

Protagonisti e temi della critica d'arte nella prima metà del '900

Atti della giornata di studi.
Università di Parma, 13 giugno 2019

a cura di
SIMONE FERRARI



UNIVERSITAS
STUDIORUM

Con il patrocinio della Sisca



di “Valori Tattili”

e di Parma 2020



© 2021, Universitas Studiorum S.r.l. - Casa Editrice
via Sottoriva, 9 - 46100 Mantova (MN)
P. IVA 02346110204
www.universitas-studiorum.it

Indice dei nomi e redazione a cura di Francesco Francesconi

Finito di stampare nel settembre 2021

ISBN 978-88-3369-120-6

Presentazione

Sono particolarmente lieto di presentare questo volume che raccoglie i contributi del Convegno tenutosi nell'Aula Magna dell'Università di Parma nel giugno del 2019 e dedicato alla Storia della Critica d'Arte nella prima metà del '900. La pubblicazione si inserisce all'interno di una luminosa tradizione promossa dal nostro Ateneo, che ha organizzato in passato, con cadenza periodica, prestigiosi incontri dedicati alla storia dell'arte: siamo quindi orgogliosi di potere contribuire al rinnovamento e alla ripresa di tale consuetudine.

Il livello e la notorietà dei partecipanti nel panorama accademico rendono l'iniziativa del più alto interesse scientifico, confermato anche dal prestigioso patrocinio della Società Italiana di Storia della Critica d'Arte (SISCA) che costituisce un riferimento privilegiato per gli studi in tale settore.

Partendo dall'analisi di alcune figure di illustri studiosi della prima metà del '900 (da Toesca a Longhi, da Argan a Venturi), i diversi interventi ripercorrono tematiche trasversali che spaziano dal Medioevo al mondo contemporaneo, dall'estetica alla storia sociale dell'arte, sottolineando la grande vitalità e l'attualità del dibattito critico storico-artistico in Italia e in Europa.

Sulla base di queste premesse, l'auspicio è che l'Università di Parma possa testimoniare la sua vitalità scientifica in questa

importante area disciplinare e, con rinnovato slancio, continui a essere una sede istituzionale di riferimento per lo studio della Storia della Critica d'Arte.

Prof. Paolo Andrei
Magnifico Rettore dell'Università degli Studi di Parma

*Jurij Lotman, la retorica iconica
e il dibattito sulla vita delle immagini*

GIUSEPPE BARBIERI
Università Ca' Foscari di Venezia

Devo iniziare questo intervento con due minime premesse: ho percepito con un lieve ma fatale ritardo che il tema del convegno riguardava temi e figure della prima metà del sec. XX. Avevo nel frattempo già comunicato un titolo, non avevo ricevuto riscontri pregiudizievoli, mi ci sono attenuto, ma siamo nella seconda metà del Novecento. In secondo luogo, la figura di studioso su cui vorrei richiamare l'attenzione in questa circostanza, quella di Jurij M. Lotman, non appare rubricata nella pur fittissima *Critica d'arte del Novecento* di Gianni Carlo Sciolla che questo convegno ricorda, in quel volume che sin dal momento della sua prima pubblicazione, nel 1995, risultava molto più che un manuale universitario, dato che era, piuttosto, un generoso atto di dedizione a una disciplina e un personale e ammirevole bilancio di studi. Bene, il mio intervento non è in alcun modo una critica o un appunto. Per quanto Sciolla conoscesse non superficialmente alcuni elementi essenziali della riflessione del semiotico russo, su cui avevamo ragionato insieme più volte, anche ai suoi occhi (come del resto per quasi tut-

ti gli storici dell'arte, non solo italiani) Lotman non appariva riconducibile pertinentemente all'ambito della critica d'arte, alla sua preminente finalità «di studiare la successione storica dei giudizi e le varie interpretazioni storiografiche sull'arte, ma anche le riflessioni teoriche e metodologiche, e quindi critiche, dei fatti figurativi»: ¹ lo considerava un autorevole storico della letteratura e della cultura russa e, inoltre, un eminente semiotico, anzi il fondatore di uno specifico approccio, di una semiotica della cultura, di una anticipata e nondimeno rigorosa culturologia.

A mio avviso invece Lotman rientra almeno nel novero di quanti si sono impegnati a sviluppare riflessioni teoriche e metodologiche dei fatti figurativi: è un'opinione personale e non risarcisce una sorta di sua sfortuna critica in ambito storico-artistico, di cui Sciolla non è naturalmente per nulla responsabile e su cui si potrebbero dire in realtà parecchie cose, che ho provato a elencare anche in altre occasioni. ² Mi limiterò a ribadire stavolta che sino ad anni recenti – che coincidono con l'avvio di questo secolo, quando la situazione risulta sensibilmente mutata ³ – e tralasciando un'area più marcatamente contem-

1. G.C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, p. XIII.

2. Si veda in questo senso il mio *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti*, atti del Convegno internazionale di studi "Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti" (Venezia, Ca' Foscari 26-28 novembre 2013), a cura di M. Bertelé, A. Bianco e A. Cavallaro, Crocetta del Montello (TV) 2015, pp. 52-61.

3. Ma altrettanto certamente non riassumibile in una nota a margine: ma basterà ricordare, sia pure alla rinfusa, almeno i nomi di Omar Calabrese, Paolo Fabbri, Lucia Corrain, Silvia Burini, Ruggero Pierantoni, Andrea Pionotti, Giovanna Perini, Michele e Giuseppina Di Monte, l'amico comune a

poranea, che rende pressoché inevitabile il ricorso a concetti e strumenti di provenienza linguistica e semiotica, l'attenzione degli storici dell'arte italiani per questa prospettiva è risultata in effetti piuttosto limitata, coinvolgendo davvero pochi nomi, per quanto importanti, da Eugenio Battisti⁴ a Cesare Brandi,⁵ da Argan⁶ a Maltese.⁷ Voglio aggiungere naturalmente l'interdisciplinare e trasversale sensibilità di Sergio Bettini,⁸ in parte trasmessa ai suoi numerosi allievi, tra cui Lionello Puppi, e la curiosità congenita di Giuseppe Mazzariol: nel complesso, quella dei rapporti tra storia dell'arte e semiotica in Italia è una pagina della storia della critica d'arte ancora in gran parte da

Sciolla e a me Federico Vercellone, Gianfranco Marrone, Michele Cometa e la sua scuola, studiosi, come è agevole constatare, di provenienze disciplinari piuttosto diverse e comunque intersecantisi.

4. Sin dalla tesi di laurea, discussa con Augusto Guzzo e Luigi Pareyson, e intitolata a un *Contributo ad un'estetica della forma* (Università degli studi di Torino, a.a. 1946-1947); ma l'attenzione dello studioso per questo ambito di indagini è confermata dal suo impegno nella fondazione e nella direzione della rivista "Marcatré" (1963-1970) e nella collaborazione con Umberto Eco nella curatela di un doppio volume (*L'arte come mestiere/L'arte come invenzione*, Milano 1969): sulla questione cfr. F.M. Battisti, *Il contributo di Eugenio Battisti ad una estetica della forma*, in "Arte Lombarda", n.s., 110/111 1994, fasc. 3-4, atti del Congresso internazionale di studi in onore di Eugenio Battisti, *Metodologia della ricerca: Orientamenti attuali*, sotto la direzione di Maria Luisa Gatti Perer, pp. 66-70.

5. Cfr. C. Brandi, *Segno e immagine*, Milano 1960; *Id.*, *Le due vie*, Bari 1966; *Id.*, *Struttura e architettura*, Torino 1967.

6. Cfr. in particolare G.C. Argan, *Progetto e destino*, Milano 1965.

7. Cfr. C. Maltese, *Dalla Semiologia alla Sematometria. Studi sulla comunicazione visiva*, Roma 1983.

8. Un'utile approssimazione agli in realtà vasti, ma diversamente orientati, interessi semiotici dello studioso è S. Bettini, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Macerata 1996.

scrivere, ma questo non può esimerci dal constatare come in Francia l'attenzione fosse certamente più alta.

Penso principalmente a una figura come quella di Louis Marin («*sémioticien de gran talent*», nella definizione di Lyotard), a un percorso che si avvia con gli *Elements pour une sémiologie picturale* (1969) e prosegue coerentemente due anni più tardi con gli *Études sémiologiques: Écritures, peintures* e con *Sémiotique de la Passion, topiques et figures*, ma in realtà senza mai arrestarsi, sino alla morte prematura.⁹ Si tratta di una linea d'indagine raccolta successivamente, tra altri, e sempre con personali declinazioni, da Hubert Damish,¹⁰ da Daniel Arasse, in particolare, ma non solo, nel suo ampio volume su *Le Détail*,¹¹ sino a giungere a studiosi più recenti e tuttora operanti, come Victor Stoichita e Georges Didi-Huberman. Anche nell'approccio francese, comunque, il nome di Jurij Lotman non risuona affatto, né le sue proposte trovano spazio efficace. Tutti gli studiosi che ho ricordato sottolineano per esempio il valore "testuale" del segno visivo, ma è del tutto evidente che per loro si tratta di una nozione

9. Su Marin si veda la sua preziosa raccolta di saggi *Della rappresentazione*, a cura di L. Corrain, Roma 2002, con *Introduzione* di Lucia Corrain e Paolo Fabbri e *Postfazione* di Giovanni Careri.

10. Cfr. H. Damish, *Sémiologie et iconographie*, in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire. L'oeuvre et l'influence de Pierre Francastel*, a cura di J.-L. Ferrier, Paris 1976, pp. 29-40; *Huit thèses pour (ou contre) une sémiologie de la peinture*, in "Macula", 2 1977, pp. 17-25; cfr. anche D. Cohn (a cura di), *Y voir mieux, y regarder de plus près: autour d'Hubert Damisch*, Paris 2013.

11. Cfr. D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1996.

che si riferisce piuttosto al tema dell'“enunciazione”,¹² molto diverso rispetto alla prospettiva lotmaniana di “testualità della cultura”: in Francia i principali punti di riferimento sono piuttosto le riflessioni di Barthes o di Lévy-Strauss o, da un certo punto in avanti, di Greimas; e lo stesso accade del resto anche in Italia, solo con qualche maggiore attenzione a Michael Baxandall¹³ e a Meyer Schapiro,¹⁴ che a me appare, almeno per certi aspetti, come lo studioso con l'impostazione più contigua a quella di Lotman.¹⁵

12. Cfr. L. Corrain, *Introduzione a Semiotiche della pittura. I classici. Le ricerche*, Roma 2004, pp. 7-26, in particolare p. 8.

13. Si veda in questo senso l'introduzione di Enrico Castelnuovo all'edizione italiana di M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte* (1985), Torino 2000, pp. XI-XXIV.

14. Cfr. G. Perini, *Meyer Schapiro: incunaboli di una lettura semiotica dell'arte figurativa*, introduzione a M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma 2002, pp. 7-77.

15. Per esempio nella capacità di leggere, e di porre in reciproca relazione, tradizioni culturali anche cronologicamente molto lontane tra loro: le competenze tardo-antiche e medievali di Schapiro non sono così diverse da quelle che Lotman esplica nei confronti del Medioevo letterario russo, nei segni antichissimi del folklore, nella pittura di icone; ma ambedue mostrano analogha competenza per segni visivi molto più prossimi alla nostra epoca, la Russia post-petrina di Lotman o l'Ottocento e il Novecento francesi di Schapiro. Entrambi gli studiosi inoltre rivelano una profonda comprensione del “testo poetico”, letterario, figurativo o architettonico che sia, senza considerarlo semplicemente come il terreno di verifica di una teoria. E per concludere sommariamente (ma la questione sarebbe molto più articolatamente declinabile) entrambi sono interessati a proporre, con efficace semplicità, convincenti strumenti di analisi e di interpretazione del fatto artistico. Non sono pertanto d'accordo con Lucia Corrain che vede Schapiro come uno dei più rilevanti (e ahimé inconsapevoli) precedenti della riflessione greimasiana: cfr. L. Corrain, *Postfazione. Problemi di enunciazione visiva*, in Schapiro, *Per una semiotica* cit., pp. 237-263, in particolare p. 239.

È davvero impossibile in questa sede tratteggiare anche solo un sintetico profilo della figura e del contesto di formazione di Lotman che, pur redatto in estrema sintesi, occuperebbe più di tutto lo spazio a mia disposizione.¹⁶ Ciò che voglio sottolineare è più semplicemente, da un lato, la principale ragione che a mio avviso, soprattutto in Italia, ha così limitato il suo possibile influsso negli studi storico-artistici; dall'altro elencare, ma davvero sommariamente, quelli che ritengo gli strumenti più importanti che lo studioso russo ha offerto alla nostra disciplina, e che sono ancora pienamente disponibili nella loro così ridotta, sin qui, applicazione.

Dopo precedenti ma anche sporadiche occorrenze in rivista, il primo organico volume che ha voluto raccogliere testi di Lotman specificamente dedicati a una riflessione sulle arti visive e sull'architettura è quello apparso in italiano solo nel 1998, cinque anni dopo la morte del fondatore della Scuola di Tartu-Mosca: è una raccolta di saggi, allora in parte inediti anche in Russia, individuati, ordinati e coerentemente disposti dalla maggiore studiosa di Lotman in Italia, Silvia Burini; si intitola (e anche il titolo è una felice "invenzione" curatoriale) *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, di cui si attende in un futuro molto prossi-

16. Per un primo e comunque adeguato orientamento si vedano S. Salvestroni, *Il pensiero di Lotman e la semiotica sovietica negli anni Settanta*, introduzione a J.M. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Bari 1980, pp. VII-LIV, e soprattutto i due interventi di S. Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, postfazione a J.M. Lotman, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo 1998, pp. 131-169; *Id.*, "Ecologia" della cultura: le conversazioni di Jurij Lotman, introduzione a J.M. Lotman, *Conversazioni sulla cultura russa*, Milano 2017, pp. 7-23.

mo (stavolta per i tipi di Bompiani), una rinnovata e assai più ampia edizione. Nell'introdurre tuttavia *Il girotondo*, Cesare Segre osservava che quasi tutti i volumi scritti da Lotman sono stati tradotti prontamente in italiano: l'attenzione dell'editoria e della critica del nostro paese, stimolata prima di tutto dall'altissima qualità della sua speculazione, ha avuto una spinta supplementare dalla naturale convergenza fra le sue teorie e gl'indirizzi della nostra pratica storico-critica. L'etichetta di semiotica, sotto la quale Lotman stesso ha proposto i suoi lavori, occulta la varietà degli affluenti teorici (non solo Saussure, ma anche la Scuola di Praga e Jakobson; inoltre tutto il filone folclorico, a partire dal maestro Veselovskij e giungendo sino a Propp; poi il Futurismo russo; poi Bachtin; e con gli occhi aperti ai matematici e ai promotori della relatività come Minkowski). Soprattutto occulta la preminenza della teoria dei modelli, divenuta centrale nella speculazione di Lotman, specie nell'ambito della culturologia, nel quale si è situato abbastanza presto.¹⁷

Quando dunque erano per tempo comparsi in Italia i suoi libri, quasi a cominciare dalla fondamentale *Tipologia della cultura* che Umberto Eco fa pubblicare da Bompiani nel 1975 (prima escono cose più "letterarie"),¹⁸ una delle nozioni centrali del suo approccio, quella di "contesto",¹⁹ cominciava proprio allora a imporsi anche nel nostro ambito di studi. La *Storia dell'arte italiana* dell'editore Einaudi lo fissa come un criterio condiviso

17. C. Segre, *Presentazione* a Lotman, *Il girotondo* cit., pp. 9-11, qui p. 9.

18. Cfr. J.M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano 1972.

19. Cfr. per esempio la citata raccolta di saggi di Lotman, *Testo e contesto*, che annovera anche alcuni interventi dello studioso in ambito storico-artistico, limitati tuttavia per lo più all'arte popolare e al folklore.

ed essenziale. Ma in quegli anni la tendenza di alcuni tra gli storici e storici dell'arte più innovativi del nostro Paese (cito solo tre nomi, ma significativi, come quelli di Settis, Tafuri e Ginzburg) è quella di costruire il contesto sulla base di una forte prospettiva euristica. Il concetto di "eroe" come "elemento mobile del testo" (che credo di avere utilizzato con qualche interessante riscontro nel mio primo libro su Palladio)²⁰ veniva pertanto declinato in termini fortemente ideologici: supposti colpi di stato, elitarie sommosse, eresie vere e presunte, progetti politici con profonde risonanze urbanistiche sono alcune delle prevalenti articolazioni che la nozione di contesto assume tra la metà degli anni '70 e l'inizio del successivo decennio. Nelle "microstorie" di allora e in molte "storie" successive, diciamo così, il "testo" ha finito per prevalere nettamente sul "contesto". Con risvolti paradossalmente molto più ideologici di quelli che rintracciamo nelle analisi culturologiche per modelli di Lotman...

È questa la principale ragione, a mio avviso, che ha limitato a pochissime occorrenze l'impiego degli "strumenti" di Lotman. Sottolineo la loro natura di strumenti, di tecniche procedurali: Lotman riprende infatti la definizione di «cultura come un insieme di strumenti, tecniche» di Eduard Burnett Tylor (il fondatore della moderna antropologia culturale, l'autore della *Primitive Culture* del 1871, ammirata da Warburg), aggiungendo inoltre tuttavia anche «istituti sociali, credenze, costumi, lingua».²¹ Se la cultura (compresa quella artistica e

20. G. Barbieri, *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Roma 1983.

21. J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della cultura* (1973), a cura di R. Faccani e M. Marzaduri, Milano 1973, p. 28.

anche quella storico-artistica) è «l'insieme di tutta l'informazione non ereditaria e dei mezzi per la sua organizzazione e conservazione»,²² una delle conseguenti e più importanti operazioni è quella di "tradurre", nel suo senso naturalmente, trasportando cioè «un certo settore della realtà in una delle lingue della cultura, trasformarlo in un testo, cioè in un'informazione codificata in un certo modo, introdurre questa informazione nella memoria collettiva...».²³

Quando cominciai a occuparmi di trattatistica d'arte – Palladio, soprattutto, ma anche Alberti, Barbaro, Giulio Camillo – questo suo passo indicava un meraviglioso strumento: spiegava lo stratificarsi della tradizione, faceva cogliere i travasi pressoché permanenti tra riflessione teorica e concreta pratica architettonica. Vedevo un edificio come un testo, e all'interno di una precisa sequenza di altri testi, per di più in un quadro culturale – come quello rinascimentale – che considerava il mondo intero come testo. La testualità della cultura e delle sue forme di Lotman²⁴ risulta insomma un approccio che «pre-

22. Margini citazione.

23. Lotman, Uspenskij, *Tipologia della cultura* cit., p. 31.

24. «A differenza delle scienze deduttive, che costruiscono in modo logico i propri assunti iniziali, oppure di quelle sperimentali, che sono in grado di osservare i fatti, lo storico è condannato *ad aver a che fare con dei testi*. Le circostanze delle scienze sperimentali permettono – in uno stadio di accostamento iniziale, perlomeno – di considerare il fatto come qualcosa di primario, di inizialmente dato, precedente l'interpretazione. Il fatto viene osservato in circostanze da laboratorio, ha una propria iterabilità, può essere elaborato statisticamente. Lo storico è condannato dunque ad aver a che fare *con dei testi*. Fra l'avvenimento «per come esso è stato» e lo storico sta il testo, e ciò cambia drasticamente la situazione scientifica. Il testo viene sempre creato da qualcuno e con qualche scopo, l'avvenimento vi è insito in forma criptata»: J.M. Lotman, *Problema istoričeskogo fakta* [*Il problema*

serva dall'immanentismo degli strutturalisti, che tendono invece a considerare l'opera come una struttura sincronicamente chiusa. Per Lotman invece lo stesso concetto di segno e di sistema semiotico non può essere disgiunto dal problema del significato, dato che l'attività semica ha come scopo quello di trasmettere un contenuto»,²⁵ e questo da una parte ne apre la struttura, perché il significato evolve con l'evolversi dell'esperienza, e dall'altro rende complessa e interconnessa la pratica artistica e i suoi esiti.

Alla essenziale e non sufficientemente compresa né applicata testualità del fatto artistico dovrei aggiungere parecchi altri strumenti. Li ricavo sostanzialmente dalla autorevole *postfazione* di Silvia Burini al *Girotondo delle muse*: sono dunque il principio dell'insieme (*ansambl'*), che implica una visione artistica sintetica di attività reciprocamente indispensabili, in sensibile contrasto con un "approccio storico" che «spesso risulta fuorviante, per esempio quando riconosce in opere d'arte diverse fra loro un presunto "spirito dell'epoca" (o "stile del tempo")». ²⁶ La peculiarità degli elementi che costituiscono l'insieme è infatti, invece, la loro eterogeneità, e a questa

del fatto storico]. *Il problema del fatto storico* è un capitolo della monografia, *Vnutri mysljaščich mirov* [Dentro i mondi pensanti], pubblicata nel 1990 a Londra e apparsa poi in russo a Mosca nel 1999 per la casa editrice Jazyki russol kul'tury. Una traduzione in italiano, di Silvia Burini, è stata condotta su un'edizione del testo riveduta e corretta proveniente dall'archivio di Lotman e apparsa in russo come *Semiosfera* (Sankt-Petrburg, «Iskusstvo-SPb», 2001, pp. 335-338): cfr. S. Burini, *Jurij Lotman e il problema del fatto storico*, in *La exuberancia de los límites. Homenaje a Jorge Lozano*, a cura di M. Serra et alii, Madrid 2013, pp. 23-28.

25. Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti cit.*, p. 133.

26. Ivi, p. 135.

si ricollega direttamente la teoria dell'*intèrieur*. «Secondo Lotman qualsiasi *intèrieur* (contesto) culturale realmente esistente non sarà mai composto solo di un agglomerato di oggetti contemporanei rispetto al tempo della loro “produzione”. L'insieme (*ansambl'*) è strutturalmente per Lotman un concetto “dialogico”, poiché le varie arti, modellizzando in maniera differente gli stessi oggetti, conferiscono al pensiero artistico una dimensione essenziale: il poliglottismo». ²⁷ Sono sistemi isomorfici e dialogano: in Lotman la “dialogicità” è un'idea centrale, nella fattispecie quella che riguarda la possibilità di confronto tra sistemi semiotici diversi. «Il sistema letterario e quello artistico – ha osservato ancora Silvia Burini – individuano così il loro terreno comparativo non nella spasmodica ricerca della supremazia dell'uno o dell'altro, e nemmeno in una estenuante e sterile contrapposizione, ma nel dialogo tra due o più sistemi semiotici diversi, colti nell'inglobante sistema della cultura». ²⁸

Nella prospettiva che organicamente li riunisce, i concetti di *ansambl'*, *intèrieur* e di “poliglottismo artistico” (che appare particolarmente evidente, secondo Lotman, nello spazio dell'architettura, che è per antonomasia *insieme*) definiscono un nuovo approccio metodologico: lo studioso russo aveva intuito – e a una data precedente rispetto agli approcci di Freedberg e di Shearman – che «non si possono considerare opere d'arte per loro natura eterogenee, e all'interno di uno spazio culturale dato, separatamente dal comportamento dell'individuo che fa parte di questo insieme»; ²⁹ Lotman aveva insomma

27. Ivi, pp. 137-138.

28. Ivi, pp. 133-134.

29. Ivi, p. 138.

assai per tempo suggerito e proposto una dinamica, quella che ha preso poi il nome di *Spectatorship*, che si è imposta e consolidata nel corso dell'ultimo trentennio.

Un protocollo dialogico del massimo rilievo – interno alla più generale dinamica culturale dello studioso che si imposta tra ciò che è “proprio” (*svoe*) e connota e “l'altrui” (*chuzhoe*) che lo chiarisce – è quello che compare in un gruppo di saggi che si imperniano su *La lingua teatrale e la pittura: sul problema della retorica iconica*.³⁰ Si tratta di un intervento preceduto e seguito da altri due testi importanti: uno del 1973,³¹ mentre l'altro è la voce *Retorica* nell'Enciclopedia Einaudi.³² Il primo è un'analisi attentissima del rapporto tra teatro, scenografia, decorazione e pittura in quella che in Russia può definirsi come la prima autentica età moderna. Presenta considerazioni assai rilevanti sul genere dei *Tableaux Vivants*, e vi accennerò brevemente. Il terzo, sia pure nelle forme di una ricapitolazione “enciclopedica” (molto *sui generis*, per fortuna) affronta da un altro punto di vista l'essenziale eterogeneità della coscienza umana, che si

30. *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)*, 1979: il testo compare in italiano ancora nel 1982 e successivamente, in una nuova traduzione, in Lotman, *Il girotondo delle muse* cit., pp. 97-112: a p. 97, in nota, la vicenda bibliografica del contributo. Il saggio in questione è stato di decisiva importanza nella concezione del *display* multimediale della mostra *La rivoluzione russa. L'arte da Djagilev all'Astrattismo, 1898-1922*, a cura di S. Burini e G. Barbieri (Gorizia, Musei Provinciali, Palazzo Attems Petzenstein 21 dicembre 2017-25 marzo 2018): cfr. G. Barbieri, *La rivoluzione come “momento esplosivo”: storia dell'arte, semiotica e nuove tecnologie*, pp. 177-190 del catalogo, Crocetta del Montello (TV) 2017.

31. Cfr. J.M. Lotman, *La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento*, in *Tipologia della cultura* cit., pp. 277-291.

32. Vol. XI, Torino 1980, pp. 1047-1066.

riflette sulla «cultura come mente collettiva», rimarca due distinte temporalità (continua e discontinua), sottolinea l'importanza delle *figure* nella costruzione del discorso. Ma è l'intervento del 1979 quello che mi sembra metodologicamente più rilevante.

L'idea centrale del saggio riguarda il ruolo del teatro, vero e proprio codice mediatore tra *byt* (il quotidiano) e tela pittorica e, in qualche modo, garanzia della vita stessa delle immagini. Lotman fa osservare come siano numerosi gli esempi in cui un personaggio compare sulla tela in costume teatrale e come tale stilizzazione degli indumenti indichi che, per essere degno del pittore, l'uomo deve essere equiparato a un eroe della scena. Fra il flusso continuo della vita e la divisione di questa in momenti discreti, "statici", quelli che connotano le arti figurative, Lotman assegna insomma al teatro una posizione "intermedia" tra vita e quadro: esso si avvicina alla vita per il movimento e la continuità che lo caratterizzano, ma anche al quadro, poiché il flusso dell'azione è diviso in segmenti, tendenti all'organicità compositiva. Proprio questa doppia referenzialità, questo duplice rimando a diversi sistemi semiotici crea quella che Lotman definisce una "situazione retorica", dove per retorica lo studioso intende il trasferimento in una data sfera semiotica di principi strutturali di un'altra: «La retorica – lo spostamento in una determinata sfera semiotica dei principi strutturali di un'altra – è possibile anche nella linea di contatto tra altre arti. Qui ha un ruolo di eccezionale importanza tutto l'insieme dei processi semiotici che avvengono sul confine parola/raffigurazione». ³³ Il momento fondamentale per individuare la "condizione pittorica" è la segmentazione del flusso di tempo in cui il

33. Lotman, *Il girotondo delle muse* cit., p. 110.

dato oggetto rientra nella sua esistenza reale. Alla continuità e al procedere ininterrotto del flusso temporale in cui è immerso l'oggetto della raffigurazione, si oppone il momento estrapolato e fermato della raffigurazione. Spesso lo strumento psicologico per realizzare questa commutazione è la percezione preliminare della vita come teatro. Imitando la continuità dinamica della realtà, il teatro nello stesso tempo la divide in parti, in scene, estrapolando così dal flusso continuo della realtà unità intere e discrete. Al suo interno tale unità è concepita come immanentemente chiusa e ha la tendenza a durare nel tempo. Non sono casuali termini come "scena", "quadro", "atto", estesi in eguale misura al campo del teatro e della pittura.³⁴ In un suo saggio successivo, quello sul *Ritratto* del 1993, avrebbe aggiunto:

Per penetrare almeno approssimativamente nello spirito dell'arte antica o di qualsiasi altra epoca, è necessario ricreare il suo insieme immerso nel *byt*, nei costumi, nei pregiudizi, nell'infantile purezza della fede. Qui è necessario giocare in modo doppio con la lezione della storia dell'arte: bisogna ricordarla e dimenticarla nello stesso tempo, così come ad un tempo ricordiamo e dimentichiamo che l'attore sulla scena si accascia morto rimanendo però vivo. Il museo è un teatro, non può essere recepito in altro modo. Nel museo bisogna giocare e non contemplare, non per nulla i bambini sono quelli che meglio capiscono e recepiscono i musei.³⁵

Se proviamo a comparare queste riflessioni di Lotman (e molte altre di analogo rilievo ma davvero non convocabili in questa sede: per esempio la sua teoria dell'esplosione che è importante da un lato per comprendere la non ineluttabilità dell'approccio

34. Ivi, p. 105.

35. Ivi, p. 90.

biologico di Vasari,³⁶ – un problema esigentemente affrontato da George Kubler,³⁷ che Lotman risolve tuttavia in maniera molto più brillante – e per notare l’analogia tra le sue tesi e le posizioni che Baxandall rivendica nel suo «*Excursus*» contro la definizione di ‘influenza’, in *Patterns of Intention*)³⁸ con le considerazioni di Mitchell sui desideri e sulla volontà delle immagini,³⁹ ovvero con quelle di Boehm su cosa esista al di là del linguaggio (e dunque sull’intima natura del codice visivo),⁴⁰ e specialmente con quelle

36. Cfr. J.M. Lotman, *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, tr. it. Milano 1993, p. 157: «il momento dell’esplosione crea una situazione imprevedibile. In seguito si svolge un processo molto curioso: l’avvenimento compiuto getta uno sguardo retrospettivo. E il carattere di ciò che è avvenuto si trasforma recisamente. Conviene sottolineare che lo sguardo dal passato al futuro, da una parte, e dal futuro nel passato, dall’altra, muta completamente l’oggetto osservato. Guardando dal passato al futuro, noi vediamo il presente come un complesso di tutta una serie di possibilità ugualmente probabili. Quando guardiamo nel passato, il reale acquista per noi lo status del fatto e siamo propensi a vedere in esso l’unica possibilità».

37. Nel cap. IV di *The Shape of Time*, New Haven (CT) 1972.

38. Cfr. Baxandall, *Forme dell’intenzione* cit., pp. 88-92.

39. Cfr. W.J.T. Mitchell, *What do pictures want?*, in *Id.*, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago-London 2005, pp. 28-56.

40. Cfr. G. Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in *Iconic Turn. Die Neue Macht der Bilder*, a cura di Ch. Maar e H. Burda, Köln 2004, pp. 28-43. La versione italiana del saggio *Al di là del linguaggio? Osservazioni sulla logica delle immagini*, in *Id.*, *La svolta iconica*, a cura di M. Di Monte, Roma 2009, pp. 105-124, in particolare p. 123: «Le immagini non rappresentano un dominio isolato, ma la loro cultura consiste nell’affermare la propria intrinseca estraneità, il proprio eloquente silenzio, la propria pienezza e densità visiva di contro al continuo mormorio dei discorsi, al rumore dei dibattiti e alla stretta della predicazione. *Di là del linguaggio* si aprono inattesi spazi culturali, quelli della visualità, ma anche della sonorità, del gesto, della mimica o del movimento».

di Bredekamp sull'*atto iconico schematico* (schema significa figura, ricorda Lotman nella sua voce sulla *Retorica* Einaudi; e l'atto iconico schematico, nota Bredekamp, «include immagini capaci di effetti esemplari tali da renderle "vive", capaci di simulare vitalità»),⁴¹ uno studioso che ha mostrato a sua volta una forte attenzione ai *Tableaux Vivants*,⁴² possiamo misurare, senza sforzo, da un lato le non comuni qualità anticipatorie di Lotman,⁴³ ma anche, dall'altro, la sua piena appartenenza al dibattito sulla profonda natura dell'arte in cui da qualche decennio siamo inseriti. La sua culturologia non è insomma solo una teoria generale di approssimativa applicabilità. Da un lato è un'intera panoplia di strumenti d'indagine; dall'altro ha mostrato, negli esiti illuminanti che Lotman ci ha fornito, l'efficacia della sua spendibilità. A mio personale avviso è un illuminante anello di congiunzione tra la storia dell'arte della seconda metà del Novecento – già comunque impegnata a riconoscere l'importanza dello sguardo nei codici narrativi, dell'interazione tra opera e spettatore, di nuove forme, più sottilmente analitiche, di iconografia – e l'insorgere dei *Visual Studies* che ne hanno caratterizzato l'epilogo.⁴⁴ Mi ri-

41. H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, 2010, tr. it. Milano 2015, p. 78.

42. Cfr. *ivi*, pp. 77 sgg.

43. È naturalmente quasi inutile aggiungere che il problema della "vita delle immagini" è assai più antico, non solo nei miti fondativi della pratica artistica, ma anche nel concetto di *Nachleben* di Warburg.

44. Si tratta di una relazione che in qualche misura è già stata impostata, riconoscendo a Lotman una sorta di primogenitura nella genesi dei *Cultural Studies*. Cfr., in questo senso, *Art History and Visual Studies in Europe. Transnational Discourses and National Frameworks*, a cura di M. Rampley, Th. Lenain, H. Locher, A. Pinotti, Ch. Schoele-Glass, K. Zijlmans, Leiden 2012, segnatamente pp. 249-274; W. NÖTH, *The Topography of Yuri Lotman's semiosphere*, in "International Journal of Cultural Studies" 18 2014,

servo di precisare l'ipotesi, per eminenti questioni di spazio, in altra sede.

Concludo invece con un rapidissimo accenno, nella prospettiva delle relazioni tra testo teatrale e testo visivo che ho provato pur così sommariamente a indicare, a un altro contributo quasi dimenticato, ma che il collega Piermario Vescovo ha con intelligenza recuperato. È quello di Alessandro Fontana, *La scena*, che nel primo volume della *Storia d'Italia* Einaudi,⁴⁵ segue immediatamente la *Premessa all'arte italiana* di Argan e Maurizio Fagiolo, ed è certamente più attuale. C'è molto Foucault, che di Fontana fu in un certo senso il maestro: ma è anche una rilettura della cultura artistica italiana, dal XV secolo all'Ottocento, attraverso la scena, appunto. La teatralità dell'espressione visiva. Un nesso su cui vale davvero la pena, in questa fase di dibattito critico, di riflettere ancora.

1; M.V. Konstantin, *Yuri Lotman and Visual Studies of the second half of the Twentieth Century (Historico-Philosophical Analysis)*, tesi di dottorato, Dnipro Oles Honchar National University 2017.

45. Torino 1972, pp. 793-866; vedila ora in A. Fontana, *La scena*, postfazione di P. Vescovo, Venezia 2019.

Indice

<i>Presentazione</i>	3
<i>Introduzione</i>	5
Pietro Toesca e il Medioevo <i>Alessandro Tomei</i>	11
Jurij Lotman, la retorica iconica e il dibattito sulla vita delle immagini <i>Giuseppe Barbieri</i>	27
L'arte di costruire la città. Da Camillo Sitte ad Aldo Rossi <i>Vincenzo Trione</i>	45
Maria Accascina e la Mostra d'Arte sacra nelle Madonie <i>Maria Concetta Di Natale</i>	83
Adolfo Venturi e l'architettura <i>Maria Giulia Aurigemma</i>	99
Wölfflin, Il <i>Cenacolo</i> di Leonardo (e Dürer) <i>Simone Ferrari</i>	143
Umberto Gnoli e l'arte umbra <i>Cristina Galassi</i>	163
Gustavo Frizzoni a Corrado Ricci: lettere lungo il primo ventennio del Novecento <i>Alessandro Rovetta</i>	191
Giuseppe De Logu e i "Pittori minori liguri lombardi piemontesi del Seicento e Settecento" (1931) <i>Alberto Cottino</i>	229

Manierismo tra antico e moderno: El Greco, Correggio, Parmigianino <i>Elisabetta Fadda</i>	245
INDICE DEI NOMI	263