



LA RIVOLUZIONE COME "MOMENTO ESPLOSIVO": STORIA DELL'ARTE, SEMIOTICA E NUOVE TECNOLOGIE

Giuseppe Barbieri

Modelli di restituzione di un processo rivoluzionario

Che cos'è una rivoluzione? Nel vocabolario *on line* della Treccani possiamo registrare molte pertinenti definizioni, che spaziano dalla fisica all'astronomia, dalla meccanica alla medicina. Quella che associamo più immediatamente ai processi storici recita: «mutamento radicale di un ordine statuale e sociale, nei suoi aspetti economici e politici», e gli esempi convocati appartengono a una memoria culturale piuttosto diffusa (la rivoluzione americana, quella francese, quella russa, che è per l'appunto anche il titolo della presente rassegna). La fase storica che stiamo attraversando ci ha fatto imbattere tuttavia in molti altri tipi di rivoluzione: chi ha la mia età (sono uno stagionato *baby boomer*) è nato all'interno della rivoluzione demografica che scandisce (ormai in maniera preoccupante) la seconda metà del Novecento e l'avvio del XXI sec.; ha sentito parlare e in parte sperimentato la rivoluzione sessuale, convive ogni giorno con quella digitale. È stato informato (e visto qualche film) sulla "grande rivoluzione culturale proletaria" cinese (dal 1966) e ha osservato con attenzione – se interessato al fatto artistico – molte ulteriori rivoluzioni, che non cessano di segnare la vicenda dell'arte contemporanea e tutti i suoi *-ismi*.

Nel progettare questa mostra (assieme a Silvia Burini, che per nostra fortuna ha specifiche e riconosciute competenze nella storia dell'arte russa) a me toccavano soprattutto incombenze di *display* e di organizzazione dei materiali multimediali reperibili: pensare cioè a un approccio che consentisse a un visitatore non addetto ai lavori di percepire un contesto (concreto, puntuale) e delle dinamiche (con specifiche declinazioni), che in qualche misura rinviano però a meccanismi più generali, dato che l'intera vicenda dell'umanità sulla Terra è risultata sempre scandita da rivoluzioni, o da improvvisi mutamenti di paradigma, anche cognitivi, come avrebbe detto Thomas Kuhn¹. I contenuti di questa mostra spettano insomma in primo luogo a Silvia Burini e poi a un prestigioso gruppo di specialisti, in particolare John Bowlt, Nicoletta Misler e Faina Balachovskaja, della Galleria Tret'jakov di Mosca, che ha generosamente accettato di condividere con noi la curatela dell'esposizione.

Inizialmente io ho provato invece a considerare in termini più teorici il problema di come gli studiosi hanno affrontato la restituzione di un processo, artistico e culturale, rivoluzionario: una questione che non ha mancato di coinvolgere, in molti modi diversi, gli storici dell'arte, almeno sin da quando Jacob Burckhardt, nei suoi corsi zurighesi dal 1855, elabora la teoria dell'invenzione e del "genio" per spiegare gli elementi di radicale discontinuità che talvolta intervengono nella vicenda storico-artistica². Di lì in avanti il problema è stato molte altre volte affrontato, per esempio attraverso il rapporto inestricabile tra arte e società fissato pochi anni dopo da Gottfried Semper e ribadito, alla metà del XX sec., da Hauser e Antal, o il concetto di *Kunstwollen* enunciato a fine Ottocento da Riegl, che tante interpretazioni successive ha innescato, o ancora il processo di *trial and error*, che sta alla base della più importante opera di Ernst Gombrich, *Art and Illusion*, del 1959. Tutti questi eminenti studiosi hanno provato, in sostanza, a definire – sia pure nei termini scientifici consentiti alle discipline umanistiche – un "modello" di interpretazione.

Nella pagina accanto
Un fermo immagine della
video-proiezione nel
salone di Palazzo Attems
Petzenstein, con l'esplosione
della data "1917" (courtesy
camerAnebbia, Milano)

Non è difficile spiegare cos'è un modello nella scienza – osservava poco più di trent'anni fa il grande matematico francese René Thom³ –: siamo di fronte a una situazione che presenta un carattere sorprendente per l'osservatore, per il fatto che essa si evolve in modo imprevedibile, c'è dell'aleatorio o apparentemente indeterminato e ci sono dei fattori che agiscono in modo non locale – azioni a distanza, per esempio. Si cerca quindi di dominare queste situazioni con la modellizzazione, costruendo, cioè, un sistema materiale o mentale, che simuli la situazione naturale di partenza, attraverso una certa analogia...

Se anche in queste note utilizzerò qualche ulteriore strumento fornito da Thom con la sua Teoria delle catastrofi⁴, e insieme qualche spunto offerto dalla riflessione sulla temporalità dell'opera d'arte di Michael Baxandall, devo avvertire il lettore che la modellizzazione più adeguata che ho rintracciato in ordine alle dinamiche storico-culturali affrontate in questa mostra (anche in vista del suo allestimento multimediale) è quella di uno studioso russo, Jurij Lotman⁵, sfortunatamente poco considerato, come in altra sede ho già avuto occasione di osservare⁶, nel dibattito storico-artistico a cavallo dei secc. XX-XXI. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, il suo libro del 1993⁷, è in maniera considerevole alla base del *concept* della presente esposizione, ma altri spunti preziosi ci giungono anche da suoi precedenti interventi, come per esempio quello sulla Rivoluzione francese, elaborato in un anno cruciale come il 1989, o dalle trasmissioni televisive riunite adesso nel volume Bompiani con le *Conversazioni sulla cultura russa*⁸.

Jurij Lotman e i "momenti esplosivi"

Con i suoi studi, a partire dalla straordinaria *Tipologia della cultura*⁹, Jurij Lotman ha fondato e definito – com'è noto – uno specifico ambito della semiotica moderna, la semiotica della cultura, che ha come primario obiettivo quello di comprendere i meccanismi di fondo dell'organizzazione e delle pratiche culturali di una società (ma più in generale della società umana).

La cultura è una condizione necessaria per l'esistenza di qualsiasi collettività umana. Quando si parla di cultura si intende, secondo Lotman, l'insieme dell'informazione non genetica, la memoria non ereditaria dell'umanità, che acquisisce contenuto conservando e accumulando informazioni. La lotta per la memoria è imprescindibile dalla storia intellettuale dell'umanità, tant'è vero che la distruzione di una cultura passa soprattutto attraverso la distruzione della memoria, l'annientamento dei testi che la costituiscono. E quindi per far sì che una porzione di realtà diventi patrimonio della memoria collettiva è necessario che essa venga tradotta in un'informazione codificata: questo è il compito della cultura, il cui lavoro fondamentale consiste nell'organizzare strutturalmente il mondo che circonda l'uomo¹⁰.

Questa "informazione codificata" attraversa inevitabilmente fasi diverse. Esistono infatti nella storia – secondo lo studioso – prevalenti "processi gradualisti", che «si possono compiere senza autoconsapevolezza e autodescrizione [quindi, in quasi totale assenza di un codice, se non consolidato], in modo spontaneo. [...] si evolvono secondo le loro leggi interne, obiettive, e sono autosufficienti»¹¹. Al loro fianco possono manifestarsi invece dei "processi esplosivi", che per la rapidità della loro apparizione sarebbe forse più sensato indicare, sottolinea sempre Lotman, come "momenti esplosivi", la cui occorrenza è conseguente a «una catastrofe non pianificata»¹² e la cui fisionomia si connota per imprevedibilità e dinamicità: «"Esplosione" è un momento di sviluppo dinamico che crea una situazione di imprevedibilità di principio»¹³: essa non si sviluppa secondo un andamento circolare – come supponeva Hegel –, perché altrimenti smarrirebbe la sua essenziale imprevedibilità, e finisce pertanto per richiamare la nostra attenzione sulla irripe-

tibilità del fatto artistico. Che dovrebbe connotare ogni segno autentico, mentre risulta meno percepibile in quei periodi in cui i "processi gradualisti" rafforzano una persistenze e rassicurante tradizione. Viceversa,

quando la Storia si evolve rapidamente, le situazioni si succedono l'un l'altra, le tradizioni vengono infrante e si creano nuovi presupposti, allora l'individuo non può più comunicare secondo le vecchie modalità, ma non riesce neppure ad assimilare così facilmente quelle nuove. E così cade in preda all'incertezza. Non sa come esprimere i suoi sentimenti. Cerca un modo, cerca le parole per spiegare i propri pensieri e spesso si sente come se non disponesse di una lingua. E questa sensazione di scissione interiore è molto dolorosa. Dopo i grandi sconvolgimenti storici è indispensabile un notevole sforzo culturale per ricreare intorno a sé una sfera comunicativa, uno spazio in cui l'individuo possa trovare degli interlocutori e sentirsi compreso. E un ruolo essenziale in questo processo così difficile è svolto dall'istituzione di piccoli collettivi. Nelle cerchie ristrette che comprendono persone legate da attaccamento reciproco, stile di vita, simpatie, parentele, tradizioni, si elaborano infatti quelle che poi diventano le norme della società. Questi piccoli centri rappresentano immancabilmente dei laboratori culturali, laboratori di nuove modalità comunicative – e non importa che si tratti di un collettivo studentesco, oppure di un gruppo di persone legate da vincoli professionali o di parentela, o dall'interesse comune a difendere la propria cultura. Sono proprio queste cerchie a mantenere la cultura viva, in definitiva¹⁴.

Da una parte, l'analisi di Lotman risulta del tutto pertinente alla vicenda artistica che questa mostra, sia pur sinteticamente, dipana. Dal cenacolo di "Mir iskusstva" (Mondo dell'arte) al circolo di "Golubaja roza" (Rosa azzurra), dalle mostre del "Bubnovyj valet" (Fante di Quadri) all'esperienza delle Amazzoni ai corpi docenti delle nuove istituzioni didattiche nate con la Rivoluzione d'Ottobre – l'Inchuk (Istituto di cultura artistica) e lo Vchutemas (Atelier artistico tecnico superiore) – il percorso espositivo pone in sequenza l'attività e le ricerche plurali di «piccoli collettivi» artistici, per di più ricchi di dinamiche tensive, tanto al loro interno quanto nelle reciproche relazioni¹⁵. Le "parole per pensare" nuovi atteggiamenti, nuovi comportamenti, nuove ambizioni, nuove prospettive, nascono tra San Pietroburgo e Mosca in questi «laboratori di nuove modalità comunicative», che per di più non investono solo le arti figurative, ma anche la poesia, il teatro, la musica, il balletto, con continue e fittissime interrelazioni. Dall'altra, quella lettura rinvia a questioni ben più generali: le stesse che si affacciano all'inizio de *La cultura e l'esplosione*, quando, nell'*Impostazione del problema*, Lotman avverte che le «questioni basilari di ogni sistema semiotico sono, in primo luogo, il rapporto del sistema con l'extrasistema. Con il mondo che si estende al di là dei suoi confini e, in secondo luogo, il rapporto tra statica e dinamica»¹⁶. La chiave di questo rapporto non è insomma la presenza di un "contenuto" che non ha ancora trovato un'espressione, quanto piuttosto il fatto che il mondo della lingua si confronta con «il mondo che esiste al di fuori dei legami con essa, che si trova oltre i suoi confini»¹⁷. Perché questo confronto risulti efficace è necessario che siano contemporaneamente attive più lingue, anche perché bisogna prendere atto de «l'ineluttabilità del fatto che lo spazio della realtà non possa essere abbracciato da nessuna lingua separatamente, ma soltanto dal loro insieme»¹⁸.

Alcuni criteri per il display della mostra

Come ho avvertito – ma lo vedremo anche in seguito – queste osservazioni di Lotman hanno fornito la griglia su cui progettare una mostra che indica nell'esperienza russa tra l'ultimo scorcio del XIX sec. e il 1922

una dilatata "rivoluzione culturale"¹⁹ che ha modificato radicalmente l'interna temporalità della cronologia artistica del Paese, con brusche e costanti "esplosioni"²⁰: un percorso espositivo che è stato pensato per date, anche se chiunque conosca in termini non troppo superficiali la vicenda dell'arte russa sa benissimo che essa sintetizza anche troppo efficacemente la tripartizione temporale che Henri Focillon aveva affidato nel 1934 alla sua *Vie des formes*, risultando infatti simultaneamente costituita, quasi in ogni momento della sua storia, da anticipi, attualità e ritardi.

In quei venticinque anni la Russia ha influenzato profondamente, in ogni espressione culturale, lo scenario mondiale attraverso, tra molti altri, Diaghilev e Čechov, Achmatova e Majakovskij, Skrjabin e Prokof'ev, Kandinskij, Malevič, Rodčenko. Il numero dei protagonisti assoluti fa aggio, in questa fase della storia, su quello di qualsiasi altra nazione: ed ecco perché la mostra pensata con Silvia Burini e Faina Balachovskaja non poteva fare altro che dare conto di una impressionante pluralità di linguaggi, dalle derive di un attardato Impressionismo al Simbolismo, dal Cubo-futurismo all'arte astratta (che è forse il definitivo apporto russo all'arte del XX sec.), al Suprematismo: questa è una rassegna inevitabilmente "collettiva", in quanto espressione del lavoro dei «piccoli collettivi» di cui parla Lotman, ancorché tutte le opere rese generosamente disponibili dai Musei russi in un lasso temporale insolitamente breve, scelte una per una, costruiscano nell'insieme un racconto affascinante e coerente. Che per di più lega saldamente i dipinti alle opere su carta, alla grafica, ai segni di una pervasiva e articolata "decorazione" (piatti, tessuti, oggetti di uso quotidiano), senza distinzioni incomprensibili (almeno in questo contesto) tra arti maggiori e minori.

Non abbiamo voluto, d'altro canto, conferire all'esposizione un carattere, per dir così, troppo "documentario". Non sarebbe stato impossibile per la verità raccogliere anche manoscritti letterari, programmi di sala di spettacoli musicali o teatrali, qualche costume. Ma "mostrare la poesia" (al di là dell'ostacolo di un alfabeto molto diverso dal nostro) è davvero complicato, e le esperienze teatrali, di balletto, musicali, restano ancora sensibilmente differenti rispetto alla visita di una mostra, tanto più in assenza di filmati coevi, che comunque non risolverebbero del tutto il problema. Ma è pur vero che la "rivoluzione russa" delle arti non affianca linguaggi plurali solo nell'ambito delle arti figurative; ha modificato sostanzialmente anche gli standard delle arti performative. Questi materiali formano un contrappunto alle opere in mostra nei sussidi multimediali (o delle Information and Communication Technologies, ICT, per usare una definizione più appropriata) che abbiamo pensato, realizzato e che punteggiano le sezioni del percorso espositivo. Nei quattro touch screen che i visitatori potranno utilizzare all'interno della mostra un certo spazio è stato assegnato alle espressioni meno facilmente convocabili in una mostra d'arte, ma non per questo meno importanti: troveranno informazioni, approfondimenti, documentazioni, immagini dei fatti storici e con essi anche i suoni e le voci, della storia e del tempo. Il suono: in una importante poesia pubblicata nel 1914, *L'artista*, Aleksandr Blok avverte che l'espressione artistica originale, autentica, assume soprattutto la forma di «un suono leggero, mai udito sinora». Un suono, delle voci, che precedono le stesse parole, la codificazione più puntuale e meditata di un sentimento. E *Rumore del tempo* si intitola anche la straordinaria raccolta di prose del grande poeta Osip Mandel'stam, apparsa in effetti solo alla metà degli anni Venti e deliberatamente indirizzata a una dimensione impersonale, oggettiva, di sguardo su un'epoca («La mia memoria è nemica di tutto ciò che è personale»²¹). In mostra ci saranno anche i rumori del tempo.

La sfida principale è risultata tuttavia quella di "immergere" il visitatore in questo contesto "esplosivo". Come ho ripetuto molte volte negli ultimi dieci anni della mia ricerca²², le ICT hanno un obiettivo principale, quello di rendere il più possibile interattiva la fruizione delle opere d'arte da parte dei visitatori di una mostra o di un museo. Informare (costruendo artificialmente un contesto) ma anche coinvolgere, avvicinando il passato al nostro attuale immaginario visivo (ho accennato all'inizio alla costante rivoluzione digitale che ci



Preview di uno scorcio della grande installazione multimediale del Salone (courtesy camerAnebbia)

Un fermo immagine della video-proiezione nel salone di Palazzo Attems Petzenstein, con gli eventi della Rivoluzione d'Ottobre (courtesy camerAnebbia)



accompagna). In questa circostanza abbiamo provato pertanto un esperimento di "teatralizzazione" della cultura, ponendo all'inizio del percorso un grande schermo che sia in qualche modo lo specchio – per quanto parziale e inevitabilmente deformato – della "rivoluzione russa" delle arti e anche, nell'anno centenario, della Rivoluzione d'Ottobre. Con ben altri mezzi economici, in uno spazio di 6.000 mq, e con risultati a mio avviso non convincenti, tre anni fa Peter Greenaway (con sua moglie, la regista olandese Saskia Boddeke) aveva presentato al Manezh Central Exhibition Hall di Mosca il "Secolo d'oro dell'avanguardia russa", una sorta di spettacolo multimediale, poco interattivo, nella linea di quelle *Experiences* su artisti e periodi storici che si stanno moltiplicando, e che forse tra qualche anno sostituiranno del tutto le mostre con l'effettiva presenza di opere d'arte. Confidiamo che il rigore scientifico che abbiamo posto alla base della selezione dei materiali – che pure non va a detrimento della spettacolarità di un lungo filmato che i visitatori potranno vedere appena entrati nella sede espositiva, ma anche a metà del percorso o alla conclusione della visita – possa risarcire almeno parzialmente l'inconfrontabile disponibilità di risorse, ma soprattutto immettere i visitatori, con le immagini, i suoni e le voci del tempo, in una zona cruciale del passato di un popolo che ha influenzato la cultura e l'arte di tutto il mondo.

La teatralizzazione della storia

Anche questa prospettiva di teatralizzazione della storia, in un momento rivoluzionario, era stata in qualche misura prefigurata da Jurij Lotman. Le basi teoriche della sua riflessione in questo ambito si rintracciano in un denso saggio del 1979, *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*²³, che affronta con rilevanti intuizioni alcune questioni di rappresentazione e di duplicazione della realtà nelle arti figurative. Nel 1989 lo studioso redige un ulteriore saggio, *Nella prospettiva della Rivoluzione francese*²⁴. In questo suo intervento lo studioso dapprima sottolinea fulmineamente la "teatralità" dei comportamenti (politici, sociali e culturali) negli anni successivi la presa della Bastiglia, per segnalare successivamente come questo divenga un elemento portante anche dell'esperienza rivoluzionaria che avrebbe dato origine all'Unione Sovietica.

La Rivoluzione d'ottobre ha potenziato la semioticità dei comportamenti senza la quale era impossibile comprendere l'essenza degli avvenimenti. [...] Tra i rivoluzionari della vecchia generazione predominavano le regole di comportamento consolidate nell'ambiente dell'intelligenza all'inizio del Novecento. Tale comportamento riduceva l'importanza della sfera dell'espressione. Il rivoluzionario dell'inizio del Novecento non diffondeva i propri ideali nel comportamento quotidiano sia per motivi cospirativi sia per buona educazione. [...] La differenziazione comportamentale si è delineata notevolmente quando in entrambi gli schieramenti [bolscevichi e "bianchi"] si sono riversati i giovani che generazionalmente non erano legati all'intelligenza prerivoluzionaria. Proprio questa massa di persone che ha coinvolto la rivoluzione in varie forme di azione politica, come ai tempi dei giacobini, ha trasferito le idee politiche nell'ambito del comportamento pratico. Le masse di persone unitesi alla rivoluzione soltanto negli ultimi mesi, o addirittura negli ultimi giorni, erano costrette a prendere una posizione sociale, trovando il proprio posto in un mondo in continuo mutamento. Questo ha comportato, da un lato, un miscuglio semiotico senza precedenti e, dall'altro, un forte aumento di significato dei valori semiotici all'interno della struttura sociale²⁵.

Non sarebbe stata l'ultima volta, se pensiamo anche alle successive rivoluzioni politiche (di ogni colore), che punteggiano il Novecento: gesti, saluti, uniformi, emblemi, monumenti, codici espressivi e programmi artistici... Cresce in qualche modo l'ampiezza di quello che Lotman ha definito «il mondo chiuso della semiosi» in opposizione alla «realtà extrasemiotica»²⁶, un mondo chiuso costantemente attraversato, durante i "momenti esplosivi" da

Nella pagina accanto
Rendering della struttura dei
Touchscreen dell'installazione
"Far vedere la storia" nel
salone di Palazzo Attems
Petzenstein (courtesy
camerAnebbia, Milano)

incursioni di elementi provenienti da sfere extrasemiotiche, i quali, irrompendo, portano con sé la dinamica; essi trasformano questo spazio, benché allo stesso tempo essi stessi si trasformino secondo le sue leggi. Contemporaneamente, lo spazio semiotico costantemente espelle interi strati della cultura. Essi formano una falda di sedimenti al di là dei confini della cultura che attendono la loro ora per irrompere nuovamente in essa, a tal punto dimenticati da essere percepiti come nuovi. [...] Questo moto perpetuo non può essere esaurito: esso non ubbidisce alle leggi dell'entropia, dato che costantemente ricostituisce la sua eterogeneità, alimentata dalla non chiusura del sistema²⁷.

Sono tutti strumenti preziosi per analizzare, come hanno fatto del resto gli interventi che mi precedono in questo catalogo, la tumultuosa situazione dei movimenti artistici russi del primo ventennio del Novecento, ma allo stesso tempo anche per predisporre un'efficace raffigurazione multimediale di quell'epoca. Che sarà scandita, come a me pare inevitabile, dalle "esplosioni" che corrispondono alle sei date e alle sei sezioni della mostra. Queste esplosioni proveranno inoltre a rendere visibile un ulteriore passaggio della riflessione di Lotman sulle dinamiche della storia:

Il momento dell'esplosione è il momento dell'imprevedibilità. L'imprevedibilità non va intesa come possibilità illimitate e non determinate da nulla di passaggio da uno stato a un altro. [...] Ogni volta che parliamo dell'imprevedibilità, intendiamo un determinato complesso di possibilità, una soltanto delle quali si realizza. Tenendo presente ciò, ogni posizione strutturale rappresenta un complesso di varianti. Sino a un punto determinato esse si presentano come sinonimi indistinguibili. Ma il movimento dal luogo dell'esplosione le separa sempre più nello spazio di senso²⁸.

L'influenza del futuro sul passato: osservare la Rivoluzione

Lo storico dell'arte britannico Michael Baxandall (1933-2008) vanta a mio avviso alcuni rilevanti e probabilmente inconsapevoli (reciprocamente) punti di contatto, che non mi risulta siano stati mai esplicitamente indicati, con la riflessione di Jurij Lotman. Con *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, del 1972, ci ha infatti fornito, attraverso la sua teoria del "period eye", un approccio importante ai diversi passati che compongono la storia dell'arte, indicando un'essenziale relazione tra codice visivo e codice verbale. Quest'ultimo, mediante lo studio attento delle testimonianze e dei testi coevi alle opere che investighiamo, può in qualche misura restituirci il modo con cui i fatti artistici venivano compresi e valutati, nonché le loro modalità di influenza sui fatti successivi. La sua posizione non è dissimile, nella sostanza, da quanto sostenuto da Lotman nel suo volume *Vnutri mysljaščich mirov* [Dentro i mondi pensanti], pubblicata nel 1990, dove leggiamo:

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 criptata²⁹.

Un approccio, quello di Baxandall, ma anche una prospettiva. In una sua opera successiva, pubblicata nel 1985 ma basata su un ciclo di lezioni tenute a Berkeley nel 1982, Baxandall ha aggiunto all'approccio del "period



eye" una prospettiva, a mio avviso altrettanto stimolante. Si tratta dell'«*Excursus*» contro la definizione di 'influenza', che devo purtroppo semplificare in questa circostanza, ma che ci consente di percepire delle direzioni di temporalità che non siamo troppo soliti praticare. Molta, certamente troppa storiografia artistica ricorre infatti alla nozione di "influenza" per sottolineare come un passato agisca su un presente, o su un futuro, quando è palesemente complicato pensare che ciò che non esiste più – con l'eccezione di molti contesti fisici, come le onde gravitazionali... – possa agire su qualcosa che ancora non c'è. Baxandall, con un esempio davvero molto ben scelto, e altrettanto efficace – la relazione tra Picasso e Cézanne –, ci invita a considerare il rapporto nella «direzione opposta»³⁰:

Picasso agì su Cézanne, e in modo preciso, e così facendo riscrisse la storia della pittura conferendo a Cézanne, nel 1910, un ruolo molto più importante di quello che aveva nel 1906 [...]. Picasso vide in Cézanne alcuni aspetti e non altri, dopodiché li estrapolò e li modificò secondo la sua particolare intenzione e all'interno del suo universo di rappresentazione. Così facendo cambiò per sempre il nostro modo di guardare Cézanne [...]; noi vediamo Cézanne, in parte, attraverso la lente idiosincratia di Picasso. Più in generale, comunque, non lo vedremo mai isolato da quello che la pittura successiva ha fatto di lui, da come lo ha reso produttivo nella nostra tradizione. E non intendo «tradizione» nel senso di un generico gene culturale estetico, ma come una visione specificamente discriminante del passato, in attiva e reciproca relazione con l'insieme di disposizioni e abilità [...] proprie della cultura che produce quella visione³¹.

Il modello – o "campo morfogenetico", nella terminologia thomiana³² – di percezione degli effetti della temporalità proposto da Baxandall presenta, a mio avviso, una serie di analogie con quanto, forse anche più articolatamente, è sostenuto da Lotman in *La cultura e l'esplosione*:

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 possibilità³³.

Applicando queste considerazioni all'assunto della nostra mostra, potremmo affermare che fu la Rivoluzione d'Ottobre (con le specifiche conseguenze che essa ebbe anche nell'ambito delle pratiche artistiche) a rendere più percepibili i precedenti momenti "esplosivi" che scandiscono la vicenda dell'arte russa nei primi decenni del XX sec. Il che è certamente vero, almeno in una certa misura, ma non tocca a me segnalarlo. Mi spetta invece di sottolineare il fatto che abbiamo tenuto conto anche di questo elemento nella confezione del contenuto multimediale che avvia il percorso espositivo: da una parte evidenziando il portato più ragguardevole dei diversi momenti "esplosivi" che abbiamo considerato; dall'altra, "giocando" – sia pure in maniera molto semplificata, con movimenti destra-sinistra e in accordo con la complessiva prossemica della visita – con i flussi temporali del periodo, ma per lo meno segnalando che non esistono direzioni obbligate nella nostra percezione dello scorrere del tempo.

Le pluristratificazioni della memoria e della rappresentazione

Jurij Lotman ha approfondito comunque ulteriormente la questione dei nostri rapporti con un passato che registra bruscamente una svolta rispetto ai processi "graduali" che ci pare costituiscano prevalentemente

la continuità temporale. Il momento "esplosivo" intervenuto, infatti, finisce presto per assumere, nella sua analisi, i contorni di una

interpretazione pluristratificata: da un lato con la memoria dell'esplosione appena vissuta, mentre dall'altro acquisisce i tratti dell'inevitabile predestinazione. A quest'ultimo fenomeno è psicologicamente legata la tendenza a volgersi ancora una volta al passato e sottoporlo a una "correzione" nella propria memoria o in un racconto. [...] Le cause, che inducono la cultura a ricostruire il proprio passato, sono complesse e diverse. Noi adesso ci soffermeremo soltanto su una di esse che, forse, finora ha attirato meno l'attenzione. Si tratta dell'esigenza psicologica di modificare il passato, di introdurre in esso delle correzioni, e di vivere questo processo corretto come l'autentica realtà. Si tratta, cioè, della trasformazione della memoria³⁴.

E, ancora sul decisivo ruolo della memoria, e sul ruolo che questa esercita sulla pratica artistica:

La trasformazione, cui viene sottoposto il momento reale dell'esplosione – filtrata attraverso la selezione della coscienza modellizzante, che trasforma il casuale in regolare [rendendolo così più credibile e accettabile³⁵] – ancora non conclude il processo della coscienza. Al meccanismo viene connessa la memoria, che permette di tornare nuovamente al momento precedente l'esplosione, e ancora una volta, ormai retrospettivamente, rappresentare l'intero processo. Adesso nella coscienza vi saranno come tre strati: il momento dell'esplosione originaria, il momento della sua redazione nei meccanismi della coscienza e il momento del loro nuovo duplicarsi nella struttura della memoria. L'ultimo strato rappresenta la base del meccanismo dell'arte...³⁶

Su questa base, nella parte conclusiva del suo volume, Lotman abbozza una sorta di modello del divenire storico, non sempre convincente, ma spesso illuminante e su cui non posso soffermarmi in questa sede. Ecco, siamo partiti da alcuni tentativi di modellizzazione di una "rivoluzione", di una "catastrofe" (solo in senso thomiano) e con un altro modello, tripartito e duplicato, posso concludere la mia analisi. Che teneva semplicemente a indicare di quanti impliciti si debba tener conto nella costruzione di un display fondato sull'impiego rigoroso e non casuale delle ICT: che a mio avviso è di numero non minore a quello che presiede la scelta e la disposizione delle opere in un percorso espositivo.

Note

¹ Cfr. THOMAS KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, Chicago University Press, 1962, tr.it. della II ediz. (1970) Torino, Einaudi, 1979.

² Cfr. MAURIZIO GHELARDI, *La scoperta del Rinascimento. L'Età di Raffaello di Jacob Burckhardt*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 127-143.

³ RENÉ THOM, *Parabole e catastrofi*, intervista a cura di Giulio Giorello e Simona Morini, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 116; cfr. anche GIULIO GIORELLO, "La scintilla che dà fuoco alla città". I modelli "geometrici" della teoria delle catastrofi, in *La ragione possibile. Per una geografia della cultura*, a cura di Giuseppe Barbieri e Paolo Vidali, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 394-411.

⁴ Sulla Teoria delle catastrofi cfr. almeno VLADIMIR IGOREVIČ ARNOL'D, *Teoria delle catastrofi*, 1983, tr.it. di Francesca Aicardi, Torino, Bollati Boringhieri, 1990 e successive edizioni. Cfr., *ultra*, nota 19.

⁵ Per un'adeguata introduzione alla ricerca di Lotman cfr. il recentissimo profilo di SILVIA BURINI, "Ecologia" della cultura: le

Conversazioni di Jurij Lotman, in JURIJ M. LOTMAN, *Conversazioni sulla cultura russa*, a cura di Ead., Milano, Bompiani, 2017.

⁶ Cfr. il mio *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*, in *Le Muse fanno il girotondo. Jurij Lotman e le arti. Studi in onore di Giuseppe Barbieri*, atti del convegno internazionale di studi, Università Ca' Foscari 26-28 settembre 2013, a cura di Matteo Bertelé, Angela Bianco, Alessia Cavallaro, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015, pp. 53-61.

⁷ Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *Kul'tura i vzryv* [La cultura e l'esplosione], Moskva, Gnosis, 1993, tr.it. di Caterina Valentino, Feltrinelli, Milano, 1993.

⁸ Cfr., *supra*, nota 4.

⁹ Cfr. JURIJ M. LOTMAN (CON BORIS A. USPENSKI), *Tipologia della cultura*, 1973, tr.it. Milano, Bompiani, 1975.

¹⁰ BURINI, "Ecologia" della cultura... cit., pp. 9-10.

¹¹ JURIJ M. LOTMAN, *Ripetività e unicità nel meccanismo della cultura*, 1992, tr.it. di Bruno Osimo in LAURA GHERLONE, *Dopo la*

Nella pagina accanto

Un fermo immagine della video-proiezione nel salone di Palazzo Attems Petzenstein, con gli eventi della Rivoluzione d'Ottobre (courtesy camerAnebbia)

semiosfera. Con saggi inediti di Jurij m. Lotman, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 131-136, qui p. 131.

¹² Ibidem.

¹³ Ivi, p. 133.

¹⁴ LOTMAN, *Conversazioni sulla cultura russa...* cit., pp. 182-183.

¹⁵ Si tratta di dinamiche, come nota ancora Lotman, che in qualche modo coincidono e concretizzano l'altrimenti misteriosa fase di ispirazione di un artista: cfr. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione...* cit., p. 33, dove l'ispirazione viene definita come il «congiungimento dell'incongiungibile sotto l'influsso di una certa tensione creativa».

¹⁶ Ivi, p. 9.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ivi, p. 10.

¹⁹ Sulla peculiarità di tale evoluzione storica si vedano le considerazioni espresse da René Thom in *Rivoluzioni. "catastrofi" sociali?*, in *La ragione possibile...* cit., pp. 453-468, in particolare p. 462, con l'anticipazione a p. 454 sull'atipicità, rispetto a un più consueto "campo morfogenetico" della storia, delle rivoluzioni russa e cinese.

²⁰ Cfr. LOTMAN, *La cultura e l'esplosione...* cit., pp.151-152: «L'esplosione può realizzarsi come una catena di esplosioni coerenti, che si susseguono l'una all'altra, che sovrappongono alla curva dinamica un'imprevedibilità a più livelli. Il problema della prevedibilità vs imprevedibilità è fondamentale nella risoluzione di un problema essenziale come quello che riguarda la distinzione tra l'arte autentica e quella fittizia. La creazione artistica invariabilmente è immersa in un vasto spazio di surrogati. [...] Essi svolgono un vasto ruolo educatore e sono come il primo gradino sulla via dell'apprendimento del linguaggio dell'arte. [...] Essi possono svolgere quei compiti, non consoni all'arte, che, tuttavia, la società pone in maniera categorica all'artista: l'istruzione, la propaganda, l'educazione morale ecc.».

²¹ OSIP MANDEL'STAM, *Il rumore del tempo e altri scritti*, a cura di Daniela Rizzi, Milano, Adelphi, 2012, p. 68.

²² Almeno a partire, dopo relazioni e interventi a convegni di cui non sono però disponibili gli atti, da *Storia dell'arte, multimedialità, perché?*, in *Nigra sum sed formosa. Sacro e bellezza dell'Etiopia cristiana*, catalogo della mostra (Ca' Foscari Esposizioni, 13 marzo - 10 maggio 2009), a cura di Giuseppe Barbieri e Gianfranco Fiaccadori, Vicenza, Terra Ferma, pp. 14-21.

²³ Cfr. *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)*, 1979: il testo compare in it. ancora nel 1982 e suc-

cessivamente, in una nuova traduzione, in JURIJ M. LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti&Vitali, 1989, pp. 97-112. A p. 97, in nota, la vicenda bibliografica dell'intervento.

²⁴ Cfr. JURIJ M. LOTMAN, *V perspektive Francuzskoj revoljucii* [Nella prospettiva della Rivoluzione francese], 1989, in *Istorija i tipologija ruskoj kul'tury* [Storia e tipologia della cultura russa], Sankt-Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2002, pp. 371-374; per l'ediz. it., nella traduzione di Bruno Osimo, cfr. GHERLONE, *Dopo la semiosfera...* cit., pp. 145-151.

²⁵ Ivi, pp. 147-148; da mettere in relazione con un passo illuminante de *La lingua teatrale e la pittura* 8su cui cfr., *supra*, la nota 22): «Risultato dell'interazione fra teatro e comportamento è il fatto che, accanto alla tendenza, attiva costantemente nella storia del teatro, a rendere la vita scenica simile a quella reale, altrettanto costante risulta l'opposta: rendere la vita reale (o determinate sue sfere) simile al teatro. La seconda diventa particolarmente percepibile nelle culture che elaborano sfere di comportamento ritualizzato spiccatamente espresse... (in LOTMAN, *Il girotondo...* cit., p. 106).

²⁶ LOTMAN, *La cultura e l'esplosione...* cit., p. 146.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ivi, p. 155.

²⁹ JURIJ M. LOTMAN, *Problema istoričeskogo fakta [Il problema del fatto storico]. Il problema del fatto storico è dunque il 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-Peterburg, «Iskusstvo-SPB», 2001, pp. 335-338): cfr. SILVIA BURINI, *Jurij Lotman e il problema del fatto storico*, in *La exuberancia de los limites. Homenaje a Jorge Lozano*, a cura di Marcello Serra et alii, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, pp. 23-28.

³⁰ MICHAEL BAXANDALL, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, 1985, tr.it. a cura di Enrico Castelnuovo, Torino, Einaudi, 2000, p. 88.

³¹ Ivi, p. 92.

³² Cfr., *supra*, nota 19.

³³ LOTMAN, *La cultura e l'esplosione...* cit., p. 157.

³⁴ Ivi, pp. 158-159.

³⁵ Cfr. ivi, p. 168.

³⁶ Ivi, p. 187.

