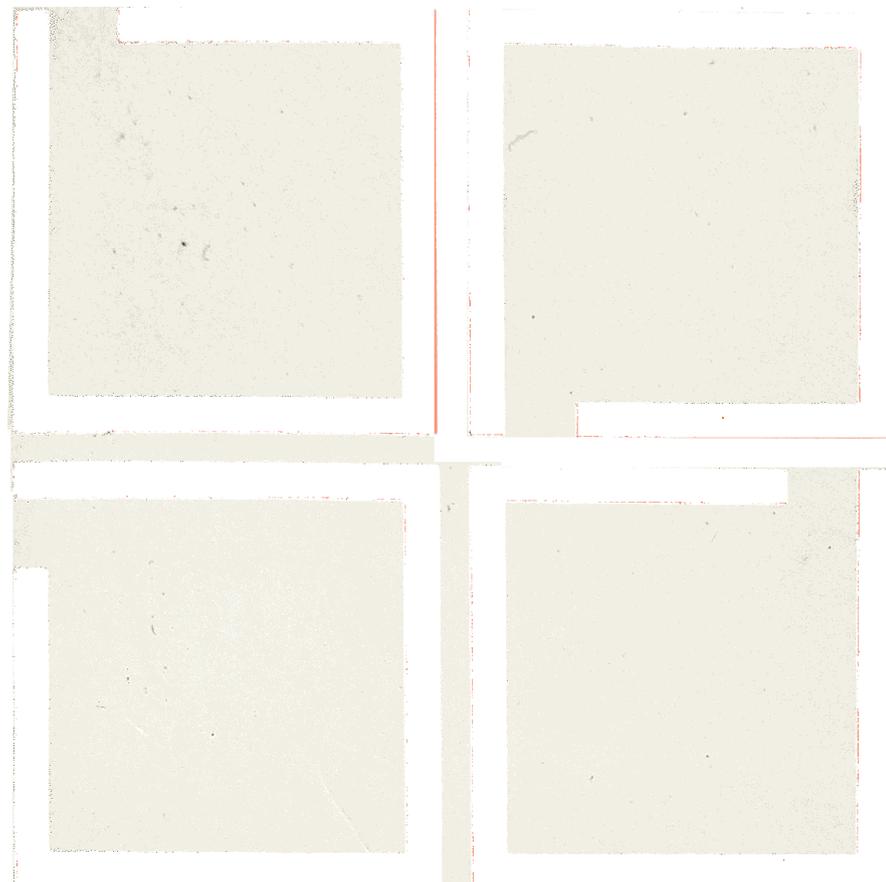


A cura di Silvia Burini



JURIJ M. LOTMAN

**IL GIROTONDO
DELLE MUSE**

semiotica delle arti

BOMPIANI CAMPO APERTO





transcript

The publication was effected under the auspices of the Mikhail Prokhorov Foundation TRANSCRIPT Programme to Support Translations of Russian Literature

www.giunti.it
www.bompiani.it

LOTMAN, JURIJ M., *Il girotondo delle muse*

© Tallinn University, all rights reserved

© Images, Tallinn University

Published by arrangement with ELKOST Intl. Literary Agency

© 2022 Giunti Editore S.p.A. / Bompiani
Via Bolognese 165 – 50139 Firenze – Italia
Via G.B. Pirelli 30 – 20124 Milano – Italia

Daniela Almansi ha tradotto i capitoli 1, 2, 3, 6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 24;
Silvia Burini e Alessandro Niero hanno tradotto i capitoli 4, 5, 8, 10, 18, 21;
Patrizia Deotto ha tradotto i capitoli 19, 20, 22; Emilio Mari il capitolo 23.

L'Editore dichiara la propria disponibilità ad adempiere agli obblighi di legge nei confronti degli aventi diritto sulle citazioni e illustrazioni riprodotte.

ISBN 978-88-301-0328-3

Prima edizione: febbraio 2022

INDICE

Nota del curatore. Avvertenze	7
Le muse fanno il girotondo <i>di Silvia Burini</i>	9

PARTE PRIMA

1. Le persone e i segni (In luogo di prefazione)	49
2. La convenzionalità nell'arte	59
3. La natura artistica dei quadretti popolari russi	67
4. La natura morta in prospettiva semiotica	90
5. Il ritratto	105
6. Perché il mare è maschile?	145
7. Il progetto della poesia su <i>L'ultimo giorno di Pompei</i>	153
8. L'insieme artistico come spazio quotidiano	167
9. La scena e la pittura come meccanismi di codificazione del comportamento culturale dell'uomo all'inizio del XIX secolo	182
10. La lingua teatrale e la pittura (Sul problema della retorica iconica)	201
11. Le bambole nel sistema della cultura	221
12. La serie grafica. Racconto e anti-racconto	230

PARTE SECONDA

13. Semiotica della scena	247
14. Il linguaggio del teatro	286
15. Il teatro e la teatralità nella configurazione della cultura dell'inizio del XIX secolo	297

16. Il posto dell'arte cinematografica nel meccanismo della cultura	337
17. La natura della narrazione cinematografica	357
18. Sulla lingua dei cartoni animati	377

PARTE TERZA

19. La città e il tempo	387
20. Sul problema della semiotica dello spazio	402
21. L'architettura nel contesto della cultura	408
22. La simbologia di Pietroburgo e problemi di semiotica della città	425
23. La pietra e l'erba	452
24. La casa nel romanzo <i>Il Maestro e Margherita</i>	461
Indice dei nomi	477
Crediti iconografici	489

L'ARCHITETTURA NEL CONTESTO DELLA CULTURA¹

Lo spazio architettonico vive una duplice vita semiotica. Da un lato, esso modella l'universo (*universum*): la struttura del mondo costruito e abitato viene proiettata su tutto il mondo nel suo complesso; dall'altro, esso viene modellizzato dall'universo: il mondo creato dall'uomo riproduce l'idea che ha l'uomo della struttura globale del mondo. A ciò è collegata l'elevata simbolicità di ciò che, in un modo o nell'altro, si riferisce allo spazio abitativo creato dall'uomo.

Un testo estrapolato dal contesto si presenta come un oggetto museale: è depositario di informazioni costanti. È sempre uguale a se stesso e non è in grado di generare nuovi flussi d'informazione. Il testo nel contesto è un meccanismo in funzione che ricrea continuamente se stesso cambiando fisionomia e genera nuove informazioni. Tuttavia, la separazione del testo dal contesto è possibile a livello astratto: in primo luogo, perché qualsiasi testo (testo della cultura) più o meno complesso è capace di creare intorno a sé un'aura contestuale e, al contempo, entrare in rapporto con il contesto culturale del pubblico; in secondo luogo, perché qualsia-

¹ [*Architektura v kontekste kul'tury*, in Ju. Lotman, *Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysljaščych mirov* (Semiosfera. Cultura ed esplosione. All'interno di mondi pensanti), Sankt Peterburg, Iskusstvo-SPB, 2000, pp. 676-683.]

si testo complesso può essere considerato come un sistema di subtesti, per i quali esso ha il ruolo di contesto; uno spazio entro cui si attua un processo di formazione semiotica del significato.

In questo senso, il sistema "testo-contesto" può essere visto come un caso particolare fra i sistemi semiotici generatori di significato. Qualsiasi testo complesso, facente parte della cultura, può essere rappresentato come un conflitto tra due tendenze. Da un lato, con l'aumentare del grado di regolarità interna, aumenta anche il livello di prevedibilità, avviene un appianamento strutturale, una crescita dell'entropia. Dall'altro, si fa sentire la tendenza opposta: aumenta la disuniformità interna dell'organizzazione semiotica del testo, il suo poliglottismo strutturale, i rapporti dialogici delle substrutture rientranti nel testo, l'intensa conflittualità interna al nesso testo-contesto. Questi meccanismi funzionano a favore di un aumento della capienza informativa e sono di natura antientropica.

Quanto detto è particolarmente importante per i testi architettonici, i quali, per loro stessa natura, tendono a essere iperstrutturati. Va sottolineata anche un'altra particolarità. Un aspetto importante del dialogo interno della cultura viene a formarsi nel corso della storia: la tradizione precedente fornisce una norma avente già carattere automatico ed è su questo sfondo che si sviluppa l'attività semiotica delle nuove forme strutturali. In questo modo, la produttività del conflitto viene mantenuta grazie al fatto che, nella coscienza del ricevente, le condizioni, passata e presente, del sistema esistono contemporaneamente. In letteratura, musica e pittura questo viene garantito dal fatto che le epoche culturali precedenti non scompaiono senza lasciare traccia, ma restano nella memoria della cultura come non soggette al tempo: la comparsa di Mozart non comporta la distruzione fisica delle opere di Bach, i

futuristi “gettano Puškin dal Vapore Modernità”,² ma non distruggono i suoi libri. In architettura i vecchi edifici vengono abbattuti a ogni piè sospinto o sottoposti a totale ristrutturazione. La condizione di insieme (*ansambl'*) storico – dialogo tra strutture di epoche diverse – viene sostituita da quella di oggetto museale estrapolato dal contesto. Già nel 1831 il giovane romantico Gogol' poneva l'accento su quanto fosse fruttuosa l'eterogeneità stilistica in un insieme architettonico, ossia sul poliglottismo del contesto architettonico: “accanto a una costruzione gotica collocatene audacemente una greca [...]. L'autentico effetto è dato sempre da contrapposizioni nette: la bellezza non è mai tanto vivida e visibile come nel contrasto.”³ E più avanti: “La città deve consistere di masse eterogenee, se vogliamo che essa procuri piacere all'occhio che la guarda.”⁴ Naturalmente, il consiglio di Gogol' di costruire edifici riproducendo stili di epoche diverse⁵ suona ingenuo, tuttavia l'idea di un dialogo tra il contesto storico e il testo moderno suona come assolutamente attuale.

Ancora più essenziale, però, è il dialogo interno, che si realizza nell'ambito di uno stesso testo attraverso lo scontro, il conflitto, l'intersezione e lo scambio di informazioni fra tradizioni differenti, fra subtesti diversi e fra le “voci” dell'architettura. Ne sono esempio i massicci inserti di tradizioni stilisticamente diverse:

² [Citazione dal manifesto cubofuturista *Poščěčina obščestvennomu vkusu* (Schiaffo al gusto corrente), su cui nota 24 a p. 102. Cfr. G. Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Bari, Laterza, 1968, p. 99.]

³ [*Ob arhitekture nunešnogo vremena* (Sull'architettura dei nostri tempi, 1831), in N. Gogol', *Polnoe sobranie sočinenij v 14-ti tomach* (Opere complete in 14 volumi), Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1937-1952, vol. VIII (1952), p. 64 [trad. it. di I. Sibaldi, in *Opere*, 2 voll., a cura di S. Prina, Milano, Mondadori, 1994, vol. I, p. 959].

⁴ Ivi, p. 71 [trad. it. p. 969].

⁵ [Gogol' esorta in questo senso nel prosieguito dell'articolo appena richiamato, “Sull'architettura dei nostri tempi”.]

quello della cultura architettonica arabo-mauritana nel contesto romanico con il suo ruolo nella genesi del Rinascimento oppure la natura dialogica e polilogica del barocco. La questione si complica (e si arricchisce) ulteriormente per il fatto che l'architettura non è fatta solo di architettura: le costruzioni architettoniche in senso stretto si trovano in rapporto con la semiotica della serie non-architettonica, – rituale, quotidiana, religiosa, mitologica – con l'intera somma della simbolicità culturale. Qui sono possibili i più svariati “smottamenti” e i più complessi dialoghi.

Tra la modellizzazione geometrica e la creazione architettonica vera e propria esiste un anello che fa da tramite: la fruizione simbolica di queste forme depositatesi nella memoria culturale, nei suoi sistemi di codificazione.

C'è ancora un'altra via per la generazione di significato nel testo. Il testo raramente rappresenta (cosa per cui le strutture artistiche si differenziano da quelle linguistiche) la semplice realizzazione di un codice. Ciò avviene solo nelle opere degli epigoni, le quali lasciano nello spettatore un grave senso di sterilità. Rispetto al codice, alla norma, alla tradizione e perfino al progetto stesso dell'autore, il testo vero e proprio appare sempre come qualcosa di più casuale, qualcosa di sottoposto a imprevedibili deviazioni. In relazione a ciò è opportuno soffermarsi sul ruolo dei processi casuali nell'incremento antientropico dell'informazione.

L'ultima frase potrebbe sembrare un paradosso, se non un vero e proprio errore, poiché è ritenuta verità elementare il fatto che i processi casuali portino a un appianamento delle opposizioni strutturali e a una crescita dell'entropia. Tuttavia i creatori stessi di testi artistici sono al corrente di quale ruolo abbiano gli eventi casuali quanto a generazione di significato. Non a caso Puškin, tra la serie dei percorsi del genio, inserì anche il caso, chiamandolo “Dio-inventore”:

Oh, quante meravigliose scoperte
ci appronta lo spirito dell'istruzione,
e l'Esperienza, figlia di gravi errori,
e il Genio, amico dei paradossi,
e il Caso, Dio-inventore...⁶

Ancora più interessante è un episodio tratto da *Anna Karenina* di L.N. Tolstoj. L'artista Michajlov⁷ non riesce a trovare la posa per la figura in un quadro, gli sembra che la precedente fosse migliore e cerca l'abbozzo che aveva già scartato:

La carta con il disegno abbandonato si trovò, ma era insudiciata e macchiata di stearina. Prese comunque il disegno, se lo mise sul tavolo e, allontanatosi e socchiusi gli occhi, cominciò a guardarlo. A un tratto sorrise e agitò le mani con gioia.

“Così, così!” pronunciò, e subito, presa una matita, cominciò a disegnare rapidamente. La macchia di stearina aveva dato un nuovo atteggiamento alla figura.⁸

Di particolare importanza è il fatto che un cambiamento casuale della struttura crei una nuova struttura, indiscutibile

⁶ “*O skol'ko nam otkrytij čudnych...*” (“Oh, quante meravigliose scoperte...”), in A. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij v 16-ti tomach* (Opere complete in 16 volumi), Moskva-Leningrad, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, vol. III, t. 1 (1948), p. 464.

⁷ [Il pittore Ivan Kramskoj (1837-1887), celebre ritrattista, fece un ritratto di Tolstoj nella sua tenuta di Jasnaja Poljana mentre quest'ultimo stava lavorando ad *Anna Karenina*. Le conversazioni con Kramskoj furono di spunto allo scrittore per la figura del pittore Michajlov, che nel romanzo è appunto portavoce delle idee di Kramskoj sull'arte.]

⁸ L. Tolstoj, *Sobranie sočinenij v 22 tomach* (Opere in 22 volumi), Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1978-1985, vol. IX (1982), p. 42 [trad. it. *Anna Karenina*, 2 voll., a cura di P. Zveteremich, Milano, Garzanti, 1965, vol. II, p. 477].

nel suo *nuovo* ordine: nella figura nata dalla “macchia prodotta dalla stearina”⁹ niente “si poteva ormai cambiare”.¹⁰

L'intuizione dell'artista è accostabile, in questo caso, alle più moderne idee scientifiche. Mi riferisco alla teoria dello scienziato belga Ilya Prigogine, premio Nobel per le sue opere nel campo della termodinamica. Secondo il sistema da lui elaborato, nelle strutture che non si trovano in costante equilibrio un cambiamento casuale può diventare l'inizio di una nuova formazione di struttura. In questo senso, cambiamenti insignificanti e casuali possono provocare conseguenze enormi e perfettamente naturali.¹¹

Bisogna comunque distinguere i rapporti dialogici da quelli eclettici. Ci fu per esempio un periodo in cui, nel tentativo di conferire all'architettura moderna una “forma nazionale”, venivano introdotti nelle costruzioni delle repubbliche asiatiche dell'URSS motivi “orientali”, oppure, agli edifici molto alti di Mosca, venivano aggiunte torrette che dovevano venire associate a quelle del Cremlino. Tali esperimenti non furono sempre felici perché gli elementi introdotti non si integravano in un'unica lingua organicamente rientrante in una dialogica creazione di forma, ma rappresentavano soltanto decorazioni esteriori scompagnate e, al contempo, non erano dotate di quella spontaneità che permette a un elemento casuale di innescare la formazione “a valanga” di nuove strutture. I rapporti dialogici non sono mai degli accostamenti passivi, bensì rappresentano sempre una concorrenza tra lingue, un gioco e un conflitto il cui esito non è mai prevedibile fino in fondo.

⁹ *Ibidem.*

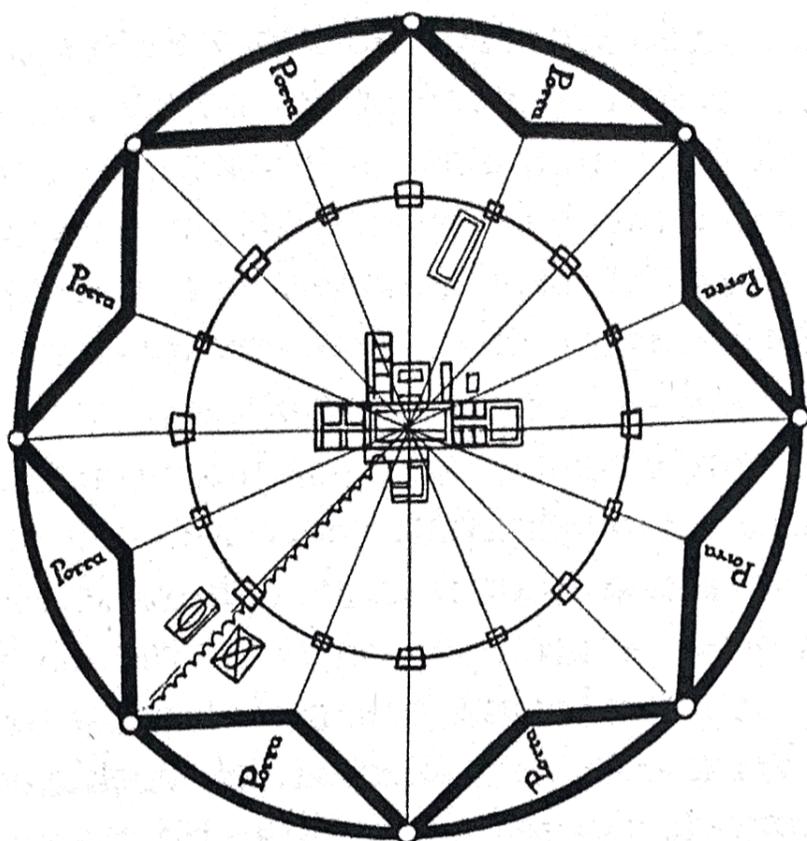
¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ Cfr. I. Prigogine e I. Stengers, *Porjadok iz chaosa. Novyj dialog čeloveka s prirodnoj* (L'ordine dal caos. Il nuovo dialogo dell'uomo con la natura), Moskva, Progress, 1986, cap. 6.7 [ed. orig. *Order out of Chaos. Men's New Dialogue with Nature*, London, Heinemann, 1984].

L'idea dell'eterogeneità strutturale, del poliglottismo semiotico dello spazio abitato dall'uomo, dalle macro- alle microunità strutturali, è strettamente legata al complessivo movimento scientifico e culturale della seconda metà del XX secolo. Tale idea si scontra con la tendenza opposta, quella di una pianificazione unica e globale – idea che per secoli nella tradizione della cultura è stata percepita come “razionale” ed “efficace”. Lasciando da parte i precursori più antichi, l'idea di una configurazione urbana “regolare” risale al Rinascimento e alle concezioni utopiche da esso generate. Nel XV secolo Leon Battista Alberti scriveva: “Quanto alle strade di città, le adoreranno ottimamente, oltreché una buona pavimentazione e una perfetta pulizia, due file di porticati di ugual disegno, e di case tutte di una stessa altezza.”¹² I progetti di Francesco di Giorgio Martini e di Dürer, la fantastica Sforzinda del Filarete, le invenzioni di Leonardo da Vinci, elevavano l'ordine geometrico a ideale di sintesi di bellezza e razionalità. E se l'incarnazione assoluta di questi principi poteva trovare realizzazione solamente nelle utopie, nondimeno essi influirono concretamente sulla planimetria della Valletta, Nancy, Pietroburgo, Lima e di tutta una serie di altre città. Tale città “monologica” spiccava per un alto grado di semioticità. Da un lato, essa replicava l'immagine di una ideale simmetria del cosmo; dall'altro, incarnava la vittoria del pensiero razionale dell'uomo sull'irrazionalità degli elementi della Natura. “Essi [i progetti utopici per la costruzione di città]” nota Jean Delumeau “afferstavano che la natura, un giorno, avrebbe potuto essere completamente riorganizzata e rimodellata dall'uomo”.¹³ La città diventava l'immagine di un mondo creato totalmente dall'uomo, di un mondo più razionale

¹² [Lotman si richiama al libro VIII, cap. 6, del *De re aedificatoria*: cfr. L.B. Alberti, *L'architettura*, trad. di G. Orlandi, Milano, Edizioni Il Polifilo, 1989, p. 390.]

¹³ J. Delumeau, *La civilisation de la Renaissance*, Paris, Arthaud, 1984, p. 331.



Antonio Verlino, detto il Filarete, *L'architettura*, 1460 ca.,
pianta della città di Sforzinda

che naturale. Non è un caso che, nell'opera utopica di Francis Bacon *New Atlantis*, il Saggio dica: "Lo scopo della nostra fondazione è la conoscenza delle Cause e i segreti movimenti delle cose, così da ampliare il più possibile gli orizzonti dello Spirito Umano." Ciò che è razionale è concepito come "antinaturale". "Conosciamo l'arte di far germogliare a piacere piante e fiori, ottenendo effetti straordinari: alberi dalle dimensioni prodigiose, o i cui frutti assumono il colore, l'odore, il sapore e la forma che desideriamo", gli animali mutano di dimensioni e forme, si fanno esperimenti "che possano illuminare la nostra conoscenza del corpo umano". E in tutto ciò "noi non operiamo a caso".¹⁴ La città monologica è un testo fuori contesto.

¹⁴ F. Bekon [Bacon], *Novaja Atlantida* (Nuova Atlantide), trad. di Z. Aleksandrova, Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1954, pp. 33, 36 [trad. it. dall'orig.].

L'idea della dialogicità nella struttura dello spazio cittadino (il dialogo, naturalmente, è preso come forma minima ed elementare, di fatto si intende un polilogo: un sistema a più canali di flussi informativi), che sottintende, nella fattispecie, il mantenimento sia del rilievo naturale sia di quanto precedentemente edificato, trova addentellati con un'ampia gamma di idee moderne, dall'ecologia alla semiotica.

Le architetture utopiche del Rinascimento (e le successive) erano indirizzate non solo contro la Natura, ma anche contro la Storia. Nello stesso modo in cui la cultura dell'Illuminismo nel suo complesso contrapponeva la Teoria alla Storia, esse ambivano a sostituire la città reale con una costruzione razionale ideale. Per questo la distruzione del vecchio contesto era un fattore tanto necessario all'utopia architettonica quanto la creazione di un nuovo testo. L'essere avulsi dal contesto (*minus*-contesto) era calcolato: il testo architettonico doveva essere concepito come il frammento di un contesto inesistente, ancora "marziano". La rottura totale con il passato palesava l'orientamento verso il futuro. Di qui il costante orientamento verso progetti che erano al di là delle possibilità tecnologiche dell'epoca (per esempio le strade sopraelevate di Leonardo da Vinci).

L'architettura per sua natura è legata sia all'utopia sia alla storia. Queste due componenti della cultura umana ne costituiscono, appunto, il contesto, inteso in senso molto lato.

In un certo senso un elemento di utopia è sempre caratteristico dell'architettura, in quanto il mondo creato dalle mani dell'uomo modella sempre la sua concezione di un universo ideale. E sostituire l'utopia del futuro con l'utopia del passato

inglese, *La Nuova Atlantide*, a cura di P. Guglielmoni, Milano, Rusconi, 1997, pp. 127, 133 e 135].

cambia poco, in sostanza. I restauri affrettati, orientati a venire incontro alla nostalgia dei turisti per il passato, noto loro attraverso le scenografie teatrali, non possono sostituire un contesto organico. I vecchi credenti russi¹⁵ hanno un detto: “La chiesa non è nelle travi, ma nelle costole (del credente)”,¹⁶ la tradizione non è nei dettagli ornamentali stilizzati, ma nella continuità della cultura. La città come organismo culturale, integro e unitario, possiede un proprio volto. Con il passare dei secoli gli edifici inevitabilmente si avvicendano. Ciò che si conserva è lo “spirito” espresso nell'architettura, ossia il sistema della simbolicità architettonica. Individuare la natura di questa semiotica storica è più difficile che stilizzare dei dettagli arcaici. Se prendiamo la vecchia Pietroburgo, il sembiante culturale della città – capitale militare, città-utopia chiamata a palesare la potenza della ragion di stato e la sua vittoria sulle forze elementari della natura – verrà espresso attraverso il mito della lotta tra pietra e terra, solidità e cedevolezza (acqua, palude), volontà e resistenza.

Questo mito ha avuto la sua precisa realizzazione architettonica nello spazio semiotico della “Palmira del Nord”. La semiotica spaziale ha sempre carattere vettoriale. È orientata. Nella fattispecie, il suo segnale tipologico sarà l'orientamento

¹⁵ [Per “vecchi credenti” (*staroobrjadcy*) si intende un insieme di sette nate nel XVII secolo in seguito allo scisma provocato dal patriarca Nikon (1605-1681). I vecchi credenti si ribellarono alla revisione dei testi sacri e liturgici ordinata da Nikon, poiché credevano che cambiando i testi venisse alterata la parola stessa di Dio. A partire dal 1666, quando il patriarcato di Mosca decretò la loro scomunica, si ritirarono nel Nord della Russia, nelle regioni lungo il fiume Volga e in Siberia. La scomunica è stata tolta dal patriarcato solo nel 1971.]

¹⁶ [Qui Lotman offre una declinazione particolare del detto *chram / cerkov' ne v brëvnach, a v rëbrach*, il quale indica come la fede non stia nell'edificio di culto in cui viene manifestata, bensì nel corpo stesso dei fedeli, ovunque essi si trovino (con riferimento, appunto, al destino di fuggiaschi dei vecchi credenti, di cui alla nota precedente).]

dello sguardo, il punto di vista di un ideale spettatore che è come se andasse a identificarsi con la città stessa. È indicativo che la maggior parte dei progetti ideali di città-utopie dell'epoca rinascimentale e di quelle successive diano vita a una città *che viene osservata dall'esterno* e dall'alto, come si osserva un modello. Le città-fortezze medievali, con la loro costruzione circolare, venivano create calcolando un punto di vista che si diparte dalla fortezza centrale (più tardi questo principio cominciò a essere associato alla comodità con cui poteva essere condotto il fuoco d'artiglieria sulle strade). Il punto di vista sulla Parigi di Luigi XIV era il letto del re nella sala di Versailles, da cui egli, con la luce del suo sguardo, illuminava la capitale.

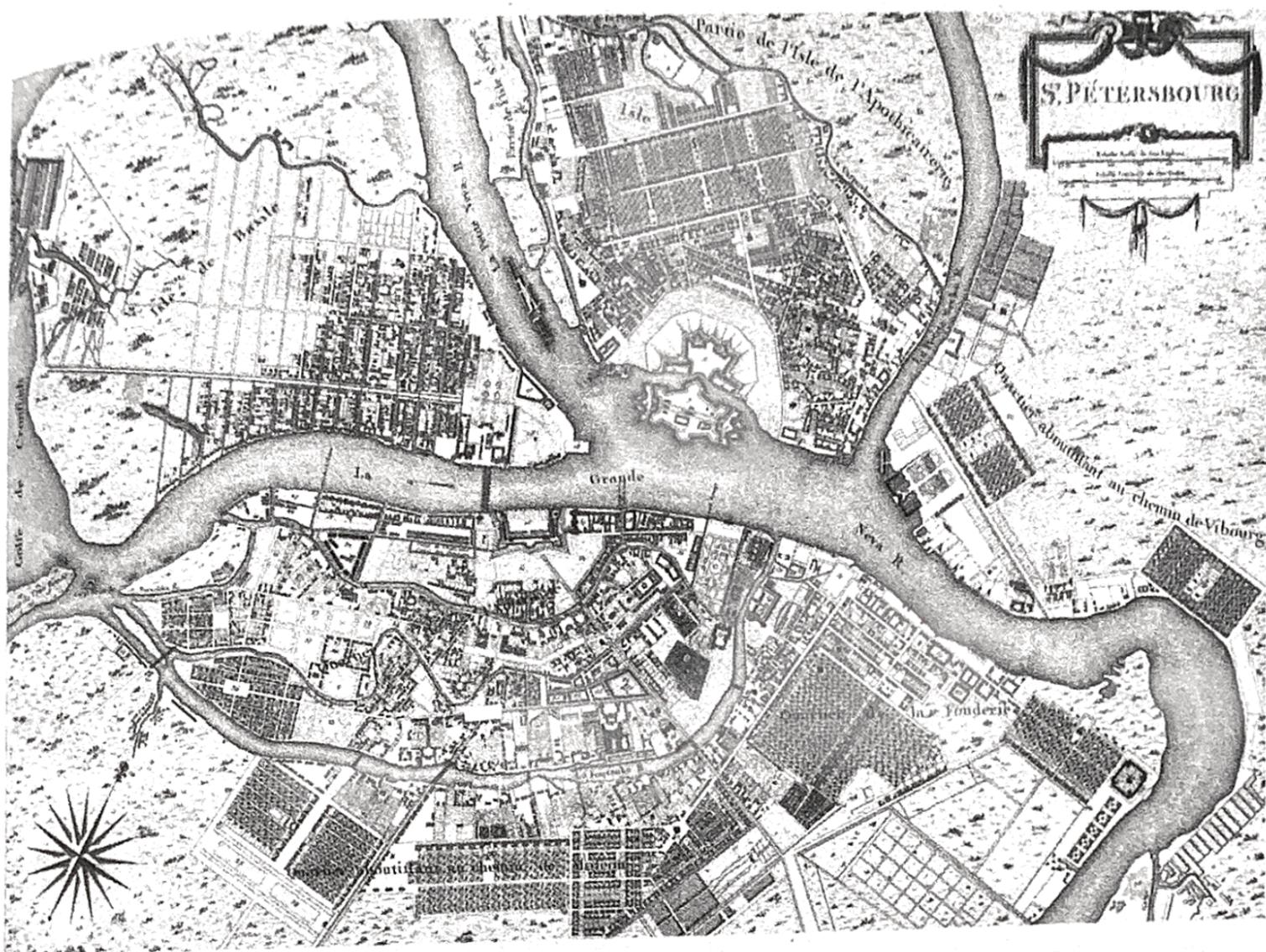
Il punto di vista (il vettore di orientamento spaziale) di Pietroburgo è lo sguardo di un passante che cammini in mezzo alla strada (il soldato in marcia). È innanzitutto una prospettiva aperta, dritta (nel XVIII secolo i corsi [*prospekty*] si chiamavano proprio così, "prospettive" [*perspektivy*]: il "Nevskij prospekt" [prospettiva / corso Nevskij] andava ad appoggiarsi sulla Neva).¹⁷ Lo spazio era orientato. Era delimitato ai lati dalle scure masse delle case e illuminato da ambo i lati dalla luce di una notte bianca.¹⁸ Tipico, in questo senso, è l'odierno Kirovskij prospekt sulla Petrogradskaja storona.¹⁹ Esso è popolato da villette e case con appartamenti in affitto in stile *modern*²⁰ e sembrerebbe dover essere completamente estraneo allo spirito classico di Pietroburgo. Ma il *prospekt* si estendeva proprio

¹⁷ [Fiume che attraversa San Pietroburgo.]

¹⁸ [Le "notti bianche" (*belye noči*) sono un fenomeno tipicamente pietroburchese, durante il quale, nel periodo che va da fine maggio all'inizio di luglio, si ha un diffuso chiarore notturno.]

¹⁹ [Attualmente il Kirovskij Prospekt è stato ridenominato Kamennooostrovskij prospekt. La Petrogradskaja storona è un quartiere di San Pietroburgo.]

²⁰ [Lo stile *modern* è una variante del liberty.]



Pierre François Tardieu, *Planimetria di San Pietroburgo*, 1783, coll. priv.

da oriente a occidente e, nel periodo delle notti bianche, a una delle estremità splendeva sempre l'alba, che conferiva alla strada una "apertura" cosmica (in precedenza il *prospekt* in questione si chiamava "via delle Albe rosse"). Il *prospekt* si iscrive nel contesto della città. Lo stesso punto di vista determina la visione di profilo degli edifici. Ciò – sempre in combinazione con la particolare illuminazione "pietroburghese" – fa sì che la sagoma diventi l'elemento simbolico dominante dell'edificio pietroburghese. Al contempo, aumenta la simbolicità dei cancelli, dei balconi e dei portici colti in un'ottica di profilo (l'ottica di profilo va a incidere anche sul fatto che la colonna dorica ha un aspetto più "pietroburghese" di quella ionica). Non è un caso che i simboli di Pietroburgo fossero il "fiume di pietra" del Nevskij prospekt e l'"umida via" della Neva. Se Mosca tende tutta verso un centro comune, – il Cremlino, cen-

tro dei centri che sovrasta i centri isolati delle chiese parrocchiali – Pietroburgo invece è tutta proiettata *fuori di sé*, è una strada, “una finestra sull’Europa”.²¹

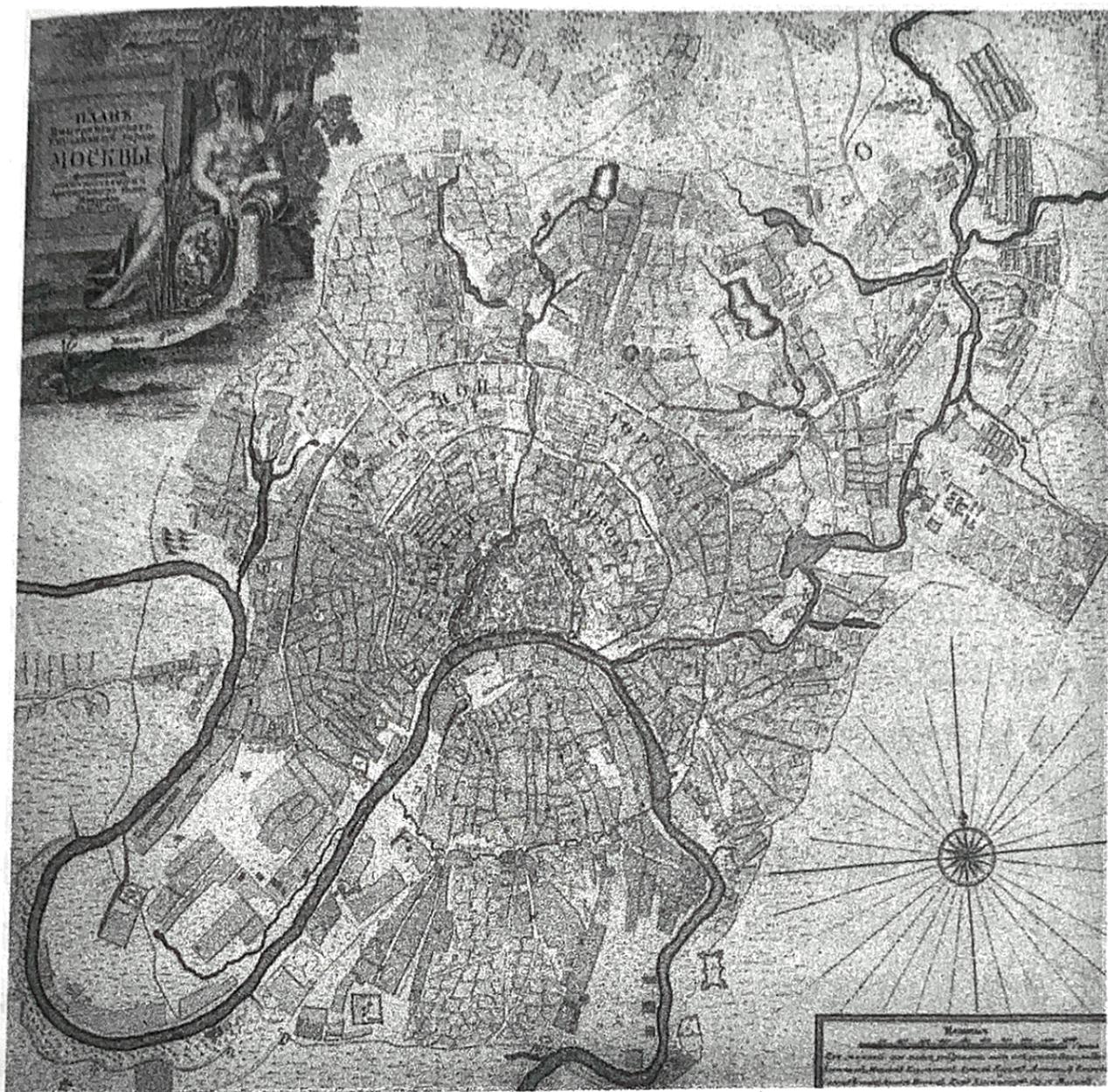
L’introduzione di linee verticali, che impongono allo sguardo la direzione dal basso verso l’alto, collide con il contesto pietroburghese. Questo è confermato dal fatto che le rare eccezioni – la torre del Castello degli Ingegneri²² – non sono fatte per essere guardate dalla base dell’edificio verso l’alto, verticalmente: non si poteva arrivare a ridosso di nessuno di questi palazzi perché le guardie fermavano il passante a una considerevole distanza. La Fortezza di Pietro e Paolo e l’Amiragliato²³ potevano essere osservati dalla riva opposta della Neva o dal Nevskij prospekt. Per vedere contemporaneamente entrambe le colonne rostrate,²⁴ e apprezzarne la simmetria, bisogna trovarsi sull’acqua, ossia sul ponte di una nave. L’orientamento spaziale della vecchia Mosca coincideva con lo sguardo di un passante che percorresse le curve dei vicoli. Chiese e villette ruotavano davanti ai suoi occhi come su una piattaforma teatrale. Non una precisa sagoma, ma un gioco di superfici. Lo spazio di Pietroburgo, come una scenografia teatrale, non ha un fondale, quello moscovita non una facciata principale. L’ampliamento e il raddrizzamento delle vie moscovite ha cancellato questo gioco spaziale. Il contesto (lo

²¹ [Celebre definizione di Pietroburgo appartenente alla penna di Francesco Algarotti (1712-1764), che, nella quarta lettera di *Viaggi di Russia*, scrive: “Ma qual cosa le dirò prima, qual poi, di questa Città, di questo gran finestrone, dirò così, novellamente aperto nel Norte, per cui la Russia guarda in Europa?” (F. Algarotti, *Viaggi di Russia*, Milano, Garzanti, 2006, p. 55).]

²² [L’Inženernyj zamok (detto anche Michajlovskij zamok) è una imponente costruzione della fine del XVIII secolo situata nel centro di San Pietroburgo.]

²³ [La Petropavlovskaja krepost’ e l’Admiral’tejstvo sono altrettanti rinomati luoghi architettonici di San Pietroburgo.]

²⁴ [Opere monumentali poste sulla punta dell’isola Vasil’evskij, sempre a San Pietroburgo.]



Ivan Mičurin, *Planimetria di Mosca*, 1745

(in *Atlas russicus*, Accademia delle Scienze di San Pietroburgo, 1745.

Esemplare presso Washington Library of Congress)

“spirito”) della città è, prima di tutto, rappresentato dalla sua struttura complessiva.

Lo spazio, naturalmente, fornisce il più profondo parametro del contesto cittadino, ma non l'unico. Anche gli edifici reali, se acquistano un carattere simbolico, diventano suoi elementi. Occorre, comunque, tener presente che qui è proprio la funzione simbolica a essere importante. Ciò permette a edifici di secoli ed epoche diversi di entrare a far parte di un unico contesto con pari diritti. Il contesto non è monolitico: anch'esso, al suo interno, è percorso da dialoghi. Gli edifici che si costruiscono in epoche differenti, spesso molto remo-

te, danno vita nel loro funzionamento culturale a un'unità. La diversità delle epoche crea la varietà, mentre la stabilità degli archetipi semiotici e il repertorio delle funzioni culturali garantiscono l'unità. In questo caso l'insieme (*ansambl'*) si costituisce in modo organico, non come esito del progetto di un qualche costruttore, ma come realizzazione di spontanee tendenze della cultura. Come i contorni del corpo di un organismo – i margini entro cui è previsto che si contenga il suo sviluppo – sono iscritti nel patrimonio genetico, così negli elementi che formano la struttura della cultura sono iscritti i limiti della sua “pienezza”. Qualsiasi costruzione architettonica ha la tendenza a “crescere” fino a diventare insieme (*ansambl'*). Ne deriva che l'edificio, come realtà storico-culturale, non è mai stato l'esatta ripetizione di un edificio-progetto e di un edificio-disegno. La maggior parte delle chiese storiche dell'Europa occidentale rappresenta la storia calata nella pietra: attraverso il gotico fa capolino la base romanica e sopra tutto è steso uno strato di barocco. A maggior ragione emerge la tendenza alla varietà nelle costruzioni circostanti. E, naturalmente, la diversità delle epoche è solamente un aspetto della questione.

L'altro aspetto è l'eterogeneità funzionale: gli edifici monumentali, di culto, sacri, statali venivano eretti in modo sostanzialmente diverso da quelli di servizio, abitativi, non sacri, da cui erano circondati. E ciò è diretta conseguenza del distribuirsi su una scala assiologica della cultura. Inoltre, gli elementi funzionalmente eterogenei dell'insieme (*ansambl'*), dal canto loro, possono essere visti come costruzioni “d'insieme” e, in questo senso, risultano isomorfi all'intero.

Lo spazio architettonico è semiotico. Ma lo spazio semiotico non può essere omogeneo: l'eterogeneità struttural-funzionale costituisce l'essenza della sua natura. Ne deriva che lo spazio architettonico è sempre un insieme (*ansambl'*). Un insieme

(*ansambl'*) è un tutto organico nel quale unità varie e autosufficienti partecipano come elementi di un'unità di ordine più elevato; restando intere diventano parti, restando diverse diventano somiglianti.

Una casa (abitativa) e un tempio sono in un certo senso tra loro opposti, come il profano al sacro. Dal punto di vista della funzione culturale, la contrapposizione è palese e non richiede ulteriori ragionamenti. È, invece, più essenziale rilevare ciò che hanno in comune: la funzione semiotica di ognuno di essi procede per gradi e cresce quanto più ci si avvicina al luogo in cui tale funzione si manifesta nella misura più elevata (centro semiotico). Allo stesso modo, la sacralità aumenta man mano che dall'ingresso ci si avvicina verso l'altare. Altrettanto gradatamente sono disposti gli individui ammessi in questo o in quello spazio e le azioni che in tale spazio vengono compiute. La stessa distribuzione per gradi è caratteristica anche dell'alloggio abitativo. Denominazioni quali "angolo bello"²⁵ o "angolo nero"²⁶ nella *izba* contadina, o "scala nera"²⁷ nelle case d'abitazione dei secoli XVIII e XIX, ne sono la prova manifesta. La funzione dell'alloggio abitativo non è il conseguimento della santità, ma della sicurezza, sebbene queste due funzioni possano reciprocamente intersecarsi: il tempio diventa un rifugio, un luogo in cui si cerca riparo, mentre nella casa spicca lo "spazio sacro" (il focolare, l'"angolo bello", il ruolo della soglia, dei muri ecc. come elementi che proteggono dalle forze impure). L'ultima circostanza non è così importante, a meno che non ci si addentri nel mondo delle culture arcaiche. Per noi adesso è importante che anche nel significato nostro, mo-

²⁵ [Il *krasnyj ugol*, cfr. nota 10 a p. 174.]

²⁶ [*Černyj ugol*, punto della casa contadina (*izba*) in cui venivano accatastate cianfrusaglie di ogni genere.]

²⁷ [*Černaja lestnica*, "scala di servizio" che, nelle case nobiliari, era opposta alla scala principale (*paradnaja lestnica*).]

derno, nell'ambito della cultura moderna lo spazio abitativo sia graduato: esso deve racchiudere il proprio *sancta sanctorum*, mondo interiore del mondo interiore ("heart of heart",²⁸ con Shakespeare).

Lo spazio assimilato dall'uomo culturalmente, e quindi anche architettonicamente, è un elemento attivo della coscienza umana. La coscienza – sia individuale sia collettiva (cultura) – è spaziale. Si sviluppa nello spazio e ragiona con le sue categorie. Estrapolato dalla semiosfera che viene creandosi grazie all'uomo (e nella quale rientra anche il paesaggio creato dalla cultura), il pensiero semplicemente non esiste. Anche l'architettura deve essere valutata nella cornice dell'attività culturale dell'uomo. E la cultura, come meccanismo che elabora informazione, come generatore di informazione, si trova immancabilmente in una condizione di scontro e di reciproca tensione fra diversi campi semiotici.

1987

²⁸ [W. Shakespeare, *Hamlet*, atto III, scena II.]