



Le Muse fanno il girotondo Jurij Lotman e le arti

Studi in onore di Giuseppe Barbieri

a cura di Matteo Bertelé, Angela Bianco, Alessia Cavallaro
introduzione di Silvia Burini

TERRA FERMA



La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva

collana diretta da

Silvia Burini

*Il presente volume è stato realizzato con il sostegno del
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali dell'Università Ca' Foscari Venezia*



Università
Ca'Foscari
Venezia

**Dipartimento di Filosofia
e Beni Culturali**

In copertina

Il manifesto del convegno, particolare

©2015 Centro Studi sulle Arti della Russia – CSAR

©Terra Ferma Edizioni

Tutti i diritti riservati

Terra Ferma, Crocetta del Montello (TV)

tel. 0423.86268

info@terra-ferma.it

www.terra-ferma.it

ISBN 978-88-6322-279-1

*L'Editore è a disposizione degli aventi diritto
per le eventuali fonti iconografiche non identificate*

Le Muse fanno il girotondo Jurij Lotman e le arti

Studi in onore di Giuseppe Barbieri

Atti del convegno internazionale
Università Ca' Foscari Venezia
26-28 novembre 2013

a cura di

MATTEO BERTELÉ, ANGELA BIANCO, ALESSIA CAVALLARO

introduzione di

SILVIA BURINI

relazioni e interventi di

Giuseppe Barbieri, Matteo Bertelé, Silvia Burini,
Sergey Daniel, Alexander Danilevski, Laura Gherlone, Gianfranco Marrone,
Angela Mengoni, Isabella Pezzini, Nikolay Poselyagin, Dunja Radetić,
Stanislav Savitski, Franciscu Sedda

TERRA FERMA

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva

Direttore

Silvia Burini (Università Ca' Foscari Venezia)

Comitato scientifico

Giuseppe Barbieri (Università Ca' Foscari Venezia)

Matteo Bertelé (Università Ca' Foscari Venezia)

John Bowlt (University of Southern California, Los Angeles)

Alexander Danilevski (Università di Tallinn)

Natalja Mazour (European University at Saint-Petersburg)

Nicoletta Misler (Roma – Los Angeles)

Alessandro Niero (Università di Bologna)

Stanislav Savitski (Università Statale di San Pietroburgo)

Comitato di redazione

Alessia Cavallaro (Università Ca' Foscari Venezia)

Angela Bianco (Università Ca' Foscari Venezia)

Traduzioni

Alessia Cavallaro (russo > italiano)

Maria Ustyuzhaninova (italiano > russo)

Direzione e redazione



CSAR
CENTRO STUDI
SULLE ARTI
DELLA RUSSIA

Centro Studi sulle Arti della Russia
Università Ca' Foscari Venezia
Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali
Malcanton Marcorà, Dorsoduro 3484/D
30123 Venezia
csar@unive.it



Indice

INTRODUZIONE

- 8 SILVIA BURINI | *Jurij Lotman e le arti: l'originalità come forma di coraggio*

MODELLI DI APPROCCIO TRA PAROLA E IMMAGINE

- 20 СЕРГЕЙ ДАНИЭЛЬ | *Лотман о взаимоотношениях изображения и слова в художественных текстах*
- 28 АЛЕКСАНДР ДАНИЛЕВСКИЙ | *Об актуальности аналитической методологии Лотмана в статье «Текст и структура аудитории»*
- 40 LAURA GHERLONE | *La cultura come intreccio. Testo e testualità in Jurij Lotman*

DALLA SEMIOTICA DEL COMPORTAMENTO ALL'ESPLOSIONE

- 52 GIUSEPPE BARBIERI | *Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento*
- 62 GIANFRANCO MARRONE | *Le arti in cucina, girotondo in sala da pranzo*
- 74 FRANCISCU SEDDA | *Le poetiche del comportamento fra arte e vita quotidiana*

LA RETORICA ICONICA: ARTI VISIVE, ARCHITETTURA E CINEMA

- 90 MATTEO BERTELÉ | *La cartolina illustrata come modello dello spazio quotidiano sovietico*
- 104 ANGELA MENGONI | *Retorica esplosiva. Per una lettura lotmaniana di Adel Abdessemed*
- 118 ISABELLA PEZZINI | *Ecce homo. La riflessione di Lotman tra icone, caricature e ritratti*
- 132 НИКОЛАЙ ПОСЕЛЯГИН | *Кинонарратология и кинофеноменология Лотмана*
- 144 DUNJA RADETIĆ | *Testo artistico come funzione culturale: “La Vecchia di Giorgione” nell’installazione “Col Tempo – The W. Project” di Péter Forgács*
- 154 СТАНИСЛАВ САВИЦКИЙ | *Формирование парка культуры и отдыха в Детском Селе в 1930-х годах*

- 170 **JURIJ LOTMAN: DISEGNI A MARGINE**
ЮРИЙ ЛОТМАН: РИСУНКИ В ПОЛЯХ

- 186 *Bibliografia essenziale* | a cura di Laura Gherlone

**LA RETORICA ICONICA: ARTI VISIVE,
ARCHITETTURA E CINEMA**



La cartolina illustrata come modello dello spazio quotidiano sovietico

Matteo Bertelé

Università Ca' Foscari Venezia

Nel testo *L'insieme artistico come spazio quotidiano*¹, Jurij Lotman esprime la necessità di uno studio intertestuale delle diverse discipline artistiche in una prospettiva trasversale e aperta alle diversità. Nel suo “girotondo delle Muse”, un posto di diritto spetterebbe alla cartolina illustrata, un testo della cultura visiva di grande significato all'interno della semiosfera sovietica, ancora inspiegabilmente ignorato dalla comunità scientifica². In questo intervento ne verranno delineati alcuni aspetti peculiari, partendo dalla studio di una oculata selezione di esemplari provenienti dalla Collezione di Alberto Sandretti, composta da oltre 10.000 pezzi, e nello specifico, dalla raccolta di cartoline recanti al verso riproduzioni di dipinti realizzati in epoca sovietica³.

Con rare eccezioni, al verso queste non presentano francobolli, né timbri né iscrizioni manoscritte. Questo è dovuto in parte al loro status di oggetti da collezione, giunti a noi intonsi e in ottimo stato di conservazione, in parte alla loro funzione di testo culturale, prima ancora che mezzo di comunicazione postale, all'interno del sistema culturale sovietico. Molti dei dipinti riprodotti nelle cartoline risultano al giorno d'oggi dispersi: come ha illustrato Igor Golomstock, la maggior parte delle opere realizzate in Unione Sovietica su commissione statale, dopo un'effimera esistenza di esposizioni e premi, veniva relegata nei depositi del Ministero della Cultura, per riaffiorarne solo in rari casi⁴. Mentre i dipinti cadevano in oblio, la loro memoria veniva preservata nelle riproduzioni, in primo luogo proprio nel formato della cartolina, tirata in decine o centinaia di migliaia di copie distribuite in tutto il Paese. Questa considerazione ci consente di analizzare la cultura visiva sovietica da una prospettiva rovesciata, per cui l'opera d'arte originale è da considerarsi il punto non di arrivo, ma di partenza dell'intero processo artistico, all'interno del quale determinanti sono valori come riproduzione, quantità e copia, piuttosto che produzione, qualità e originalità. Il valore di un'opera risiede non tanto nella perizia del manufatto originale, nella maestria del pezzo unico autoriale, quanto nel suo potenziale riproduttivo e divulgativo, nella sua capacità di adattamento a diversi contesti, nella sua fotogenia *in nuce*. Questo era ben chiaro a maestri della pittura sovietica come Isaak Brodskij, Aleksandr Dejneka e Aleksandr Gerasimov, i quali adottarono come modello estetico prodotti della cultura popolare come il manifesto, la fotografia a colori e il cinema⁵.

La fortuna di un dipinto non dipendeva dunque tanto dalla sua posizione all'interno di un museo, dal contesto espositivo dell'originale, quanto dal numero di riproduzioni

tirate, il cui contesto di consumo era assai più diffuso e trasversale. All'interno di questa catena di produzione di un'«arte mediatica di Stato»⁶, la cartolina, in vista della sua funzione primigenia di mezzo di comunicazione postale, costituisce un anello fondamentale. Al tempo stesso, l'apporto di linguaggi espressivi e tecniche di riproduzione differenti, come la pittura, la fotografia e la stampa editoriale, ne fanno un testo intersemiotico e poliglotta, oggetto di diverse pratiche di consumo, interpretazione e fruizione. Dettata dal centro, essa raggiunge in maniera capillare le periferie geografiche e culturali dell'impero sovietico e, grazie al formato tascabile, al prezzo ridotto e alla sua facile reperibilità, si adatta facilmente a tutti gli spazi, tra cui quello più vicino alla sfera privata, l'ambiente domestico. Per questa ragione si è ritenuto opportuno limitare il campo di ricerca alle cartoline recanti riproduzioni di opere della pittura di genere (*bytovoj žanr*) del periodo sovietico, e specificatamente alle scene d'interni, in cui il testo illustrato coincide con il contesto di fruizione.

Nella sua dialettica intertestuale, Lotman parla di *intérieur* come di un «legame diretto tra oggetti e opere d'arte diverse all'interno di un determinato spazio culturale»⁷. Proprio la cartolina, come si è detto, rappresenta un'ibridazione tra oggetto e opera d'arte. Quindi egli afferma: «Qualsiasi *intérieur* culturale realmente esistente noi scegliessimo, non sarà mai riempito da oggetti e opere sincroniche rispetto al momento della loro creazione»⁸. Una volta inserita in un ambiente domestico, la cartolina finisce inevitabilmente per interagire con altri sistemi di segni diacronici, con oggetti accumulati nel corso degli anni, spesso ben prima della Rivoluzione d'Ottobre. Nella cartolina con la riproduzione del dipinto *I pionieri ascoltano la radio* (Fig. 1) di Boris Vladimirkij, si notano oggetti prodotti da culture storicamente e ideologicamente divergenti: da una parte accessori della vita quotidiana sovietica, come la radio del titolo, le cuffie e la rivista “Smena”; dall'altra, retaggi della secolare cultura russa, come il samovar, che, prima di essere definitivamente bandito per le sue implicazioni con la vita rurale e inoperosa della società pre-bolscevica, nella cultura visiva degli anni Venti segnava uno spartiacque tra il vecchio e il nuovo⁹. Qui compare al centro della composizione, in stretta connessione con un soggetto frequente della pittura nazionale, il rito del thè (*čeaipitie*), proposto secondo la vecchia maniera, ossia consumato direttamente dal piattino, nonostante sia servito anche in pratici bicchieri di cristallo. All'interno di questo *ensemble* (o secondo la traslitterazione dal cirillico *ansambl'*), composto da oggetti di diversa provenienza, si instaura un rapporto dialogico aperto alle differenze diacroniche, un accumulo di vecchia chincaglieria e nuove tecnologie, caratteristico dei periodi di transizione. Significativo è il fatto che il dipinto sia stato realizzato nel 1924, all'apice del “capitalismo di Stato” promosso da Lenin con la Nuova Politica Economica (NEP) e che riemerge, sotto forma di cartolina, nel 1989, al culmine della Perestrojka, in un altro periodo cruciale della storia russa.

Tra i vari attributi dell'“uomo nuovo”, qui nelle vesti di Pioniere del socialismo, particolarmente significativa è “Smena”, rivista bisettimanale ampiamente illustrata e rivolta a un pubblico giovanile, edita a partire dal 1924, anno della morte di Lenin, a

cui viene dedicato quasi interamente il secondo numero (mentre il primo illustrava in copertina dei manifestanti uniti dallo slogan «Noi siamo i costruttori della nuova vita»). Le prime quattro uscite della testata presentavano una veste grafica curata da Gustav Klucis e improntata alle innovazioni costruttiviste in ambito editoriale, con fotomontaggi e un *lettering* geometrico, poi soppiantata da copertine più consone al gusto borghese degli anni della NEP, con illustrazioni a colori e un font snello e graziato, che ritroviamo riprodotto nella cartolina. La rivista nasceva con l'intento programmatico ("smena" significa "il cambiamento") di dettare le mode della società sovietica, partendo proprio dai giovani, a dimostrazione del fatto che il cambiamento fosse perenne e la rivoluzione (anche dei costumi) ancora in atto. Nei decenni a seguire la rivista avrebbe rinnovato più volte la propria veste, in conformità alle mode del momento e alle priorità cultural-politiche sancite dalle autorità, per cessare la propria attività nel 1989, alla fine dell'esperienza socialista in Russia. Gli estremi cronologici della rivista coincidono con le due date riportate al verso della cartolina, di fatto con le sue coordinate temporali, il 1924 e il 1989. Quest'ultima nasce quindi dall'innesto di due testi coevi e sincronici, uno pittorico, l'altro editoriale, di una cultura sovietica in transizione; il suo carattere intertestuale è ulteriormente arricchito dal titolo del dipinto, portatore di un messaggio acustico, che le conferisce una valenza sinestetica.

La funzione didattica del dipinto è comprovata dal fatto che, al momento della stampa della cartolina, esso fosse conservato non in una raccolta d'arte, bensì al Museo Centrale della Rivoluzione dell'Unione Sovietica di Mosca. Questa è una delle informazioni riportate al verso, insieme al resto dei dati tecnici dell'opera originale, forniti, per una volta, in maniera esauriente e impaginati con un orientamento ortogonale rispetto al formato orizzontale dell'illustrazione. La lettura della cartolina è quindi sottoposta a un doppio processo, non solo per via della diversa natura dei due testi (verbale *versus* visivo), ma anche perché la decodificazione dell'uno presuppone un vero e proprio capovolgimento dei segni dell'altro, pur non intaccandone – anzi arricchendone – la fruizione integrale, a dimostrazione della sua versatilità e flessibilità verso diverse prassi interpretative e performative¹⁰. Come ha sottolineato la studiosa dei media Sybille Krämer, i «mezzi di comunicazione non agiscono attraverso una simbolizzazione, ma attraverso una somatizzazione dei mezzi stessi»¹¹. Questo è particolarmente vero per un *medium* come la cartolina, mobile e tangibile, malleabile e adattabile a ogni contesto, quindi particolarmente adatto a pratiche quotidiane: dalla selezione all'inserimento in un contesto privato, fino alla sua interazione, non soltanto con altri oggetti dello stesso *intérieur*, ma anche con i suoi stessi attori. Così scrive Lotman: «L'unità di opere d'arte eterogenee all'interno di uno spazio culturale chiuso non si può considerare separatamente dal comportamento dell'individuo rientrando in questo insieme»¹². Si realizza quindi il fine ultimo della cultura mediatica sovietica, per la quale lo spettatore è da considerarsi a tutti gli effetti «parte integrante dell'opera d'arte e, contemporaneamente, suo prodotto finale»¹³.

La funzione postale finisce spesso per risultare del tutto marginale: ne *I Pionieri*



1. Boris Vladimirskij, *I pionieri ascoltano la radio*, 1924, olio su tela, cm 67x77, Museo Centrale della Rivoluzione, Mosca. Edizioni Izobrazitel'noe Iskusstvo, 1989 (CS 0280).

ascoltano la radio è relegata, in mancanza dello spazio prestampato solitamente adibito all'indirizzo del destinatario, in una sorta di *post scriptum* riportato al limite inferiore della cartolina, in cui si specifica di «inviarla per posta soltanto all'interno di una busta». Con ogni probabilità si tratta di un esemplare estrapolato da un set di cartoline edito in occasione di una ricorrenza, oppure pubblicato da un museo con una selezione di opere significative della propria collezione. Vendita alla stregua di souvenir, la cartolina preserva la memoria del confronto con l'originale, generando reazioni contrastanti nello spettatore/consumatore. In una lettera del 1959 alla casa editrice *Sovetskij chudožnik* (L'artista sovietico), un lettore anonimo lamentava la scarsa qualità e varietà dei dipinti riprodotti su cartolina, a detrimento della pittura nazionale: «È chiaro a tutti che dobbiamo riprodurre le nostre opere d'arte nel migliore dei modi, in maniera espressiva, chiara, con un disegno nitido e su una carta di buona qualità, con una selezione variegata di opere»¹⁴.

Gli auspici espressi sono eloquenti della scarsa considerazione prestata agli aspetti tecnico-formali nell'intero processo tipografico, giustificabile solo in parte con le necessità economiche di farne un prodotto di mercato e non di nicchia: attraverso una riproduzione a bassa risoluzione su materiali scadenti, le opere illustrate erano sottoposte a un processo di personalizzazione e generalizzazione, di perdita dell'aura autoriale, per avvicinarsi a quello «stile senza stile» efficacemente perseguito dal realismo socialista¹⁵.

La cartolina illustrata è quindi oggetto di una prassi omologante, tesa a uniformare opere d'arte originariamente differenti non solo per stile, materiale e tecnica di realizzazione, ma anche per formato (le cui dimensioni erano raramente riportate al verso) ridotto e standardizzato nel formato postale internazionale introdotto in Russia ancora a



ХУДОЖ. ИЗДАТ. АКЦИОНЕРН. ОБЩ.
АХР
 МОСКВА, ЦВЕТНОЙ БУЛЬВАР, 25.

ПОЧТОВАЯ КАРТОЧКА
 POSTA KARTO

МЕСТО ДЛЯ МАРКИ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСКОЕ АКЦИОНЕРНОЕ ОБЩЕСТВО **АХР**

КУДА

 КОМУ

№ 568. С ориг. худ. Аддиванкина, С. Я. — Юные безбожники.
 Addivankin, S. — Die jungen Atheisten.
 Addivankin, S. — Les jeunes athées.
 Addivankin, S. — The young atheists.

Главлит № А-64001. Тираж 50.000 экз. Цена 8 коп. Москва, 1930. Гознак.

CS 0425

2. Samuil Addivankin, *Giovani ateï*.

Edizioni dell'ACHR, Associazione degli Artisti Rivoluzionari, Mosca, 1930 (CS 0425).

fine Ottocento¹⁶. Da qui la vocazione egualitaria della cartolina illustrata, la sua funzione anti-gerarchica e la sua fruizione anti-elitaria, in quanto non impone il pellegrinaggio al luogo di conservazione dell'originale, ma ne permette una fruizione *ad hoc*, privata e immediata, attraverso l'appropriazione di immagini domestiche che, per fattura, dimensione, tecnica e materiale tendono a un'assoluta omologazione, con il risultato, denunciato dal lettore anonimo, di apparire intercambiabili.

Verso la fine degli anni Venti, la necessità di produrre ed esibire oggetti della "vita nuova" coinvolge inevitabilmente anche lo spazio privato; così "l'angolo bello", tradizionalmente adibito nelle abitazioni contadine alla venerazione delle icone ortodosse, inizia a ospitare le nuove icone, spesso proprio nel formato della cartolina, come ritratti dei leader o eventi cruciali della storiografia socialista, generando quelle differenze e quelle incompatibilità, quelle collisioni e reciproche tensioni, che sono proprie di ogni epoca e di ogni tipo di cultura¹⁷. La veemenza con cui questa campagna di liquidazione viene propugnata è evidente nella cartolina illustrata *Giovani atei* (Fig. 2), in cui assume i connotati di un scontro generazionale impari, tra le attempate classi contadine e i giovani pionieri, qui nel ruolo di liquidatori della tradizione ortodossa. Questa è incarnata da una *babuška* con il fazzoletto avvolto sotto il mento, secondo la tradizione rurale, a riprova del carattere oscurantista della sua cultura di appartenenza, cui fa da contraltare un'emancipata contadina della generazione di mezzo; il foulard rosso della donna, legato dietro la nuca, mette in risalto l'espressione compiaciuta al diverbio raffigurato.

In questa occasione sarà utile spendere due parole sull'autore del dipinto, Samuil Adlivankin (1897-1966), attivo già dal 1918 tra le file rivoluzionarie, come artista e promotore delle neonate istituzioni culturali sovietiche. Sua è una natura morta realizzata nel 1920, in pieno spirito cubo-futurista, su una tavola lignea, il cui verso, dotato di perni e tasselli, ne rivela la funzione originaria d'icona autoportante¹⁸. La scelta del supporto pittorico, se da una parte può essere ricondotta alla carenza di materiali durante la guerra civile russa, dall'altra costituisce un coerente, ed estremo, caso di assimilazione dell'icona da parte delle avanguardie. In effetti, il suo studio era alla base della formazione di numerosi artisti, molti dei quali in gioventù erano stati pittori d'icona, come Vladimir Tatlin, uno dei maestri di Adlivankin, oppure discendevano da famiglie di isografi. L'interesse persistente nei confronti delle icone è attestato da una serie di lezioni tenute ai Laboratori superiori tecnico-artistici di Mosca (VChUTEMAS) da padre Pavel Florenskij, ma anche dalla loro inclusione nelle collezioni permanenti dei Musei della cultura pittorica, formati in quegli anni, come parte integrante di un allestimento aperto e dialogico con le produzioni artistiche contemporanee¹⁹. Modello estetico negli anni di gestazione e maturazione delle avanguardie, l'icona avrebbe subito, negli anni delle campagne anti-religiose, un processo di risignificazione semantica, acquisendo uno status di oggetto di pratiche oscurantiste e quindi anti-sovietiche.

Nel 1924 Adlivankin si stabilisce nel villaggio di Malachovka, alle porte di Mosca, per insegnare disegno in una colonia per giovani abbandonati. A questa esperienza formativa risale il dipinto *Giovani atei*: con un piglio forzatamente satirico, l'artista

esorta i giovani cittadini sovietici a una nuova condotta nei confronti dei residui della vecchia Russia, di cui l'icona ortodossa è un'evidente incarnazione. Il dipinto diventa così un'arma di agitazione propagandistica, riprodotto dalla casa editrice della fazione artistica più agguerrita, l'Associazione degli Artisti Rivoluzionari (AChR), la prima nella storia della Russia a porsi spontaneamente al servizio del Partito Comunista²⁰. Composta principalmente da pittori accademici e adepti del realismo ottocentesco dei *Pittori ambulanti* (Peredvižniki), l'AChR si fece portabandiera di quel "romanticismo rivoluzionario" promosso tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, ossia nel periodo di massima attività della propaganda culturale bolscevica all'estero. A questo si deve l'iscrizione al verso con il nome dell'autore e del titolo dell'opera in tre lingue straniere, mentre l'enunciazione dell'oggetto "cartolina postale" è riportata in russo e in esperanto, a dimostrazione della portata utopica e transnazionale del primo bolscevismo, prima dell'avvento della dottrina staliniana del "socialismo in un solo paese".

Il raggio di azione della cartolina varia quindi dalla dimensione universale allo spazio domestico, architettonicamente chiuso e culturalmente costruito. A questo proposito Lotman scrive:

Lo spazio architettonico è semiotico. Ma lo spazio semiotico non può essere omogeneo: l'eterogeneità struttural-funzionale è l'essenza della sua natura. Da ciò deriva che lo spazio architettonico è sempre un insieme. Un insieme è un intero organico nel quale unità varie e autosufficienti intervengono come elementi di un'unità di ordine più elevato; restando intere diventano parti, restando diverse diventano simili²¹.

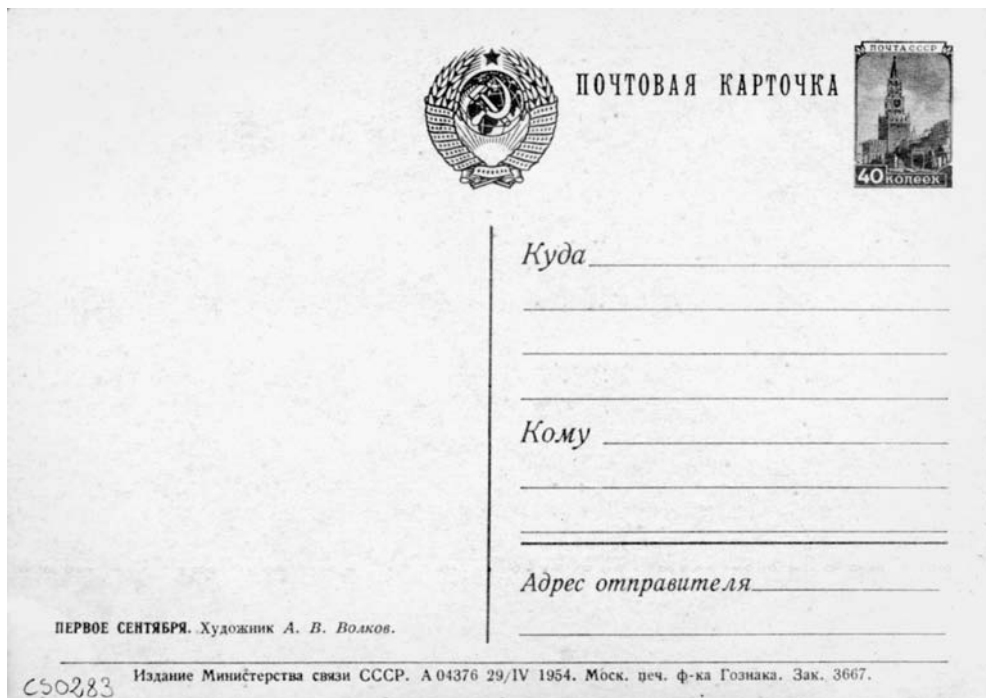
Se inclusi in uno stesso spazio, oggetti di diversa provenienza finiranno, pur preservando le proprie differenze, per assimilarsi: questo permetterà l'innesto delle icone socialiste su quelle ortodosse, pur preservando la funzione devozionale dell'angolo bello, come si può osservare nella cartolina con la riproduzione de *Il primo settembre* di Anatolij Volkov (Fig. 3). L'effigie di Stalin riproduce uno dei più noti ritratti ufficiali del Generalissimo in divisa: il suo sguardo sembra benedire l'alunna, ritratta nell'atto di vestizione, nel rito d'iniziazione alla sua educazione socialista, celebrato il primo giorno di scuola, il primo settembre. L'immagine sacrale di Stalin affissa alla parete, nella prossimità dell'angolo bello, sembra dotata di virtù divinatorie, anche perché, unica tra gli oggetti di arredo della stanza, non appare riflessa nello specchio. Essa si presta a una duplice lettura a seconda del testo analizzato: nel dipinto, datato 1951, come esaltazione del leader reggente, vincitore dalla Grande Guerra Patriottica, ispiratore a sua volta di altri successi, in primo luogo dietro ai banchi di scuola; nella cartolina, stampata nell'aprile 1954, a un anno dalla morte di Stalin, come ritratto commemorativo e oggetto di un culto trascendentale, culminante nella venerazione della sua salma nel mausoleo in Piazza Rossa. In entrambi i casi, si tratta di un'immagine di Stalin assimilata all'interno dello spazio sovietico, il cui processo di metabolizzazione è ancora più evidente nella riproduzione postale di *Dall'amica malata* (Fig. 4).

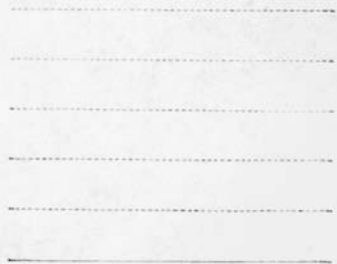
Il dipinto di Aleksandr Kirčanov è costruito intorno al gruppo centrale delle alunne,



3. Anatolij Volkov, *Il primo settembre*.
Edizioni del Ministero delle Comunicazioni
dell'URSS, 1954 (CS 0283).

4. Aleksandr Kirčanov, *Dall'amica malata*.
Edizioni Sovetskij chudožnik, 1955 (CS
1796)





Художник А. Н. Кирчанов
У большой подруги.

Ш 03258 19.V-55 г. Тир. 175 т. З. 260
Тип. Изд-ва «Советский Художник»
Москва. Мало-Московская ул., д. 42
Цена 20 коп.

сS 1796

elevate a modello di cittadine sovietiche *in fieri*, cui fanno da spettatori partecipi alcuni adulti, ritratti sulla soglia dell'interno. A uno sguardo più attento il dipinto rivela una riproduzione di *Primo settembre*, qui nel formato di manifesto, affisso alle spalle della giovane degente, leggermente inclinato verso di lei. Rispetto all'ultima cartolina analizzata, qui l'assimilazione dell'effigie staliniana compie un'ulteriore evoluzione a livello sia quantitativo (di citazioni) che qualitativo (di status), in quanto ora le vengono attribuite doti non solo propiziatricie ma anche, alla pari delle icone taumaturgiche, curative.

Il manifesto appare in parte celato da un ficus, la cui comparsa nella cultura figurativa sovietica si deve al celebre dipinto *L'appartamento nuovo* (1952) di Aleksandr Laktionov, capostipite della pittura di genere del realismo socialista post-bellico. La presenza del ficus era stata duramente attaccata dalla critica del tempo, in quanto emanazione della cultura piccolo-borghese, per di più con un nome vagamente esotico assai sospetto in un'epoca segnata da violente campagne contro il cosmopolitismo. Le critiche all'innocuo vegetale avrebbero finito tuttavia per decretarne il suo status di oggetto modellizzante la pittura d'interni del tardo stalinismo, una pittura talmente codificata e irreggimentata, da essere definita la laccatura della realtà (*lakirovka*)²².

Qui torna utile un'ulteriore riflessione di Lotman:

Diverse arti, modellizzando in modo diverso gli stessi oggetti, conferiscono al pensiero artistico dell'uomo un indispensabile spessore, un poliglottismo artistico. Dall'altro, ogni aspetto dell'arte, per la piena consapevolezza della propria specificità, necessita della presenza di altre arti e di lingue artistiche parallele. Generalizzando, si può affermare che ogni peculiarità di una lingua artistica viene definita attraverso il suo rapporto con le peculiarità di altre arti in un certo senso equivalenti ("l'equivalenza" in questo caso viene determinata dalla capacità di modellizzare lo stesso oggetto)²³.

La cartolina recante la riproduzione di *Dall'amica malata* costituisce un testo poliglotta composto da diversi linguaggi artistici paralleli e un caso estremo di modellizzazione di uno stesso oggetto, l'effigie di Stalin, interiorizzato al punto di scomparire dal campo visivo. Come è stato ampiamente dimostrato, nelle arti figurative del secondo dopoguerra l'immagine di Stalin assume dimensioni ridotte e una posizione marginale all'interno dello spazio rappresentato, manifestandosi il più delle volte sotto forma d'opera pittorica, plastica²⁴, oppure, come nei casi esaminati, di riproduzione. In seguito ai progressivi ridimensionamenti, in *Dall'amica malata* risulta identificabile soltanto a coloro che, in possesso di una consolidata memoria visiva, riconoscono *Il primo settembre*. Il simulacro di Stalin, detentore unico dello sguardo attivo, si fa quindi invasivo e onnipresente all'interno di uno spazio culturale intriso della sua presenza.

Nei quattro esempi analizzati, la cartolina svolge una doppia mansione nel proprio contesto di fruizione, fungendo da modello abitativo per i nuovi *intèrieur* e modello comportamentale per i nuovi cittadini sovietici, qui tutti appartenenti alle giovani generazioni. Nei primi due casi, essa riproduce un *ansambl'* di attriti ed esplosioni tra oggetti diacronici, caratteristico dei periodi di transizione sociale e culturale come gli

anni Venti e gli anni Ottanta; di fatto gli estremi cronologici dell'esperienza socialista in Russia. Nei due casi successivi, prodotti negli anni dello Stalinismo post-bellico, essenzialmente privi di conflitti (*bezkonfliktnost'*), lo spazio quotidiano è soggetto a un processo di interiorizzazione dell'immagine staliniana.

A tale proposito Lotman scrive: «Lo spazio assimilato culturalmente, e quindi anche architettonicamente, dall'uomo è un elemento attivo della coscienza umana. La coscienza, sia individuale sia collettiva, è spaziale»²⁵. La funzione ultima delle nuove icone tascabili consiste nell'imprimere la coscienza individuale, andando a impregnare gli interstizi privati, quindi acquisendo, su larga scala, una dimensione collettiva. Si tratta di un processo di assimilazione e metabolizzazione di forme artistiche che, attraverso una costante iterazione e divulgazione di testi intertestuali e poliglotti come la cartolina illustrata, produce immagini canoniche destinate al consumo di massa. A un'analisi delle fonti primarie e centrali, come la pittura, è quindi necessario affiancare uno studio delle sue diverse applicazioni e contestualizzazioni nella sfera del privato, uno studio della cartolina illustrata come testo culturale *dell'insieme artistico come spazio quotidiano*.

Note

¹ JU. LOTMAN, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in *Il girotondo delle Muse*, a cura di S. BURINI, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 23-37.

² Sporadici e poco attinenti a questa ricerca sono i testi scientifici dedicati alla cartolina russa come supporto cartaceo della pittura del realismo socialista (A.L. RUBINČIK, *Živopis' socrealizma v sovetskich otkrytkach*, Moskva, Magma, 2008), oppure come oggetto di studi archivistico-catalografici (*Kollekcija otkrytok v fondach bibliotek, muzeev i v častnyh kollekcijach: osobennosti formirovanija, ispol'zovanija i chranenija*, Moskva, Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka po iskusstvu, Ikar, 2008; *Dvustoronnie markirovannye illustrirovannye počtovye kartočki SSSR*, Moskva, Lika, 2004). Un convincente studio della cartolina come testo della cultura russa, pur se nel periodo pre-sovietico, è costituito da A. ROWLEY, *Open Letters. Russian Popular Culture and the Picture Postcard, 1880-1922*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2013.

³ Nel 2013 è stato intrapreso un lavoro di inventariazione, catalogazione e descrizione scientifica della raccolta di cartoline della Col-

lezione Sandretti concessa in comodato d'uso al Centro Studi sulle Arti della Russia – CSAR dell'Università Ca' Foscari Venezia, alla cui concreta realizzazione hanno collaborato studenti dell'ateneo veneziano. I risultati sono consultabili in *Arte russa e sovietica nelle cartoline illustrate della collezione Sandretti*, a cura di M. BERTELÉ, in <http://www.russinitalia.it/cartoline.php>

⁴ I. GOLOMSTOCK, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Milano, Leonardo, 1990, p. 120.

⁵ B. GROYS, *Educating the Masses: Socialist Realist Art*, in ID., *Art Power*, Cambridge-London, The MIT Press, 2008, pp. 140-148, qui 144-145.

⁶ E. DEGOT, *Zwischen Massenreproduktion und Einzigartigkeit: offizielle und inoffizielle Kunst in der UdSSR*, in *Berlin/Moskva – Moskau/Berlin*, a cura di P. CHOROSCHILOW ET AL., cat. (Martin Gropius Bau, Berlin, 28 settembre 2003 – 5 gennaio 2004), Berlin, Nikolaj, 2003, pp. 133-137, qui 134.

⁷ LOTMAN, *L'insieme artistico...* cit., pp. 27-28.

⁸ Ivi, p. 26.

⁹ G.P. PIRETTO, *La vita privata degli oggetti sovietici*, Milano, Sironi, 2012, pp. 62-67.

¹⁰ Sull'aspetto performativo della cartolina si veda: E. TROPPER, *Medialität und Gebrauch oder Was leistet der Begriff des Performativen für den Umgang mit Bildern? Die Ansichtskarte als Fallbeispiel*, in *Wie wir uns aufführen. Performanz als Thema der Kulturwissenschaften*, a cura di L. MUSNER, H. UHL, Wien, Löcker, 2006, pp. 103-130, qui 106-107.

¹¹ S. KRÄMER, *Was haben "Performativität" und "Medialität" miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der "Asthetisierung" gründende Konzeption des Performativen*, in *Performativität und Medialität*, a cura di Id., München, Fink, 2004, pp. 13-32, qui p. 25.

¹² LOTMAN, *L'insieme artistico...* cit., p. 31.

¹³ G.P. PIRETTO, *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Raffaello Cortina, 2010, p. 100.

¹⁴ *O chudožestvennoj otkrytke*, 17 aprile 1959, Archivio di Stato Russo per le Arti e la Letteratura (RGALI), Mosca, f. 2082, op. 2, ed. chr. 327 – 1958.

¹⁵ E. DEGOT', *Transmedial'naja utopija živopisi socialističeskogo realizma*, in *Sovetskaja vlast' i media*, a cura di G. GJUNTER, S. CHENSGEN, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proekt, 2005, pp. 204-216.

¹⁶ S.A. ČAPKINA-RUGA, *Neobchodimost' izučeniya russkoj chudožestvennoj otkrytki*, in *Kollekcija otkrytok...* cit., pp. 4-7, qui p. 5.

¹⁷ LOTMAN, *L'insieme artistico...* cit., p. 28.

¹⁸ Si tratta di *Natura morta*, olio su tavola, cm 53x41, Museo d'arte di Jaroslavl'.

¹⁹ K. GAVRILIN, P.A. *Florenskij i chudožestvennaja kul'tura načala 1920-ch gg.*, in *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, a cura di M. BERTELÉ, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015, pp. 57-68, qui 64-65.

²⁰ GOLOMSTOCK, *Arte totalitaria...* cit., p. 51.

²¹ JU. LOTMAN, *L'architettura nel contesto della cultura*, in Id., *Il girotondo...* cit., pp. 38-50, qui p. 48.

²² S. BOYM, *Permeare il quotidiano*, in *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970*, cat. (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 11 ottobre 2011 – 8 gennaio 2012), a cura di M. BOWN ET AL., Milano, Skira, 2011, pp. 189-195. Un altro celebre dipinto di questo periodo in cui troneggia un ficus è *Ancora un brutto voto* (1952) di Fedor Rešetnikov.

²³ LOTMAN, *L'insieme artistico...* cit., p. 32.

²⁴ M. BOWN, *1945-1954*, in *Realismi socialisti*, cit., pp. 81-84, qui 83; JA. PLAMPER, *Alchimija vlasti. Kul't Stalina v izobrazitel'nom iskusstve*, Moskva, Novoe Literaturnoe Obozrenie, p. 177.

²⁵ LOTMAN, *L'architettura nel contesto...* cit., p. 49.

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ ОТКРЫТКА КАК МОДЕЛЬ СОВЕТСКОГО ПОВСЕДНЕВНОГО ПРОСТРАНСТВА

Маттео Бертеле

Университет Ка Фоскари Венеция

Статья посвящена анализу иллюстрированных открыток советской эпохи на примере отдельных экспонатов из собрания Альберто Сандретти. Открытки играют важную культурную роль в советской семиосфере, где оригинальное произведение искусства выступает не в качестве конечного пункта, но в качестве точки отсчета. Создаваемая в центре, открытка по капиллярам доходит до географической и культурной периферии Советского Союза, и благодаря карманному формату, невысокой цене и легкой доступности, она с легкостью проникает в разного рода пространства, в частности в такое наиболее приватное пространство, как дом. Поэтому в статье рассматриваются экземпляры открыток, воспроизводящих жанровую живопись на бытовые сюжеты, где контекст изображенный совпадает с контекстом бытования самой открытки, которая в таком случае представляет поведенческую и жилищную модель советского повседневного пространства.