



2



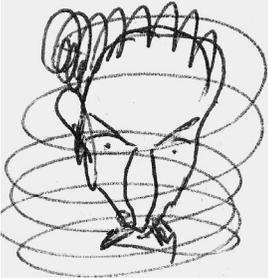
3



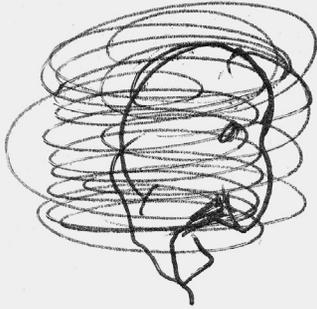
4



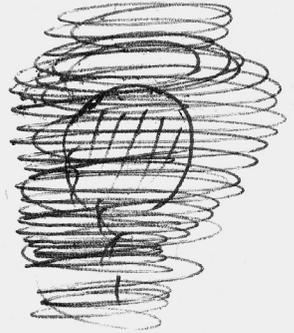
6



7



8



Ecce homo

La riflessione di Lotman tra icone, caricature e ritratti

Isabella Pezzini
Università Sapienza di Roma, Italia

1. Datato 1993 (anno della morte di Lotman), commissionato come introduzione a un catalogo intitolato *Ritratti dell'epoca di Puškin* (1997),¹ l'ampio saggio sul ritratto tradotto in italiano in *Il girotondo delle Muse* a cura di Silvia Burini è un bell'esempio della scrittura semiotica lotmaniana, esito di un montaggio alternato, verrebbe da dire, fra approccio tipologico e approfondimento di storia della cultura. Nonché, soprattutto, testimonianza della passione per l'oggetto studiato, che nel corso del testo si presenta alla riflessione sempre sotto nuove prospettive. Il catalogo doveva probabilmente contenere molti dei ritratti commentati da Lotman: uno dei primi impegni che richiede la lettura di questo saggio è quindi la ricostituzione almeno virtuale del museo immaginario che vi è istituito, spesso con riferimento ad opere poco familiari al lettore non slavista. Qui ne riporteremo qualche esempio, tenendo presenti le righe finali che Lotman scrive *contro* il concetto stesso di museo, come luogo astratto, "lontano dal reale", in cui le opere d'arte sono raccolte a partire da una sorta di violenza che le sradica dal loro ambiente di appartenen-

1 Il saggio di Lotman *Portret*, scritto tra luglio e agosto 1993, fu commissionato per il catalogo *Portrety puškinskij epochi* (Ritratti dell'epoca di Puškin), edito sulla rivista "Vyšgorod" (Città Alta), 1-2, 1997, 8-31 e ripubblicato nel 2000 come Ju. Lotman, N. Marchenko, J. Pavlova, *Faces of Pushkin's Epoch*, in *Drawings and Aquarelles: Chamber Portrait of the First Half of the 19th Century. Una versione illustrata del saggio*, il cui manoscritto non contiene immagini, è reperibile al seguente link: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm> (ringrazio Remo Gramigna per la segnalazione).



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 10.30687/978-88-6969-350-2/009

145

za, interrompendo quel circuito regolato e virtuoso fra vita quotidiana - *byt* - e produzione/espressione, il solo che può restituire appieno il senso di entrambe, la cui necessità Lotman rivendica con forza.² Il ritratto, in particolare, sembra essere uno dei generi che in modo privilegiato devono adempiere la funzione fondamentale di essere al tempo stesso *modelli di* - cioè forme che contribuiscono all'autodescrizione di una cultura - e *modelli per* - e cioè proposte valoriali da seguire per appartenere a questa stessa cultura, in un circuito efficace fra testi e pratiche, come diremmo oggi, sempre al centro della riflessione lotmaniana. Di qui, riguardo il ritratto, da un lato l'interesse per il canone della *somiglianza* cui in qualche modo esso deve attenersi, e dall'altro per quello dell'*imitazione* che deve ispirare. Come *genere pittorico*, inoltre, il ritratto è un mediatore fra ambiti diversi della cultura che Lotman vede in tensione fra loro, sempre coinvolti in una proficua interazione generatrice di imprevedibilità.

Il tema del ritratto ha un riferimento particolare anche nella biografia lotmaniana. Il saggio è contemporaneo alla stesura delle sue *Non-memorie*, dove scopriamo che lo stesso Lotman si era dedicato per un certo periodo alla produzione di ritratti.³ Si era impadronito della tecnica dell' "arte del fare ritratti mediante la scomposizione a quadrretti" durante il servizio prestato presso il circolo dell'esercito proprio in qualità di pittore, insieme all'amico Čačić Galjumerjan - lui davvero artista -, e alla fine della guerra si guadagnava la vita "dipingendo grandi ritratti di personaggi importanti", i quali erano interessati più che altro all'accuratezza nella riproduzione delle decorazioni ottenute. Anche in seguito Lotman si sarebbe del resto dedicato allo schizzo e al disegno, praticando spesso l'autocaricatura: un saggio di queste ultime è contenuto proprio nel volume delle *Non-memorie*, prima della mostra realizzata in occasione del nostro convegno.⁴

Oltre che di citazioni di testi pittorici, il saggio sul ritratto è intessuto di rimandi letterari, in un effettivo girotondo delle muse metodologico. I continui riferimenti incrociati a pittura, letteratura, teatro e poesia non sono infatti legati alla tradizione del paragone delle arti, come sottolinea Silvia Burini nella sua postfazione alla raccolta, ma costituiscono il campo di riferimento, unitario e al tempo stesso dialogico, della ricerca.

Vale la pena di soffermarsi ad esempio sul racconto di Gogol' *Il ritratto* (1832), che costituisce un vero e proprio sottotesto figurati-

² Il museo però è preso da Lotman come metafora proprio della semiosfera: cf. I. Pezzini, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

³ Ju. Lotman, *Ne-memuary*, in *Lotmanovskij-sbornik*, Moskva, IC Garant, 1994, 5-53, a cura e tr. it. di S. Burini, A. Niero, *Non-memorie*, Novara, Interlinea, 2001, 66-8.

⁴ *Ritratti d'autore. Jurij Lotman disegni a margine*, (Venezia, CFZ - Ca' Foscari Zattere, 27 novembre 2013-6 gennaio 2014). Cf. inoltre la relazione tenuta il 26 novembre da T. Kuzovkina, *Lotman visto da Lotman: una biografia attraverso le autocaricature*.

vo del saggio lotmaniano, ed è un faustiano *conte philosophique* sulla pittura per certi versi paragonabile al posteriore *Le chef d'oeuvre inconnu di Balzac* (1845), come quest'ultimo testo teorico sviluppato in forma narrativa.

Il racconto di Gogol' è dominato dal tema del raddoppiamento: consta di due parti di cui sono protagonisti due pittori dalla vicenda antitetica - dannato il primo, santo il secondo - all'origine delle quali vi è un misterioso ritratto, acquistato d'impulso presso un rigattiere da un giovane pittore talentuoso ma molto povero, Čertkov. Il ritratto turba profondamente il suo nuovo possessore, la prima notte gli impedisce addirittura di dormire, trascinandolo in un'altalena di sogni, incubi e risvegli, che tengono il racconto sul confine fra i diversi generi, in una sorta di "realismo magico".⁵ Ma l'acquisto di Čertkov, fatto con gli ultimi denari, sembra poi rivelarsi una vera fortuna, perché dalla cornice del ritratto sbucca una grossa somma in oro, che gli permette di trasformare completamente la sua vita. Pensando inizialmente di potersi dedicare alla propria arte finalmente libero dalle preoccupazioni materiali, ma presto tentato invece dal lusso e dalla facile notorietà, Čertkov diventerà un pittore alla moda, ricercato dalla società brillante proprio per i suoi ritratti lusinghieri. Molto tempo dopo, disgustato, cercherà di recuperare il proprio talento, senza riuscirci. Dediccherà allora tutta la fortuna accumulata e tutte le sue forze all'acquisto e alla distruzione delle migliori opere altrui, per invidia, prima di morire disperato.

Se questa prima parte del racconto pone l'enigma del ritratto misterioso, la seconda parte è dedicata al suo svelamento: se la prima al peccato, la seconda alla redenzione. Durante un'asta in cui ricompare il solito ritratto, un altro giovane pittore vi riconosce un quadro eseguito dal proprio padre. Glielo aveva commissionato un terribile usuraio, e il padre era rimasto turbato dalla perturbante somiglianza della sua stessa pittura. L'usuraio in seguito era morto e da allora il ritratto aveva cominciato a fare danni, seducendo e rovinando i suoi possessori. L'usuraio, potenza demoniaca, aveva dunque scelto il ritratto come mezzo per continuare a circolare fra gli uomini, tormentarli e indurli a dannarsi. Il pittore "figlio", per espiare, diventa autore unicamente di icone.

Certamente la parte più interessante del racconto è la prima: al di là del potere diabolico di questo specifico ritratto, la storia è il pretesto per una riflessione sulla teoria della pittura, e in particolare sul suo rapporto con la "natura": la quale, sembrerebbe sostenere Gogol', non va imitata "troppo", così come d'altra parte non bisogna nemmeno adeguarsi troppo alle convenzioni della propria epoca. Il racconto mette in scena inoltre una significativa continuità fra la vita quoti-

5 E. Bazzarelli, *Introduzione a Nikolaj V. Gogol'*, Milano, Mursia, 2002, 5-31.

diana e sociale e la vita artistica: attraverso il ritratto, i committenti vogliono sembrare altro da sé, realizzare le proprie aspirazioni, darsi un'immagine migliore, "degnata" di un qualche ideale. Anche il gioco fra i diversi generi testuali sarà notato da Lotman: il racconto come accennavamo è un ibrido, attraversa le convenzioni letterarie e gioca sui confini fra di esse, tra commedia e tragedia, satira e testo morale, fantastico e mistero, istituendo fra loro scale di gradualità, termini di mediazione e complessità fra le opposizioni che fissa ai suoi estremi. Procedure come vedremo presenti nella cultura anche fra le caricature e i ritratti, le immagini divine, quelle umane, grottesche, animali e diaboliche.

2. Apparentemente ovvia, la funzione del ritratto è in realtà secondo Lotman proprio un buon esempio di come spesso ciò che appare semplice si riveli poi più complesso del previsto. Lo specifico ruolo culturale del ritratto sembra essere quello di mettere in luce la contrapposizione fra il segno e il suo oggetto, e collocarsi fra due poli: da un lato il ritratto pittorico anticipa il ruolo della fotografia come prova documentaria dell'autenticità dell'individuo e della sua raffigurazione; dall'altro lato è il genere che rende manifesti i tratti ritenuti significativi, e cioè semanticamente dominanti nell'identificazione di un individuo: ad esempio il viso rispetto ad altre parti del corpo.

Rispetto al primo polo, il ritratto ha doppia funzione: vale per non solo come qualcosa che sostituisce una persona o la indica, ma anche come quella stessa persona - ne è separabile e inseparabile al tempo stesso, così come, dice Lotman, l'impronta digitale sull'argilla. Si potrebbe osservare, che se in termini di stretta produzione segnica questo può valere per la fotografia o per certe specifiche e arcaiche forme di ritratto ottenute per calco, come le maschere mortuarie o simili, lo stesso si può riferire al ritratto pittorico solo in una dimensione simbolica o metaforica, alla quale Lotman così si richiama sin da subito. Il ritratto sarebbe inoltre vicino al *nome proprio*, che era segreto nella cultura più arcaica, come se fosse non solo inscindibile dal corpo, ma ne rappresentasse anche la sua parte più intima: «Il nome proprio oscilla fra il ritratto e la fotografia, e ciò si riflette non solo nell'identificazione, non soltanto mistica ma anche giuridica, fra l'individuo e il suo ritratto».⁶

Il primo tema di riflessione legato al ritratto è dunque quello dell'identificazione e della differenziazione di ogni individuo rispetto agli altri, realizzate attraverso segni la cui particolarità sembra però essere quella di andare a coincidere coi loro oggetti. L'identificazione, osserva a questo punto Lotman, non dipende solo della somiglianza

⁶ Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 64.



Figura 1 Rembrandt, *La lezione di anatomia del prof. Nicolaes Tulp*, 1632. L'Aja, Mauritshuis



Figura 2 Grigorij Černecov, *La Galleria Militare del 1812, 1827*. San Pietroburgo, Ermitage

fra l'individuo e il suo ritratto, ma anche e soprattutto dalle regole che sono stabilite per la *riconoscimento* di questa somiglianza in un determinato contesto socio-culturale. Così come una caricatura può essere molto più somigliante di una fotografia artificiosa, quel che più conta è la capacità formale della somiglianza di adempiere a una determinata funzione convenzionale e quindi rispondere, diversamente dal segno propriamente artistico, a una certa "medietà espressiva" - indirizzata a tutti e a nessuno in particolare. A sua volta la somiglianza presuppone una convenzione riguardo i tratti dominanti, ritenuti fondamentali e portatori di significato rispetto agli altri. E il ritratto - arriviamo al secondo polo - è in effetti proprio il genere pittorico che mette in rilievo i tratti cui viene attribuita la dominante semantica nella raffigurazione dell'umano: il viso, rispetto ad altre parti del corpo - e nel viso gli occhi. Nella cultura europea contemporanea, inoltre, il ritratto è il prodotto di un'ideologia che vede nell'uomo il valore dell'individuale e nell'ideale non qualcosa che si contrappone all'individuale ma semmai che si realizza in esso e attraverso di esso - inseparabile dal *corporeo* da un lato e dal *reale* dall'altro. Questa identificazione fra reale e ideale crea un intrinseco effetto di annullamento, così come ci induce a riflettere sul fatto che «ciò che è unico deve continuamente ricordare che è potenzialmente divisibile, che qualsiasi unità è solamente una convenzione e cela in sé la predeterminazione di un punto di vista»,⁷ il quale però si mimetizza accuratamente.

Un problema su cui Lotman si sofferma a lungo riguarda il modo in cui il ritratto, quadro immobile, è coinvolto invece nella semiotica della dinamicità, che ne diviene una delle dominanti artistiche. Già il tempo del ritratto è dinamico, il presente che esso raffigura è sempre gravido di memoria del passato e di presentimenti del futuro. La sua forza può concentrarsi negli *occhi* oppure nelle *mani* della persona, come nel citato racconto di Gogol', in cui il magnetismo diabolico del misterioso ritratto si concentra proprio negli occhi, letteralmente «occhi vivi inseriti in un viso morto».⁸

Ma cosa guarda lo sguardo di un ritratto? Ecco l'occasione di una breve tipologia: può cercare lo sguardo di chi lo guarda secondo una linea retta, di interpellazione, oppure essere uno sguardo sognante - puntato verso l'infinito - come è frequente in epoca romantica.⁹ Oppure ancora essere uno sguardo enigmatico, espressione di un mistero. Un certo segreto fondamentale in esso nascosto contribuisce

⁷ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 66.

⁸ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 67.

⁹ La bibliografia semiotica sul ritratto con la quale fare interagire il saggio di Lotman sarebbe ricca. Ci limitiamo qui a rimandare al saggio di O. Calabrese, *Sguardi, specchi, ritratti*, 1985 in Calabrese, *La macchina della pittura*, Firenze, La Casa Usher, 2002.

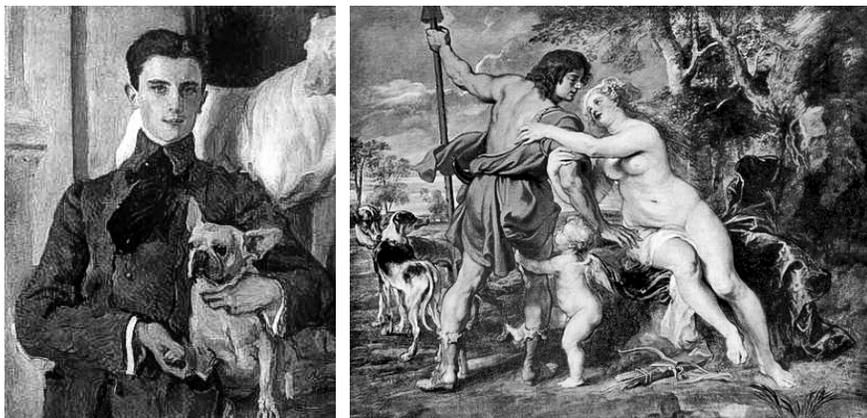


Figura 3 Valentin Serov, *Ritratto del conte Feliks Sumarokov-El'ston, ultimo principe Jusupov*, 1903. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo

Figura 4 Pietre Paul Rubens, *Venere e Adone*, 1635-1638. New York, Metropolitan Museum of Art

Figura 5 Francisco Goya, *La famiglia di Carlo IV*, 1800-1801. Madrid, Museo del Prado

al significato allegorico del ritratto, avvicinandolo alla letteratura e in particolare alla poesia. Intorno agli occhi, centro dinamico, si accumulano così similitudini e metafore, come accade in Puškin, i cui paragoni sono di tipo tradizionale-letterario, o in Gogol' dove viceversa dominano descrizioni demoniache. Il ritratto, dice Lotman, è il genere più metaforico, la sua natura artisticamente polifonica emerge nella necessità interna di *combinare l'incombinabile*, come gli occhi e il fuoco, spingendolo a balzare dalla pittura nella poesia o dalla poesia nella musica.

La *Lezione di anatomia* di Rembrandt è presa come esempio di ritratto collettivo in cui si risolve diversamente la questione del dinamismo interno al quadro, in particolare grazie allo scontro fra unità e molteplicità, alla contrapposizione fra la posa del chirurgo e l'insieme delle pose dei suoi studenti, che orientano la lettura del quadro, e sono inoltre corpi vivi in relazione col corpo morto che è sezionato.

Un altro esempio interessante è quello della Galleria Militare del Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo, i cui 352 ritratti dei generali russi che combatterono contro Napoleone furono dipinti da George Dawe e dai suoi assistenti con tratti tipologici comuni, a formare da un lato un'identità collettiva e dall'altro un'unità ciclica di ritratti diversi e non intercambiabili, capaci di sottolineare sia la differenza nel simile sia l'identità nel diverso. In questo spazio così densamente popolato, Lotman si sofferma sui pochi riquadri vuoti, dipinti del verde dello sfondo, che si trovavano sulle pareti della galleria: alcuni avevano la funzione di significante zero, stavano cioè per i ritratti non ancora dipinti; altri indicavano i quadri che sono stati tolti per *damnatio memoriae*. Sono i ritratti dei decabristi, protagonisti della rivolta del 1825, condannati anche in effigie: ma per paradosso il tentativo di cancellare la loro memoria si risolve in sottolineatura del ricordo, l'assenza in presenza.

La visita poetica di Puškin alla stessa Galleria, oggetto della poesia *Polkovodec* (Il condottiero) suggerisce ancora una riflessione sul tema dei *confini* tra gli spazi culturali e le loro dimensioni, a partire dal modo in cui, facendo parlare i ritratti, il poeta «esce dai limiti della pittura per immettersi in uno spazio non pittorico, giocando sul confine fra arte e realtà»,¹⁰ e in seguito, confrontando i ritratti animati ma fermi nel tempo con gli individui che essi ritraggono, di cui il poeta conosce l'invecchiamento e in certi casi la morte, raggiunge il confine tra ritratto e individuo in esso raffigurato. Anche il lettore viene condotto in uno spazio temporale e esistenziale pluristratificato, a cogliere la complessità e la convenzionalità a più livelli del rapporto fra quadro e realtà. Il testo esce dai propri limiti, risucchia al proprio interno lo spazio esterno, il che trasforma la sua intrinseca

¹⁰ Calabrese, *La macchina della pittura*, 73.

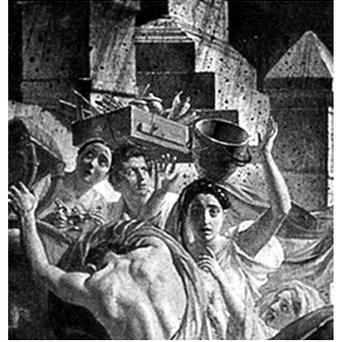
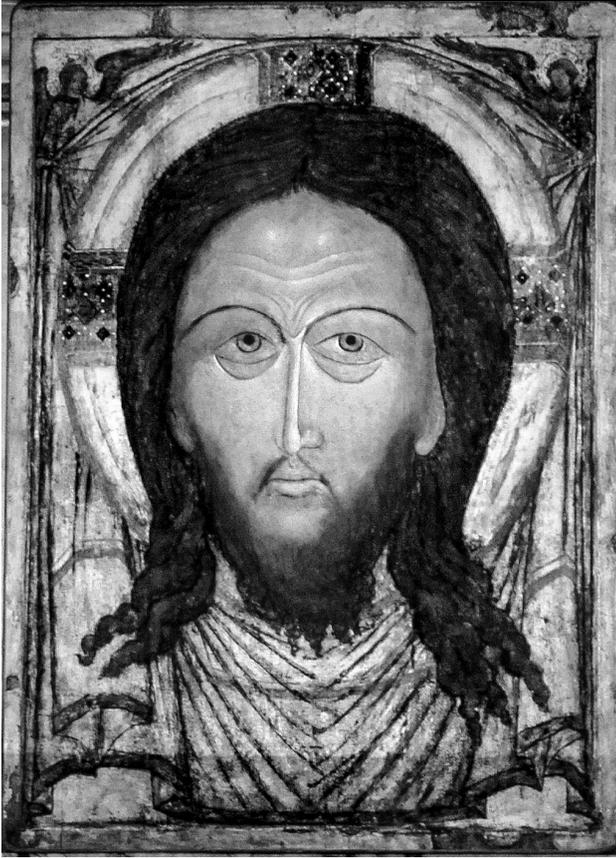


Figura 6 Acheropita utilizzato come logo dalla Comunità di Sant'Egidio, Roma

Figura 7 Karl Brjullov, *L'ultimo giorno di Pompei*, 1833. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo. Particolare

Figura 8 Vladimir Borovikovskij, *Ritratto di Caterina II*, 1794. Mosca, Galleria Tret'jakov

Figura 9 Dmitrij Leveckij, *Caterina II di Russia*, 1792. San Pietroburgo, Museo di Stato Russo

incompletezza in elemento di espressione di significato. La memoria delle precedenti raffigurazioni di uno stesso individuo produce un effetto dinamico nello spettatore, portato a rilevare le costanti e le differenze, gli effetti di replica o addirittura gli scarti polemici fra le varie interpretazioni di uno stesso soggetto.

Un'altra formula per creare l'illusione dell'animazione nel ritratto è quella di introdurre una seconda figura, spesso antitetica alla prima. Ecco un altro tipo di sdoppiamento, questa volta non fra l'esterno e l'interno del testo (l'individuo e il suo ritratto), ma all'interno stesso del quadro. Per esempio delle persone con i loro cani, in una lunga tradizione che trova nella pittura di Valentin Serov una nuova interpretazione. «I cani di Serov (...) si trasformano in un mordace analogo della bella e raffinata esteriorità del loro padrone»,¹¹ scrive Lotman: di qui la possibilità di un'intera gamma di soluzioni tipologiche sullo stesso soggetto.

Un esempio diverso di relazione fra cane e padrone è nel celebre quadro di Rubens *Venere e Adone*: mentre Venere cerca di trattenere Adone, anche il cane di quest'ultimo ha un'attitudine bimodale di fronte alla cagna della dea, dalla quale si accomiata in posizione frontale, ma con il muso già volto verso l'altrove. Il parallelismo tra uomini e animali prende qui il senso di un'armonia sentimentale, mentre in Serov richiama piuttosto a una riflessione sull'artificiosa caducità di un mondo aristocratico e superficiale.

Il ritratto oscilla dunque continuamente tra la duplicazione artistica e il "riflesso mistico" della realtà, poiché l'effetto di mobilità di ciò che è immobile genera una particolare intensità di significato, rende in qualche misura il ritratto un genere mitogeno, capace di «incarnare l'essenza stessa dell'individuo».¹² Il ritratto si ritrova a metà tra l'immagine riflessa e il viso creato "non da mano umana", l'Acheropito o la veronica, impronta diretta del viso di Cristo sulla tela. Ma a differenza dall'immagine riflessa, il ritratto è legato, oltre che al soggetto raffigurato, all'artefice della raffigurazione. Fra soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione, diremmo quindi, si apre uno spazio in cui s'intersecano due attitudini potenzialmente conflittuali. Di qui l'incerta linea di demarcazione che vi è fra ritratto celebrativo e caricatura, di cui Lotman dà come esempio i ritratti della famiglia reale dipinti da Goya, eseguiti secondo tutti i canoni del ritratto ufficiale, ma leggibili, dice Lotman, al limite della caricatura o di una tremenda profezia.

Il ritratto, ancora, per la sua espressività e somiglianza a modelli reali si differenzia in modo sostanziale dallo stereotipo dell'icona. Un termine medio fra icona e ritratto è la raffigurazione frontale del

¹¹ Calabrese, *La macchina della pittura*, 76.

¹² Calabrese, *La macchina della pittura*, 77.



Figura 10 Puškin, Autocaricature

viso di Cristo, la più alta espressione dell'idea del ritratto umano e divino allo stesso tempo. In questo caso lo sguardo diretto negli occhi dello spettatore ha un effetto particolare: rimprovero o esaltazione, esprime pur sempre un giudizio, attiva in chi guarda un confronto fra ciò che l'uomo è e ciò che dovrebbe essere: «È come se si dicesse allo spettatore: in te è insita l'intima potenzialità di Colui i Cui tratti si riflettono nel tuo viso come in uno specchio appannato».¹³

Genere filosofico, quindi, il ritratto costringe a interrogarsi attraverso le sue infinite varianti sulla natura profonda dell'uomo, pur incarnandosi in concrete forme storiche: anzi, sotto questo aspetto rappresentando una vera e propria impronta della lingua culturale di un'epoca o della personalità di un autore. Un caso interessante è individuato nel quadro di Brjullov, *Poslednij den' Pompei* (L'ultimo giorno di Pompei) in cui il pittore raffigura se stesso nella folla che fugge dall'eruzione del Vesuvio, sia con la somiglianza del suo volto, sia con i tratti del suo ruolo, producendo una sorta di autografo nell'autografo, di doppio riconoscimento equivalente a un'affermazione del tipo: "lui (con la sua pittura, il suo stile eccetera) dice che è lui (il personaggio incluso nel ritratto)": soggetto e oggetto della narrazione al tempo stesso.

Ma ogni epoca caratterizza il ritratto in base a specifici stereotipi culturali. A partire dal 1700 si attesta ad esempio una polarità tra il ritratto ufficiale, attento più alle insegne del ruolo del personaggio ritratto, che non ai caratteri fisici, e quello più attento alle caratteristiche psicologiche della persona, più spigliato. Ne emerge una visione della realtà che oscilla fra una concezione improntata all'ordine e al valore delle gerarchie e una più umana, aperta al disordine dell'immediatezza e della casualità: una polarità che traspare evidente, ad esempio, nei diversi ritratti dell'imperatrice Caterina II di Russia, quelli più ufficiali di Levickij, e quello maggiormente illuminista – cioè più attento ai valori della persona – di Borovikovskij, messa in luce da Puškin nel suo *Kapitanskaja dočka* (La figlia del capitano).

Nella seconda metà del XXVIII e all'inizio del XIX secolo si coglie nel ritratto una maggiore libertà di espressione, un maggiore interesse per le caratteristiche psicologiche: Lotman propone ad esempio di confrontare sotto questo aspetto da un lato le autocaricature di Puškin e dall'altro le innumerevoli interpretazioni della sua figura da parte degli artisti. Il poeta, come scrive nel saggio *Il diritto alla biografia*,¹⁴ all'inizio del XIX secolo si afferma infatti come uno dei

¹³ Calabrese, *La macchina della pittura*, 78.

¹⁴ Sul ruolo della rappresentazione biografica e autobiografica del poeta e dell'autore bisognerebbe fare riferimento ad altri testi di Lotman, fra cui *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore* 1984, in Ju. Lotman, *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985, 181-99.

principali soggetti ritenuti in diritto di avere una biografia, che sia “esemplare” per il lettore: di qui anche l’abitudine di inserire un suo ritratto nei suoi libri, non per riconoscervi i segni della sua legittimazione ufficiale, come accadeva in precedenza, ma per capire guardandolo in viso se gli si può credere o meno.¹⁵ Il mezzo più diffuso per caratterizzare il ritratto era infatti quello di introdurre nella tela dettagli di un dato ambiente, come particolari della battaglia nel ritratto di un ufficiale: si sviluppa un vero codice di questi riferimenti, soggetto alle mode, come traspare ancora una volta nel racconto di Gogol’ in cui il protagonista, divenuto pittore alla moda, dipinge esattamente ciò che i committenti si aspettano da lui.

In sostanza, il ritratto si trova all’incrocio fra tre percorsi culturali: il bisogno di somiglianza; le esigenze della moda; l’ossequio alle regole estetiche della pittura. In questo senso funge da duplice specchio: in esso l’arte si rispecchia nella vita e la vita si rispecchia nell’arte, in un gioco di riposizionamenti tale per cui, a seconda delle estetiche, la realtà funziona da ancoraggio oggettivo rispetto all’arte, ma anche viceversa, e allora la realtà diventa un riflesso nel riflesso.¹⁶

Senza contare che fra la pittura e l’oggetto si possono frapporre altri specchi, come testimoniano i ritratti degli artisti *en travesti*: si creano allora intersezioni non solo tra il *byt* e la scena, ma anche tra la scena e la tela. Inoltre la trasformazione dell’oggetto nella trasposizione artistica secondo le regole riconosciute dal suo autore deve ancora subire la pressione dialogica dell’interpretazione del lettore e dello spettatore. Come accade ironicamente nel racconto di Gogol’, in cui una cliente di Čertkov scambia nel suo studio un abbozzo classicista con il ritratto in fieri della figlia, senza essere smentita dal pittore in cerca di fortuna e deciso a offrirle quel che desidera.

Questa complessa serie di intersezioni rende il ritratto una sorta di “detonatore” dell’arte della sua epoca: «Questo genere, che sembrerebbe il più prevedibile e fisso, trasporta l’arte nello spazio dell’esplosione e dell’imprevedibilità, punto di partenza per un ulteriore movimento».¹⁷ E d’altro canto, nel suo insieme, l’arte del ritratto potrebbe essere considerata come “una serie polisemantica di significati della parola *uomo*”, nel continuo conflitto tra la ricerca dell’essenza, cioè di un nucleo invariante di proprietà, e la concretezza

¹⁵ Lotman, *La semiosfera*, 189.

¹⁶ Tesi questa discussa da Lotman anche altrove, ad esempio nel saggio *Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all’inizio del XIX secolo*, in Ju. Lotman, *Da Rousseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il Mulino, 1984, 137-64, in cui distingue fra il classicismo, in cui la barriera fra spazio artistico e spazio extra-artistico è netta; il romanticismo, in cui la sfera dell’arte è considerata come un campo di modelli e di programmi per quella reale, e infine il realismo, in cui la vita funge da campo di attività modellizzante, creando i modelli che l’arte imita.

¹⁷ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 86.

storica con le sue varianti. Un ulteriore legame antitetico da sottolineare è quello fra l'icona e la caricatura, dove l'icona mette in luce i tratti divini del viso, la caricatura quelli mostruosi e animaleschi. A metà del secolo si manifesta nelle arti figurative la ricerca di generi intermedi tra i poli della santità da un lato e del diabolico dall'altro, che nasce a sua volta dalla fusione fra umano e ferino, e dalla focalizzazione su parti basse e volgari del corpo. Tutto ciò genera la tendenza ad *antitesi emozionali*: il sorriso è attribuito alla santità, il ghigno o la tristezza all'essenza demoniaca, un motivo poi centrale nel romanticismo. Si moltiplicano così le metafore sull'estasi artistica e/o sul riso diabolico, sull'arte come santità e l'arte come peccato presenti in un fitto scambio reciproco sia in poesia che in pittura. Al tempo stesso la dominante artistica della somiglianza, presente nel ritratto, esige con insistenza che si mantenga un rapporto con la realtà: in epoca romantica, di *Sturm und Drang* - tempesta e impeto - «all'arte si chiedeva di divenire vita, di dare risposte alle sue domande, di fondersi con la vita, ma le domande stesse, le idee che vi stavano dietro, erano inscindibili dal possibile concretizzarsi dell'ideale (...) La prosa vinceva nel *byt*, la poesia nella sfera del pensiero e degli ideali»,¹⁸ e tutto ciò si rifletteva come in uno specchio nei ritratti dell'epoca. In conclusione sembra a Lotman essere proprio questa la chiave per comprendere il senso del ritratto. La sua storia manifesta le tensioni presenti nella dinamica generale dell'arte, presa nella tensione verso la libertà infinita da un lato e da un estremo attaccamento all'oggetto dall'altro. E d'altronde l'opera d'arte, egli continua, non esiste mai come qualcosa di separato dal suo contesto culturale, ma «è necessario ricreare il suo insieme immerso nel *byt*, nei costumi, nei pregiudizi, nell'infantile purezza della fede». ¹⁹ Gli stessi musei sono in questo senso "mostruosi", come potrebbero essere dei luoghi che raccogliessero delle membra tra loro sparse di uno stesso corpo: vanno tutt'al più concepiti come teatri, luoghi di gioco più che di contemplazione. E in definitiva il ritratto è il luogo in cui si fissa l'immagine dell'uomo, «la quintessenza in cui l'uomo rimane uomo o cessa di esserlo»,²⁰ il cui volto egli continua a cercare e studiare ogni giorno anche camminando per strada.

¹⁸ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 89.

¹⁹ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 90.

²⁰ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 91.

Се человек: Лотман об иконе, карикатуре и портрете

Изабелла Пеццини

Римский университет Ла Сапиенца

В своем докладе я бы хотела поделиться некоторыми наблюдениями, изначально вызванными работой Лотмана «Портрет», опубликованной в итальянском издании его статей о семиотике искусств и репрезентации «Хоровод муз», под редакцией Сильвии Бурины (Бергамо, Moretti & Vitali, 1998).

Развернутое исследование, написанное Лотманом в 1993 г. для издательского дома «Искусство» в качестве вступительной статьи к каталогу «Лица пушкинской эпохи» (статья была впервые напечатана в журнале «Вышгород» в 1997г.), описывает семиотику портрета, которая выявляет формы постоянной взаимосвязи художественного выражения и повседневной жизни. Как кажется, обозначенная методологическая позиция в особенности реализуется в теме жанров. Жанры представляются посредниками двух сфер культуры, которые Лотман рассматривает как напряженное продуктивное взаимодействие, порождающее непредсказуемость, в данном случае исходя скорее из принципа имитации, чем сходства, как показывает изучение декабристского контекста.

Карикатура и портрет, снижение человеческого образа, с одной стороны, и возвышение – с другой становятся двумя противоположными полюсами динамики жанра, колеблющегося между изображением животного-демонического и божественного, который определяется через напряжение, с одной стороны, между внутренними градациями, с другой – между художественным текстом и бытом.

Кроме того, особенный интерес представляет применяемый Лотманом метод, через который и здесь на первый план выходит явление, обозначаемое самим ученым «хороводом искусств». Постоянные перекрестные отсылки к живописи, литературе, театру и поэзии не столько связаны с традицией сопоставления разных искусств, как подчеркивает Бурина, сколько создают единое и в то же время диалогичное поле для исследования. Это подтверждается в особенности рассказом Гоголя «Портрет», который представляет собой как бы фигуративный подтекст работы Лотмана.