

La «Piovra»
fa schizzare i pennini dell'Auditel: domenica sera
ha toccato quota dodici milioni
Perché ha successo e perché non piace ai dc

O maggio
a Stan Laurel per una volta senza Ollio...
Le Giornate del cinema muto di Pordenone
lo hanno festeggiato nel centenario della nascita

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Il libro di Louis-Jean Calvet
sul semiologo e critico letterario
scomparso dieci anni fa riaccende
la discussione sui suoi ultimi
lavori e sugli inediti incompiuti

La prima biografia di Roland Barthes E scatta la polemica

FABIO GAMBARO

PARIGI. Nel decennale della sua scomparsa, si è tornati a parlare di Roland Barthes, il semiologo e critico letterario francese morto nel 1980 a causa di un incidente stradale proprio di fronte al Collège de France, la prestigiosa istituzione dove egli teneva le sue lezioni di semiologia della letteratura. A riaccendere i riflettori su di lui, dopo i diversi omaggi di riviste e giornali, è giunta ora la prima biografia di Roland Barthes (Flammarion, pagg. 331, 140 FF) - ad opera di Louis-Jean Calvet, il quale all'esponente della *nouvelle critique* aveva già consacrato un libro all'inizio degli anni Settanta.

La biografia, che strutta una notevole quantità di materiali e testimonianze, è costruita rigorosamente. L'autore cerca di far luce sulla vita privata dell'intellettuale che nella sua autobiografia - *Roland Barthes par Roland Barthes* - ne aveva parlato non pochi dettagli. Nel lavoro di Calvet non ci sono però rivelazioni clamorose, dato che si tratta della ricostruzione attenta e precisa di una vita tutto sommato ordinaria, in cui risaltano piuttosto le disgrazie e le difficoltà: la morte del padre quando Barthes aveva solo un anno; la ristrettezza economica degli anni dell'infanzia; la tubercolosi che lo costrinse a dieci anni di sanatorio, precludendogli la carriera universitaria; le critiche violente provenienti dal mondo accademico indispettito dai suoi libri; l'assurdo incidente, infine, che gli tolse la vita prematuramente.

Quest'intellettuale schivo e tranquillo, di cui in molti sottolineano il carattere melanconico e sensibile, fu però uno dei maggiori protagonisti della stagione dello strutturalismo e della *nouvelle critique*. Libri come *Il grado zero della scrittura* (1953), *Miti d'oggi* (1957), *Elementi di semiologia* (1964) e *Il sistema della moda* (1970), sono opere che hanno fatto epoca e che ancora oggi sono consultate in tutte le università. Anche se, però, va ricordato che l'unico vero successo di pubblico Barthes l'ottenne con *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), il meno teorico dei suoi libri, quello in cui più

scopertamente lo scrittore prende il posto dello studioso. L'opera di Calvet è stata accolta positivamente dalla critica, anche se alcuni hanno sottolineato il taglio eccessivamente giornalistico del lavoro che bada più alla psicologia del personaggio che ai suoi libri e al suo lavoro intellettuale. In compenso, però, questa biografia ha innescato una polemica che già da qualche tempo covava nel mondo intellettuale francese. Quella relativa agli scritti inediti di Barthes custoditi gelosamente da François Wahl, presso l'editore Seuil. Secondo alcuni Wahl si opporrebbe alla pubblicazione di tali scritti per via di una concezione «forte» dello strutturalismo ben diversa da quella aperta e «debole» dell'ultimo Barthes. La motivazione ufficiale di tale atteggiamento sarebbe invece il carattere non definitivo dei testi che Barthes ha lasciato al momento della sua morte improvvisa: un testo non redatto compiutamente non sarebbe pubblicabile.

Calvet polemizza duramente con Wahl, contestandogli il diritto di gestire personalmente e in maniera arbitraria gli inediti di Barthes. Alla polemica si è poi associata la rivista *La Règle du Jeu*, dalle cui pagine Laurent Dispot ha denunciato la «censura» cui sarebbe sottoposto il pensiero dell'ultimo Barthes. In particolare, egli ha accusato Wahl - di cui però non fa mai il nome - di impedire volontariamente la pubblicazione delle lezioni tenute da Barthes al Collège de France, come ad esempio è già stato fatto per quelle di Foucault. Quei corsi sarebbero uno strumento preziosissimo per capire il punto d'arrivo della ricerca di Barthes, il quale negli ultimi anni della sua vita aveva sottratto la sua riflessione alla rigidità dello strutturalismo per tentare vie nuove al confine tra più discipline.

I lettori naturalmente si augurano che la polemica permetta di sbloccare la situazione, in modo che quei testi - che da dieci anni attendono di essere pubblicati - siano entro breve tempo accessibili a tutti. Sarebbe un bel modo per celebrare il decennale della morte di Barthes.

Gli anticubisti

Una mostra sui minimalisti americani
al Museo d'arte moderna di Parigi
Il nuovo rapporto fra l'opera e lo spazio
Un linguaggio né industriale né artigianale

ROSANNA ALBERTINI



Robert Morris, «Untitled», 1967; in alto a destra, Bruce Nauman, «Sound Wedge», 1969

«A ciascuno la sua piccola croce. Durante il piccolo oggi e il breve domani. E mentre aspettiamo, cerchiamo di conversare senza montarci la testa, visto che siamo incapaci di stare zitti. È vero, siamo inesauribili. Lo facciamo per non pensare. Abbiamo delle attenuanti. Lo facciamo per non sentire. Abbiamo le nostre ragioni. Tutte le voci morte. Che fanno rumore d'ali. Di foglie. Di sabbia. Di fidei. Parlano tutte nello stesso tempo. Ciascuna per conto proprio» (Samuel Beckett, 1952). Aspettando Godot.

L'arte dei minimalisti non ha aspettato. Ha deciso di riempire lo spazio con dimensioni grandi. Il suo piccolo oggi dura da venti, trent'anni. È nata in America. Ha trasferito le idee degli artisti dallo spazio privato, inaccettabile dell'Autore a una condizione di esistenza, e di realizzazione di senso, che si realizza lontano dall'intenzione originaria, nelle mani del pubblico che è invitato a pensare, a sentire. La mostra di Parigi sul minimalismo al Museo d'arte Moderna, aperta fino al 4 novembre, - gli esperti dicono che è la più bella dell'annata parigina - non è soltanto una mostra d'arte. È un libro senza parole aperto sui cambiamenti della nostra cultura e del nostro rapporto con il mondo, dal '68 a oggi. In maniera diversa, ma parallela allo sviluppo delle scienze cognitive, e di paradigmi costruttivisti che riportano ai rami di uno stesso albero la biologia, la psicologia, lo studio della percezione, lo svolgimento del pensiero. Il nuovo albero non ha ancora un nome, è un «campo di potenza formativa».

Perciò anche la parola minimalismo è difficile da classificare. I nomi della mostra di Parigi sono quelli dei promotori di questa tendenza, Carl Andre, Dan Flavin, Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt, Bruce Naumann, della generazione degli Anni Trenta, e alcuni artisti più giovani da alcuni critici definiti post-minimalisti: Richard Nonas, Lawrence Weiner e James Turrell. Ma Turrell, per esempio, non tiene affatto all'etichetta e la rifiuta. L'unità di questo tipo di arte è stata costruita, piuttosto, dal fiuto e dalle scelte di un collezionista italiano, Giuseppe Panza di Biumo, che ha raccolto in casa sua una documentazione

straordinaria sull'arte americana di concettualisti e minimalisti successiva all'Espressionismo astratto e alla Pop Art. Deciso a mettere in pubblico la sua collezione, Panza non ha trovato ascolto nei musei e nelle istituzioni italiane. Ha venduto la prima parte al Moca di Los Angeles nel 1984 e una seconda, le opere che vediamo a Parigi, alla Fondazione Guggenheim di New York. Con il simpatico risultato che il Museo Guggenheim, per l'80% fatto di artisti europei, ridiventò americano grazie a un signore della provincia di Varese.

Le opere hanno poco a che fare con il bello dell'estetica tradizionale. Gli artisti vengono da esperienze molteplici: Dan Flavin studiava in seminario per diventare prete, Robert Morris prima di studiare arte era ingegnere, Bruce Naumann matematico, Richard Nonas antropologo e archeologo, James Turrell psicologo. L'anno 1968, quasi per tutti, è stato il momento di cerniera che li ha portati decisamente sul terreno della ricerca artistica. Messa da parte la fiducia nei grandi sistemi filosofici e politici, restava aperto il problema di un linguaggio unitario, di forma e contenuto, che non separasse l'artista dalla vita di

relazione con se stesso e con il mondo. Niente a che fare con il consumo commerciale della comunicazione. L'opera si allontana dal culto familiare dell'oggetto casalingo, sempre più piccolo del corpo umano. Infine, un linguaggio né industriale (libero finalmente dall'incubo dello riproducibilità), né artigianale. Nella maggior parte dei casi gli artisti non sono materialmente esecutori della loro idea. La pensano, la scrivono e disegnano come progetto su carta, altre mani la realizzeranno. Il come, ha scritto Donald Judd, «è diametralmente opposto alla prospettiva del cubismo che presenta»

va su uno stesso piano visioni opposte», e si allontana anche dai limiti della scultura, un oggetto che basta sempre a se stesso. I minimalisti progettano opere per le quali forma, dimensioni, proporzioni, superfici restano importanti e stabili, ma sono ogni volta percepibili diversamente in relazione allo spazio dove sono collocati, alla luce, al movimento del corpo umano che li visita, ed è unicamente questo sistema di relazioni che diventa realtà oggettiva. La pura esteriorità di uno spazio pubblico. Lo spazio mentale privato dell'autore e le sue intenzioni restano impliciti fino al momento in cui

non entrano in rapporto con altri esseri viventi disposti a lavorare sulla propria coscienza e percezione di sé.

L'arte è fatta di elementi architettonici spezzati; *Fall* (Cascata), di Carl Andre, 1968, è una superficie a L formata da ventuno placche di acciaio laminato a caldo, quasi due metri di lato ciascuna, poste una accanto all'altra alla base di un muro. Materia luminosa, una cascata di riflessi emessi dal metallo lavorato per non diventare oggetto d'uso. Per evocare un fenomeno della natura che prende forma nella relazione mentale e fisica con i corpi umani invitati ad affacciarsi con stupore sulla propria opacità materiale, e sul proprio pensiero volatile come la luce.

Un pensiero che a volte è prigioniero di una camera oscura. Come in *Night passage* (Passaggio notturno) di James Turrell, 1987: l'opera è una stanza chiusa con le pareti dipinte di bianco di titanio. Riflettono una luce blu emanata dal rettangolo di una larga apertura che buca la parete di fondo. Viene spontaneo infilarsi la testa, nonostante il vago senso di vertigine che deriva dall'isolamento e dall'impressione che l'aria sia un volume tangibile denso di particelle colorate. Con la testa immersa nella finestra, lo spaesamento è totale. Una nebbia fittissima, secca, fa da cuscino d'aria che ottunde ogni percezione e preme direttamente sull'interiorità dell'io, l'unica parte mobile, e variabile, che può evitare di dissolversi nello spazio.

Il suggerimento minimo dell'artista genera un massimo di sensazione dell'esistenza, individuale o collettiva, riportata a condizioni primarie che la storia della cultura ha alterato senza cancellarle. Bruce Naumann sfida, a ogni opera, l'attiva capacità di reagire contenuta in ciascuno di noi: monna stanze o corridoi con pannelli di legno naturale. *Touch and sound*

Wall, 1969: venti metri di parete di legno a destra e a sinistra, con altoparlanti e amplificatori nascosti tra il legno e il muro. Bisogna toccare, tamburellare o accarezzare il legno. Il tatto diventa suono amplificato, la mano uno strumento musicale. *Triangle room*, 1978: è un volume chiuso illuminato da lampade gialle a vapori di sodio. Istruzioni: entrare con qualcuno e osservarsi a vicenda. L'effetto è terrificante, la pelle perde ogni traccia di colore e ci si vede cadaveri viventi. Un piccolo omaggio della propria morte stampato sul corpo di un altro, sapendo che l'altro ci vede nello stesso modo. Il calore del sangue raddoppia. *Double doors projection and displacement*, 1973: i pannelli di gesso bianco chiudono due stanze quadrate con le porte basse e strette. Le separa un corridoio di 80 centimetri. Anche qui le istruzioni: «Scegli un angolo da cui guardare nella stanza successiva; concentrati sul volume spostato dal suo corpo; immaginato pieno di acqua o di gas; cammina, studia i tuoi passi; cerca di vedere con l'immaginazione il tuo corpo che ti guarda dall'altra stanza; concentrati sulle tue estremità...». Questi esercizi sono previsti, calcolati e predisposti come esperimenti di laboratorio. Sono l'opposto della fuga nell'irrazionalità. Per la coscienza moderna, che oscilla continuamente fra idealismo e materialismo, tutto sommato camminando sempre sulla testa sia nell'uno che nell'altro caso, su un terreno che ha separato le parole dalle cose, e la cultura dalla vita reale, il minimalismo è un campanello di allarme. Nessun passo nuovo, nella corrente della storia, se qualcuno non blocca la cascata dei fatti in una dinamica cosciente, nella quale il singolo, come nel Contratto sociale di Rousseau, è più grande del tutto. Per la scienza, ma forse anche per una democrazia adulta, non è più un paradosso.



José Saramago

Bompiani pubblica il nuovo romanzo di José Saramago «Storia dell'assedio di Lisbona»

Il mondo in mano a un correttore di bozze

«Storia dell'assedio di Lisbona», il nuovo romanzo di José Saramago edito da Bompiani, ricostruisce la storia dell'assedio della capitale nel XII secolo, una ricostruzione deviata dall'errore volontario di un correttore di bozze che con la sua segreta rivolta linguistica capovolge i «destini del mondo». Ma quello che trionfa nel libro è il linguaggio di Saramago, infaticabile e scoppiettante.

NICOLA FANO

«Elogio del dubbio o dell'imperfezione? José Saramago è un grande narratore dell'opposizione. Opposizione a tutto ciò che è definito e normalizzato nel nostro mondo di certezze. Un sabotatore del linguaggio e un seminatore di punti interrogativi. Leggendo i suoi romanzi, ci si trova di fronte a storie apparentemente sbilenche e inquietanti, ogni volta mediate da un narratore esterno e pressante che racconta e giudica, che introduce i personaggi e suggerisce le chiavi di lettura. Non si può abbassare la guardia, altrimenti si rischia di perdersi, per l'appunto, tra dubbi e imperfezioni».

Dopo il rutilante *Memoriale del convento* (che ha inaugurato il filone del cosiddetto realismo fantastico), dopo il nostalgico *L'anno della morte di Ricardo Reis* (dedicato alla memoria portoghese sulle tracce del poeta classicheggiante, eteronimo di Pessoa), dopo lo splendido *La zattera di pietra* (centrato sull'identità e la specificità iberica), ecco uscire in Italia per Bompiani *Storia dell'assedio di Lisbona* (291 pagine, 24.000). Un libro da consigliare caldamente, come sempre quelli di Saramago.

Tutto nasce da un errore, dalla volontaria disattenzione di Raimundo Benvido Silva, correttore di bozze di una grande casa editrice, che con la sua segreta rivolta linguistica capovolge i «destini del mondo». Poi, la vicenda segue parallela: con il disvelamento di una Lisbona contemporanea morbida e contraddittoria, modernista ma anticonformista, e la ricostruzione, deviata, della storia dell'assedio della capitale nel XII secolo, in occasione della quale i crociati non aiuteranno i portoghesi a conquistare la città (il non è, per l'appunto, il frutto della rivoluzione del correttore). Ma quello che trionfa dalla doppia trattazione è il linguaggio di Saramago, infaticabile e scoppiettante, nel quale ogni frase ne gemina un'altra in un girotondo che sembra senza fine. «Nessuno è soddisfatto di quello che gli è toccato in sorte, questa è una verità generale, e Raimundo Silva, che soprattutto dovrebbe apprezzare di chiamarsi Benvido, che esprime nettamente ciò che vuole esprimere, e cioè benvenuto alla vita, figlio mio, invece non signore, non gli piace quel no-

me, per fortuna, dice lui, che si è perduta la tradizione per cui i padri decidono sulla scettante questione dell'onomastica, anche se riconosce che gli piace molto essere Raimundo, per un non so che di solenne o di antico che c'è nella parola». È così: Saramago è uno zio buono che ti racconta storie nell'orecchio, divagando continuamente (all'apparenza), ma dantoti l'impressione di arricchirti con commenti e notizie marginali che paiono lontane dal tracciato principale della vicenda e invece ne rappresentano l'ossatura.

Insomma, tanto per cominciare, al nostro protagonista in rivolta dopo anni di onesto lavoro non piace il proprio nome. Sentite perché: «In Raimundo Benvido Silva i motivi, che in un momento della sua vita dovevano essere stati di frustrazione piena di rancore, sono oggi puramente estetici, alcuni, giacché non gli suona bene la vicinanza di due gerundi, e gli altri, per così dire, etici e ontologici, perché, secondo la sua maniera disin-

gnata d'intendere, soltanto con un'ironia piuttosto nera si pretenderebbe di far credere che qualcuno sia davvero venuto a questo mondo, il che non contraddice l'evidenza che alcuni vi si trovino ben piazzati. Ecco qui: elogio dell'imperfezione e del dubbio, contemporaneamente. Ma pure elogio della frammentazione del linguaggio, della sua struttura a incisi che si insegnano senza fine».

José Saramago è un uomo alto che calza sempre berretti grigi particolarmente eleganti. È stato un comunista militante - in un paese dove esserlo non era facilissimo, ammesso che da qualche parte, nel mondo, sia stato facile esserlo - e non ha mai tradito le sue origini: tanto quelle politiche quanto quelle culturali. È autore di commedie di vasto successo in Portogallo ed è considerato fra i maggiori narratori di questo scorcio di secolo. In un primo momento, i suoi libri disorientano, volutamente, il lettore. Ma poi affascina, rapiscono per quell'inseguirsi di vicende

spicciolate e guidizi apparentemente sommersi che sembrano un condensato di saggezza popolare. È portoghese, poi, e la sua più grande aspirazione (nella letteratura come nel teatro e nella politica) è sempre stata quella di difendere e preservare la «diversità» del suo popolo. Qualcuno chiama i portoghesi, ironicamente, «parenti poveri del latino-americano», perché loro, che pure hanno generato in larga misura le grandi tradizioni dell'America del Sud, non hanno beneficiato di quell'esaltazione viziosa che ha imposto nel mondo la società e la cultura di un pezzo di mondo che specchia la propria povertà nell'opulenza statunitense. Il Portogallo, però, negli ultimi anni è stato applicato con una striscia di nastro adesivo all'Europa comunitaria; e da questo abbraccio frutto di interessi commerciali univoci (il Portogallo è ancor oggi terra di conquista economica), quel popolo rischia di finire strangolato. Questa, almeno, è l'opinione che Saramago non smette mai di ripetere ad ogni occasione. Perciò

nei suoi libri si ascolta, neanche troppo sotteraneamente, un grido di allarme, che tende a garantire (quando non più giustamente a pretendere) dignità, marginalità al suo mondo.

Da questa «pretesa», dunque, nascono i romanzi di Saramago, da questa idea fissa proviene la sua scelta di manipolazione (sempre solo all'apparenza) la storia passata e di farla confluire, non senza conflitti, nel presente. Non è un canto per il «Portogallo perduto», il suo, e non è nemmeno un rigurgito di autarchia nel ventre dell'Europa multinazionale: a Saramago preme inviarle i segnali di una delle mille diversità del mondo, perché è poi vero che, come tanti altri, anche i crociati non aiutarono i portoghesi a conquistare Lisbona». Il ricercato errore storico di Raimundo Benvido Silva è un omaggio alla verità, in fin dei conti, perché, come dice il narratore: «È proprio vero che nella natura nulla si crea e nulla si distrugge, di tutto si approfita».