

OTTOBRE 1995

su una disposizione "urbanistica" geometrizzata, uniforme, anti-individuale, in cui il testo scritto è ridotto ai minimi termini, ma il cui messaggio ossessivo e oppressivo è dato proprio da uniformità, ripetitività e concentrazione numericamente impressionante dei testi individuali, affiancati in decine e decine di migliaia. Anche attraverso queste esperienze collettive si fissò definitivamente il diritto per tutti alla sepoltura individuale e alla memoria scritta, oggi indiscussa dal punto di vista ideologico, pur se rimessa in discussione da tendenze che sembrano puntare a una nuova "invisibilità" dei morti e alla decadenza stessa dei cimiteri quali depositari della memoria scritta, come sottolinea Petrucci nella problematica conclusione sull'incerto (anche in questo!) presente.

Il percorso di lettura del libro, di cui ho per forza elencato molto sommariamente solo alcuni passi principali, è assai più ricco e complesso: perché, tra l'altro, non trascura fenomeni di scrittura dei morti *in absentia*, su materiali diversi da quelli epigrafici e con diverse funzioni: una linea di sperimentazione più discontinua, ma ricca di soluzioni originali. Per il medioevo, si va dai registri degli obituari e dei necrologi, in cui le comunità ecclesiastiche annotavano i nomi dei defunti da ricordare nelle preghiere di suffragio a quella peculiare forma di scritto rappresentata dai "rotoli dei morti" in cui si raccoglieva, mediante lunghi viaggi di un incaricato, l'adesione di molte istituzioni religiose che si impegnavano per iscritto a ricordare nelle loro preghiere un prestigioso ecclesiastico defunto, adesione che era in genere accompagnata dalla richiesta del contraccambio a favore dei propri defunti. Ovvero, in ambito laico, emergono quei libri di famiglia o "libri delle ricordanze" in cui generazioni successive di mercanti registravano insieme fatti economici ed eventi familiari, fra cui i decessi, in un procedimento memorialistico di forte impronta innovativa. Per l'età moderna grazie alla riproducibilità meccanica della stampa nascono le grandi raccolte di epitaffi antichi e moderni, così come le grandi imprese editoriali di riproduzione di monumenti funerari e quelle di pubblicazione delle "pompe funerarie": le grandi cerimonie e i grandiosi apparati per le celebrazioni di esequie in assenza del defunto, riprodotte in grandi incisioni e corredate dei testi e dei ricchi particolari decorativi. Con l'affermazione, nel corso dell'Ottocento, della stampa periodica, compaiono nuove forme, tendenzialmente meno elitarie, di memoria scritta della morte: i necrologi e gli annunci mortuari, destinati a crescere sempre più nel corso del nostro secolo; e, ancora, in una dimensione più provinciale, i manifesti mortuari e i "santini". Tutti questi aspetti sono inseriti nello svolgimento del filone principale del discorso di Petrucci, arricchendo il panorama delle testimonianze prese in esame e integrando in un quadro convincente l'immagine di protagonismo che la scrittura ha assunto, in modi e con funzioni diverse, nello sviluppo dei riti della memoria funeraria.

Si tratta davvero di un libro ricco di suggestioni, e in direzioni molteplici. Il punto di partenza è una magistrale applicazione delle moderne tecniche di approccio alla scrittura in senso globale, vista cioè nella compresenza e interazione di materiali, di tecniche scritte, di modelli alfabetici, di disposizione e "impaginazione" del testo, ma anche di funzionalità, di individuazione dei destinatari del messaggio così come delle motivazioni ideologiche: tutti momenti inscindibili di ogni attività scrittoria. L'operazione, condotta per gran parte su fonti tradizio-

## La sconfitta di Barthes

di Dario Tomasi

ROLAND BARTHES, **Sul cinema**, a cura di Sergio Toffetti, il melangolo, Genova 1994, trad. dal francese di Bruno Bellotto, Giovanni Bottioli, Gianni Celati, Lidia Lonzi, Sergio Toffetti e Sandro Toni, pp. 201, Lit 22.000.

sere tanto scientifico da una parte, quanto aperto alla multidisciplinarietà dall'altra.

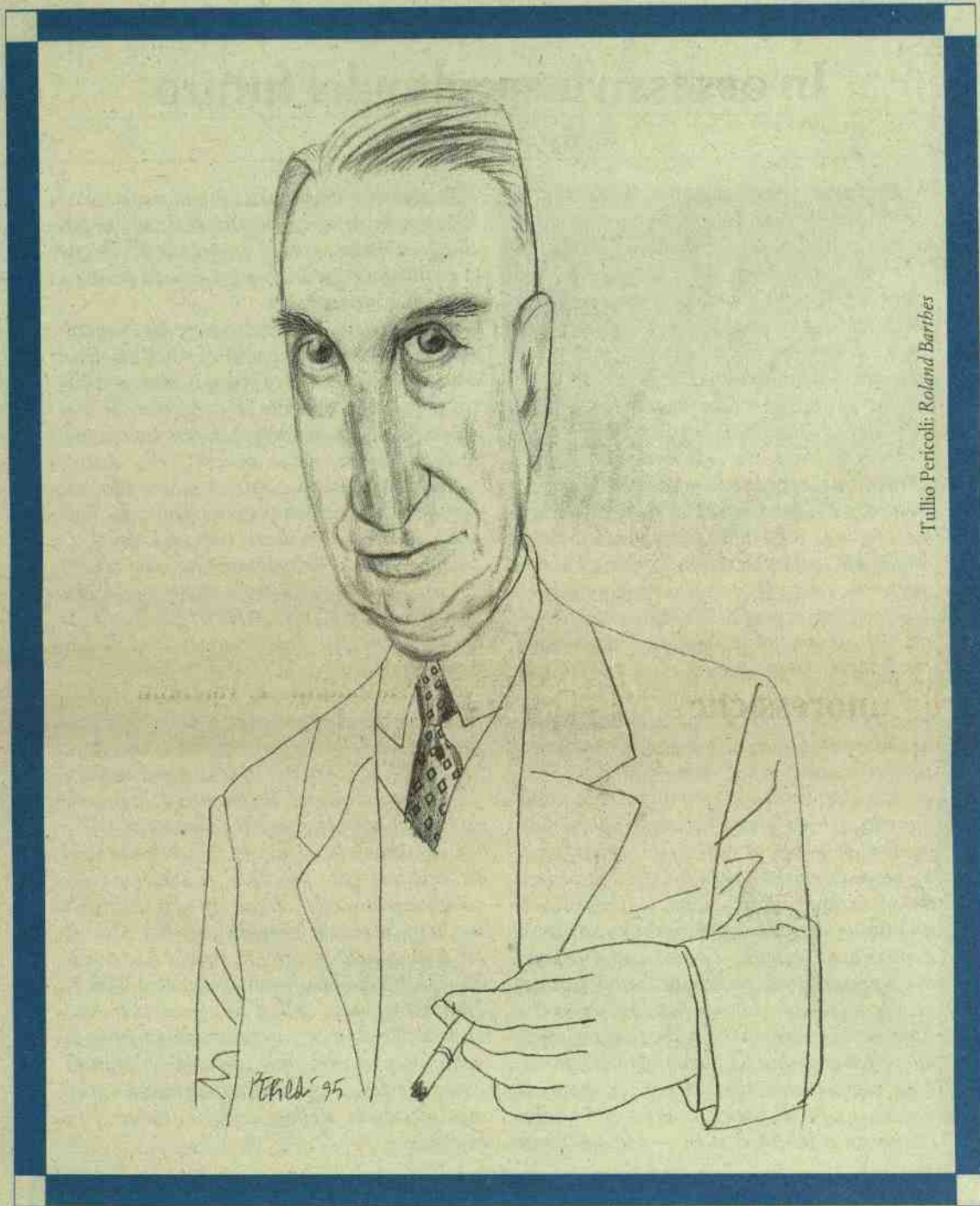
In *Il problema della significazione nel cinema* (1960), il primo saggio di una certa organicità che l'autore dedica al cinema, Barthes afferma che "il film è nutrito di segni elaborati e ordinati dal suo autore in vista di un pubblico e partecipa, parzialmente ma incontestabilmente, alla grande funzione comunicante di cui la linguistica non è che la parte più avanzata". Ora, questi segni che costituiscono il film possono, secondo Barthes, essere distinti in due diversi grup-

Ma ecco che, solo tre anni più tardi, Barthes non riesce a nascondere la sua delusione: "Non sono riuscito a integrare il cinema nella sfera del linguaggio", dichiarerà infatti ai "Cahiers du Cinéma". Incomincia così a pensare al cinema come a un insieme di grandi unità significanti che corrispondono a significati globali, diffusi e latenti, diversi dai significati isolati e discontinui del linguaggio articolato. Il cinema andrebbe quindi pensato soprattutto a partire dalla sua natura metonimica, sintagmatica, fondata, in sostanza, sul montaggio. Del 1966 è *Principi e scopi dell'analisi strutturale*, che possiamo leggere come l'ultimo tentativo semiotico e strutturalista, nel senso forte delle due espressioni, di guardare in modo organico al cinema. Il discorso di Barthes si fa qui più vicino agli orizzonti narratologici e il racconto cinematografico viene visto come "la proiezione di un doppio movimento: da una parte un movimento di distasia, di separazione delle sequenze; dall'altra un movimento di riempimento, di catalisi di queste sequenze".

I successivi interventi di Barthes si faranno più originali, decisamente lontani dalle dominanti del dibattito, strutturalista, semiotico e narratologico. Ne è un evidente esempio *Il terzo senso* (1970) dove, attraverso l'analisi di alcuni fotogrammi di *Ivan il terribile*, Barthes propone di aggiungere al livello informativo e a quello simbolico, che insieme ci danno la significazione, il senso ovvio, un terzo livello di senso, quello ottuso, che "eccede la copia del motivo referenziale", che è "di troppo", come un supplemento che la mia intellesione non riesce bene ad assorbire, ostinato e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile".

Barthes paragona il senso ottuso a "un invitato che si ostina a trattenerci senza dire nulla laddove la sua presenza non è richiesta", esso "non procede nella direzione del senso (come l'isteria), non teatralizza, non indica neppure un altro del senso (un altro contenuto, aggiunto al senso ovvio), ma lo elude — sovvertendo non il contenuto ma l'intera pratica del senso". Come è evidente, siamo lontani anni luce dai problemi che Barthes si poneva nella prima metà degli anni sessanta: l'illusione di poter ridurre un'opera, film o romanzo che sia, a un ordinato sistema di segni e di fare del segno una semplice giustapposizione di significante e significato è ormai del tutto tramontata.

Due parole, per concludere, sulle diverse caratteristiche dei due libri: quello edito dal Melangolo contiene tutti i testi esplicitamente dedicati al cinema da Barthes ed è preceduto da una breve introduzione di Toffetti. Il volume edito da Vallecchi, invece, si limita sostanzialmente ai saggi *Il problema della significazione nel cinema* e *Le unità traumatiche nel cinema*, proposti però in una traduzione diversa — rispetto all'altro volume — e accompagnati dal testo in lingua originale. Questo secondo libro, inoltre, è aperto da un'agile introduzione di Casetti e chiuso da un lungo saggio di Termine che, a quanto ci risulta, è il più ampio e sistematico tentativo italiano di lettura delle riflessioni sul cinema di Roland Barthes.



Tullio Pericoli: Roland Barthes

nalmente specialistiche e marginali, dalle epigrafi ai graffiti, ne esalta le potenzialità, ne fa scoprire una stimolante e agevole leggibilità (facilitata da un pregevole apparato di illustrazioni oltreché da una forma espositiva accattivante) che si traduce per il lettore in una più profonda comprensione dei messaggi convogliati da tecniche di comunicazione troppo estranee all'esperienza comune o, meglio, troppo spesso superficialmente rivisitate dallo sguardo illusoriamente smalzato dell'uomo d'oggi.

ROLAND BARTHES, **I segni e gli affetti nel film**, con saggi di Francesco Casetti e Liborio Termine, Vallecchi, Firenze 1995, pp. 167, Lit 15.000.

Le riflessioni sul cinema di Roland Barthes non giocano in realtà che un ruolo secondario nella sua opera complessiva. Eppure in esse vive un momento chiave della più generale teoria del cinema degli anni sessanta. Gli anni, cioè, in cui inizia ad affermarsi una specifica disciplina, la semiologia, che prima fra tutte cerca di studiare il cinema in quanto forma di significazione e comunicazione e, di conseguenza, analizzabile con l'ausilio degli strumenti messi a punto dalla linguistica. Riprendendo così il percorso che già era stato avviato dalla filmologia di Cohen Séat, la semiotica affronta il cinema attraverso un approccio che vuole es-

pi: quelli in qualche modo già codificati, in cui il rapporto tra significante e significato — i due elementi costitutivi del segno — è per così dire scontato e quelli invece in cui tale rapporto è piuttosto sganciato, staccato, inatteso. È proprio qui che inizia a prodursi l'arte, laddove nel primo caso non c'era che retorica.

I problemi che Barthes si pone, di cui qui non abbiamo scelto che un esempio, sono così quelli centrali al dibattito semiologico sul cinema, ed essi troveranno un ulteriore approfondimento nel saggio successivo *La ricerca delle unità traumatiche nel cinema* (1960), dove l'autore cerca di definire un principio di ricerca ben preciso: la delimitazione, "nel continuum filmico delle unità significanti, analoghe, *mutatis mutandis*, a quelle di una qualunque catena semantica"; il tutto per arrivare a un inventario ragionato dei segni filmici.