

Di sommovimenti e contrappunti. Poesia/pittura in Greimas e in Lotman¹

Tiziana Migliore

Nel 1972 Greimas elabora e diffonde la sua teoria del discorso poetico. Il semiologo lituano chiarisce che, per essere completa, questa teoria deve includere anche una tipologia della connotazione sociale degli oggetti poetici. E specifica:

Nel quadro di una tipologia dei testi come quella elaborata da Lotman, gli oggetti poetici sono soggetti a *variazioni nel tempo e nello spazio*, dovute agli *apprezzamenti connotativi* che le collettività culturali dei consumatori, e in misura minore i produttori stessi di poesia, formulano su di essi².

Greimas distingue quindi due tipologie: la prima, strutturale, fondata sui tipi e i gradi di motivazione degli oggetti poetici; la seconda, connotativa, fondata sull'articolazione tassonomica della classe di variabili rappresentata dai destinatari e dai destinanti sociali. Riprende poi la questione in *Du sens II* (1983, trad. it., pp. 104-105):

Poco a poco siamo arrivati ad operare un'inversione della problematica, situando le nostre riflessioni nell'ambito della *semiotica delle culture*. Com'è noto, Lotman sostiene che le culture si definiscono essenzialmente, a un certo grado di generalità, attraverso l'attitudine che adottano nei riguardi dei propri segni. Questa interpretazione si ritrova poi, sotto il nome di *epistème*, anche in Foucault [...].

L'inversione di problematica consisterà nel dire che non sono i discorsi ad essere definiti dai contesti culturali, ma che al contrario, sono i contesti culturali, cioè le culture, ad essere definiti dalle interpretazioni connotative dei discorsi. La nuova posizione, rispetto al divario mantenuto, nel 1972, tra tipologia strutturale e tipologia connotativa, è la seguente: "Dovrebbe rendersi possibile una tipologia strutturale degli atteggiamenti epistemici, o meglio, delle interpretazioni connotative, dei discorsi-segni" (*ibid.*, p. 105). Alle due tipologie separa-

¹ Relazione presentata al convegno "Incidenti ed esplosioni. A. J. Greimas e J.M. Floch. Per una semiotica delle culture", Venezia, IUAV, 6-7 maggio 2008.

² Greimas 1972, p. 24. Ora in Fabbri e Marrone 2001, p. 146.

te, la prima strutturale, la seconda connotativa, ne subentra quindi una unica, che rende conto dell'epistème del tempo a partire dai discorsi prodotti.

Il primo oggetto di analisi che Greimas considera per costruire tale tipologia, sempre in *Del senso II*, è proprio l'oggetto poetico, caratterizzato – afferma il semiologo – dall'uso particolare del suo piano del significante. Ci si trova di fronte ad uno sdoppiamento del significante, destinato a segnalare la presenza di una voce altra, che trascende la parola quotidiana e assume il discorso della verità. Cito ancora (*ibid.*): “L'uso della materialità del significante per segnalare la verità del significato sarebbe così uno dei modi della connotazione veridittiva”. Anche Lotman, nel denso saggio sulla *Struttura del testo poetico*, poco approfondito in Italia perché mal tradotto, aveva notato l'affinità tra il segno in poesia e i segni figurativi, sulla base del principio di correlazione tra espressione e contenuto. In seguito all'immissione di elementi dei livelli più bassi nel processo di formazione del senso, sorgono opposizioni semantiche occasionali, archisemi occasionali, impossibili da comprendere – è il postulato di Lotman – al di fuori della struttura testuale dell'espressione³. Lo studioso afferma, cioè, che questa struttura è parzialmente motivata: si fonda sulla creazione di opposizioni operanti nell'*hic et nunc*. Per Greimas (1989a), memore di Hjelmslev, gli archisemi sono ramoscelli, ossia reti di parole-figura, “componibili”, di cui va esplorato lo spessore. Formano la base della cosiddetta “logica seconda”, ovvero del funzionamento di un linguaggio plastico o sopra-segmentale che, sotto lo schermo dell'apparire, ha possibilità di significazione autonoma.

C'è, però, un'altra via di accesso all'elaborazione di una tipologia strutturale degli atteggiamenti epistemici: sfruttare le prerogative di manovra del significato e costruire un *referente interno*. Greimas e Lotman in questo convergono, perché per entrambi il veritiero è un risultato del veridico. Secondo Lotman, in particolare, l'impressione di verità, e il sapere sull'esperienza, si danno nelle contaminazioni tra i linguaggi, e soprattutto nelle interazioni testuali non pacifiche tra *ritmi dei linguaggi artistici* e *ritmi della vita*, tra lingue, cioè, che hanno statuti e nature differenti.

Il far vero e l'effetto del vero nascono da queste occasioni di scontro.

Ora, che sulla finzione si versino molte lacrime, che la narrativa abbia un potere e un'efficacia altissimi sulle nostre passioni, azioni e cognizioni, è un dato acquisito, e fin dai tempi di Aristotele. L'arte configura e rifica il *byt*, il comportamento quotidiano. Ma Lotman (1970) dice altro. Citando Puškin, (*Žukovskij*, 1841), riporta questi versi, in cui il poeta interpella la vita:

Io voglio capirti,
Cerco in te il senso...
e
Studio la tua oscura lingua

Lotman sta dicendo che anche il mondo dell'esperienza ha una sua organizzazione, diversa da quella dell'arte, e che ha misure e maniere d'intervento dentro l'arte, un *corso d'azione*, che l'arte non fagocita per omologare alle sue regole, ma che anzi spesso mostra e con cui confligge. Questa ipotesi, lotmaniana, approfondisce l'assunto di Greimas & Courtés (1979, voce *macrosemiotica*) che le lingue naturali costituiscano il terreno delle semiotiche naturali. Rileggiamo la nozione di *mondo naturale* contenuta nel *Dizionario*:

³ Cfr. Lotman 1970, pp. 184-185.

- 1) insieme di qualità sensibili dotato di una determinata organizzazione, mondo del senso comune;
- 2) è anteriore rispetto all'individuo ed è fortemente culturalizzato;
- 3) è il luogo di elaborazione di una vasta semiotica delle culture;
- 4) viene categorizzato e messo in forma dalle lingue naturali, che procedono alla sua scomposizione.

Tuttavia, nella concezione della semiotica generativa, non c'è traccia di quello che Lotman chiama il *balzo della vita nell'arte*. Per intenderci, è come se nella *mise en abîme* del racconto di J. Cortázar analizzato da Greimas (1987), *Continuità dei parchi*, la direzione si invertisse e l'iniziativa fosse presa dalla storia "reale" su quella "immaginaria", con tutte le conseguenze che può comportare tale intrusione, in termini di enunciazione e di aspettualità.

Da questo punto di vista J.-C. Coquet (2007), con la sua fenomenologia delle istanze, è più vicino a Lotman, perché sostiene che "l'esterno si enuncia nel linguaggio attraverso modalità proiettive che mantengono, con diversi gradi di plasticità, il rapporto dell'esperienza somatica col reale"⁴. Vengono cioè mantenute e restituite certe specificità del comportamento quotidiano; ad esempio, nel linguaggio verbale, le emergenze enunciazionali di un non-soggetto rispetto all'istanza soggetto:

"Ho perso mio padre nel 1948".

"Io non sono colei che perse suo padre nel 1948".

È l'attestazione di più articolazioni dell'Io, già osservate nella retorica del lapsus, da Freud (1901) e poi da Fontanille (2004), ma che Coquet specifica facendo ricorso a posizioni distinte. Forniamo adesso due esempi concreti, prelevati da Lotman e tra loro correlati, di queste *intersezioni tra arte e vita*. Nel saggio sul *Ritratto* (Lotman 1993), che sarà fondamentale per il seguito delle nostre riflessioni, il semiologo di Tartu fa riferimento a E. A. Baratynskij (*Nei giorni delle infinite infatuazioni*, 1835):

E del mondo poetico vidi
L'enorme disegno
E alla vita, o lira, volli dare
La tua armonia

Qui la relazione tra esperienza e arte, che non è dell'ordine del parallelismo, ma del confronto diretto e della contesa – *la poesia ha un disegno armonioso che la vita non ha* – si risolve a favore dell'arte. Subito dopo, però, Lotman evoca Puškin (*Il condottiero*, 1833), il quale, all'opposto, fa entrare nell'arte la profondità tragica della vita, e allora la descrizione deborda dai limiti della cornice:

Là, o annoso condottiero, come un giovane guerriero,
Che per primo abbia udito il gaio sibilo del piombo,
Ti scagliavi nel fuoco, cercando l'agognata morte, -
Invano! -

Con questo exit lo spazio si apre all'imprevedibilità e l'incompiutezza diventa elemento di espressione di significato.

⁴ Cfr. P. Fabbri, "Introduzione", in Coquet 2008, XII.

Perché emerga, dunque, quella verità del significato che è alla base della connotazione veridittiva, è necessario, come legge strutturale fondamentale, che il testo artistico sia disomogeneo, che manifesti cioè, tecnicamente, *la lotta fra principi costruttivi diversi*. Con quali meccanismi e dispositivi si ottiene? Passiamo dal piano teorico a quello operativo e metodologico.

Nella cultura russa il procedimento per la rivelazione della vita nell'arte è lo stesso che viene impiegato per la rivelazione del trascendente nell'immanente. Si tratta del *montaggio contrappuntistico* di elementi diversi all'interno di un unico insieme. Gli studi di B. Uspenskij sulle icone (1973), ma anche la sua lettura del Polittico di Jan van Eyck a Gand (Uspenskij 2001), con quella giustapposizione tra prospettive e percezioni incompatibili, inscritte a regime nel testo, lo dimostrano. Sono contrasti che incidono sulla morfologia e sull'ordine cosmologico, provocando distorsioni eidetiche, luministiche e topologiche.

Per estensione, le relazioni conflittuali vengono poste a fondamento del funzionamento stesso della retorica. Reintegrando la disciplina all'interno di una teoria testuale e del discorso, sintattica, Lotman (1980) definisce la retorica come il trasferimento, in una data sfera semiotica, dei principi strutturali di un'altra. Il tropo – dice Lotman – ha una natura bilingue. Il semiologo di Tartu aveva esplicitato questa tesi, con molti esempi, nell'articolo dedicato al rapporto tra lingua teatrale e pittura (Lotman 1979). Qui chiama testi retorici tutti i casi di conflitto contrappuntistico di lingue semiotiche all'interno di una struttura unitaria. Sincretismo, ma su basi eristiche. Lotman (1979: 102) ricorda le *combinazioni* pittorico-scoltoree nelle chiese barocche della Slovacchia, soprattutto il motivo dell'angelo nella cornice: "la cornice imita una finestra ovale e la figurina, seduta sul davanzale, lascia penzolare una gamba come se stesse scivolando fuori dalla cornice. La gamba collocata al di fuori della cornice è scolpita". Prende in considerazione il caso estremo del collage, *La Roulette* di V. Majakovskij, in cui i dettagli pittorici sono accostati ad un oggetto vero, una carta da gioco, per un'interferenza attiva reciproca. Pertanto scriverà (Lotman 1980, trad. it., p. 148): "L'enunciato retorico non è una semplice enunciazione alla quale sono applicati dall'alto 'abbellimenti' che, se eliminati, non ne inficiano il senso fondamentale". Anzi, con esso il campo della significatività si sposta, e ciò può accadere tramite:

- 1) la *correlazione* tra sistemi semiotici;
- 2) la *traduzione* tra sistemi semiotici.

Lavoreremo, in questa sede, su un caso specifico di traduzione intersemiotica, che ha per contenuto proprio la relazione conflittuale tra processi artistici e processi esperienziali. Tenteremo di capire che cosa apporta e insegna lo scontro arte/vita, come cambiano entrambi i codici nel misurarsi reciprocamente.

È il ritratto di A. Pe. Strujskaja, dipinto da F. S. Rokotov e descritto nella poesia *Portret*, di N. A. Zabolockij. Lotman fa un'analisi del testo poetico di Zabolockij nel saggio sul *Ritratto*, già citato, ma senza neanche menzionare il quadro. La sua preoccupazione qui è un'altra, che presto conosceremo. Il dipinto e la poesia sono invece oggetto di un confronto in un articolo lotmaniano poco noto, *Il ritratto come specchio* (1991). Ringrazio S. Burini per l'utilissima indicazione e A. Niero per avere ritradotto *Portret*, proprio in occasione del convegno. All'interno di un Colloquio sul tema *Incidenti ed esplosioni*, il caso in esame appare estremamente significativo. Lotman (1993) precisa infatti che la modellizzazione del pittore attua la vita del ritratto creando uno spazio semantico ricco di fattori: come genere, come fenomeno della pittura di una data epoca e come quel ritratto in particolare, unico e individuale. Questa complessa intersezione trasforma il ritratto in un *detonatore* dell'arte. Il genere

che sembrerebbe il più prevedibile e fisso trasporta l'arte nella sfera dell'esplosione e dell'imprevedibilità.



Fig. 1 – *Portret*

Portret (Fig. 1) è il ritratto a mezzo busto, frontale e centrato, di una nobile del Settecento. È un'opera definita da molti la Monna Lisa russa e ritenuta uno dei capolavori del XVIII secolo nell'Impero degli zar. La figura occupa tutto il campo ed emerge contro uno sfondo indifferenziato, spoglio e scuro. La fonte di luce è esterna, diretta verso il corpo della donna; proviene dall'alto e da sinistra. I capelli, parzialmente raccolti, lasciano scoperto l'ovale del viso, la cui forma si duplica specularmente nella scollatura creata dall'abito. Una ciocca scende sulla spalla sinistra e mette in evidenza una spilla, luminosa, dal taglio oblungo, unico accessorio e unico dettaglio dell'ampia stola drappeggiata che copre l'abito femminile. Il tessuto, probabilmente seta, crea effetti cangianti e determina una moltiplicazione di punti luce. Contrasta con l'aspetto compatto e omogeneo della pelle, nello stesso modo in cui le pieghe animate della stola contrastano con le onde della ciocca, lucenti ma pacate. Ancora, le sfaccettature chiare della spilla si oppongono ai toni scuri, decisi ma altrettanto brillanti, degli occhi, in rima eidetica con il gioiello. Del volto colpisce il color corallo delle labbra, che richiama le sfumature calde della stola, estese in generale a tutto il dipinto. La bocca accenna un mezzo sorriso e lo sguardo sembra rivolto verso uno spettatore prossimo alla scena, a distanza non eccessiva. L'impiego diffuso del chiaroscuro, unitamente all'espressività del viso, conferisce al ritratto un senso di mobilità nella durata.

Prestiamo ora attenzione all'ekphrasis di N. Zabolockij:

Amate la pittura, poeti!
A lei soltanto, unica, è dato
i segni mutevoli dell'anima
trasferire sulla tela.

Ricordi come dal buio del passato,
ammantata appena di raso,
ritratta da Rókotov di nuovo
la Strújskaja ci osservava?

I suoi occhi – come due nebbie,
a metà fra sorriso e pianto,
i suoi occhi – come due inganni,
coperti dall'oscurità dei fallimenti.

Unione di due enigmi,
a metà tra esaltazione e spavento,
eccesso di folle tenerezza,
presentimento di pene mortali.

Allorché si appressano le tenebre
e si avvicina la tempesta,
dal fondo dell'anima mia baluginano
i suoi meravigliosi occhi.

L'incipit è una declamazione in tono di apostrofe, esplicitata da un imperativo che immette l'ascoltatore nel discorso. I poeti – Zabolockij definisce subito il destinatario, coincidente con la sua stessa classe di appartenenza – devono amare i pittori, perché la pittura è l'unica arte in grado di esprimere la durata e i mutamenti. L'appello è giustificato dai contenuti di un proclama. E il punto di vista è reso con immediatezza e vigore, a differenza di quanto avviene nel ritratto, dove è accortamente mimetizzato. Dal testo poetico si evince un atteggiamento epistemico nei confronti di segni della propria cultura, attraverso un'affermazione – “A lei soltanto unica, è dato / i segni mutevoli dell'anima / trasferire sulla tela” – che resta tutta da dimostrare; e che in effetti il discorso poetico sconfesserà, ottenendo un effetto di sorpresa. La dichiarazione serve però anche ad istituire un collettivo, a creare un pubblico concorde. Nella seconda quartina, quasi *ex abrupto*, uno shifting enunciazionale fa assumere al discorso una forma personale, privata, con la convocazione di un “tu” la cui identità rimane segreta. Il lettore scoprirà che si tratta di un *alter ego* solo retrospettivamente, alla fine, quando d'improvviso compare il *me*, a suggellare l'appropriazione del discorso. Dal proemio dell'opera, che ha un sapore vagamente epico, si passa, con un cambiamento di registro, alla narrazione autobiografica. Viene instaurata l'isotopia di un'attività, il guardare, tramite una strana contraddizione – “ricordi come [...] di nuovo ci osservava” – che va, progressivamente, dal passato al presente, e, a livello plastico, dalla profondità al primo piano e dal buio alla luce. È la ricorsività dell'*atto di osservazione*. Perché questa insistenza sull'osservare? Che cosa nascondono le trasformazioni menzionate?

Lotman, entrando qui in un'analisi particolareggiata, si accorge che il poeta, parlando di pittura, evita accuratamente qualsiasi immagine di nitida visibilità. Tutto ciò che può essere visto appare mediante *elementi non visivi*: “dal buio del passato”, “i suoi occhi – come due nebbie [...], due inganni / coperti dall'oscurità”, “allorché si appressano le tenebre”. La competenza dello sguardo, attualizzata dalla pratica di osservazione attraverso il ritratto, viene immediatamente negata: si passa da ciò che è capacità visiva a ciò che, per principio, si trova oltre i limiti della vista. L'esatto contrario della retorica dell'ipotiposi. L'annebbiamento della visibilità, dal quadro al mondo della vita, è sistematico e in graduale mutazione. Si assiste, sul piano del contenuto, a un passaggio dal /buio/ all'/oscurità/ alle /tenebre/. La pittura è bandita dall'immagine poetica della pittura, ma questo, anziché far diminuire l'idoneità della descrizione, la accresce. All'apparire del tema dell'inganno, dell'enigmaticità, si presentificano stati passionali altrettanto indefiniti o meglio “differiti”, perché ogni volta rimandati a qualità, a gradienti o a tempi altri: “a metà tra esaltazione e spavento”, “eccesso di folle tenerezza”, “presentimento di pene mortali”. Si avverte che sta accadendo qualcosa. Coperta, cancellata ogni traccia di percepibilità sulla scena, appressatesi le tenebre, la pittura è pronta, tramite la poesia, a far breccia nella sfera dell'“impossibile”, a creare lo spazio artistico dell'“inesprimibile”. Il “racconto”, cominciato con la proposizione di un ricordo – “dal buio del passato [...] la Strújskaja ci osservava” – si conclude con l'esibizione di un'immagine dinamica, “al di là della determinatezza di qualsiasi arte concreta” – scrive Lotman. Quel “dal

fondo dell'anima *mia* baluginano / i suoi meravigliosi occhi" è il frutto e al contempo il segnale di un ribaltamento di istanze di azione. Con una sorta di enantiomorfismo operato, insieme, dal quadro e dalla poesia, gli occhi della Strújskaja si trasferiscono nell'anima del poeta (e del lettore). Sono ora *posseduti* pronominalmente dal "me". A preparare la manovra di sdoppiamento, creando uno stato di suspense, concorre l'ipallage "i suoi occhi – come *due* nebbie", che diviene poco dopo "i suoi occhi come *due* inganni". Così, la complicità tra i due linguaggi – in termini modali il "poter far vedere" della pittura e il "poter non far vedere" della poesia – provoca un cortocircuito tra arte e vita, realizza un effetto *veridico*, ma *inverosimile*, di presenza. Si vede l'invisibile: la profondità dell'anima e da qui il baluginare degli occhi.

Per Lotman la traduzione più esatta è quella che ricrea la struttura del contenuto in quella sua parte che è comune al linguaggio poetico, ad esempio, e non poetico. Ma i legami semantici e le contrapposizioni che sorgono come risultato della semantizzazione della struttura espressiva devono essere sostituiti con altri. *Portret* e l'ekfrasis di Zabolockij lo confermano. La poesia porta a compimento un processo che nel dipinto era forse in nuce, ma solo potenzialmente: l'irruzione del *Lebenswelt* nel racconto non perché esso lo rifletta al suo interno, ma per via di un io che se ne appropria e lo stravolge. Se la pittura riesce a riportare i segni mutevoli dell'anima sulla tela, la poesia perviene a qualcosa di più incredibile: dare accesso a forze estranee, manifestare un contrappunto, che permette agli occhi bui, coperti, di baluginare e all'inganno di diventare meraviglia.

pubblicato in rete l'8 gennaio 2009

Bibliografia

- Coquet J.-C., 2007, *Le istanze enuncianti. Fenomenologia e semiotica*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori.
- Fontanille, J., 2004, *Figure del corpo. Per una semiotica dell'impronta*, Roma, Meltemi.
- Freud S., 1901, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*, in "Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie"; trad. it., *Psicopatologia della vita quotidiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1971, ed. 1976.
- Greimas A. J., 1972, "Pour une théorie du discours poétique", in *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, pp. 6-24; trad. it., "Per una teoria del discorso poetico", in P. Fabbri e G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 132-147.
- Greimas A. J., 1983, *Du sens II. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it., *Del senso 2. Narrativa, Modalità, Passioni*, Milano, Bompiani, 1985.
- Greimas A. J., 1987, *De l'imperfection*, Perigieux, Pierre Fanlac; trad. it., *Dell'imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1988.
- Greimas A. J., 1989a, "Qu'est-ce qu'un mot?", in *Lexiques, Le Français dans le monde. Recherches et applications*, Paris, Hachette.
- Greimas A.J. e Courtés J., 1979, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it., *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- Lotman, J. M., 1972, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia.
- Lotman, J. M., 1979, "La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)", *Teatral'noe prostranstvo*, Mosca; trad. it. in *Alfabeta*, 1982, 12. Poi in Lotman 1993, pp. 97-112.
- Lotman, J. M., 1980, *Retorica*, voce dell'*Enciclopedia Einaudi*, vol. XI. Ora in P. Fabbri e G. Marrone, a cura di, *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi, 2001, pp. 147-163.
- Lotman, J. M., 1991, "Il ritratto come specchio", in *Volti dell'Impero russo. Da Ivan il Terribile a Nicola I*, Catalogo della Mostra di Venezia, Palazzo Fortuny.
- Lotman, J. M., "Portret" [1993], Vyšgorod, 1-2, 1997, pp. 8-31; trad. it., "Il ritratto", in Lotman 1998, pp. 63-96.
- Lotman, J. M., 1998, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti & Vitali.
- Uspenskij, B. A., 1973, "Per un'analisi semiotica delle antiche icone russe", in AA.VV., *Ricerche semiotiche: nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, a cura di J. M. Lotman e B. A. Uspenskij, Torino, Einaudi, pp. 336-367.
- Uspenskij, B. A., 2001, *La pala d'altare di Jan Van Eyck a Gand: la composizione dell'opera. La prospettiva divina e la prospettiva umana*, Milano, Lupetti.