

PRO  
BLE  
MI

52

periodico  
quadrimestrale  
di cultura

g. b. palumbo  
editore

## **Testo e sistema**

Il sistema non è il testo: esso serve alla sua organizzazione, agisce come codice di decifrazione, ma non può né deve sostituire il testo come oggetto che abbia per il lettore valore estetico. In questo senso la critica mossa a questo o a quel sistema di analisi del testo di non riuscire a sostituirsi all'impressione estetica immediata da esso derivante si basa su un equivoco. Per principio la scienza non può sostituire l'attività pratica, né è chiamata a farlo: la analizza.

Il rapporto tra il sistema e il testo nell'opera d'arte è assai più complesso di quello che si stabilisce nei sistemi non artistici di segni. Nelle lingue naturali il sistema descrive il testo e il testo appare espressione concreta del sistema. Gli elementi del testo al di fuori del sistema non portano significato e rimangono per il lettore semplicemente insignificanti. Così, ad esempio, non prestando particolare attenzione a questo aspetto, non ci si accorge degli errori di stampa e di ortografia presenti nel testo, a meno che essi, per caso, non assumano altri nuovi significati. Allo stesso modo possiamo non accorgerci dei caratteri di stampa, o della qualità di carta usata per un libro, se questi dati non sono collegati a un determinato sistema segnico.

Le deviazioni dal sistema nei testi non artistici appaiono come errori da eliminare e se per caso, involontariamente, compare un nuovo significato (per un errore di stampa, per esempio, può venir fuori un'altra parola) l'eliminazione dell'errore deve essere ancora più rigorosa. Nella trasmissione dell'informazione dall'autore al lettore funziona appunto nel testo il meccanismo del sistema.

Nell'opera d'arte, per la specifica natura della sua organizzazione come sistema segnico, la situazione è diversa. La deviazione dall'organizzazione strutturale può essere tanto significativa quanto la sua realizzazione. La consapevolezza di ciò non ci porta tuttavia a ritenere giuste le affermazioni di quegli autori che sottolineando la ricchezza, la polivalenza, la viva mobilità del testo d'arte, giungono alla conclusione che i metodi strutturali e più genericamente scientifici, non sono applicabili all'analisi dell'opera d'arte, essendo metodi che «inardiscono» e non colgono la ricchezza dell'arte.

La schematizzazione delle regole strutturali generali che sono alla base dei vari testi accresce la comprensione della loro irripetibile originalità più delle reiterate affermazioni sulla irripetibilità del testo. Un fatto fuori dalla norma, fuori dal sistema, come quello artistico, esiste pur sempre nell'ambito di una qualche norma e in rapporto ad essa. Dove non vi sono regole non vi possono essere neanche

infrazioni alle regole, cioè neanche originalità individuale; ed è la stessa cosa sia che si tratti dell'opera d'arte, del comportamento individuale, o di un qualsiasi altro testo segnico.

Così l'attraversamento della strada fuori dai passaggi pedonali è significativo, diventa un fatto di comportamento individuale nell'ambito di determinate norme di divieto che regolano il comportamento di altre persone. Quando affermiamo che soltanto la lettura della letteratura di varie epoche permette di apprezzare compiutamente la genialità di un grande scrittore, intendiamo dire in sostanza quanto segue: leggendo scrittori appartenenti a diversi periodi noi assimiliamo in modo inconsapevole le regole fisse su cui si fonda l'arte in quegli anni. Non importa se si ricava questa conoscenza da opere normative di teorici d'arte dell'epoca, dalle descrizioni di studiosi a noi contemporanei, o direttamente dalle impressioni suscitate dalla lettura dei testi. Nella nostra coscienza sarà comunque presente una norma determinata di creazione dei testi letterari in una data epoca storica. E ciò accade quando si impara una lingua viva, sia che lo si faccia servendosi di una descrizione di essa, sia semplicemente praticandola o ascoltandola. Nel momento in cui si realizza il pieno possesso della lingua, una norma del suo uso regolare sarà presente nella coscienza del parlante, indipendentemente dal fatto che essa si manifesti come facente parte di un sistema di regole grammaticali, o come insieme di usi linguistici. La comprensione della norma artistica dell'epoca ci permette di cogliere quel che v'è di individuale nella posizione dello scrittore. Le faziose affermazioni di coloro che sostengono che l'essenza dell'opera d'arte non può essere oggetto di descrizioni precise si scontrano inevitabilmente con la necessità di rilevare alcuni caratteri generali dell'epoca, del genere e delle tendenze seguite per la costruzione del testo.

La verità è che per mancanza di metodo, per la sua soggettività e insufficienza, spesso si fanno figurare come elementi irripetibili fenomeni tipici della lingua artistica e viceversa.

Nel testo artistico il significato nasce non solo dalla realizzazione di determinate regole strutturali, ma dalla deviazione da esse. Perché è possibile ciò? Occuparsi del problema è senz'altro opportuno perché a prima vista esso appare in contraddizione con i principi fondamentali della teoria dell'informazione. Cosa significa la possibilità di decodificazione di un testo in quanto possibilità di comunicazione? Grosso modo il processo può essere descritto nel modo seguente: i nostri organi di senso ricevono stimoli continui (per esempio l'udito coglie una realtà acustica, determinabile secondo parametri puramente fisici), ai quali la conoscenza sovrappone una griglia

di contrapposizioni strutturali che permettono di identificare aumenti diversi della serie acustica con elementi significativi della lingua a diversi livelli (fonemi, morfemi, lessemi, ecc.). I settori che non coincidono con posizioni strutturali determinate (ad esempio, il suono che si trova tra due fonemi di una determinata lingua), non assumono una nuova posizione strutturale, quella ad esempio, di un nuovo fonema nella lingua data, anche se esistente in altre lingue. Il suono che si trova in posizione intermedia rispetto alla griglia fonematica di una data lingua sarà attratto nell'orbita di questo o quel fonema come sua variante (la differenza sarà considerata inesistente), oppure sarà tenuto in considerazione di rumore (ugualmente inesistente). E ciò sarà strettamente conforme al processo di decodificazione. Il caso, frequente nella pratica artistica, in cui la deviazione da una norma strutturale produce nuovi significati appare come paradossale rispetto al punto di vista della teoria dell'informazione e invita a fornire una spiegazione.

La contraddizione fra la comunicazione artistica e le regole generali di comunicazione del testo e del codice è nel caso considerato solo apparente. In primo luogo non tutte le deviazioni dalla norma portano con sé nuovi significati. Alcune deviazioni si comportano come nei casi corrispondenti del testo non artistico. Perché si stabilisce questa differenza tra la deviazione dalla norma attesa, considerata un difetto del testo, un errore meccanico, e quelle deviazioni nelle quali il lettore vede nuovi significati? Perché in certi casi, ad esempio, l'opera compiuta si presenta come frammento e in altri il frammento come opera compiuta?

Con queste proprietà del testo artistico sono evidentemente connesse i caratteri fondamentali dell'opera d'arte, come la possibilità di essere oggetto di molteplici interpretazioni. Il testo scientifico tende verso la monosignificanza: il suo contenuto può essere valutato soltanto come esatto o inesatto. Il testo d'arte suscita svariate possibilità di interpretazione, talvolta anche molto ampie. Quanto più l'opera è profonda e ricca di significato, più a lungo essa vive nella memoria dell'umanità, tanto più discordi saranno le possibili interpretazioni date dal lettore e dalla critica, nel succedersi dei tempi.

Se il testo artistico dimostra una simile mobilità di significato, esso rivela anche una notevole stabilità. È in grado di resistere all'errore meccanico, attraendo nella regione del significato ciò che all'inizio non ne aveva. La rottura della mano della Venere di Milo, la perdita di colore in un quadro, dovuta al passare del tempo, l'incomprensibilità di alcune parole nella poesia arcaica, forniscono chiari esempi dell'impatto dell'entropia con l'informazione (il rumore

nel canale che stabilisce la comunicazione tra il trasmettente e il ricevente). Essi diventano il mezzo di creazione di una nuova informazione artistica, talvolta essenziale al punto che il restauro può intervenire a distruggere il monumento, diventando una variante dell'entropia (nella storia della cultura proprio i restauri sono stati più di una volta strumento di distruzione dei valori culturali). Bisogna però distinguere tra restauro e salvaguardia del monumento. È chiaro che quel che abbiamo detto non riguarda i restauri che sono una salvaguardia assolutamente necessaria, benché pericolosa dell'eredità culturale. Ne è un noto esempio Anna Karenina: una macchia casuale sulla stoffa suggerisce al pittore la posizione della figura e diventa mezzo di espressione artistica.

La possibilità del testo artistico di attrarre nella sua sfera ciò che lo circonda e di renderlo portatore di informazione è veramente mirabile. Il testo artistico reagisce con l'extra-testo in modo a volte semplicemente casuale, entrando in rapporto con esso. Sorge così il problema della composizione di un insieme che può essere una raccolta, un almanacco, un album, come unità strutturale, oppure il rapporto fra quadri diversi in un'esposizione, o fra insiemi architettonici. Da simili considerazioni traggono origine le leggi principali della «creolizzazione», o della incompatibilità: in alcuni casi testi diversi entrano 'volentieri' in rapporto fra loro, formando un tutto strutturale. In altri casi è come se non si notassero l'un l'altro, o fossero capaci solo di distruggersi a vicenda. In tal senso si può considerare testo altamente interessante ogni città sottoposta al mutare del tempo. Si può osservare, ad esempio, che a Praga (anche nell'ambito di un solo edificio) sono mescolati organicamente in unità strutturale il gotico, il rinascimento e il barocco. Si potrebbero fornire esempi del modo in cui architetture del XX secolo a volte 'reagiscono' con il testo, a volte lo distruggono.

Queste 'oscure' particolarità del testo artistico non testimoniano affatto di una sua dipendenza da regole strutturali di tipo generale. La questione si pone al contrario.

A differenza di quel che avviene nei testi non artistici, l'opera d'arte non si pone in rapporto con uno soltanto, ma con molteplici codici di decifrazione. L'individualità del testo artistico non è esterna al sistema, ma è multisistemica. Quanto più numerose sono le strutture di decifrazione che entrano simultaneamente in questo o quell'intreccio costruttivo del testo, tanto più originale sarà il suo significato. Penetrando nelle diverse 'lingue' della cultura, il testo mostra aspetti diversi. Ciò che è fuori dal sistema diventa interno ad esso, e viceversa. Non si tratta tuttavia di un arbitrio senza limite,

dell'estrema soggettività della quale a volte si fa consistere la specificità dell'arte. L'insieme dei possibili sistemi di decifrazione determina il valore in ogni data epoca e cultura e deve essere oggetto di studio e di descrizione.

Condizione per leggere il testo come artistico è che vi siano presenti anche solo due lingue artistiche, in grado di decifrare l'opera d'arte, generando una tensione di significati la cui intensità è determinata dallo sdoppiamento dell'unità. Il testo infatti, interpretando due possibilità, agisce come non uguale a se stesso e i suoi due significati diventano i poli del conflitto. Ma nella realtà dell'opera d'arte emerge come regola un plurimo e più complesso paradigma di codici che riempie il testo di vita, del 'gioco' di molteplici significati.

Il rapporto tra testo e sistema nell'opera d'arte non è dunque la realizzazione automatica della struttura astratta in un materiale concreto. E sempre un rapporto di lotta, di tensione, di conflitto.

Ma anche nel caso in cui l'intero testo passi per così dire uniformemente a un altro sistema, l'origine della tensione strutturale interna che dà vita all'opera non è unica. Non è meno importante il caso in cui parti diverse di vari testi siano costruite secondo diverse leggi strutturali e il possibile paradigma dei codici si realizzi secondo un diverso grado di intensità nelle diverse parti dell'opera. Analizzando la struttura dell'icona, B.A. Uspenskij ha messo in evidenza in maniera inconfutabile che al centro e ai margini del testo pittorico esistono tipi diversi di prospettiva e che la natura del fenomeno artistico, rappresentato dalle varie figure iconiche, è determinata dal rapporto con indici quali gli assi della costruzione e i margini del quadro. Uspenskij ha osservato che nell'opera letteraria gli eroi 'principali' e 'periferici' in numerosi casi sono costruiti secondo le regole non di uno solo, ma di diversi sistemi artistici. Dalla teoria cinematografica potrebbero essere tratti esempi molteplici di mutamenti dei principi costruttivi, come base della composizione artistica del testo. Grazie a una serie di segnali il testo genera nella coscienza del lettore o dell'ascoltatore un determinato sistema di codici che funziona efficacemente rivelando la semantica del testo. Ma a partire da un certo punto dell'opera cominciamo a renderci conto che si è infranta la conformità del testo al codice: il codice cessa di funzionare e l'opera non può essere più decifrata per suo tramite. Servendosi allora delle nuove indicazioni segniche, il lettore trae dal proprio bagaglio culturale un nuovo sistema, o giunge da solo a sintetizzare un codice che gli era prima sconosciuto. In quest'ultimo caso sono presenti nel testo indicazioni su come avviene simile passaggio. Ne consegue che il testo si decifra non con uno o più codici

sincronici, ma attraverso una successione di codici il cui rapporto reciproco dà un effetto supplementare di significato. Perciò tale successione può essere fino a un certo punto fissata precedentemente. Così nelle raccolte poetiche del XVIII secolo e dell'inizio del XIX le parti di un'ode, di un'elegia, di un'epistola sottintendono ciascuna un proprio sistema, nel quale il testo si proietta, ma la raccolta ammette nel complesso tipi determinati di successione. Oltre a queste possono aver luogo successioni libere che consentono spostamenti di organizzazione di tipo strutturale di una parte del testo, in conformità con la sua particolare costruzione.

Il mutamento dei principi dell'organizzazione strutturale appare un mezzo possibile per diminuire la ridondanza del testo artistico: appena il lettore formula un'aspettativa e si costruisce un sistema di previsione per quella parte del testo che non ha ancora letto, il principio strutturale cambia, deludendo la sua aspettativa. Alla luce della nuova struttura, la ridondanza porta con sé informatività. Il conflitto che si genera nella costruzione delle diverse parti del testo eleva notevolmente l'informatività delle opere artistiche, in confronto a ogni altro tipo di testo. La molteplicità dei codici che agiscono nell'organizzazione artistica del testo è una delle leggi più note dell'arte. Essa si manifesta diversamente nelle varie epoche e nell'ambito dei diversi stili e generi. Tuttavia la si trova quasi sempre in una forma o nell'altra. Così, ad esempio, nella lettura della *Poltava* di Puškin balza agli occhi la presenza di due parti costruite in modo del tutto diverso: quel che riguarda l'amore di Mazeppa e Maria, come ha dimostrato Gukovskij, si rifà alla tradizione artistica del poema romantico russo, e tutte le scene di guerra, nonché l'interpretazione artistica di Pietro, si rifanno allo stile delle odi di Lomonosov e, in senso lato, alla cultura lomonosoviana. Nel noto lavoro di G.A. Gukovskij, *Puškin e il problema della stile realistico*, si dimostra l'intenzionalità di questo conflitto artistico. Per quello che ci interessa è di primaria importanza sottolineare che lo scontro degli eroi e delle tendenze ideologiche che essi riflettono, è costruito come conflitto tra due strutture artistiche, ciascuna delle quali spicca per contrasto nel campo dell'altra. La nuova maniera stilistica distrugge l'inerzia propria dell'aspettativa del lettore e riduce fortemente la ridondanza del testo.

In *Guerra e pace* si muovono diversi gruppi di eroi. Ciascuno di essi è legato al suo mondo, al suo sistema di rapporti con l'autore, ai principi particolari di tipizzazione artistica. Tuttavia Tolstoj costruisce la composizione in modo tale che queste linee parallele confluiscono in un punto. Lo scrittore dispone le diverse scene secondo

un'unica linea, in modo tale che le scene di guerra si alternano a quelle di pace, episodi di vita militare al fronte a quelli che si svolgono nelle proprietà terriere e nella capitale. Le scene cui partecipano uno o due personaggi si alternano a quelle di massa, mutando fortemente il rapporto dell'autore con la realtà da lui rappresentata. Nel linguaggio cinematografico si usano a questo proposito i termini «scorcio» e «piano».

Un tipo di costruzione non si trasforma quasi mai nel suo opposto. Molto semplicemente si tratta di un altro tipo di costruzione. Questo mutamento continuo di elementi diversi della lingua artistica ha un profondo significato. Ciò che nella costruzione di un solo tipo diventerebbe automatico non si rivela la sola costruzione possibile, ma quella scelta coscientemente dall'autore e che perciò acquista significato.

Osserviamo fenomeni analoghi nella poesia lirica, anche se lì si manifestano in modo diverso. Questo avviene per esempio nel libro di versi di V. Hugo *L'anno terribile* (1872), nella poesia *I nostri morti*. Il testo è diviso dall'autore in due parti intervallate da uno spazio bianco. La prima è composta da 23 versi fino alla pausa indicata con uno spazio tipografico ed è dedicata alla terribile descrizione dei dettagli di corpi in putrefazione di soldati morti: «Il loro sangue forma una tremenda pozzanghera», «terribili nimbi li sbudellano», «terribili, neri, contorti», «crani somiglianti a pietre cieche», ecc.

Ogni nuovo verso conferma l'aspettativa di dettagli ripugnanti che infondono un senso di avversione, orrore, pietà. Ma quando nel lettore questa sensazione è divenuta costante, così da dargli l'impressione di aver capito il pensiero dell'autore e di poter prevedere il seguito, Hugo fa una pausa e prosegue: «Vi invidio combattenti per la madre patria». L'ultimo verso è costruito attraverso un sistema di rapporti del tutto differente fra «io» e «loro»: «basso» e «alto» hanno cambiato posto. Questo ci porta ad occuparci di nuovo della prima parte e a leggerla ancora una volta alla luce di altri valori. Nasce così un duplice conflitto: prima di tutto tra le differenti strutture semantiche della prima e della seconda parte, e poi tra le diverse possibilità di interpretazione, tra le due letture di questa prima parte.

L'alternanza del comico e del tragico in Shakespeare, il complesso mutamento dell'organizzazione artistica del *Boris Godunov*, il cambiamento di metri all'interno di un solo testo – divenuto abituale nella poesia russa dopo Katenin – e le altre forme di passaggio da un tipo strutturale all'altro, nell'ambito di una sola opera,



*Jurij M. Lotman*

sono fenomeni diversi di un'unica tendenza all'informatività massima del testo artistico.

(traduzione di Lina Unali)