

## La memoria allo specchio

di Andrea Cortellessa

Jurij M. Lotman

### NON-MEMORIE

a cura di Silvia Burini  
e Alessandro Niero,  
presentaz. di Maria Corti,  
pp. 124, Lit 30.000,  
Interlinea, Novara 2001

**N**ei suoi ultimi, febbrili anni, Jurij Michajlovič sognava di riordinare le tante faville disperse dal poderoso maglio teorico che aveva prodotto testi fondamentali quali *Tipologia della cultura* (a quattro mani con Boris A. Uspenskij), *Testo e contesto*, *La semiosfera*. Lui per primo, però, si rendeva conto che qualcosa era cambiato: che il rigore teorico degli anni settanta aveva lasciato il campo, cioè, alla felicissima *curiositas* di una mente che si era sempre distinta, del resto, per prodigiosa versatilità. Qualcosa di straordinariamente ricco – ma anche meno affidabile, meno immediatamente usoforme. Tanto che uno dei brogliacci lasciati sul tavolo il giorno della morte (a poco più di settant'anni, il 28 ottobre 1993) recava l'ironico titolo *Dall'archivio di un semiotico folle*.

Tratto immediatamente distintivo di quest'ultima parte della sua opera è il passaggio dalla scrittura alla dettatura. Testi – quelli compresi nel 1994 in *Cercare la strada* (Marsilio), nonché l'ultimo libro organico, lo strepitoso *La cultura e l'esplosione* (Feltrinelli, 1993) – che recano inconfondibili i tratti dell'oralità; un discorso che per Cesare Segre “procede per associazioni e illuminazioni” sino a “uscire dai confini della sua teoria e abbozzare una concezione nuova, a disposizione di qualche audace”. Si può immaginare allora l'effetto di un testo che prescinde da intenti saggistici; un testo già in parte conosciuto (da un'anticipazione su “Strumenti critici” del 1998) ma del quale si era a lungo favoleggiato: appun-

to le *Non-memorie*, ora nella “Biblioteca di Autografo” diretta per Interlinea da Maria Corti.

Era stata sua moglie – la storica della letteratura Zara Grigor'evna Minc, scomparsa nel 1990 – a sollecitare Lotman a fissare ricordi, quelli della seconda guerra mondiale, che un altro testimone ha riferito come egli tenesse perfettamente ordinati nella memoria, giorno per giorno. Lampeggiamenti di quella memoria appaiono nel tessuto delle opere speculative tarde (come nel capitolo sulla moda di *Cercare la strada*, o in quello sullo *Scemo e il folle* nella *Cultura e l'esplosione*), ma solo alla fine del 1992, ricorda Elena Anatol'evna Pogosjan, Lotman accettò di dettarne il testo – mentre qualche mese dopo cominciò a inserire nella narrazione appunti che seguivano la cronologia degli avvenimenti, inizialmente ignorata (questa seconda fase del lavoro non poté essere terminata). Per i curatori italiani proprio alla dimensione orale, che conferisce al testo “più (...) il piglio del semplice ‘conversatore’ che del serio memorialista”, andrebbe ricondotto il titolo scelto da Lotman; mentre Maria Corti lo associa piuttosto a “un punto di vista del reale che Sklovskij avrebbe definito ‘straniamento’”. In realtà questo straniamento fu in parte, s'è visto, preterintenzionale; ma è vero che il titolo allude a un aspetto della scrittura memoriale di Lotman che la rende, nella sua brevità e apparente semplicità, misteriosa – e straordinariamente emozionante.

**C**ome detto, l'asse temporale è poco più di una traccia, una vaga sinopia del disegno. Il quale effettivamente abbraccia la vita dell'io narrante a partire dal 1939 sino al ritorno alla vita civile, dopo la guerra (la conoscenza e poi il matrimonio con Zara Minc; il formarsi a Tartu, in Estonia, di un gruppo di studiosi emarginati dall'Accademia sovietica; la misteriosa visita, un giorno, di un giovane e scontroso scrittore di nome Solženicyn, che accusa la coppia di letterati del trafugamento del manoscritto del *Maestro e Margherita* di Bulgakov, eccetera). In realtà la grammatica di questa memoria funziona in modo anti-lineare: per addensamen-

ti improvvisi, esplosive accensioni legate a *immagini* vividissime, icastiche: di volta in volta tragiche (il corpo di una donna trapassato dalle schegge di una granata; il figlioletto che non capisce, insiste a tirarla per il braccio), inaudite e favolose (l'apparizione dei mitra-glieri tedeschi nudi in motocicletta, simili agli spiriti guerrieri della mitologia nordica, i *berserker*), se non “infra-ordinarie” e quasi surreali (gettatosi a terra dopo un'esplosione, il narratore si trova faccia a faccia con una lepre semi-immobilizzata dal fango: “le strizzai l'occhio ed ebbi l'impressione che mi sorrisse”).

Nella *Cultura e l'esplosione* Lotman associa la “base psicologica dello scrivere memorie” al funzionamento associativo del sogno (interpretato, peraltro, in chiave polemicamente anti-freudiana): si “modifica il passato” e si vive “questo processo corretto come l'autentica realtà”. E proprio la *memoria*, “selezione soggettiva dei fatti”, il momento esplosivo (cioè artistico) che a essi conferisce un senso nuovo, trasformandoli in “segni”. L'arte istituisce uno “spazio sincronico della memoria” nel quale “la consequenzialità viene sostituita dalla simultaneità”, e agli avvenimenti del passato viene conferita l'imprevedibilità della prospettiva futura: proprio quanto si trova nelle *Non-memorie*, cioè.

Ma perché Lotman parla, in proposito, del *sogno*? Bisogna a questo punto introdurre una figura che a prima vista si penserebbe difficilmente accostabile

alla sua, e cioè Pavel A. Florenskij, il massimo studioso della tradizione figurativa delle icone russe e del loro significato simbolico-religioso. Fu proprio Lotman, si impara dal *Girotondo delle muse*, a riscoprire gli scritti di Florenskij (in particolare *La prospettiva rovesciata*, del 1920, venne ristampato nel '67 a Tartu); e nella *Cultura e l'esplosione* si legge che la sostituzione della simultaneità alla consequenzialità avviene “in maniera analoga a quella che P. Florenskij attribuiva al sogno” (il riferimento è alle *Porte regali*, studio curato in Italia da Elémire Zolla, per Adelphi, nel 1981). Presenza, questa, che dovrebbe aprire un discorso, sulla dimensione spirituale del pensiero di Lotman, ancora tutto da fare.

**L'**influsso di Florenskij è in tanto misurabile, però, nella concezione *visiva* della memoria. Probabilmente conta molto anche la passione di Lotman per il cinema. In *Semiotica del cinema*, per spiegare la natura del montaggio viene citata l'analisi di Florenskij di “un'icona della Santa Vergine di Andrej Rublev”: cioè il grande pittore russo del Quattrocento al quale Andrej Tarkovskij ha dedicato nel 1969 uno dei suoi film più belli. Di *Andrej Rublev* Lotman parla solo marginalmente; dello *Specchio* invece, opera del 1974 che di Tarkovskij è probabilmente il capolavoro, in *Dialogo con lo schermo* si legge: “modello di testo narrativo non lineare è la memoria (...) Immaginiamo una parete su cui siano

state disegnate alcune immagini. Anche se sono state eseguite in momenti diversi, sulla superficie della parete esse acquisiscono simultaneità (...) Questa parete è simile allo spazio della memoria. Così costruisce la sua narrazione Tarkovskij”.

Del resto proprio *Dialogo con lo schermo*, nello spiegare l'illusorietà del realismo cinematografico, paragona la duplicazione del reale operata dal cinema proprio a quella dello specchio, che “presenta un'immagine rovesciata” e “appare in due effigi: veritiera (nell'antica iconologia esso simboleggia molto spesso la Madre di Dio) e menzognera (è un antichissimo oggetto magico per comunicare con le forze dell'aldilà)”. A questo punto acquistano forse un senso diverso il cenno delle *Non-memorie* al *Maestro e Margherita*, nonché i cenni, insistenti verso la fine, all'attività di disegnatore satirico, e improvvisato scenografo teatrale, del Lotman sotto le armi. Scrivono Burini e Niero che in Lotman si ha sempre “la percezione di una tentazione al disegno, quasi la mano continuasse sui margini del foglio il proprio percorso ‘in parole’ ricorrendo alle ‘figure’”. E forse proprio a questa “tentazione” bisognerà ricondurre la straordinaria sensibilità lotmaniana per gli aspetti visivi, figurativi e in generale *spaziali* delle opere letterarie...

Materia, questa, per ulteriori indagini. Ulteriori speculazioni. ■

mf4182@mcLink.it

## Il genio e lo schermo

Jurij M. Lotman, Yuri Tsivian

### DIALOGO CON LO SCHERMO

a cura di Silvia Burini e Alessandro Niero,  
postfaz. di Silvia Burini,

pp. 332, Lit 35.000, Moretti & Vitali, Bergamo 2001

**P**iù che “proseguire” *Semiotica del cinema* – volume di Lotman del 1973 che ha conosciuto due edizioni italiane (nel '79 da Officina di Roma, con importante prefazione di Pietro Montani, nel '94 presso le Edizioni del Prisma di Catania) –, come scrive Silvia Burini, questo “abbiccì del linguaggio cinematografico” messo insieme nel 1994 – un anno dopo la scomparsa di Lotman – da Tsivian, suo allievo alla scuola di Tartu, ne fornisce i presupposti. Composto in gran parte da frammenti che recano inconfondibile l'impronta dell'argomentare lotmaniano (alcuni già noti, come quello scintillante sui cartoni animati edito nel *Girotondo delle muse*, la raccolta uscita nel 1998 nella bella collana “Castello di Atlante”, diretta da Alberto Castoldi per Moretti & Vitali), il volume è costruito anche come efficace strumento didattico.

È, però, un libro di Lotman. E perciò un'imperdibile avventura dell'immaginazione concettuale. Impossibile sintetizzarne tutti i fuochi d'artificio. Basti pensare che, a differenza di *Semiotica del cinema* – libro di impianto severamente teorico (ma nel quale faceva spicco, in coda, un'indimenticabile lettura di *Blow up* di Antonioni) tipico del Lotman anni settanta –, *Dialogo con lo schermo* è gremito di letture di classici del cinema:

proposte come esempi didattici, sì, ma dalle quali non è mai assente lo spirito seriosamente ludico del Lotman tardo (magnifiche le pagine su Flaherty, Dreyer, Hitchcock, Fellini, eccetera).

Da un punto di vista teorico, sottolinea Burini come l'analisi di *Rocco e i suoi fratelli* di Visconti (che ne evince brillantemente i palinsesti dostoevskiani) sia un modello di interpretazione dell'“effetto rebound” (cioè dell'influsso di un'arte sull'altra), iscrivendosi così in pieno nelle ricerche dell'ultimo Lotman sulle strutture dialogiche – sulla scorta di Bachtin ma non solo, come dimostra il grandioso, epico *La semiosfera* (Marsilio, 1986), e dunque sulle intersezioni fra le arti (esemplare il citato *Girotondo delle muse*). *Dialogo con lo schermo*, come dice il titolo, evidenzia infatti una concezione appunto *dialogica* dell'arte, nel quadro di quella “seconda semiotica” – attenta più che ai *testi*, nella loro feticizzata quiddità, ai *processi* da essi innescati – di cui parlava sui “Cahiers du cinéma”, già nel 1970, un certo Roland Barthes. Ma del resto proprio in *Semiotica del cinema* si poteva leggere che “l'arte non trasmette semplicemente informazioni, ma

fornisce anche gli strumenti per recepirle, creandosi in tal modo un suo proprio pubblico”. Che sia stato proprio *pensando il cinema* che un genio come Lotman abbia iniziato a elaborare simili concezioni, conferma come la settima arte abbia costituito – per le menti più acute di fine Novecento – una provocazione irresistibile. In assoluto l'arte-guida, probabilmente, del pensiero estetico finisecolare.

(A.C.)

**Belfagor**

335

The most distinguished and non-conformist Italian journal  
LONDON REVIEW OF BOOKS 10 maggio 2001

Nullò Minissi Dalle letterature alla letteratura europea

Un Manzoni coi tommasei di Giancarlo Vigorelli  
CARLO FERDINANDO RUSSO

Il filosofismo di Gobetti e i revisionisti odierni GIANCARLO BERGAMI

FRANZ HAAS Gli anticorpi del lettore di massa  
Bruno Barilli: stilista con idee ANTONIO CASTRINUOVO

Cesare Segre “schiettamente politico”  
The Times, El País, Frankfurter Allgemeine Zeitung belfagoriani

Fascicolo 334

Che passe, che passe questa notte atra e fosca di nostri errori



Belfagor

Fondato a Firenze da Luigi Russo nel gennaio 1946

Rassegna di varia umanità diretta da Carlo Ferdinando Russo  
Abbonamento: sei fascicoli di 772 pagine, lire 78.000, estero lire 128.000  
c.c.p. 219.205.09 “Belfagor”, Firenze  
tel.055-65.30.684 fax 65.30.214