

Gli atti del convegno internazionale di studi
«Far comprendere far vedere». Cinema, fruizione, multimedialità: il caso “Russie!”
Atti del convegno, Venezia, Università Ca' Foscari, 7-8 luglio 2010
sono stati resi possibili grazie alla convenzione didattica e di ricerca stipulata tra



Università
Ca' Foscari
Venezia

Dipartimento di Storia
delle Arti e Conservazione
dei Beni Artistici
"G. Mazzariol"

FRIULADRIA
CRÉDIT AGRICOLE

In copertina: il logo del convegno

©2010 Terra Ferma - Crocetta del Montello (Tv)
Tutti i diritti riservati

tel. 0423.86268
fax 0423.665416
info@terra-ferma.it
www.terra-ferma.it

ISBN 978-88-6322-102-2

Far comprendere far vedere

Cinema, fruizione, multimedialità: il caso "Russie!"

Atti del convegno, Venezia, Università Ca' Foscari, 7-8 luglio 2010

A CURA DI
Marco Del Monte

TERRA FERMA

Indice

- 7 G. LESSIO | *Premessa*

A PARTIRE DA UNA MOSTRA

- 11 G. BARBIERI | *A partire da una mostra. Una introduzione*
15 M. DEL MONTE | *Tra documentazione, critica e interpretazione. Primi passi per una storia istituzionale del film sull'arte*
31 J. TEN BRINK | *Arts on Film Archive*
37 M. BERTOZZI | *Il footage al lavoro. Memorie ritrovate e documentari di creazione*

LO SGUARDO CINEMATOGRAFICO SULL'OPERA

- 49 T. SUBINI | *Saperi storico-artistici e saperi cinematografici: il caso Pasolini*
57 F. BORIN | *Tarkovskij e la sofferenza dell'arte: memorie di uno sguardo poetico*

DALL'OPERA AL CINEMA

- 69 S. BURINI | *Jurij Lotman e il "Grande muto". Alcune note a margine*
75 V. RE | *Walking through Splitting. Documentazione audiovisiva, pratiche trasformative e opere plurali*
87 L. CUCCU | *Carlo L. Raggianti: l'esperienza del tempo nelle arti figurative e nel cinema. Qualche osservazione*
95 M.R. NOVIELLI | *Arte, letteratura e cinema nella tradizione giapponese: le fonti di ispirazione per The Pillow Book di Peter Greenaway*

RICOSTRUIRE L'OPERA

- 107 S. JACOVIELLO | *Il sacrificio, il devoto, l'immagine e il testimone. L'Ultima Cena con Peter Greenaway*
119 P. GREENAWAY | *Nine Classic Paintings Revisited*
129 M. MÜLLER | *Il cinema e la sintesi delle arti*

RICERCHE IN CORSO

- 139 A. BIANCO | *A.Mu.C. (Archivio Multimediale del Contemporaneo). Dietro le quinte di un'esposizione*
- 143 V. CEFALÙ, M. MAURIZIO | *Metodologie e prospettive di una guida multimediale per l'arte contemporanea a Punta della Dogana*
- 149 C. DEL BEN | *Dopo una mostra. Il sito Pomi*
- 153 D. RADETIĆ | *Per un Centro Multimediale su Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone: analisi dinamica dell'opera d'arte*
- 157 V. FINOCCHI | *Per un Centro Multimediale sull'opera di Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone: il valore dell'approccio cinematografico e immersivo nella ricostruzione dei fatti artistici di età moderna*

Jurij Lotman e il "Grande muto"¹. Alcune note a margine

Silvia Burini

Università Ca' Foscari Venezia

Il tema di questo convegno, «*Far comprendere, far vedere*». *Cinema, fruizione, multimedialità. "Il caso Russe!"*, nato in concomitanza con la mostra di Ca' Foscari, mi ha indotta a ritornare su alcune tappe, importanti sul piano teorico, percorse da un grande studioso russo, Jurij Lotman, nei suoi lavori sulla semiotica della cultura e sul testo cinematografico. Queste poche pagine, dunque, sono dedicate a un argomento che indubbiamente necessiterebbe di più spazio e di maggiore profondità, nella speranza che anche qualche osservazione sparsa in materia possa indicare una delle vie di comparazione tra l'immagine filmica e quella artistica in senso stretto.

In più occasioni Lotman è intervenuto sullo spinoso problema delle interrelazioni tra le diverse arti, fornendo preziosi strumenti euristici e indicando la strada di possibili raffronti. Già ne *La Struttura del testo poetico*, postulando che ogni sistema avente come fine la comunicazione può essere definito come lingua, il semiotico di Tartu allargava questo concetto alle arti figurative e al cinema:

Se l'arte è un mezzo particolare di comunicazione, una lingua organizzata in modo particolare (nel concetto di lingua entra quel largo contenuto accettato dalla semiotica: «qualsiasi sistema regolato che serve come mezzo di comunicazione e utilizza segni»), le opere d'arte, e cioè le comunicazioni in questa lingua possono essere esaminate in qualità di testi. [...] In questo stesso senso si può parlare della lingua del teatro, del cinema, della pittura, della musica, e dell'arte nel suo insieme come di una lingua organizzata in modo speciale. [...] Il rilevamento di legami sintagmatici e paradigmatici nella pittura (lavori di L.F. Žegin, B.A. Uspenskij), e nel cinema (articoli di Eženštejn, Ju.N. Tynjanov, B.M. Ečhenbaum, C. Metz) permette di vedere in queste arti degli *oggetti semiotici*, dei sistemi costruiti secondo il tipo delle lingue. In quanto la coscienza dell'uomo è coscienza linguistica, tutti gli aspetti dei modelli sovracostruiti sulla coscienza, fra cui l'arte, possono essere definiti come sistemi secondari di modellizzazione.

Così l'arte può essere descritta come una lingua secondaria, e l'opera d'arte, come un testo di questa lingua [LOTMAN 1972, p. 16; corsivo dell'autore].²

Questo approccio, che conduce a una visione di tipo testuale della cultura, preserva dall'immanentismo degli strutturalisti, che tenderebbero a considerare l'opera come una struttura sincronicamente chiusa. Per Lotman, invece, il concetto stesso di segno e di sistema semiotico non può essere disgiunto dal problema del significato, dato che

l'attività semica ha come scopo quello di trasmettere un contenuto. Questo è fondamentale per comprendere come per Lotman il punto di partenza di qualunque sistema semiotico non sia solamente il segno, bensì il rapporto tra segni, cosa che induce a guardare in modo diverso alla semiosi, poiché non si parte dal sistema isolato, ma dallo spazio semiotico. Ne consegue che la semiotica di Lotman è sempre semiotica del testo e non del segno. Inoltre, tale posizione permette di analizzare un testo iconico o filmico sfruttando termini di solito riferiti al testo verbale, estendendone la capacità "critica" e rendendoli così applicabili anche alle arti figurative e al cinema. L'interesse di Lotman e della scuola di Tartu-Mosca per il rapporto tra le diverse arti – e in particolare letteratura, arti figurative e cinema – è profondo e diversificato, esplicandosi in tutta una serie di interventi prodotti, oltre che dello stesso Lotman, da altri esponenti della scuola¹.

Tutto ciò è ad appannaggio della tendenza critica che suggerisce lo studio complessivo, o meglio la comparazione, di ogni varietà di manifestazione espressiva. A tale genere di studi Lotman ha dato un grande contributo, senza peraltro porsi dei limiti gerarchici. Come ebbe a scrivere Cesare Segre nel suo necrologio per Lotman (1993):

La morte di Jurij Michajlovič Lotman ci priva di uno dei pochissimi maestri di pensiero ancora in circolazione. Parlo di pensiero, non di semiotica, perché Lotman veniva da studi letterari e comparatistici e solo negli anni Sessanta aveva incominciato a concentrarsi sui problemi dei modelli culturali e dei sistemi significanti; in più, la sua semiotica affrontava impavidamente i grandi problemi delle ragioni della letteratura, e del senso stesso del nostro esistere. Aprire un suo libro significava vedersi squadrare davanti spazi mentali immensi, sentirsi sollevati ad altezze speculative vertiginose e anche perigliose.²

Sino all'ultimo Lotman aborrisce qualunque forma di dogmatismo, spinto com'era da una vivace curiosità che lo induceva ad avventurarsi nei campi più diversi senza alcuna remora, come dimostra un succinto ma poco conosciuto saggio dal titolo *Sulla lingua dei cartoni animati* (cfr. LOTMAN 1998) in cui è possibile rintracciare alcuni suoi *leit-motiv*: dalla scelta di analizzare un fenomeno "periferico" – il cartone animato in questo caso: approccio molto usuale se non addirittura prediletto da Lotman – a quella di ricorrere a tematiche fondamentali quali il rapporto tra le arti e la necessità di oltrepassare i limiti normalmente imposti dal *medium* di ogni singola arte:

La peculiarità del materiale non impone mai all'arte delle restrizioni determinanti, tuttavia influisce sulla natura della sua lingua. Nessuno che abbia familiarità con la storia dell'arte oserà fare previsioni su come verrà trasformata la lingua artistica di partenza nelle mani di un grande artista [LOTMAN 1998, p. 115].³

Riguardo all'ambito cinematografico, molto caro a Lotman, il semiologo di Tartu è partito dal quesito fondamentale se il cinema possieda o meno un suo proprio linguaggio. La risposta positiva, congiunta al concetto di testo inteso in senso lotmaniano, conducono a un approccio marcatamente culturologico più che semiotico in senso stretto all'arte cinematografica. Secondo Lotman il racconto cinematografico è indubbiamente una forma di narrazione, anche se si tratta di una narrazione composta da una

sequenza di segni iconici; di più: in quanto meccanismo atto a raccontare una storia con l'aiuto di immagini in movimento, il linguaggio cinematografico ha *naturaliter* un carattere narrativo, ma è anche multidimensionale. Nel cinema l'immagine visiva è per forza in relazione dinamica con le arti plastiche e, in quanto spesso accompagnata da una colonna sonora, anche con la musica. Il cinema è un sistema, in senso squisitamente lotmaniano, che non utilizza solamente codici altrui, ma ne sviluppa altri, suoi propri; anzi sviluppa una vera e propria lingua, differenziata dal codice (e in ciò vengono prese le distanze da Jakobson), giacché la lingua è "codice + la propria storia" (il codice, invece, non presuppone la storia).

Il linguaggio cinematografico ha perciò uno *status* molto particolare: si avvale della palese iconicità dei segni filmici, ma anche delle proprietà dei segni convenzionali. La concezione lotmaniana di "lingua del cinema" costringe a ritornare sulla differenza tra segni iconici e convenzionali. Gli ultimi sono quelli per cui il rapporto tra espressione e contenuto non è motivato interamente, ossia non ci sono rapporti vincolanti tra contenuto ed espressione (l'esempio più conclamato ed espressivo è la parola). I primi – quelli iconici – hanno un'unica espressione inerente (valga per tutti l'esempio del disegno). Parola e immagine sono due segni culturali sempre distinti ed entrambi necessari allo sviluppo della cultura. Mentre il segno iconico appare più "comprensibile" (anche ignorando una lingua straniera, l'insegna contenente il disegno di una pagnotta esplicita ciò che vende quel negozio), quello convenzionale appare più "codificato". Mentre tra disegno e oggetto designato si stabiliscono regole convenzionali di relazione e di equivalenza, quello che si instaura tra oggetti e segni convenzionali è un rapporto di "denotazione condivisa e concordata", in cui oggetti e segni si concatenano in un sistema sintattico e "raccontano" laddove i segni iconici "denominano". I sistemi di segni iconici e di segni convenzionali sono, naturalmente, in interazione continua. Il processo della loro reciproca trasposizione è uno degli aspetti essenziali di ogni forma di conoscenza. Non si tratta tanto di un'unione meccanica tra due tipi di sistemi di segni quanto, piuttosto, di una sintesi (o meglio: di un conflitto drammatico). Il cinema implica in modo esemplare la contraddizione dialettica tra questi due tipi fondamentali di segni che caratterizzano la comunicazione.

Nel suo testo più conosciuto, *Semiotika kino i problemy kinoestetiki*⁸ [*Semiotica del cinema e problemi di estetica cinematografica*, 1973] e in un breve paragrafo conclusivo Lotman avvertiva che non aveva inteso affrontare un'esposizione sistematica dei principi del linguaggio cinematografico né una compiuta «grammatica del cinema», ma si era invece proposto di invitare-stimolare il pubblico a riflettere sull'esistenza di un «linguaggio cinematografico»⁹. Pur muovendosi nel solco tracciato da Ejzenštejn e da alcune intuizioni dei formalisti russi¹⁰, il contributo lotmaniano rinnova il modo di analizzare il testo cinematografico, arrivando a ipotizzare che il linguaggio cinematografico costituisca un vero e proprio sistema secondario di modellizzazione e sia basato su un insieme dinamico di opposizioni. Avendo come prerogativa quella di fondere elementi diversi, il linguaggio del cinema permette combinazioni altamente dialettiche poiché utilizza più codici e, nel contempo, ne crea altri di specificatamente cinematografici. La scala delle immagini sullo schermo, la velocità di ripresa, la natura e la direzione del-

l'illuminazione, il sistema del colore o dei modelli grafici sono le caratteristiche distintive di tali codici. Il modello semiologico di lettura del film di Lotman presenta un largo raggio di applicazione, soprattutto nell'analisi di testi filmici complessi. In linea con Christian Metz, ma partendo comunque da un approccio diverso, Lotman cerca di offrire un'alternativa a posizioni quali quelle di Siegfried Kracauer e dei *Cahiers du cinéma*, trasferendo in campo cinematografico, oltre al contributo delle ricerche iniziate in Russia dai già summenzionati formalisti, anche le posizioni di Jan Mukařovský nell'altora Cecoslovacchia.

In *Dialog s èkranom* [*Dialogo con lo schermo*], l'altro volume lotmaniano dedicato al cinema e redatto in collaborazione con Yuri Tsivian (specialista in campo filmico, anch'egli proveniente dalla scuola di Tartu), l'intento degli autori è leggermente diverso. Fin dal capitolo introduttivo Lotman e Tsivian parlano di schermo come di un "interlocutore" di cui va inteso il "linguaggio" e si propongono, una volta riconosciuto questo dato, di fornire al lettore gli strumenti per interpretarlo. *Dialogo con lo schermo* viene così a configurarsi come una sorta di "abici del linguaggio cinematografico". Da tempo ormai il cinema viene inteso non solo come mezzo di comunicazione di idee o come strumento dell'attività simbolica dell'uomo, ma anche e soprattutto come linguaggio avente una propria specificità, alla stregua della letteratura, del teatro, della pittura e delle altre serie artistiche. La nascita del cinema, e soprattutto lo sviluppo di una lingua sua propria, è stato il luogo di un fenomeno particolare di interazione fra le arti e i loro linguaggi, un fenomeno definibile come *effetto rebound*: inizialmente furono le arti a "riflettersi" sul cinema, poi il vettore si invertì, e toccò al cinema "impattare" sulle arti.

A volersi limitare all'ambito della letteratura, a differenza del cineasta «il romanziere non è obbligato a mettere da qualche parte la cinepresa: non ha nessuna cinepresa [...]. È vero che oggi può, effetto rebound di un medium sull'altro, fingere di averne una»⁹. Il cinema, a sua volta, quando vuole proporre una trama più complessa, si rifà alla letteratura, trasponendo in immagini opere classiche, libri di successo o altro, manifestando palesemente il tentativo di introiettare, traducendole intersemioticamente, strutture e dispositivi della narrazione letteraria. La parola, del resto, era già entrata di prepotenza nel cinema già all'epoca del muto attraverso le didascalie. Viene così ribadita la fertilità dell'intreccio "immagine-narrazione", l'opera di sintesi di due tendenze narrative – quella figurativa (immagini animate) e quella verbale (racconto in parole) – compiuta dal cinema. Non è un caso che agli albori della cinematografia, nel 1894, il concetto di cinema venisse formulato come segue nel brevetto di Robert William Paul e Herbert George Wells: «è raccontare storie per mezzo di immagini animate»¹⁰. Lungi dall'essere elemento facoltativo e/o accessorio della narrazione cinematografica, la parola rivela la propria indispensabilità: ne è conferma la "mancanza della parola" nettamente percepita dal pubblico qualora si trovi ad assistere a film muti senza didascalie e a film sonori senza dialogo¹¹.

Si ritorna all'*effetto rebound* accennato sopra, della letteratura e della pittura sul cinema e, viceversa, del cinema sulla letteratura e la pittura. Joyce era affascinato dal cinema, e in *Ulysses* tenta di imitare le tecniche di montaggio usate dai primi cineasti. I

futuristi celebrano la nuova arte in tutti i modi possibili. Il concetto di simultaneità, caro alle diverse avanguardie, è legato all'interesse verso l'arte cinematografica, come dimostrano Picasso e Braque prima, e Metzinger successivamente, i quali vengono suggeriti dall'idea, appunto, di una sintesi situata nel tempo (e il concetto di tempo cambia grazie al cinema).

L'esperienza del cinema contempla una configurazione spaziale del flusso del tempo e un costante spostamento del punto di vista attraverso il montaggio: la simultaneità e la prospettiva multipla nelle altre arti e, più in generale, nell'immaginario collettivo, sono quindi elementi diffusi e propagandati dal cinema, che, a sua volta però, aveva assorbito dalla pittura. Del "peso" del cinema nel processo di immaginazione delle scene parla magistralmente Italo Calvino:

Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata "vista" mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. Un film è dunque il risultato di una successione di fasi, immateriali e materiali, in cui le immagini prendono forma; in questo processo il "cinema mentale" dell'immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettiva. [...] Questo "cinema mentale" è sempre in funzione in tutti noi, - e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema - e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vita interiore.¹²

La preponderanza dell'immagine visuale, rimarcata da Calvino, non deve tuttavia far dimenticare che, sulla scorta di Michel Butor, non è possibile ai giorni nostri «apprendere» con mezzi solamente visivi il documento pittorico, tanto pressante è la parola che lo attornia e ne condiziona la lettura¹³. La critica d'arte, i cataloghi, i discorsi sull'iconologia sottomettono il quadro a una determinazione che non è di ordine visivo. Lo stesso si può dire dell'opera letteraria: basti pensare a quanto la comprensione di un documento narrativo sia condizionata dalla traduzione in cinema, televisione, fumetti. La lettura risulta così saturata di immagini. Cinema, letteratura e pittura appaiono legati da diversi nodi: i testi cinematografici, letterari e pittorici sono perciò leggibili solo tramite decodificazioni che tengano adeguatamente conto delle implicazioni che tali nodi comportano, come ancora oggi ci insegna la lezione di Jurij Lotman.

Note

«Un tempo agli albori della cinematografia il cinema veniva chiamato il "Grande muto". È una definizione esatta: un muto, non un taciturno, non colui che parla tanto per parlare, ma colui che desidera essere compreso, che si esprime con i gesti e con la mimica, con la sua stessa mutezza» (cfr. JURIJ LOTMAN, YURI TSIVIAN, *Dialogo con lo schermo*, 1994, tr. it., a cura di Silvia Burini e Alessandro Niero, Bergamo, Moretti & Vitali, 2001, p. 10).

² Cfr. JURIJ LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, 1970, tr. it., a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972, p. 16.

³ Ad esempio, Boris Andrevič Uspenskij, Vjačeslav Vsëvolodovič Ivanov, Vladimir Nikolaevič Toporov, Jurij Konstantinovič Lekomcev, Sergej Michailovič Daniel' e Lev Fedorovič Žegin, uno dei precursori di detta scuola.

⁴ Cfr. CESARE SEGRE, *Jurij Lotman: la letteratura come modello dell'universo*, in "Corriere della Sera", 30 ottobre 1993.

⁵ Cfr. JURIJ LOTMAN, *Sulla lingua dei cartoni animati*, 1992-1993, in ID., *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, tr. it., a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 113-119, qui p. 115.

⁶ Cfr. JURIJ LOTMAN, *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica*, 1973, Catania,

Edizioni del Prisma, 1994.

⁷ Ivi, p.175. La scelta di «linguaggio», anziché di «lingua», per rendere il russo *язык* è irresistibilmente condizionata dallo «strappo» paradigmatico di Christian Metz, che nel 1964 pubblicò *Le cinéma: langue ou langage*. Il sostantivo «lingua» ci appare più carico di potere metaforico (e forse più vicino agli intenti del libro), ma indubbiamente è meno collegato all'idea lotmaniana di «testualità della cultura» (cfr. LOTMAN, *La struttura del testo... cit.*, pp. 10-16).

⁸ Si veda, nello specifico: VICTOR BORISOVIČ ŠKLOVSKIJ, *Letteratura e cinematografia*, 1923, in FRC, *I formalisti russi nel cinema*, tr. it., a cura di Giorgio Kraiski, Milano, Garzanti, 1987, pp. 101-144.

⁹ La frase di Gérard Genette è citata in: ANTONIO COSTA, *Immagine di un'immagine*, Torino, UTET, 1993, p. 44.

¹⁰ Questa citazione, riportata da Ives Montagu, è poi riportata dallo stesso Lotman (cfr. LOTMAN, *Semiotica del cinema... cit.*, p. 71).

¹¹ Ivi, p. 73.

¹² Cfr. ITALO CALVINO, *Visibilità*, 1985, in *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 81-98, qui p. 83.

¹³ Cfr. MICHEL BUTOR, *Le parole nella pittura*, 1969, Venezia, Arsenale, 1987.

Riferimenti bibliografici

MICHEL BUTOR, *Le parole nella pittura*, 1969, tr. it. Venezia, Arsenale, 1987.

JURIJ LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, 1970, tr. it. a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, Mursia, 1972.

JURIJ LOTMAN, *Introduzione alla semiotica del cinema*, 1973, tr. it., a cura di Pietro Montani, Roma, Officina Edizioni, 1979.

JURIJ LOTMAN, *Semiotica del cinema. Problemi di estetica cinematografica*, 1973, tr. it. Catania, Edizioni del Prisma, 1994.

EURIALO DE MICHELIS, *Dostoevskij nella letteratura italiana*, in *Dostoevskij nella coscienza d'oggi*, a cura di Sante Gracioti, Firenze, Sansoni, 1981, pp. 163-196.

FRC, *I formalisti russi nel cinema*, a cura di Giorgio Kraiski, Milano, Garzanti, 1987.

ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1988.

HANS LUND, *Text as a Picture. Studies of Literary Transformation of Pictures*, The Edwin Mellen Press, Lewiston 1992.

JURIJ LOTMAN, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, 1992-1993, tr. it., a cura di Silvia Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.

ANTONIO COSTA, *Immagine di un'immagine*, Torino, UTET, 1993.

JURIJ LOTMAN, YURI TSIVIAN, *Dialogo con lo schermo*, 1994, tr. it., a cura di Silvia Burini e Alessandro Niero, Bergamo, Moretti & Vitali, 2001.

LINO MICCICHE', *Luchino Visconti. Un profilo critico*, Venezia, Marsilio, 1996.