



Pinze e cacciaviti nel dibattito storico-artistico del secondo Novecento

Giuseppe Barbieri
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Immagino che il titolo che ho scelto per il mio intervento risulti per lo meno bizzarro alla maggior parte di coloro che sfoglieranno il volume di questi Atti. Arriveremo rapidamente, lo assicuro prima di tutto a me stesso, alle pinze e ai cacciaviti e al loro ruolo nel dibattito artistico che caratterizza uno scenario in parte appena trascorso, in altra ancora attuale. Devo tuttavia cominciare con due dati in qualche modo autobiografici. È un inizio da vecchi, me ne rendo conto. E almeno ci facessi una bella figura...

Nel 1987, in seguito ad affettuose ma forti pressioni di Omar Calabrese e Paolo Fabbri, contribuì a organizzare a Vicenza, assieme a Paolo Vidali, il 15° convegno nazionale dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici: "Il significante: sostanza e forma dell'espressione". In Rete si trova ancora qualche piccola traccia di quel remoto evento. Alla fine della seconda giornata del convegno fui nominato socio onorario dell'Associazione, e in qualche modo l'avevo anche meritato. Un quarto d'ora dopo lo stesso identico onore toccò, con ben altre benemerenze, a Jurij Lotman. Conservo quell'episodio tra quelli che mi richiamano, pur a tanta distanza di anni, un istantaneo senso di colpa... Il secondo dato è una ricognizione molto più recente, di pochi giorni precedente l'inizio del convegno che questi Atti trasmettono: controllai allora, quindi neppure due anni fa, quanti lavori di Lotman comparivano nel più importante archivio on-line di storia dell'arte che si usa in Italia, il Kubikat, che per noi significa la biblioteca Hertziana di Roma e/o quella del Kunst di Firenze. Escludendo un film su di lui, erano appena 9, e i miei 99. Adesso (il 13 agosto 2015, quando ho ripreso in mano i miei appunti), Lot-



Edizioni
Ca' Foscari

La prospettiva rovesciata | Obratnaja perspektiva 3

ISBN [ebook] 978-88-6969-352-6 | ISBN [print] 978-88-6969-353-3

Open access

Published 2019-09-10

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

DOI 10.30687/978-88-6969-350-2/004

65

man è arrivato a 10, data l'intervenuta aggiunta, lo scorso anno, di un saggio su *La natura artistica delle stampe popolari russe*, curato da Lucina Giudici e pubblicato a Milano da BookTime (nella collana "Piccoli saggi", ma sono più di 100 pagine), e io supero - di pochissimo, per la verità - i 100 titoli. Anche in questo caso i miei sentimenti non differiscono...

Queste due minute osservazioni configurano tuttavia un dato meno autobiografico, più generale, e forse anche una responsabilità più diffusa. Mi riferisco, come si sarà compreso, alla scarsa risonanza che la riflessione di Lotman ha esercitato sugli studi storico-artistici dell'Occidente. La cosa mi è nota da tempo. Ho cominciato a leggere i suoi testi, quelli che venivano tradotti in Italia, abbastanza presto (la data sulla mia copia di *Tipologia della cultura* è 1976, appena un anno dopo l'edizione Bompiani), ma tutti coloro con cui ne parlavo ammirato - storici dell'arte e dell'architettura e non proprio filologi *strictu sensu* - consideravano il mio interesse per Lotman una delle tante eccentricità del mio profilo imberbe e sfuggente. Capitava lo stesso con gli storici *tout court*.

Eppure gli strumenti che Lotman proponeva, almeno per quanto riuscivo a capirne, sembravano straordinari. Ho usato nel titolo del mio intervento le pinze e i cacciaviti a partire da un passo dell'introduzione di *Tipologia della cultura*,¹ in cui Lotman riprende la definizione di Tylor della "cultura come un insieme di strumenti, tecniche", aggiungendo inoltre "istituti sociali, credenze, costumi, lingua". Questi ultimi elementi me li ritrovavo davanti in ogni momento, nei miei studi. Mancava invece ogni concreta indicazione procedurale. Lotman le indicava. Diceva che la cultura è «l'insieme di tutta l'informazione non ereditaria e *dei mezzi per la sua organizzazione e conservazione*».² Una delle operazioni più importanti, in questa prospettiva, era quella di "tradurre", nel suo senso naturalmente. Lo rileggo a me stesso più che a tanti colleghi che sono stati suoi allievi e sono cresciuti con lui:

tradurre 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...³

¹ Cf. Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, 1973, tr. it. di R. Faccani, M. Marzaduri, Milano, Bompiani, 1975, 28.

² Lotman; Uspenskij, *Tipologia della cultura*, 28.

³ Lotman; Uspenskij, *Tipologia della cultura*, 31.

Quando cominciai a occuparmi di trattatistica d'arte del XVI sec. - palladiana, soprattutto⁴ - questo passo risultava un meraviglioso cacciavite, una pinza efficacissima. Spiegava infatti lo stratificarsi della tradizione, mi 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 quadro culturale - quello rinascimentale - che considerava il mondo intero come testo. Mi colpiva molto, inoltre, il quadro *cooperativo* che Lotman tracciava e che legava insieme artisti e interpreti, codici diversi ma confluenti in una complessiva "immagine di mondo": dove avevano lo stesso diritto di cittadinanza la pagina di un trattato e un disegno, un dipinto e un'architettura, un ciclo decorativo e le parallele riflessioni filosofiche, ma anche aspetti spettanti alla cultura e alla tradizione popolare, a un pensiero diversamente codificato. Meccanismi, congegni: non le cacce al tesoro di certe pratiche iconologiche di deriva panofskiana, o di più blande e popperiane analisi alla Gombrich,⁵ ma piuttosto quella "raccomunanza delle discipline" che è per Vitruvio il fondamento di ogni sapere e di ogni virtù, attraverso la quale si diventa «atti [adatti] ad apprendere ogni cosa».⁶

Questo non significa che, tra anni '60 e '70, non si sia registrato anche tra gli storici dell'arte un esplicito interesse per un orizzonte e degli strumenti di tipo semiotico (si veda, in una prima approssimazione, l'antologia curata da Lucia Corrain):⁷ in Italia, con Cesare Brandi, la semiotica si applica soprattutto all'architettura;⁸ per Giulio Carlo Argan,⁹ Sergio Bettini¹⁰ e Corrado Maltese¹¹ essa configura certamente un aspetto importante del registro critico, inteso come meta-linguaggio o lingua della cultura. In Francia vi si sono impegnati,

⁴ Rinvio, tra parecchi saggi anche precedenti, al mio *Andrea Palladio e la cultura veneta del Rinascimento*, Roma, Il Veltro Editrice, 1983: quasi tutto il cap. III (*La grammatica e il testo*) è debitore del pensiero di Lotman.

⁵ Per l'approccio popperiano al registro iconografico di Gombrich rinvio al mio *The Criterion of Simplicity in Interpretation*, in "Journal of Art Historiography", 5, 2011.

⁶ Cito dalla versione di Daniele Barbaro, la più rilevante di tutto il XVI sec.: cf. *I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio tradotti et commentati da Monsignor Barbaro Elettto Patriarca d'Aquileggia*, In Vinegia, per Francesco Marcolini, MDLVI, I, 1.

⁷ Cf. L. Corrain, *Semiotiche della pittura: i classici, le ricerche*, Roma, Meltemi, 2004.

⁸ Cf. C. Brandi, *Segno e immagine*, Milano, Il Saggiatore, 1960; *Le due vie*, Bari, Laterza, 1966; *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi, 1967.

⁹ Cf. in particolare G. Argan, *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

¹⁰ Un'utile approssimazione ai vasti interessi semiotici dello studioso è S. Bettini, *Tempo e forma. Scritti 1935-1977*, a cura di A. Cavalletti, Macerata, Quodlibet, 1996.

¹¹ Cf. C. Maltese, *Dalla Semiologia alla Sematometria. Studi sulla comunicazione visiva*, Roma, Il Bagatto, 1983.

quasi negli stessi anni, Louis Marin e poi Hubert Damish.¹² In particolare gli *Elements pour une sémiologie picturale* di Marin, del 1969,¹³ sottolineano il valore “testuale” del segno visivo, ma è del tutto evidente che si tratta di una nozione molto diversa di “testo”, dato che i principali punti di riferimento, tanto in Francia quanto in Italia, sono piuttosto le riflessioni di Barthes, o quelle di Lévy-Strauss. Nel dibattito dell’Occidente europeo risulta insomma più difficile assumere delle indicazioni, come quelle di Lotman, che provengono da una tradizione artistica e culturale che è passata – praticamente pressoché senza soluzione di continuità, lo dico naturalmente con qualche schematico elemento di enfasi – dal codice immutabile dell’icona all’Avanguardia, saltando così a piè pari il Rinascimento, che ha vissuto il “moderno” più in letteratura e a teatro che sui supporti figurativi che, dalla fine della lunga stagione medievale, lo costituiscono in Europa.

Il mondo anglosassone – forse con l’eccezione non casuale di Meyer Shapiro¹⁴ – sembra in realtà, almeno sino al costituirsi della *Iconic Turn* della fine degli anni ‘80 del secolo scorso,¹⁵ ancora più immune di quello italiano o francese da un atteggiamento di apertura all’orizzonte semiotico. E tuttavia, se non c’è tentazione, c’è almeno una certa più esplicita contiguità: quell’affinità, cioè, che è fornita da una serie di ricerche – tra cui si distinguono all’inizio soprattutto quelle di Haskell¹⁶ e di Baxandall¹⁷ – in cui il sistema dell’arte, il fatto artistico e i suoi attori (non più solo l’autore, ma anche il committente e il pubblico: insomma una più articolata compagine sociale...) vengono riletti nella chiave di un’esperienza collettiva e diffusa, essoteri-

¹² Cf. H. Damish, *Sémiologie et iconographie*, in *Franca Castel et après*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, 26-40.

¹³ Il saggio di Marin compare dapprima in *Les Sciences humaines et l’œuvre d’art*, a cura di B. Teyssèdre et al., Bruxelles, La Connaissance, 1969 e viene ripubblicato negli *Etudes sémiologiques*, Paris, Klincksieck, 1971, 17-45; si veda inoltre, naturalmente, *Della rappresentazione*, 1994, tr. it. parziale di L. Corrain, Roma, Meltemi, 2001.

¹⁴ Cf. M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, a cura di G. Perini, Roma, Meltemi, 2002.

¹⁵ Su cui si vedano almeno D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989; W.J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1992; G. Boehm, *Il ritorno delle immagini* (1994), ora in Boehm, *La svolta iconica*, a cura di Monte, M. di Monte, Roma, Meltemi, 2009, 37-67.

¹⁶ Cf. in particolare *Patrons and Painters: A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, New York, Alfred N. Knopf, 1963; *Rediscoveries in Art: Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1976; *History and its Images: Art and the Interpretation of the Past*, New Haven, Yale University Press, 1993.

¹⁷ Cf. segnatamente *Paintings and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Clarendon Press, 1972; *Patterns of Intention: on the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1985.

ca e non esoterica. Una specie di “girotondo delle Muse” d’oltre Manica, o di più anziano cugino dell’“intelletto collettivo” che compare nel titolo del saggio di Lotman del 1977.¹⁸

Anche di recente ho potuto constatare la profonda ed efficace sovrapposibilità tra le nozioni lotmaniane di «punto di vista»,¹⁹ di «unitarietà del volto di un’epoca»²⁰ e quelle baxandalliane di “period-eye” e di “patterns of intention”; allo stesso modo sono innegabili le somiglianze tra la memoria collettiva di Haskell (intesa come “gusto”) e i concetti di *byt* o di *ansambl’* di Lotman. Credo potrebbe essere utile approfondire in questo senso la questione, se non altro per segnalare come Lotman possa e debba (a mio avviso) essere considerato, nel suo equanime interesse per gli strati alti e bassi di un certo quadro culturale, come uno dei padri nobili dell’ormai impetuosa corrente dei Visual Studies. Dei suoi gorghi migliori, senza attribuirgli eccessive responsabilità.

La disattenzione sulle cose di Lotman (con le solite sporadiche eccezioni) nel dibattito storico e storico-artistico tra anni ‘70 e ‘80 è ancora più curiosa se si pensa alla centralità, in quel dibattito, della nozione di “contesto” (si veda l’articolazione, coeva, della monumentale *Storia dell’arte* pubblicata in quegli anni da Einaudi e si comprenderà molto agevolmente ciò che intendo). Eppure: le facce che mi si mostravano stupite quando parlavo di *Tipologia della cultura* restavano altrettanto assenti quando segnalavo la raccolta laterziana di saggi, curata da Simonetta Salvestroni, e pur intitolata *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*. Mi sono chiesto solo molto recentemente, in occasione di un convegno promosso dall’Ateneo Veneto, il perché: credo che la ragione consista, ancora una volta, in una questione di pinze e cacciaviti...

Se «il testo artistico non è l’oggetto ma solo la fonte per la ricostruzione dell’oggetto, codificato in un modo che costituisce lo specifico del testo dato»,²¹ e il lavoro critico consiste pertanto, in gran parte, nell’indicare la complessità delle dinamiche, dei meccanismi che collegano i testi al contesto, gli eroi all’*ansambl’*, senza dare eccessiva prevalenza a registri ideologici, ossia al presunto “contenuto” del te-

¹⁸ Cf. Ju. Lotman, *La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell’intelligenza artificiale*, 1977, tr. it. in Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell’arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, 29-44.

¹⁹ Nel senso fissato nel saggio *L’architettura nel contesto della cultura*, 1987, ora in Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 38-50, segnatamente 45.

²⁰ Così come viene definito in *L’insieme artistico come spazio quotidiano*, 1974, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 23-37, in particolare 24.

²¹ Ju. Lotman, *O Chlestakove [Su Chlestakov]*, 1975, cit. in S. Salvestroni, *Il pensiero di Lotman e la semiotica sovietica negli anni Settanta*, introduzione a *Testo e contesto*, VII-XLIV, qui XI.

sto (artistico), allora siamo invero piuttosto lontani dalle tendenze che risultavano prevalenti, specie in ambito italiano e francese: per esempio nella “microstoria” (dove malgrado ogni dichiarazione di intenti il *testo* finisce col prevalere nettamente sul *contesto*) oppure in quelle che io chiamo le “indagini di complotto”, in cui si è soprattutto distinto Manfredo Tafuri, influenzando tuttavia gran parte della parallela ricerca storico-architettonica e storico-urbana italiana, tedesca, francese e, per certi versi, americana.²² In queste “indagini del complotto” l’interesse per “l’eroe” di turno (si tratti di Niccolò V o Giulio II, Raffaello o Giulio Romano, Andrea Gritti o Palladio, Piranesi o la Vienna Rossa...) forza, o potremmo dire semplifica, le dinamiche di analisi del contesto e privilegia di norma una narritività esasperata, che si fonda su una radicale contrapposizione di “progetti” antagonisti...

Nella *Prefazione a Testo e contesto* Lotman chiarisce con un esempio folgorante questa sua predisposizione all’impiego di “cacciaviti” culturali, la sua esigenza di comprendere nel profondo il “meccanismo” della cultura. Per l’arte fa lo stesso, naturalmente, anche per le arti figurative. Ho usato mille volte, a memoria, una sua citazione, ma in questa circostanza la riporterò in una maniera filologicamente più accurata:

Il testo creato da uno scrittore [*ma potremmo scrivere architetto o pittore*] si può paragonare metaforicamente non ad un sacco dove si pongono idee già pronte, ma ad una costruzione ideata dall’autore per generare un certo tipo di idee. Come la gallina non ha in sé le uova che deporrà in un lontano futuro ma il meccanismo per farle, le opere di Dante o di Shakespeare non contengono idee a cui possa attingere il lettore del XX secolo, ma il meccanismo per produrle...²³

Pur avendo insegnato per più di 15 anni metodi e strumenti per la storia dell’arte, e avendone pertanto passati in rassegna parecchi, non ho mai trovato un’indicazione altrettanto efficace di approccio alla fruizione del segno artistico. Credo che molti miei colleghi sottoscriverebbero senza problemi l’affermazione di Lotman. Ma il problema non è nel predicare bene, quanto nel razzolare al contrario... ossia nel lasciarsi andare al fascino del contenuto segreto e mai colto, per un verso e, per l’altro, alla tentazione del “filo rosso [che] lega tutte, tutte queste vicende”, come cantava Lucio Dalla ne *Le parole incro-*

²² Per una ricognizione delle origini di questo approccio - la questione è piuttosto complessa e non è questa la sede per ragionarla - rinvio al mio *Storia dell’arte veneta e sistema delle mostre: gli anni ’80* in *La storia dell’arte a Venezia ieri e oggi: duecento anni di studi*, a cura di X. Barral i Altet, M. Gottardi, cura redazionale di M. Niero, Venezia, Ateneo Veneto, 2013, XX-WY.

²³ Lotman, *Prefazione a Testo e contesto*, 4.

ciate (*Anidride solforosa*, 1975). Non so se Lotman conoscesse la pagina di Gadda del *Pasticciaccio* dove compare il gomitolino policromo che una sgangherata gallina depone, con altre peggiori materie, nei pressi del brigadiere Pestalozzi, ma credo che lo avrebbe considerato più emblematicamente indicato di un razionale e diritto “filo rosso”...

Non possiamo naturalmente farci nulla se Lotman non ha influenzato abbastanza le ricerche di storia e di storia dell’arte in Europa occidentale. Non c’è rimedio. Ma non è detto che debba continuare ad andare avanti così... Le moderne strategie di fruizione del fatto artistico (un fatto artistico da tempo inglobante: ormai ogni ingrediente è impiegabile) stanno raccogliendo, magari inconsapevolmente, la sua lezione di una necessaria interattività tra gli attori della scena culturale. Penso per esempio al progetto di area *live* della Tate Gallery di Londra, *The Tanks*, ordinata da Stuart Comer, al progetto “Station to station” di Doug Aitken, alla mostra “Costruire Comunità”, con le opere musicali di Marinella Senatore, curata da Marcella Beccaria al Castello di Rivoli, o alla grande installazione che, con Silvia Burini, abbiamo progettato per la mostra veneziana “Alefbet - L’alfabeto della memoria”, di Grisha Bruskin. Potremmo moltiplicare all’infinito gli esempi, e la gallina di Lotman dovrebbe diventare un logo, per timbrare ogni seria proposta di costruzione di dinamiche interattive efficaci tra opera (segno) e fruitore. Probabilmente anche per migliorare queste attività, per renderle un po’ meno *social* e un po’ più rigorose.

Leggo ancora un suo passo, apparso in Italia solo nel 1994, un anno dopo la scomparsa di Lotman, nel volume *Cercare la strada. Modelli della cultura*, introdotto da Maria Corti. Lo ricavo dal saggio *Tra arte e realtà*:

L’arte è un interlocutore esigente. È molto diffusa l’idea che scopo dell’arte sia arricchire di informazioni le nostre conoscenze. Ma se la riduciamo a questa pedagogia applicata non possiamo poi non rimproverarle l’inutile sovrabbondanza e complicazione. Il processo di comprensione dell’arte è invece duplice, del tutto diverso dalla trasmissione di un oggetto di mano in mano o dalla lezione scolastica, in cui un maestro spiega nel modo più chiaro per gli allievi ciò che a lui stesso è già chiarissimo.

Il processo di trasmissione dell’informazione artistica nasce da una esplosione di senso: una cosa sino a quel momento ignota viene improvvisamente illuminata dall’incontro con qualcosa di inatteso, imprevedibile, e d’un tratto diventa chiara, ovvia. Il passo successivo consiste nella trasformazione di questa esplosione in un testo da trasmettere all’uditorio. La cultura possiede in sé un ininterrotto processo dinamico di nascita e rinascita del senso il cui meccanismo è proprio l’arte.²⁴

²⁴ Ju. Lotman, *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio, 1994, 69-72, qui 71.

Trovo affascinante, proprio in direzione di un miglioramento delle attività interattive di fruizione che si progettano e producono in varie parti del mondo (anche nella piccola colonia lotmaniana di Ca' Foscari), questo continuo e precario equilibrio tra esplosione e testo. Che potremmo scorgere anche in un passaggio delle *Tesi per una semiotica della cultura* in cui si ribadisce una definizione di:

cultura come meccanismo, ovviamente creatosi storicamente, dell'intelligenza collettiva che possiede una memoria collettiva e la capacità di compiere operazioni intellettuali. Questo fa uscire l'intelligenza umana da uno stato di unicità [i riti dell'autore], il che rappresenta un essenziale passo avanti della scienza...²⁵

Alla base di una futura e auspicabile maggiore influenza di Lotman anche in Occidente c'è naturalmente la sua concezione così polivalente e anticipatoria di "testo", inteso come elemento primario della cultura. Ritengo che all'efficacia della definizione lotmaniana abbia contribuito una sua precocissima intuizione del valore, oggi largamente riconosciuto, della multimedialità, che attinge poderosamente dalla tradizione russa. Ne ho parlato un anno e mezzo fa al convegno "Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia" e non voglio diffondermi di nuovo su questo aspetto:²⁶ ribadisco soltanto che nella riflessione di Florenskij (almeno dal saggio *I tipi di crescita* del 1906) prende forma una concezione organica (vivente) della cultura che anticipa - anche terminologicamente: penso per esempio al termine *ansambl'* - e prelude agli approfondimenti di Lotman, una concezione organica che mescola rito e visione (anche cinematografica), matematica e prospettiva, letteratura e scienze apparentemente più esatte. La riflessione che emerge dalla tradizione antropologica francese - che è diventata poi, con Greimas e la sua scuola, la base per molta semiotica del fatto artistico - è meno ampia, meno avvolgente, meno includente (penso per esempio a un volume bellissimo, ma tardivo e comunque ancorato a un concetto alto di produzione culturale, come *Regarder écouter lire* di Claude Lévi-Strauss, che è solo del 1993). Indico appena la prospettiva, naturalmente. Ma penso che sarebbe non solo opportuno ma anche estremamente utile provare a racciordare le pinze e i cacciaviti lotmaniani per esempio ai moderni scenari delle Information and Communication Technologies, o all'orizzonte delle Digital Humanities. Credo che da una parte uscirà confermata l'at-

²⁵ Ju. Lotman, *Tesi per una semiotica della cultura*, a cura di F. Sedda, Roma, Meltemi, 2006, 98.

²⁶ Cf. a ogni modo il mio *Florenskij al museo*, in *Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di M. Bertelé, Crocetta del Montello (TV), Terra Ferma, 2015, 77-88.

tualità del pensiero lotmaniano e che, dall'altra, esso servirà di correttivo a una concezione troppo fiduciosamente orientata alla semplice recezione dei Big Data di cui ormai disponiamo, anche da un punto di vista culturale.

Mi riferisco segnatamente alla concezione lotmaniana del "fatto storico" come "testo" che, per tornare a un registro modestamente autobiografico, ha avuto un enorme rilievo per i miei studi. E chiarisco meglio ciò che intendo citando due brevi passi di un saggio di Lotman del 1990 (*Il problema del fatto storico*), recentemente apparso anche in Italia grazie a Silvia Burini:

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.

E ancora:

Ogni genere, ogni varietà di testo significativo sul piano culturale seleziona i *propri* fatti. Ciò che per il mito è un fatto, non lo sarà per la cronaca; ciò che per la quindicesima pagina di un quotidiano è fatto, non sempre lo è per la prima pagina. In questo modo, dal punto di vista di colui che lo trasmette, il fatto è sempre il risultato della scelta di un avvenimento tra la massa degli avvenimenti circostanti, avvenimento *che, nella rappresentazione di chi lo trasmette, ha significato*.²⁷

²⁷ Cf. Lotman, *Problema istoričeskogo fakta [Il problema del fatto storico]*. *Il problema del fatto storico* è il capitolo di una monografia, *Vnutri mysľjaščich mirov* [Dentro i mondi pensanti], pubblicata nel 1990 a Londra e apparsa poi in russo a Mosca nel 1996 per la casa editrice Jazyki russkoj 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, 335-8) e compare in 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 al., Madrid, Biblioteca Nueva, 2013, 23-8.

In un certo modo, siamo nell'ambito di quello che adesso viene chiamato il *crowdsourcing*, la validazione del dato, dei dati. Gli studiosi che se ne occupano hanno elaborato tecniche molto sofisticate, ma credo che ignorino e invece troverebbero giovamento dai cacciaviti di Lotman. I due brani che ho appena citato li ho letti anche l'1 luglio del 2013 a un gruppo di influenti colleghi (informatici multimediali per lo più) di EPFL, l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne. Mi hanno guardato pressappoco come i miei maestri una quarantina di anni fa: Lotman chi?

Continuerò a insistere.

Плоскогубцы и отвертки в искусствоведческих спорах второй половины XX в.

Джузеппе Барбьери

Университет Ка' Фоскари Венеция

Данное выступление станет попыткой понять причины, по которым работы Лотмана не вызвали широкого резонанса в западном искусствоведении, что было мотивировано скорее незнакомством с ними, чем доказанной ограниченной эффективностью. Вместо методологии, выстраивающей художественную и культурную биографии исходя из знаний о контексте, Лотман предлагает конкретные процессуальные меры, такие как перевод реалий на один из культурных языков, структура стратификации традиции, постоянное сообщение между теоретической рефлексией и конкретной практикой выражения. Лотман предлагает механизмы и инструменты: это не охота за сокровищами в стиле некоторых иконологических опытов в духе Панофского и не сдержанный анализ в духе Гомбриха, но скорее то «соединение дисциплин», которое представлялось Витрувию основой любого знания и добродетели, благодаря которому можно стать «способным воспринять любой предмет».

На самом деле, существует множество точек пересечения между основными понятиями, которыми оперирует Лотман, такими как «точка зрения» или «единство облика эпохи», и параллельно развивающейся западной методологией искусствоведения. В пример можно привести такие понятия, как «period-eye» и «patterns of intention» Баксендолла или коллективную память Хаскелла (понимаемую как «вкус») и концепты «быт» и «ансамбль» Лотмана. Следует, как кажется, продолжить работать над указанным вопросом, чтобы, как минимум, сформировать необходимые предпосылки для включения Лотмана, с его одинаковым интересом к высоким и низким слоям культурного поля, в ряды благородных отцов теперь уже бурлящего потока Visual Studies. Лотман безусловно был из лучших его водоворотов.

Недостаточный резонанс работ Лотмана может быть также следствием идеологической нетерпимости его подхода, сосредоточенного в особенности на культурных механизмах и динамиках. Тем не менее, теперь новые стратегии использования художественного факта (давно уже всеядного, абсорбирующего любые ингредиенты) возможно бессознательно, но усвоили лот-

мановский урок необходимости интеракции между действующими лицами культурной сцены.

Необходимым базисом будущего востребованного восприятия и распространения работ Лотмана на Западе станет, конечно, его поливалентная и опередившая время концепция текста как первичного элемента культуры, а также его раннее понимание возрастающего значения мультимедиальности, резвившегося, в частности, и на русской почве и ставшей общепринятым фактом. Было бы любопытно попробовать приладить лотмановские отвертки и плоскогубцы к современным сценариям развития Information and Communication Technologies в свете Digital Humanities.