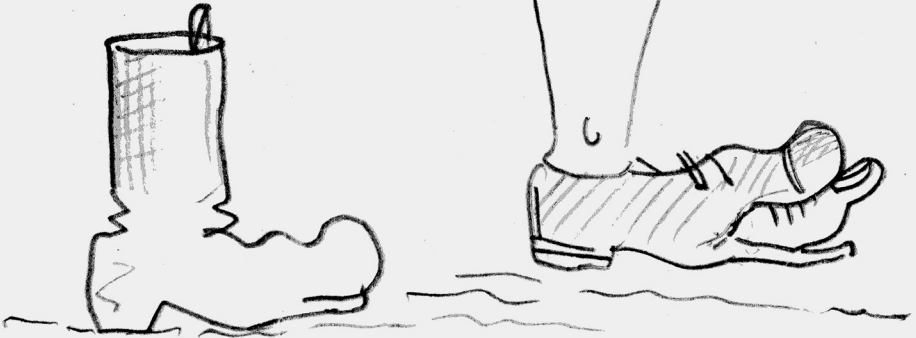


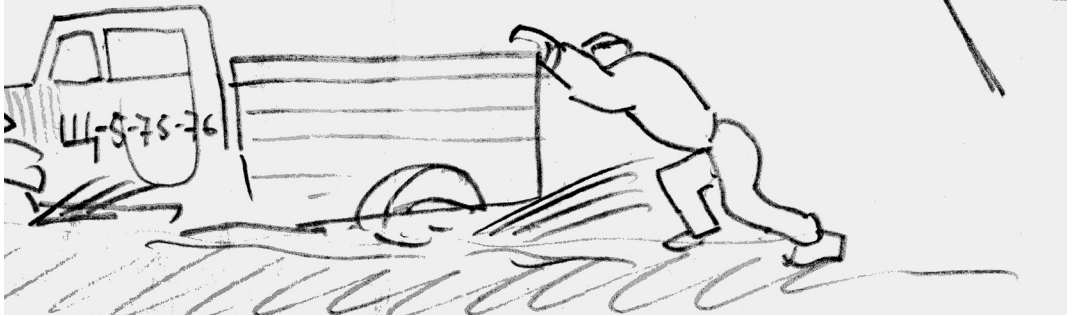
Моды

Сезон: осень 1952.

Дамская обувь



ки ХХС.



Le poetiche del comportamento fra arte e vita quotidiana

Franciscu Sedda

Università di Roma Tor Vergata, Italia

Sommario 1 Introduzione. – 2 Poetica come ciò che è segnato dall'arte. – 3 Poetica come potenza dell'azione semiotica. – 4 Poetica come possibilità di creatività e libertà. – 5 Poetiche come tendenze e posizioni. – 6 Poetiche, mondo, realtà.

1 Introduzione

Le riflessioni che seguono si propongono di indagare a livello teorico alcune delle implicazioni del concetto lotmaniano di *poetica del comportamento quotidiano*. In particolar modo si cercherà di indagare alcune delle sfaccettature e delle implicazioni teorico-epistemologiche del rapporto fra la dimensione dell'agire e la sfera dell'arte che il termine *poetica* sussume in sé.¹

2 Poetica come ciò che è segnato dall'arte

Il rapporto fra comportamento e arte, e il conseguente utilizzo del termine "poetica" da parte di Jurij Lotman, potrebbe essere facilmente risolto richiamando l'ipotesi forte e al contempo situata esplicitata dallo stesso Lotman in apertura di uno dei suoi principali saggi in materia: *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del secolo XIX*. Per il nostro autore l'in-

¹ Il tema delle poetiche del comportamento è stato da noi sviluppato su altri versanti, sia teorici che applicativi, in diversi saggi. Fra gli altri si possono vedere il cap. 1 ("Imperfette traduzioni") e il cap. 4 ("Poetiche contemporanee. Media, forme di vita, sensibilità") in F. Sedda, *Imperfette traduzioni. Semiopolitica delle culture*, Roma, Meltemi, 2012.



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 10.30687/978-88-6969-350-2/006

93

tento era quello di mostrare e dimostrare che in una certa fase della vita politico-sociale russa del primo Ottocento, il senso dei gesti, delle azioni, dei comportamenti dei suoi protagonisti era leggibile comprendendo il suo modellamento a partire da testi artistico-poetici:

Parlare della poetica del comportamento quotidiano significa infatti affermare che nel periodo culturale, cronologico e nazionale indicato, determinate forme di attività quotidiana erano coscientemente orientate secondo le norme e le leggi dei testi artistici e vissute in modo immediatamente estetico.²

La vita in esame era cioè una traduzione-esecuzione in pratica di modelli di identità e comportamento – di ruoli, valori e passioni – inscritti e proposti da qualche testo artistico circolante nella semiosfera russa. Prendendo la via più breve si poteva dunque parlare di un comportamento quotidiano “poetico” perché modellato così in profondità dalla produzione artistica da assumerne le fattezze esteriori e le coerenze intime. Generalizzando questo assunto si potrebbe dunque dire che il comportamento è *poetico* perché lo si può *riconoscere* come *segnato dall'arte*, significativo proprio perché e proprio laddove l'arte lo ha penetrato e formato in modo riconoscibile. Come vedremo parlando delle *poetiche come tendenze e posizioni* (par. 5) tale ragionamento ha ancora oggi una sua utilità tipologica ma non può essere considerato come esaustivo dell'idea di “poetica del comportamento”. A meno che non si voglia sostenere, ma non è la nostra posizione, che solo l'arte abbia il potere di generare delle poetiche del comportamento e che ogni comportamento che assurga a livello di poetica ricada *ipso facto* nel campo dell'arte.

3 Poetica come potenza dell'azione semiotica

C'è una seconda via, un po' più lunga e teoricamente densa, che pensiamo possa essere seguita a dispetto delle esplicite intenzioni lotmaniane.

Il punto di partenza è la netta distinzione che si ritrova nei testi dello stesso Lotman fra *l'arte come spazio semiotico* (come linguaggio modellizzante) e la *vita quotidiana* come spazio extrasemiotico o non-semiotico. Questa presa di posizione di Lotman sembra basarsi, non senza tensioni contraddittorie, tanto su una filosofia del sen-

² Ju. Lotman, *Poëtika bytovogo povedenija v russkoj kul'ture XVIII veka*, in “Trudy po znakovym sistemam”, 8, 1977, 65-89; tr. it. *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del secolo XIX*, in Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, 201.

so comune quanto su una dimensione propriamente epistemologica. Vedremo inoltre come questa posizione si radichi anche in una particolare processualità storica (cf. par. 5).

Il nesso fra senso comune e apertura teorica lo si ritrova in modo chiaro all'inizio del saggio su *La lingua teatrale e la pittura*:

Il legame tra il fenomeno dell'arte e la duplicazione della realtà è stato più volte notato dall'estetica. (...) La possibilità della duplicazione è la premessa ontologica per la trasformazione del mondo degli oggetti in mondo di segni: l'immagine riflessa della cosa è sottratta ai rapporti pratici (di spazio, di contesto, di fine e altri) a essa connaturati, e perciò può essere facilmente inclusa nei rapporti modellizzanti della coscienza umana. (...) Tuttavia, nel fenomeno elementare della duplicazione di un determinato oggetto, la condizione semiotica è racchiusa come semplice potenzialità. Di regola essa non viene riconosciuta da una coscienza ingenua, non predisposta alla ricezione segnica del mondo.³

Il tema è ripreso ed esplicitato - ma non senza una significativa differenza su cui torneremo (cf. par. 6) - qualche anno dopo nel saggio su *La natura morta in prospettiva semiotica*. Dice infatti Lotman:

L'opposizione "parola-cosa" rientra fra i principali generatori semiotici di qualsiasi cultura. Qui la "cosa" non è da intendere nel suo significato linguistico, come denotato del segno, ma nella sua realtà opposta alla segnicità in quanto tale. Alla cosa si attribuisce non solo materialità ma anche unicità, esistenza autosufficiente, integrità e una particolare autenticità indipendente dall'uomo e dalle sue idee. Il segno è recepito come qualcosa di convenzionale, creato dalla cultura umana, alla cosa vengono attribuiti un'indiscutibilità e una realtà sensibile che la fa uscire dai limiti del mondo delle convenzioni sociali. (...) Che la cosa sia "autentica" [rispetto alla convenzionalità del segno], dal punto di vista della consapevolezza di tutti i giorni, è fuori discussione.⁴

³ Ju. Lotman, *Teatral'nyj jazyk i živopis' (K probleme ikoničeskoj ritoriki)*, in *Teatral'noe prostranstvo*, Moskva, 1979; tr. it. *La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)*, in Ju. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, 97-112, qui 97-8.

⁴ Ju. Lotman, *Natjurmort v perspektive semiotiki*, in *Vešč' v iskusstve*, Moskva, 1986, 6-14; tr. it. *La natura morta in prospettiva semiotica*, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 51-62, qui 51-2.

Dati questi passaggi non è difficile individuare nello spazio della vita quotidiana, proprio in quanto «mondo delle cose»,⁵ lo spazio della non-segnicITÀ. O meglio, come preferiamo dire seguendo Merleau-Ponty,⁶ di una “fede ingenua” nella *datità delle cose*. L’arte serve qui proprio per *infrangere* nel modo più forte e diretto questo senso di datità. Si pensi ad esempio alla trasfigurazione cubista degli oggetti che da un lato concepisce l’oggetto nella sua interezza e dall’altro lo scompone in superfici e forme geometriche «rendendo percepibili e significative le forme spaziali della cosa».⁷ Esempiare (anche perché di impatto su di una percezione non allenata alla realtà *sub specie* cubista) risulta la messa in co-presenza su di un unico piano di diverse facce dell’oggetto in questione. Una messa in co-presenza che ridefinisce il senso della realtà dell’oggetto, di fatto affermando che ciò che “normalmente” risulta invisibile da una data prospettiva non è per questo meno “reale”. Quale oggetto risulta dunque più *realistico*? Quello che asseconda la parzialità del singolo punto di vista o quello che prova a cogliere *tutto l’oggetto tutto insieme*? O ancora, come ci ricorda il cammino della cultura che dalla poetica di Picasso porta a Peppa Pig, con il suo volto che è quintessenza del gioco cubista, quale *comportamento plastico-figurativo* è più vero, corretto o semplicemente efficace nella ri-presentazione degli orrori della guerra o nella resa del mondo (e dello sguardo sul mondo) dei bambini?⁸

5 S. Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 131-69.

6 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, tr. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano, Il Saggiatore, 1965.

7 Lotman, *Natjurmort v perspektive semjotiki*, 58.

8 Il parallelo implica evidentemente ulteriori approfondimenti. Uno di questi riguarda quel meccanismo di semplificazione-trivializzazione che Lotman rilevava nel passaggio dai testi artistici alla vita quotidiana (Ju. Lotman, *Cercare la strada*, Venezia, Marsilio, 1994, 75-6). Il tradursi del profilo piatto dei volti di Guernica, quelli umani come quelli animali (non ci si dimentichi del toro!), nell’estetica del cartone animato Peppa Pig, in cui in modo simile occhi, narici, orecchie stanno tutte sullo stesso piano, segna certo uno slittamento semantico dalla deformazione del corpo smembrato dal bombardamento a un corpo integro e deformabile al contempo, un corpo gommoso (esemplari gli intramontabili Barbapapà ma anche in modo diverso i Teletubbies), un corpo felicemente racchiuso in se stesso e contemporaneamente aperto su mille possibilità trasformativo-evolutive; al contempo tuttavia indica anche una traduzione di alcuni tratti plastico-figurativi dalla sfera dell’arte a quella della vita quotidiana. E questo non per il minor valore “artistico” di Peppa Pig ma per il tipo di sguardo che gli si rivolge (o che si presume gli rivolga il bambino): uno “sguardo ingenuo” sul mondo e sulle cose che lo popolano, potremmo dire echeggiando la già citata fede ingenua fenomenologica che si associa ai vissuti quotidiani. Uno sguardo ingenuo perturbante tuttavia, dato che non si fa problema di accogliere in sé le arditezze cubiste. Un secondo approfondimento va invece nella direzione della comprensione di come questa popolarizzazione dei tratti della rappresentazione cubista possa produrre o sedimentare *poetiche*, vale a dire modellare tanto lo stile comune del disegno - l’arte di fare arte quotidiana - quanto la percezione collettiva di un’intera generazione. Non scordiamoci infatti che Peppa Pig è oggi un fenomeno comunicativo di massa, che coinvolge milioni di bambi-

Quale di questi coglie la realtà mentre la ri-figura?⁹

La stessa ricerca di verosimiglianza del resto perturba il senso di datità della “cosa reale”. Lo fa in modo differente ma per certi versi persino più perturbante, come ci ricorda il *trompe l’oeil*.¹⁰ Lo fa proprio perché dimostra, fra le altre cose, quanto la realtà sensibile, la realtà nel suo apparire, possa prodursi per effetto del linguaggio, *attraverso il linguaggio*.

Se quanto stiamo argomentando è valido ne risulta che la scelta di Lotman di utilizzare l’arte per esemplificare l’*essenza della segnicità* contrapposta al *byt* come mondo apparentemente *a-segnico* va al di là di una sua predilezione personale o all’influsso di un qualche spirito del tempo. Il motivo della scelta risiede nel fatto che per Lotman l’arte in quanto linguaggio secondario di modellizzazione rappresenta al massimo grado e nella forma più sintetica la potenza della convenzionalità segnica.

Il termine *poetica* ingloba in tal senso non tanto l’influsso dell’arte sulla vita ma la *potenza dell’azione semiotica* nel dar forma a un mondo che non è (percepito come) semiotico. E spingendoci ancora più avanti, questa riflessione porta sulla necessità di una *correlazione* fra la vita quotidiana e un qualche linguaggio *altro da essa*. Un qualche linguaggio – il rito, il mito, il teatro, la pittura ecc. – che mentre ricade nella sfera onnicomprensiva della vita quotidiana, mentre ne traduce delle porzioni, offre alla vita quotidiana stessa la possibilità di modellare e comprendere il suo inavvertito linguaggio. Così come il comportamento *proprio* si scopre nel momento dell’incontro con l’altro con i suoi comportamenti “diversi”; così come questo comportamento perde in quel momento la sua naturalità per guadagnare in originalità; così la vita quotidiana nel suo insieme ha bisogno di altri linguaggi – che la traducono, modellano, dinamizzano, mettono in crisi – per scoprire se stessa e le sue formalità, per scoprire che può giocare con esse, per provare a conservarle o a mutarle.

Il linguaggio artistico serve dunque per tendere e aprire al massimo lo spazio fra datità e convenzionalità, fra automatismo e crea-

ni (e di genitori) con meccanismi di attaccamento e penetrazione nelle sfere della vita quotidiana (dal vestiario, all’oggettistica, agli album ecc.) a dir poco impressionanti. Per ulteriori spunti di riflessione sulla lingua dei cartoni animati vedi Ju. Lotman, *O jazyke mul'tiplikacionnych fil'mov*, in “Trudy po znakovym sistemam”, 10, 1978, 141-4; tr. it. Sulla lingua dei cartoni animati, in Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 113-19, che la considera “segno del segno” della “cosa”. Per un’analisi semiotica del linguaggio picassiano, in particolare dei *collages*, vedi F. Polacci, *Sui collages di Picasso. Percorsi semiotici e teoria della rappresentazione*, Bologna, Il Mulino, 2012.

⁹ P. Ricoeur, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983-1985, tr. it. *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1994.

¹⁰ Cf. Lotman, *Natjurmort v perspektive*, 54-5.

tività, fra ripetizione e differenza, fra prevedibilità e imprevedibilità. È dentro questo spazio che si inseriranno, nella dinamica storica effettiva, quelli che Lotman chiama *codici-traduttori*¹¹ che faciliteranno la trasposizione e comunicazione fra *byt* e linguaggio artistico “colto” andando a creare un tessuto di correlazioni che regola non solo l’esistenza delle “cose” per l’uomo ma anche lo stesso senso dell’agire, la riconoscibilità dei gesti, la formazione delle identità individuali e sociali.

Tuttavia non va fatto l’errore, ripetiamolo, di chiudere il ragionamento lotmaniano su una definizione sostanziale di artisticità. O se si preferisce, bisogna ammettere che il campo della *poeticità* è più ampio, e a volte persino diverso, da quello definito (di epoca in epoca, di cultura in cultura) dai linguaggi dell’arte: non si spiegherebbe altrimenti perché in certi momenti il meccanismo di modellamento fra arte e vita si ribalta ed è la vita a fornire modelli all’arte. In questo caso la *poeticità* che vivifica proviene dal ribollente mondo della vita e la *datità* che viene infranta è quella di un qualche linguaggio artistico divenuto talmente prevedibile o chiuso in se stesso da risultare insignificante o insensato.

4 Poetica come possibilità di creatività e libertà

Ne *La cultura e l’esplosione* Lotman dedica pagine di grande fascino al *nesso fra menzogna e poesia*, arrivando a parlare della menzogna come una forma di “arte pura”.¹²

Si prenda l’esempio di Chlestakov, protagonista de *Il revisore* di Gogol’. Chlestakov, grande mentitore, ha «la capacità - dice Lotman - di staccarsi dalla realtà e di formare un proprio mondo non limitato e non controllato da nulla». ¹³ Egli attraverso la menzogna afferma la sua libertà rispetto ai burocrati di San Pietroburgo. Tanto che - dice ancora Lotman, traendo le conseguenze sia del ragionamento teorico che dell’analisi della specifica opera gogoliana - «il fatto che la menzogna risulti inaspettatamente legata alla libertà, ci costringe a riflettere seriamente su di essa». ¹⁴

La stessa umanità dell’uomo, stando al Lotman de *La cultura e l’esplosione*, sembra radicalmente debitrice della possibilità di mentire o comunque apprezzabile solo attraverso questo specchio perturbante: «Gli animali, cacciando o difendendosi, possono adottare

¹¹ Lotman, *Il girotondo delle Muse*, 106.

¹² Ju. Lotman, *Kul’tura i vzryv*, Moskva, Gnozis, 1993, tr. it., *La cultura e l’esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993, 161, 163.

¹³ Lotman, *La cultura*, 161.

¹⁴ Lotman, *La cultura*, 161-2.

la tattica dell'inganno. Tuttavia è loro estranea la menzogna, cioè la bugia non motivata e disinteressata».¹⁵

Echeggando l'Eco del *Trattato di semiotica generale*¹⁶ Lotman ci dà modo di saldare una volta di più umanità e semioticità, fin quasi a renderle indistinguibili. Conclusione certamente euforica per noi semiotici, se questa figura pienamente umana proprio perché pienamente semiotica non proiettasse la *menzogna* come sua *inseparabile ombra*.

Se a questo punto riprendiamo le fila del ragionamento avviato nel par. 2 possiamo dire che la tensione fra *cosa* e *segno artistico*, e più in generale fra datità del reale e poeticità intrinseca al fare semiotico, indica qualcosa di più della relazione fra il *naturale* e l'*artificiale* depositata nel senso comune. E così pure invita ad andare oltre la residua percezione di una differenza fra la *verità* del mondo delle cose e la *menzogna* del campo semiotico, se non si vuole tradire il postulato della potenza semiotica e della stessa capacità dei testi artistici di modellare la "vita reale".

Lo stesso *comportamento*, in tal senso, acquisisce tutta la densità di qualcosa di *artefatto*: dall'*addestramento* che regola per l'individuo l'acquisizione del "gioco" della lingua di cui parlava Saussure¹⁷ alla massima anti-colonialista *saremo menzogne di nostra stessa invenzione*,¹⁸ non solo il modellamento semiotico produce la semioticità del comportamento stesso ma pone il comportamento al crocevia di un inesauribile conflitto fra dimensione impersonale della cultura e emersione della personalità culturale, fra automatismo e creatività, fra verità menzognere e menzogne veritiere. Con tutti i corollari teoricamente ed eticamente delicati legati al rapporto fra condizionamento e congiunturalità, menzogna e libertà.¹⁹

Come dirà infatti Lotman in chiusura di *Cercare la strada*:

L'imperativo stesso di scegliersi un comportamento, che per gli animali che vivono in branco si pone in questi momenti [i rituali di accoppiamento], e poi per l'uomo diventa un meccanismo costante, modifica l'intero sistema alla radice, introducendovi il momen-

¹⁵ Lotman, *La cultura*, 161.

¹⁶ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975.

¹⁷ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1922; tr. it. *Corso di linguistica generale*, a cura di T. de Mauro, Roma-Bari, Laterza, 1967, 24.

¹⁸ E. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Knopf, 1993; tr. it. *Cultura e imperialismo*, Roma, Gamberetti, 1998.

¹⁹ Sul rapporto fra menzogna e libertà e le sue conseguenze etiche si vedano le considerazioni in U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani, 1997, 42 e 391. Abbiamo ripreso il tema in F. Sedda, *Gli eccetera dell'universo, le viscere della cultura. Sulle molte nature della semiotica*, in *Semiotica della natura (Natura della semiotica)*, a cura di G. Marrone, Milano, Mimesis, 2012, 41-78.

to dell'autocoscienza e quello dell'autocontrollo. Cambia la natura del processo. Sorge il conflitto fra personale e impersonale, i cui poli non si elidono e non debbono elidersi a vicenda, rimanendo sempre in uno stato di estrema conflittualità.²⁰

Come si può ben intravedere il comportamento, o ancor meglio, la *scelta del comportamento*, apre dunque all'emersione dell'*individualità* proprio nel dialogo teso con le norme sociali, vale a dire tanto con il comportamento ritenuto "normale" quanto con la realtà ritenuta "vera" e in quanto tale "giusta". Testo artistico emblematico di questo appello a tenere aperto lo spazio della libertà di scegliere, di comportarsi diversamente, di rifiutare la realtà data e il modellamento che essa cerca di esercitare su di noi è l'orwelliano *1984*. Il titolo originale del libro di Orwell - *The Last Man in Europe* - alludeva proprio alla presenza di un *ultimo uomo* capace di sfuggire al modellamento di una menzognera verità collettiva (e collettivistica). Al contempo, proprio in quanto libro, *1984* rilanciava in modo paradossale ed esponenziale il gioco fra modellamento della vita attraverso i testi e una vita capace di costituirsi in se stessa come testo esemplare, capace di affermare una poetica altra e nuova rispetto a quella socialmente dominante.²¹

Seguendo questo percorso dunque il termine *poetica* condensa in sé la capacità del singolo di creare, improvvisare, di *farsi artista* nel senso di artefice del proprio comportamento, senza per questo scendere nell'idiosincrasia o nel puro caos - cosa che negherebbe la stessa capacità di fare della propria esistenza (o di porzioni di essa) un'opera, come spesso si ama dire.

L'improvvisazione che fonda la poeticità di una poetica del comportamento è dunque altro dal rumore prodotto da colui che strimpella a caso per la prima volta un assolo sulla chitarra. Si avvicina piuttosto alla trasfigurazione del conosciuto - traduzione o tradimento che sia: vale a dire modo di fare che va *oltre* o *contro* il conosciuto - praticata con cognizione (incorporata) di causa: come il jazzista che improvvisa sullo standard fino a renderlo *altro*.

Il vasto campo della vita popolare, troppo facilmente associata ad una statica idea di "tradizione", ci offre copiosi esempi di una necessaria, doverosa, capacità *mediana* di trovare un comportamento che sia al contempo individuale ma dentro il linguaggio sociale. Emerge qui l'idea di *stile* in quanto *prassi enunciativa* al contempo segnata

²⁰ Lotman, *Cercare la strada*, 106.

²¹ Per una riflessione semiotica sulla concezione del linguaggio in Orwell si veda Fabbri che ricorda fra l'altro come alla *nuovlingua* del regime Orwell contrapponga una "poetica collettiva", vale a dire una lingua nuova che nasca dalla cooperazione di intellettuali, poeti, lavoratori (P. Fabbri, *Nuovlingue: dalla standardizzazione ai pidgin*, in Fabbri, *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi, 2000, 25-40, qui 28).

dalla storia e dalla creatività.²² Un'idea che si sostanzia ad esempio nei danzatori e nelle danzatrici de *su ballu*, il ballo sardo, chiamati a darsi *unu ghettu*, un modo personale di ballare che al suo apice di creatività è tuttavia colto e apprezzato in quanto quintessenza del modo d'essere della collettività.²³ O ancora nella definizione, che per alcuni potrebbe suonare ossimorica, di *futebol arte* data dai brasiliani al loro modo di giocare al calcio. Un modo di fare e d'essere che emergendo all'interno di una storia conflittuale e condensandosi all'interno di una specifica pratica tiene insieme il massimo della creatività individuale e dell'identificazione collettiva; o ancor meglio, fa della capacità di improvvisazione individuale il modello del comportamento collettivo, un modello che traducendosi in altre sfere sociosemiotiche diviene forma di vita nazionale.²⁴

5 Poetiche come tendenze e posizioni

Abbiamo visto (par. 2) che l'emersione dell'idea di poetica del comportamento quotidiano è legata in modo chiaro a una riflessione sul rapporto fra arte e vita e all'ipotesi di una estetizzazione della vita quotidiana in uno spaziotempo definito quale la Russia dell'Ottocento. Dal nostro punto di vista, tuttavia, la riflessione lotmaniana non solo può essere letta in chiave rinnovata e ampliata (parr. 3 e 4) ma dietro il ragionamento storico di Lotman, dietro il movimento diacronico del rapporto fra arte e vita che vedremo a breve, si può cogliere l'emergere di un paradigma di possibilità alternative e presenti al contempo.

Per comprendere quanto stiamo dicendo bisogna considerare che Lotman nel suo saggio *Il teatro e la teatralità nel sistema della cultura all'inizio del XIX secolo* utilizza una serie di macro-categorie artistiche per indicare delle *fasi* all'interno di una dinamica diacronica dagli accenti "evoluzionistici" in cui le tappe storico-tipologiche si susseguono come fossero spinte da una necessità quasi meccanica. Per evitare questa impressione riduzionista e ottenere una generalizzazione e astrazione utilizzabile in altri casi e contesti rileggeremo queste *fasi* in termini di *tendenze dominanti e posizioni d'identità* che generalmente convivono stratificandosi gerarchicamente o operando in ambiti socio-discorsivi differenti.

²² J. Fontanille, *Stile e prassi enunciativa*, in "Carte Semiotiche", 3 (nuova serie), settembre 1996, 11-33; D. Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan, 2000; tr. it. *Basi di semiotica letteraria*, Roma, Meltemi, 2002.

²³ F. Sedda, *Tradurre la tradizione. Sardegna: su ballu, i corpi, la cultura*, Roma, Meltemi, 2003.

²⁴ P. Demuru, *Essere in gioco. Calcio e cultura tra Brasile e Italia*, Bologna, Bononia University Press, 2014.

Riprendiamo dunque velocemente il percorso tracciato da Lotman che parte da quello che viene definito *Classicismo*. Lotman associa questa tendenza alla separazione e all'incomunicabilità fra arte e vita. Nella ricostruzione lotmaniana a questa tendenza segue il *Romanticismo* con l'arte che offre modelli per la vita: si tratta della tendenza portata al parossismo dai Decabristi. Segue infine il *Realismo* in cui è invece la vita a offrire modelli all'arte. Questo, come dicevamo, nell'ottica dell'evoluzione culturale della Russia ottocentesca.²⁵ C'è un quarto momento che Lotman non nomina in modo esplicito ma che ritorna nel saggio *Blok e la cultura popolare della città*. Spostandosi fino alle prime propaggini del Novecento Lotman individua infatti la tendenza a una completa estetizzazione del quotidiano e del popolare, un completo trapasso di quella sfera prima ritenuta "semioticamente inesistente" nel campo del comportamento reputato semiotico ed estetico al contempo.²⁶ Si tratterebbe di una fase in cui l'arte e la vita, al contrario di quanto accadeva col Classicismo, si mischiano completamente fin quasi a farsi indiscernibili. Una delle conseguenze importanti di questo confondersi del quotidiano e dell'estetico, di questa vita quotidiana che si eleva a livello di arte, è che l'arte strettamente e tradizionalmente intesa, l'arte "colta", patisce un discredito sociale scadendo nella sfera dell'insensato e dell'incomprensibile. Questa ulteriore fase, che Lotman esemplifica attraverso l'opera di Blok e il suo rapporto con lo spazio culturale metropolitano, la si potrebbe identificare come tendenza *Barocca* in cui la vita tende a farsi spettacolo, si fa spettacolo di se stessa.²⁷

Come abbiamo anticipato questa dinamica che Lotman enuclea analizzando un periodo che va dalla fine del Settecento fino agli inizi del Novecento russo può essere trasformata in un paradigma di possibilità: dalla completa separazione alla totale commistione dei due domini, passando attraverso le forme di contatto orientato in cui uno dei due ambiti influenza l'altro. Questo paradigma può certo tradursi sintagmaticamente come una *successione di fasi* – come nel caso appena descritto – ma può anche descrivere un *campo sincronico* in cui le diverse tendenze, alcune o tutte, agiscono in com-

25 Ju. Lotman, *Teatr i teatral'nost' v stroe kul'tury načala XIX veka*, in *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*, fasc. II, Tartu, 1973; tr. it. *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, 137-63, qui 138-9; cf. Ju. Lotman, *Dekabrist v povsednevnoj žizni (Bytovoe povedenie kak istoriko-psichologičeskaja kategorija)*, in V. Bazanov, V. Vacuro, *Literaturnoe nasledie dekabristov*, Leningrad, Nauka, 1975; tr. it. *Il decabrista nella vita. Il comportamento quotidiano come categoria storico-psicologica*, in Lotman, *Da Rousseau a Tolstoj*, 165-228.

26 Ju. Lotman, *Blok e la cultura popolare della città*, in Lotman, *Testo e contesto*, 103-26.

27 È evidente che sarebbe molto utile, ma non abbiamo qui la possibilità di farlo, istituire un confronto con l'idea di *neo-barocco* sviluppata in O. Calabrese, *L'età neobarocca*, Roma, Laterza 1987.

presenza, stabilendo dominanze, gerarchie, stratificazioni, reciproche esclusioni.

In secondo luogo va notato che ciò che nell'esempio di Lotman sono il *byt* (la "vita quotidiana") e l'*arte* in una rilettura contemporanea dovrebbero secondo noi passare ad indicare la necessaria presenza di *due semiotiche* con funzioni specifiche in correlazione (contrasto/commistione/influenza orientata) reciproca. Il punto dunque sarebbe quello di individuare di volta in volta ciò che assolve al ruolo di *macro-semiotica (insieme di semiotiche) "naturalizzata"*, percepita come la "realtà", il "mondo naturale", il "mondo delle cose", e una specifica *semiotica percepita in quel dato spaziotempo come esplicito linguaggio modellizzante*, la cui funzione di duplicazione del mondo è evidente.²⁸

Queste considerazioni aprirebbero su questioni tanto interessanti quanto complesse non sviluppabili in queste poche pagine. Limitiamoci qui a notare che a queste condizioni le tendenze prima individuate possono anche essere considerate delle *posizioni di identità assumibili*. Il soggetto assumendole predicativamente o aderendovi timicamente²⁹ modella il suo comportamento in un gioco complesso che coinvolge tanto il credere quanto il sapere, tanto la fiducia quanto la comunicazione fra soggetti, tanto il rapporto con il quotidiano quanto la relazione con la semioticità. Le *poetiche del comportamento* in tal senso, anche se in modo inavvertito, divengono *posizioni rispetto al reale e alla semioticità*, ai modi in cui i due si relazionano (e relazionandosi co-emergono) e al modo in cui viene concepito e percepito il loro reciproco rapporto.

Lo abbiamo già accennato parlando di codici-traduttori (par. 3) ma va nuovamente sottolineato in chiusura, che fra i due estremi di una *semioticità naturalizzata* e una *semiotica percepita in quanto semiotica*, che costituiscono evidentemente un meccanismo basilare ma non esaustivo della semiosi reale, si inseriscono altri linguaggi in funzione di connessione e traduzione dei due domini. Emblematico esempio lotmaniano è il ruolo del *teatro* come codice di traduzione fra la vita quotidiana e la pittura. è tuttavia evidente che uno sguardo semiotico ampio e coraggioso non può che puntare a dar conto dei complessi giochi di correlazione semiotica che tanto al livello macro quanto al livello micro finiscono per costituire il reale e orientare l'agire dei soggetti.³⁰ Un agire dei soggetti il cui modellamento e il cui sen-

²⁸ Cf. F. Sedda, *Intersezione di linguaggi, esplosione di mondi. Una rima fondativa fra l'ultimo Lotman e il primo Greimas*, in *Incidenti ed esplosioni. A.J. Greimas e J.M. Lotman. Per una semiotica delle culture*, a cura di T. Migliore, Roma, Aracne, 2010, 191-218.

²⁹ Cf. J. Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997; tr. it. *La parola letteraria*, Milano, Bompiani, 2000.

³⁰ Sulla costituzione di "azioni pertinenti" come risultante di giochi di correlazione a livello "micro" o, ancor meglio, "situato", si vedano le esemplari analisi di C. Goodwin, *Il senso del vedere*, Roma, Meltemi, 2003.

so non può essere colto se non situandolo *in relazione a* (al contempo dentro e sullo sfondo di) una specifica trama semioculturale.

6 Poetiche, mondo, realtà

Proviamo a questo punto a fare un furtivo salto in campo epistemologico approfondendo l'idea di una costituzione del reale attraverso le poetiche del comportamento. Per aiutarci nel compito facciamo esplodere il lungo passaggio tratto da *La natura morta in prospettiva semiotica* che abbiamo visto in precedenza (par. 3). A una rilettura attenta infatti quell'argomentazione che così profondamente flirtava con una filosofia del senso comune può non solo emanciparsene ma ancor più radicalmente ridefinire il punto di vista sulla significatività del comportamento e la definizione delle sue poetiche.

Si riprenda dunque il punto in cui Lotman dice: «alla cosa vengono attribuiti un'indiscutibilità e una realtà sensibile che la fa uscire dai limiti del mondo delle convenzioni sociali».³¹

Questa affermazione che in prima istanza può suonare come frutto di un radicale positivismo o di un ingenuo realismo di fatto rende il reale e il sensibile, la loro effettività e il loro senso, come un prodotto specifico dello spazio semiotico che espellendo ("fa uscire") una *parte del mondo dal mondo semiotico* lo pone come suo *altro extra-semiotico*. Un *post-semiotico* che finirà per apparire, proprio grazie all'efficacia del lavoro semiotico, come un *pre-semiotico*.

Il passaggio lotmaniano ha forti e utili assonanze con la riflessione che Jacques Geninasca ha dedicato alla *parola letteraria*. Riflettendo sui concetti di poetica e stilistica l'autore svizzero affermava:

Lo "stile", quale iscrizione nell'enunciato delle potenzialità costitutive di una poetica o di un'estetica, non può non segnare uno scarto nei confronti di quello che è recepito come il grado-zero dello stile, la norma, o una certa "normalità" della parola. Il non-stile, che consente di misurare la distanza che separa l'arte dalla cosiddetta realtà, non è altro però che il risultato di una riduzione positivista del mondo dell'esperienza.³²

Il meccanismo in oggetto è per più versi interessante. Lasciando per un attimo in sospenso le implicazioni epistemologiche e teoriche ci spinge ad esempio ad indagare le *strategie di produzione dell'a-semioticità*, o ancor più ambigualmente, della *normalità*.

L'accostamento non suona strano. Se *rispetto alla cultura* nel suo complesso l'a-semioticità può assumere in determinate semiosfere

³¹ Ju. Lotman, *Natjurmort v perspektive semiotiki*, 51-2.

³² J. Geninasca, *Poetica vs Stilistica*, in "Carte Semiotiche", 3 (nuova serie), settembre 1996, 34-43, qui 40.

le fattezze del *naturale*, del *reale*, di ciò che non è costruito e dunque esiste a prescindere e prima del lavoro umano, *rispetto al comportamento* l'a-semioticità può assumere, prima ancora che le fattezze dell'*insignificante*, quelle dello *spontaneo*, dell'*immediato*, del *normale*.

Se partiamo da questo secondo caso potremmo dunque chiederci, quando è che un gesto, un'azione, un comportamento, "non significa nulla"? Come si produce il *non-segnico comportamentale*? Come si può riuscire a far ricadere interi comportamenti nel campo dell'extra-semiotico? E questa produzione, attiva o passiva, di extra-semioticità equivale necessariamente alla impercettibilità del comportamento dato? O in una società satura di gesti esplicitamente e affermativamente semiotici la non-semioticità risalta con maggiore efficacia (secondo la famosa massima del "mi si vede di più se non vado alla festa...") addirittura acquisendo valore di verità (si pensi all'ambivalente apoteosi della spontaneità, dell'immediatezza e della semplicità nel campo sociopolitico contemporaneo.³³ E ancora, come questa realtà positivista e che acquisisce positività si distingue da un extrasemiotico "negativo", che effettivamente *si nega* alla nostra percezione? Lo dobbiamo forse cercare, come ha suggerito a suo tempo Latour,³⁴ in quel tessuto di relazioni umane/non-umane che, riposando su una delega fiduciaria obliata, modella in modo diffuso e puntuale al contempo il nostro agire quotidiano? O a dispetto di tutto buona parte dei gesti che compiamo o che ci circondano cadono necessariamente nell'insignificanza più di quanto noi stessi non siamo capaci di ammettere? La stessa iper-semiotizzazione del quotidiano, il meccanismo di *ripresa* che cerca di saturare il vissuto traducendolo immediatamente in segni del vissuto (foto, tweet, post, video...), non è forse ambiguo sintomo dell'insignificanza del quotidiano? Ci parla forse, in modo perturbante, di una quotidianità contemporanea che se non fosse ripresa non avrebbe senso e valore per coloro che comunque la vivono? O è più benignamente il disperato tentativo di salvare e condividere almeno per un breve lasso di tempo il significato di frammenti di vita altrimenti destinati a venir immediatamente spazzati via dalle folate del tempo? O, ancora, non è altro che un ennesimo gioco di segni utilizzati per modificare il reale, cercando attenzione, provocando seduzione, attaccando nemici,

33 F. Sedda, *L'emersione del nuovo o l'elogio della semplicità. Da Berlusconi a Papa Francesco, passando per Bersani, Grillo e Renzi*, in *Corpi mediali. Semiotica e contemporaneità*, a cura di I. Pezzini, L. Spaziantè, Pisa, ETS, 2014, 205-36.

34 B. Latour, *Where Are the Missing Masses? The Sociology of a Few Mundane Artifacts*, in *Shaping Technology/Building Society: Studies in Sociotechnical Change*, a cura di W. Bijker, J. Law, Cambridge, MIT Press, 1992, 225-258; tr. it., *Dove sono le masse mancanti? Sociologia di alcuni oggetti di uso comune*, in *Il senso degli oggetti tecnici*, a cura di A. Mattozzi, Roma, Meltemi, 2006, 81-124.

sostenendo cause? E come tutto questo ha a che fare con l'autentico comportamento del singolo o di una singola collettività?

Ancora una volta ritorna dunque il problema del significato e del valore - e correlativamente dell'insignificanza e dell'assenza di valore - di un gesto, di un'azione, di un comportamento *per qualcuno* e, più in generale, rispetto a una determinata *forma di vita* o se si preferisce all'interno di una specifica *semiosfera*.

Ci si permetta a questo punto di tornare al cammino momentaneamente abbandonato e trarre da questa congerie di domande un solo punto di natura *epistemologica* che proveremo ad affrontare attraverso un esempio dello stesso Lotman.

Nel saggio *La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento* Lotman racconta della poetica del comportamento del generale N.N. Raevskij e analizza la confessione che questi fece al suo aiutante di campo K.N. Batjuškov che a sua volta la trascrisse: in essa emerge un Raevskij che rifiuta la descrizione di sé fatta dai suoi contemporanei che vedendolo come un "Romano antico" gli attribuivano gesta che egli non aveva compiuto. In verità, dice Lotman, anche questa seconda (auto) descrizione che sfugge alla teatralizzazione della vita nobiliare russa rientra in un *altro genere*, in un'altra forma di codificazione abbastanza riconoscibile, quello del "generale-soldato", dell'eroe alla buona.

La conclusione lotmaniana è perentoria:

Sarebbe [...] incauto intendere questo codice bilingue come un'affermazione della necessità di rimuovere, al fine di ristabilire la realtà dei fatti, il colorito "romano" (cioè "teatrale"), in quanto inerente non al comportamento reale dei protagonisti ma al testo che tale comportamento descrive.³⁵

Dietro ad una descrizione del comportamento infatti non c'è la realtà dei fatti ma un'altra descrizione del comportamento. E a seconda dell'(auto)descrizione scelta, pare dirci Lotman, determinati fatti possono essere legittimamente ritenuti esistenti o non esistenti. Non perché non siano accaduti ma perché perdono senso, perché i nessi che li rendevano significativi vengono polverizzati e tali accadimenti sfumano nel fondo indistinto del vissuto, in quella sovrabbondante *massa oscura* che popola il cosmo semiotico, quella massa in cui di volta in volta ricade parte della nostra esperienza, quella massa in cui di fatto tutto può ricadere.

35 Ju. Lotman, *Scena i živopis' kak kodirujuščie ustrojstva kul'turnogo povedenija čeloveka načala XIX stoletija*, in *Stat'i po tipologii kul'tury. Materialy k kursu teorii literatury*, fasc. II, Tartu, 1973, 74-89; tr. it. *La scena e la pittura come dispositivi codificatori del comportamento culturale nella Russia del primo Ottocento*, in Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975, 289.

Tornando a Lotman vale la pena notare che il suo ragionamento sulle poetiche comportamentali di Raevskij accredita una *visione pluri-codificata della realtà*,³⁶ in cui sono i linguaggi di traduzione del reale e le auto-descrizioni del comportamento a entrare potentemente, correlandosi o confliggendo, nel gioco di costituzione del reale stesso.

Quante volte nella vita abbiamo pensato e detto - a noi stessi ed altri - di essere stati espliciti nelle nostre *avances* nei confronti di qualcuno per poi scoprire anni dopo, dalla persona interessata, che queste non erano state affatto notate, che i nostri gesti erano risultati impercettibili o più probabilmente interpretati altrimenti? Al netto della malafede e della malizia dei nostri interlocutori, il punto non è se qualcosa è stato fatto ma le condizioni di riconoscibilità di un fatto in quanto fatto o ancora di quale fatto si trattasse all'interno di quella determinata relazione.

Il punto non è dunque l'inesistenza dei fatti - nel caso specifico, di un gesto, di un'azione, di un comportamento - ma la comprensione delle prospettive attraverso cui la realtà assume determinate fattezze - si legga, sensi, significazioni, significatività - piuttosto che altre. In altri termini, siamo invitati a riflettere sull'incrociarsi di descrizioni che nel loro saldarsi e articolarsi costituiscono il fatto in quanto fatto.

In tal senso l'affermazione "i fatti sono fatti!" è doppiamente vera. Ciò che il verbo essere perentoriamente constata è che il fare ha prodotto l'esser-fatto dell'essere.

L'idea di poetica indica dunque tanto il prodotto (cf. par. 1) quanto un modo di produzione del mondo. E al contempo indica che la produzione di un mondo implica la produzione di un mondo non-semiotico. E ancora che il proprio mondo, il mondo della propria poetica, entra in complessa risonanza - articolazione o disgiunzione - con le altre poetiche.

Vale la pena ricordare qui che se mentre in italiano il *byt* lotmaniano diviene la vita quotidiana, il mondo delle cose, nella loro dattà, in inglese esso viene tradotto anche come "lifestyle", stile di vita o stile di comportamento.

In fact, what is lifestyle [*byt*]? *Byt* encompasses the ordinary flow of life in its real and practical forms; it consists of the objects around us, our habits, and our everyday behavior. *Byt* is all around us, like the air - and, like the air, we notice it only when there is

36 Spunti in tal senso si trovano già in Ju. Lotman, *K probleme tipologii kul'tury*, in "Trudy po znakovym sistemam", 3, 1967, 30-8; tr. it. *Il problema di una tipologia della cultura*, in *Semiotica della letteratura in URSS*, a cura di R. Faccani, U. Eco, Milano, Bompiani, 1969, 45-54. Si vedano in particolare le riflessioni dedicate al problema della riconoscibilità e dell'attribuzione di senso al comportamento del cavaliere e del monaco nella cultura medievale (Lotman, *Il problema*, 47-8).

not enough of it or when it goes bad. We notice the characteristics of someone else's lifestyle, but our own is elusive; we tend to think of it as "just life," the natural norm of practical existence.³⁷

Si potrebbe dire dunque che il nostro mondo è saturo di stili di vita, di poetiche. O ancor meglio che il nostro mondo è *un fatto di poetiche*.

³⁷ Ju. Lotman, *Conversations on Russian Culture*, in "Russian Studies in History", 4, vol. 35, Spring 1997, 6-34, qui 12.

Поэтика поведения между искусством и бытом

Франчиску Седда
Римский Университет «Тор Вергата»

Статья посвящена теоретико-эпистемологическим особенностям концепции поэтики бытового поведения, разработанной Лотманом. Особенное внимание в статье уделено соотношению измерений действия и искусства и способам, с помощью которых термин поэтика обобщает и определяет эти измерения. Во вступлении будет показано, как Лотман связывает идею поэтики с конкретными феноменами или культурными событиями, в которых жизнь приобретает смысл в той степени, в которой она моделируется искусством. Мы намерены доказать, выйдя за рамки рассуждений Лотмана, что концепция поэтики указывает на более общую потенцию семиотического действия, формируя особый мир, не являющийся (и не воспринимающийся как) семиотическим. Потом мы покажем, что под поэтикой можно понимать креативную импровизацию, которая реализуется в натяжении между обусловленностью и конъюнктурностью, как перевод, рождающийся из традиции и отхода от традиции, и что поэтики, понятые в типологическом смысле, формируют парадигму тенденций и позиций, которые определяют идентичность и поведения субъекта именно тогда, когда оно определяется через ощущение взаимоотношений жизни и текстов. В заключение мы воспользуемся триадой поэтика, мир и реальность, чтобы выявить центральное значение стратегий производства асемиотичности и чтобы показать, как можно взорвать повседневную констатацию «факт остается фактом», высвободив ее конструктивистский СМЫСЛ.