dimensione della 'vera' arte - quella analitica.

La funzione della farfalla in **Голод** è dunque affine a quella dello stivale in **Без Названия (Головы, сапог и рыба)**: la presenza (emblematica) di entrambi è infatti marca che permette all'artista di evidenziare per antitesi le parti realizzate secondo i principi dell'*estetica organica*²⁷⁹.

Si è detto di come nell'opera da noi presa in esame il contrasto tra i due moduli figurativi della testa e dello stivale generi una *situazione retorica*. Altre *situazioni retoriche* ricorrenti nell'arte analitica sono dovute, ad esempio, alla doppia codificazione "discreto-continuo", che caratterizza il tessuto pittorico realizzato secondo il metodo costruttivo *dal particolare al generale*.

Ma la *situazione retorica* che meglio caratterizza il ciclo filonoviano delle teste va ricondotta alla distinzione lotmaniana tra natura morta e ritratto: la situazione di *intraducibilità* scaturisce in questo caso dal contrasto tra la rappresentazione della cosa come *modello* gnoseologico e la rappresentazione della cosa come *modello* assiologico.

A questo proposito è utile formulare un breve confronto tra la funzione dello stivale in **Без Названия (Головы, сапог и рыба)** e la funzione del berretto nei

²⁷⁸ L'ipotesi è avvalorata da un dettaglio, quasi impercettibile ma indubbiamente significativo: un'ala della farfalla copre parzialmente alcuni degli *atomi-mattoni* che animano la *texture*.

²⁷⁹ Simili intrusioni ricordano per certi versi le complesse costruzioni metadescrittive del grafico Maurits Cornelis Escher. Nella litografia del 1946 *Specchio magico*, una delle due sfere che poggiano sul foglio copre parzialmente l'ala di un drago, rivelandone la falsa tridimensionalità (Ernst 1992: 76).

dipinti degli anni Trenta **Колхозник** (*Un kolchoziano*) e **Рабочий в кепке** (*Operaio con berretto*)²⁸⁰.

A contraddistinguere la raffigurazione del berretto dal modulo figurativo dello stivale è un qualche fattore discriminante che va ricercato sul piano del contenuto: non esiste infatti uno scarto notevole tra i metodi costruttivi adottati dal pittore nella loro realizzazione. L'incongruenza è in tal caso di natura esclusivamente semantica e dipende in sostanza dal fatto che il copricapo è dotato di un maggiore grado di riconoscibilità: la funzione del berretto risulta del tutto esplicita in **Колхозник**, dove lo si è detto indicare la piena adesione da parte del personaggio ritratto alle nuove assiologie epocali del collettivismo socialista. Va ricordato in tal senso che il pittore non raffigura un copricapo *qualsiasi*, ma un berretto dalla inconfondibile fattura: esso costituiva parte integrante della 'divisa' di ogni kolchoziano - insieme alla tuta da lavoro rigorosamente celeste e, perché no, al pizzo tagliato alla maniera di Stalin (cfr. III.3.1).

Lo stivale è al contrario un oggetto del tutto generico, che non comporta il coinvolgimento di particolari significati assiologici: come oggetto del quotidiano si limita a stimolare nello spettatore una riflessione sulla natura del tessuto pittorico filonoviano - realizzato, come si è detto, conformemente ai principi dell'*estetica organica*. Facendo tesoro delle osservazioni di Lotman - formulate in **Портрет (Il ritratto)** circa la raffigurazione di mani e piedi rispetto all'effigie del volto - si può dire che lo stivale permetta un "grado maggiore di convenzionalità e di generalizzazione nella rappresentazione" (cfr. nota 224).

La raffigurazione del berretto e il modulo figurativo dello stivale - in quanto oggetti intrusi - costituiscono rispettivamente una marca del *modello* assiologico ed una marca del *modello* gnoseologico. Lo stivale - come del resto la farfalla in **Голод** del 1925 - assolve ad una funzione principalmente *metadescrittiva*: induce lo spettatore a compiere una riflessione sul linguaggio pittorico adottato dall'artista. Il copricapo assolve invece ad una funzione meramente *descrittiva* e non lascia allo spettatore grandi possibilità di *interpretazione*: è un segno del tutto 'inequivocabile'. Volendo continuare il parallelismo istituito da Lotman tra segno pittorico e segno linguistico, è possibile aggiungere a quanto detto che lo stivale si comporta da nome comune, il berretto da nome proprio (cfr. nota 259).

²⁸⁰ Cfr. Fig. 31 e 32. Entrambe le opere sono state oggetto di analisi in III.3.1.

Сапог (stivale)	Кепка (berretto)
a - marca il <i>modello</i> gnoseologico;	a - marca il <i>modello</i> assiologico;
b - funzione <i>metadescrittiva</i> ;	b - funzione <i>descrittiva</i> ;
c - si comporta da nome comune;	c - si comporta da nome proprio;
d - situazione contestuale di elevata <i>libertà</i> .	d - contesto restrittivo delle <i>libertà</i> individuali.

schema M - *lo stivale e il berretto: tavola comparativa.*

Intendiamo ricondurre le differenze tra le due modalità espressive - cioè il diverso effetto provocato l'intrusione dello stivale e del cappello nello spazio della tela - a ragioni di ordine puramente contestuale. Le opere pittoriche sin qui prese in esame appartengono infatti a due momenti storici profondamente dissimili: **Без Названия (Головы, сапог и рыба)** e **Голод** risalgono infatti agli anni Venti, mentre **Рабочий в кепке** e **Колхозник** ai primi anni Trenta.

Nel primo caso il pittore poté senz'altro sperimentare un contesto di elevata libertà, dovuta da un lato ai momentanei disordini politici e sociali che si verificarono nella Russia post-rivoluzionaria, dall'altro ai vantaggi che all'artista procurò la sua piena adesione agli ideali del comunismo, dimostrata pubblicamente in più di un'occasione (cfr. nota 71).

Nel secondo caso la situazione contestuale è diametralmente opposta: sin dai primi anni Trenta - a seguito della definitiva affermazione di Stalin in seno al PCUS - le restrizioni delle libertà individuali si estesero in larga misura anche alle libertà di pensiero e di espressione artistica (cfr. nota 1).

Concludiamo il nostro discorso circa il grado di *libertà semiotica* nell'opera di Pavel Filonov con una breve osservazione sugli ultimi due dipinti iscritti nel macrotesto da noi selezionato: l'opera del 1931 **Ударницы на фабрике «Красная заря»** (*Lavoratrici d'assalto alla fabbrica «Alba rossa»*)²⁸¹ e l'opera coeva **Тракторный цех Путиловского завода** (*Il reparto trattori della fabbrica Putilovskij*)²⁸².

I due documenti testimoniano l'adesione del pittore analitico ai principi tematici e figurativi del Realismo Socialista. Nel primo sono raffigurate lavoratrici all'opera dietro piccole macchine a motore elettrico; nel secondo operai impegnati nell'assemblaggio e nella messa a punto di imponenti trattori. Nient'altro. Ed ogni figura è tracciata in maniera assolutamente non analitica.

Presa da un punto di vista strettamente culturologico, l'opera filonoviana si dimostra nel complesso arte del tutto *periferica*: in nessun momento della sua lunga permanenza sullo scenario artistico russo-sovietico essa svolge un ruolo davvero decisivo nella formulazione di una nuova filosofia dell'arte. Questo è tanto più vero se la si mette a confronto con le maggiori avanguardie degli anni Dieci e Venti - raggismo, suprematismo, costruttivismo e così via.

Le due opere in questione rappresentano forse l'unico momento della produzione filonoviana in cui il pittore dimostra di omologarsi pienamente al *modello* estetico attivo, non limitandosi a subirne il fascino - come talvolta era avvenuto in precedenza (cfr. nota 51)²⁸³.

Ma simili deviazioni 'occasionalì' documentano in maniera emblematica ciò che accadde nella Russia staliniana a gran parte degli artisti di ricerca. Si può dire in tal senso che il paradigma degli sviluppi possibili nella sperimentazione d'avanguardia fu drasticamente costretto entro l'alveo della nuova arte di regime. La sola utilità strumentale riconosciuta all'oggetto d'arte in epoca staliniana fu quella mediatica, ossia

²⁸¹ Cfr. Fig. 34.

²⁸² Cfr. Fig. 35.

²⁸³ Si ricorda al lettore che il *modello* attivo in un dato sistema culturale occupa sempre una posizione di assoluta centralità. Alla periferia avvengono invece quelle incessanti trasformazioni di ogni cultura che possono in seguito portare alla formulazione di nuovi *modelli* stabili (cfr. nota 141). In questo senso l'opera filonoviana conferma la sua natura di arte di ricerca.

di testo dotato di un alto potere persuasivo. Unico fine dell'arte divenne la divulgazione prima, ed il consolidamento in seguito di un nuovo *modello* assiologico, un nuovo sistema di valori che fosse in qualche modo funzionale agli imperativi del tempo - 'lotta di classe', 'proletarizzazione', 'rivoluzione'.

Ad avere la meglio furono quindi ragioni di ordine esclusivamente pratico, non estetico: Lotman osserva infatti che "solamente la libertà di scelta pone le premesse per una valutazione estetica di ciò che, al di fuori di tale libertà, può solo offrirsi a una valutazione pratica" (cfr. nota 198).

Nel caso delle opere filonoviane in questione non è data all'artista - né allo spettatore - alcuna libertà di scelta²⁸⁴. Il loro significato è del tutto 'inequivocabile'. Ciò che esse rappresentano è una verità 'oggettiva'. È l'arte del *ritorno all'ordine*, l'arte 'sana' che trionfa su quella 'malata' (cfr. nota 211).

Si è scelto di iscrivere i due documenti nel nostro macrotesto perché il modulo figurativo della testa mantiene in essi quella particolare valenza di cifra tematica che si è rilevata in tutti gli altri casi.

Come si è detto in fase di definizione del macrotesto, nell'opera *Lavoratrici d'assalto alla fabbrica «Alba rossa»* la disposizione delle figure entro lo spazio fittizio del laboratorio tessile riflette lo schema compositivo di altre opere in cui i personaggi sono ritratti seduti dietro a tavole imbandite (cfr. nota 271). In quei casi - si è citata

²⁸⁴ Alla proclamazione del Realismo Socialista come unico stile compatibile con le ragioni del proletariato seguì una drastica limitazione delle libertà di opinione e di espressione artistica. Le conseguenze delle imposizioni introdotte in letteratura sono descritte dallo studioso Luigi Magarotto:

Il «metodo» (o «stile» o «indirizzo» come si scriveva allora indifferentemente) del «realismo» era giustificato da una concezione del mondo che per uno scrittore proletario poteva essere solo materialista, mentre l'aggettivo «socialista» stava ad indicare che tale realismo descriveva la costruzione di una società dove le classi stavano scomparendo. Il realismo socialista condannava ogni isolamento dalla vita o una sua semplice contemplazione e pretendeva dallo scrittore (definito da Stálin un «ingegnere delle anime») un organico legame con la realtà trasformata dal proletariato. Definito l'ambito tematico, eroe positivo dell'opera letteraria diventava il proletariato in lotta per il socialismo. All'autore non restava, dunque, nessuna possibilità di scelta per il tema o i personaggi della sua opera: tutto era predisposto e obbligato; inoltre egli era tenuto ad adottare una forma ed una linguaggio semplici e chiari. (Magarotto 1997: 232)

l'opera del 1912-13 **За столом** (*A tavola*) - l'artista attribuiva una esplicita prominenza semantica alle mani ed ai volti, il che accade anche nell'opera del '31.

Nel documento *Il reparto trattori della fabbrica Putilovskij* la testa assolve pienamente alla funzione originaria di modulo figurativo: la sua riproposizione lungo tutto lo spazio inferiore della tela ne misura appieno la profondità. Le teste sono inoltre quasi del tutto identiche fra loro, il che sembra alludere molto verosimilmente all'omologazione e al conformismo imperanti. Si noti inoltre la presenza costante del berretto su ognuna delle teste ritratte, anche in questo caso come marca di un *modello* innegabilmente assiologico (cfr. Schema M).

Le due opere testimoniano per certi versi il pieno trionfo delle prerogative assiologiche del ritratto - nell'interpretazione lotmaniana - su quelle gnoseologiche della natura morta. In esse il ciclo delle teste vede ridursi il cerchio del proprio orizzonte speculativo, fino a divenire un mero strumento (pratico) per la divulgazione e il consolidamento dell'ortodossia politica. Tutto questo va nella direzione contraria rispetto alla **мировоззрение** (*visione del mondo*) analitica, i cui scopi - di portata universale - sono pienamente espressi nella cosmologia utopica filonoviana.

Lo spettatore è costretto a subire quel cambio di prospettiva - in senso ovviamente restrittivo - che si era già registrato per il passaggio dal modulo figurativo dello stivale alla raffigurazione del berretto. Benché in apparenza marginali, simili dettagli rendono del tutto percettibile - come emanazioni in scala ridotta del fenomeno macroscopico - il verificarsi di un drammatico evento contestuale: la perdita della libertà.

Conclusioni

*È orribile! Brucio di dolore e di vergogna.
Nell'ora in cui tutti i cuori si schiudono e battono
all'unisono, voi coprite i vostri corpi con i simboli
della schiavitù e dell'umiliazione. Che vergogna!
Anche se prima mi avete offeso e deriso, com'è
possibile che, in questo momento, le mie parole non
vi tocchino nel profondo del cuore? Non posso
crederci, non voglio. L'uomo è buono, lo so. È
grande! È meraviglioso!*

A.FAJKÒ (1925)

L'ultimo decennio nella vita di Pavel Filonov trascorse quasi senza avvenimenti degni di nota. Il sopravvento preso in arte dal Realismo Socialista e, più in generale, i provvedimenti restrittivi delle libertà individuali introdotti da Stalin all'inizio degli anni Trenta spensero in Unione Sovietica quel vivido fervore intellettuale che aveva prodotto uno dei massimi risultati mai raggiunti nella storia della cultura (russa e non): l'arte d'avanguardia.

Già alla fine degli anni Venti l'artista dovette risentire notevolmente della nuova situazione politica, nonché del clima di ostile isolamento che egli stesso aveva contribuito a costruirsi attorno, rifiutandosi di scendere a compromessi sia con i principi ispiratori delle altre avanguardie, sia con le rigide imposizioni della nuova arte di regime - salvo eccezioni del tutto occasionali, di cui si è parlato in III.3.3.

Va detto che Filonov non smise mai la sua originale attività di ricerca, sia sotto il profilo tematico che figurativo. Lo testimonia tra l'altro il documento del 1940 **Лики (Volti)**²⁸⁵: l'opera, benché sia fra le ultime dipinte dal maestro, è realizzata in maniera del tutto conforme al metodo costruttivo *dal particolare al generale* (cfr. I.2.3). Ma la vera e propria campagna di censura a cui il pittore analitico fu sottoposto sin dalla fine degli anni Venti attenuò notevolmente l'incisività dei suoi lavori sulla critica e sul pubblico, fino a consegnarne l'intera opera ad un (ben architettato) oblio.

²⁸⁵ Cfr. Fig. 37.

Una spietata vignetta satirica comparsa nel 1927 su di una rivista pietroburghese testimonia il tono sprezzante e puerilmente denigratorio con cui la nuova *intelligencija* soleva liquidare ogni voce discorde. La trama è delle più banali: un ladro si introduce nottetempo in una galleria d'arte e, nella piena oscurità, sottrae una tela. Tornato al proprio covo, il quadro si rivela opera del pittore analitico Pavel Filonov: senza esitare il ladro si uccide²⁸⁶. Il testo del documento - in distici rimati - si commenta da sé:

1. **Сияет луна, равнодушно глаза
На вора, что лезет в окошко музея.**
2. **Инстинкт и во тьме не оставил каналью.
Трещит полотно под кощунственной сталью.**
3. **Вор тихо крадется во мраке глубоком
Какая добыча дана ему роком?**
4. **К какой его случай направил картине?
Рембрант? РафаБ ль? Джiovанни-Беллини?**
5. **Вор мчится во мраке. И в мысля Иуды -
Дом, и поместья, и золота груды.**
6. **Но, ах! Наказанье достойно корысти!
Шедевр оказался... Филоновской кисти!!**
(cit. in Zadora 1990: 172)²⁸⁷

Durante gli stessi anni dalla direzione dell'autorevole **Русский музей** (*Museo Russo*) si susseguirono a lungo promesse circa l'allestimento di una monografica a lui intitolata. Ma quando alle pareti delle sale erano già appesi i quadri più celebri dell'artista, fu deliberato di rimandarne l'apertura *sine die*, il che lasciava presagire con tutta probabilità una irrevocabile soppressione del progetto. Ne scaturì un

²⁸⁶ Il titolo della vignetta è **Наказанный порок (Кошмарное злодейство в духе аналитического искусства)** (*Il vizio punito (Un orrendo misfatto nello spirito dell'arte analitica)*). Cfr. Fig. 38.

²⁸⁷ 1. *La luna brilla, indifferente guarda il ladro, che si infila in una finestrella del museo.*
 2. *Anche al buio l'istinto non tradisce la canaglia. Scricchiola la tela sotto l'acciaio sacrilego.*
 3. *Silenzioso il ladro si dilegua nel buio. Che bottino gli ha riservato la sorte?*
 4. *Verso che quadro lo ha indirizzato il caso? Un Rembrandt? Un Raffaello? Un Giovanni Bellini?*
 5. *Il ladro corre veloce nel buio. Si immagina una casa - il Giuda! - poderi, ed un mucchio d'oro.*
 6. *Ma, ah! Che punizione perfetta alla sua avidità! Il capolavoro si è rivelato... opera di Filonov!!*

aspro dibattito che coinvolse i maggiori critici ed artisti del periodo - gli ultimi ad essere sopravvissuti al clima culturale (affatto insalubre) del *ritorno all'ordine* staliniano.

Nei suoi confronti la critica si accanì con particolare spietatezza, arrivando a muovere circostanziate - e per ciò stesso pericolose - accuse politiche: le sue opere si rivelarono ad un tratto sature di un'inedita propensione all'individualismo - per forme e contenuti - e l'indecifrabilità del suo metodo pittorico fece dell'artista un insospettato propugnatore di valori 'borghesi', un sabotatore dell'ideologia proletaria, un nemico del popolo - come in precedenza era già accaduto a Kandinskij e Chagall (cfr. nota 8). Fra i detrattori di Filonov si schierò il critico d'arte S.Isakov, che in un intervento del 1930 si domandava:

**Во имя чего же, спрашивается, устроил
Русский Музей выставку Б того художника, раз
творчество его глубоко индивидуалистично и по
всей установке своей чуждо мировосприятию
пролетариата, насыщено глубоко буржуазными
тенденциями?** (cit. in Misler, Bowlt 1990: 161)²⁸⁸

Non mancarono d'altra parte voci autorevoli in difesa del pittore, la cui fama aveva varcato i confini del Paese già a metà degli anni Venti. Insieme al consolidato *status* di artista 'proletario', la notorietà ed il consenso riscossi da Filonov tra gli intellettuali dell'epoca contribuirono a non lasciare che il suo nome fosse completamente annientato dalla critica di parte. In un articolo dello stesso anno I.Brodskij intervenne in sua difesa:

**Я считаю - и Б то не одно только мое мнение,
что Филонов как мастер-живописец является
величайшим не только у нас, но и в Европе и в
Америке.**

²⁸⁸ *In nome di che, ci si domanda, il Museo Russo ha allestito un'esposizione di questo artista, dal momento che la sua opera è profondamente individualistica e di impostazione assolutamente estranea alla percezione del mondo del proletariato, satura com'è di tendenze borghesi?* Nicoletta Misler segnala che la citazione è tratta dal **Каталог Русского музея** (*Catalogo del Museo Russo*) del 1930.

Его производственно-творческие приемы – по краскам, по подходу к работе и по глубине мысли – несомненно наложат отпечаток на мировую живопись и наша страна может им вполне заслуженно и законно гордиться. Я уверен, что дирекция Русского музея не понимает, что она делает. (cit. in Misler, Bowlt 1990: 161-162)²⁸⁹

Ma il dibattito rimase a lungo irrisolto, protraendosi per anni senza che l'esposizione - già da tempo installata - fosse mai aperta al pubblico²⁹⁰. Nel frattempo il *Collettivo dei maestri dell'arte analitica* veniva sciolto definitivamente (1933) e il suo fondatore escluso una volta per tutte dal dibattito sulla funzione pedagogica dell'arte nel processo di 'proletarizzazione' della società russa - alla cui nascita aveva peraltro contribuito con entusiastico fervore (cfr. nota 73).

Filonov non s'arrese: il suo temperamento gli permise di sopravvivere a lungo nelle coscienze di chi un tempo aveva intuito tutta la portata della sua arte. La sperimentazione continuò, soltanto dovette essere consumata in disparte, con ascetico distacco dalla barbarie del reale.

Attorno a lui si continuavano a combattere battaglie che l'artista riteneva perse sin da principio: benché la lotta sociale fosse stata ingaggiata nel nome dei massimi ideali - libertà ed eguaglianza - dietro l'esito storico dello stalinismo si celavano con tutta evidenza solo interessi di parte, e quella stessa brama di possesso e di controllo dell'uomo sull'uomo che Fedorov era solito chiamare "cannibalismo" (cfr. nota 14). Filonov confessò una volta al poeta e scrittore Chlebnikov la sua totale incapacità a

²⁸⁹ *Ritengo - e non sono l'unico a pensarlo - che come pittore Filonov sia il più grande maestro non solo qui da noi, ma anche in Europa e America. Il suo procedimento artistico costruttivo - per le tinte, per l'approccio al lavoro e per la profondità di pensiero - indubbiamente lasceranno un'impronta sulla pittura di tutto il mondo, e il nostro paese può andarne orgoglioso a buon diritto e legittimamente. Sono certo che la direzione del Museo Russo non è in grado di comprendere quello che sta facendo.* La curatrice segnala che la citazione è tratta dalla **Письмо к редакцию** (*Lettera alla redazione*), indirizzata da Brodskij al quotidiano *Kraznaja Gazeta*, e pubblicata sul numero 278 del 25 novembre 1930 (pag. 4).

²⁹⁰ L'esposizione fu ricostruita e aperta al pubblico solo molto tempo dopo la morte di Stalin: nell'agosto del 1967 si inaugurò alla **Картинная галерея** (*Pinacoteca*) di Novosibirsk - facente capo all'**Академия наук СССР** (*Accademia delle scienze dell'URSS*) - la mostra intitolata **Павел Филонов 1883-1941** (*Pavel Filonov 1883-1941*).

comprendere simili obbiettivi, spiegando le ragioni della sua mancata adesione ai moti che divisero il Paese negli anni immediatamente successivi alla Rivoluzione d'Ottobre. In quell'occasione il pittore motivò la sua scelta di neutrale distacco facendo un significativo distinguo tra chi è chiamato a lottare per lo spazio (ciò che di per sé è terreno), e chi invece combatte la propria personale battaglia per un bene incommensurabilmente più fuggevole - il tempo:

Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на войну? Он ответил: «Я тоже веду войну, только не за пространство, а за время. Я сижу в окопе и отымаю у прошлого клочок времени. Мой долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство». (cit. in Grigar 1982: 222)²⁹¹

All'ideale utopico di una forma d'arte che fosse strumento di trasfigurazione e redenzione del mondo si sostituì gradualmente una concezione del tutto strumentale dell'opera, come oggetto regolato da ragioni di ordine esclusivamente pratico: il lavoro dell'artista rivelò la sua utilità solo in quanto efficace strumento di propaganda politica e di persuasione. Forma e contenuto dovevano rendersi pertanto conformi alle 'verità' di protocollo: anche per l'artista - come per il cittadino comune - ogni pretesa di manifestare un'idea che si discostasse sensibilmente dal *modello* attivo divenne fonte di contestazioni da parte delle varie autorità preposte al controllo delle attività politiche e culturali. L'omologazione imperante durante il trentennio staliniano ridusse quindi ai minimi termini anche il grado di *libertà semiotica* di ogni tipologia testuale (dalla parola all'arte).

²⁹¹ *Incontrai un certo artista e gli chiesi se sarebbe andato alla guerra. Mi rispose: «Anch'io sto combattendo una guerra, solo che la mia non è per lo spazio, ma per il tempo. Me ne sto seduto in trincea e sottraggo al passato un pezzetto di tempo. Il mio compito è ugualmente pesante, che se fossi in esercito, a combattere per lo spazio».* Moimir Grigar - autore dell'articolo da cui è tratta la citazione - segnala che il passaggio si trova nel romanzo di Chlebnikov **Ка** (*Ka*) del 1932.

In tal senso l'avvento del Realismo Socialista segnò innegabilmente il fallimento - in quanto radicalizzazione che ne stravolse i fini - dell'ideale fedoroviano dell'**искусство как проект мира** (*arte come progetto del mondo*).

Appendice