

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA

DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANE

SCUOLA DI DOTTORATO DI
SCIENZE UMANISTICHE

DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZE UMANE

CICLO XXXII

***AMORE DELLA SCRITTURA E
SCRITTURA DELL'AMORE.***

ROLAND BARTHES

COORDINATRICE: PROF. SSA MANUELA LAVELLI

TUTOR: PROF. GIANLUCA SOLLA

DOTTORANDA: DOTT. SSA ALESSANDRA PANTANO

ABSTRACT

Il presente elaborato si concepisce come una riflessione sull'amore della scrittura e la scrittura dell'amore in Roland Barthes. Volendo trasformare il titolo della ricerca in un'unica enunciazione, si potrebbe affermare: Barthes scrive di amare scrivere l'amore. È un'enunciazione che non si conclude. Amore e scrittura si difondono infinitamente. Ciò che Barthes ama non può non scriverlo: quell'amore si fa scrittura; tutt'a un tratto la scrittura dell'amore diventa amore della scrittura. L'amore è scritturale così come la scrittura è amorosa. Amore e scrittura agiscono così, sconfinando l'una nell'altra senza stravaganze, senza violenza e senza rumore.

La materia amorosa costituisce la scrittura e il suo dire. Costituisce internamente il gesto della scrittura, inscrivendovi una domanda, la domanda d'amore, che si impone senza la classica interrogazione che inizia con un avverbio e finisce con un punto interrogativo. Una domanda che tiene insieme la riflessione e il desiderio, il pensiero e il piacere.

Negli anni settanta parlare di amore era inattuale. Nel senso di controcorrente. L'amore era caduto sotto il discreto dell'immaginario. Si preferivano altri termini: sessualità, erotismo, godimento. Invece Barthes parla d'amore. Niente di più banale. Ancora oggi tale scrittura, previa introduzione filosofica, psicoanalitica, antropologica, storica, previa quindi una cornice scientifica che ne definisca lo statuto, rischia il ridicolo.

INDICE

- Introduzioni	5
----------------	---

<i>Interstizio: Quando funziona l'interstizio</i>	26
---	----

Parte I Amore della scrittura

<i>Interstizio: Il gesto della scrittura, il gesto di una domanda</i>	39
---	----

- Capitolo I: Il gabinetto di lettura	56
---------------------------------------	----

Momenti di lettura	56
--------------------	----

L'inchino della lettura	63
-------------------------	----

La disinvoltura della lettura	71
-------------------------------	----

- Capitolo II: Il come se della scrittura	78
---	----

Un'ipotesi di produzione	78
--------------------------	----

Uno spazio soggettivo	80
-----------------------	----

Il rischio del come se	83
------------------------	----

Assumere una posizione senza posto	85
------------------------------------	----

<i>Interstizio: Né la prima né l'ultima parola</i>	90
--	----

- Capitolo III: Lo stile. Una nozione impura	97
--	----

Senza trattamento filosofico	97
------------------------------	----

Lo slittamento	100
----------------	-----

L'irricoscibile	102
-----------------	-----

L'esattezza	106
Con l'inizio della scrittura	108
Un trattamento che dà da pensare	111

<i>Interstizio: L'imbarazzo delle parole</i>	113
--	-----

Parte II Scrittura dell'amore

- Capitolo IV: Un ordine affettivo è possibile	128
Le figure	128
L'alfabeto	135
I protocolli	140

<i>Interstizio: L'innamoramento</i>	147
-------------------------------------	-----

- Capitolo V: I luoghi comuni	153
L'estrema solitudine del discorso amoroso	153
La pazienza di un discorso	160
Io ti amo	165

- Capitolo VI: Sulla ripetizione	172
Il discorso sul discorso amoroso	172
Ripetizioni e ripetizioni	178
Un nuovo assoluto	185

<i>Interstizio: L'autonomia</i>	189
---------------------------------	-----

"J'écris, cela se lance dans la communication: un point c'est tout"

- Bibliografia	199
----------------	-----

INTRODUZIONI

Congiunzioni e preposizioni. “Amore della scrittura” e “Scrittura dell’amore”. Il gioco linguistico con cui si sono iscritti queste due espressioni può alludere sia a un rapporto speculare, perché l’una è il riflesso dell’altra, sia a un contagio¹. In entrambi i casi a fungere da specchio o da contaminazione è la semplice vocale “e”, la cui funzione di congiunzione non si limita a un accostamento; quella “e” lavora i rapporti tra le parole e, con loro, le parole stesse. Non produce infatti un’opposizione: amore di scrittura non è il contrario di scrittura di amore. Nemmeno un incastro rigido tra una parte e l’altra. Quella congiunzione lavora invece in modo diverso: disperde scrittura e amore in una proliferazione infinita.

Invece di contrarre e di limitare, la divisione delle due parti ha prodotto una effusione.

Volendo trasformare il titolo della ricerca in un’unica enunciazione, si potrebbe affermare: Barthes scrive di amare scrivere l’amore. È un’enunciazione che non si conclude. Amore e scrittura si diffondono infinitamente. Ciò che Barthes ama non può non scriverlo: quell’amore si fa scrittura; tutt’a un tratto la scrittura di amore diventa amore di scrittura. L’amore è scritturale così come la scrittura è amorosa. Amore e scrittura agiscono così, sconfinando l’una nell’altra senza stravaganze, senza violenza e senza rumore.

“Amore della scrittura” e “Scrittura dell’amore” sono connesse anche dalla preposizione “di” che indica un complemento. Trattasi in entrambi i casi di un complemento di materia. Non nel senso oggettivo: la scrittura e l’amore non sono due oggetti. Sono invece due esperienze. La materia di cui sono fatti è esperienziale. Materia vitale. Singolare.

¹ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2007, pp. 112-113.

Sono due esperienze costituite di contingenza. Amore e scrittura ignorano quel che accadrà loro, come si svilupperanno, se e come andranno a finire. Esse brancolano, tentano, inciampano, procedono a tentoni.

Impossibile quindi introdurle. L'introduzione richiede una parola esterna, che, se pronunciata, toglierebbe alla materia di amore e di scrittura la loro singolarità, facendone dei saperi universali, delle conoscenze intellettualistiche, dei concetti astratti. Allo stesso modo è impossibile anche essere esaustivi in questa ricerca. Nessuna di queste esperienze, quella di amore e quella di scrittura, corrisponde alla logica del tutto, dell'ultima parola. Come non si scrive una volta per tutte, così non si ama una volta per tutte. Si scrive e poi si scrive ancora e poi ancora; si ama e poi si ama ancora e poi ancora. Amore e scrittura: materia esperienziale che si profilica all'infinito.

La filosofia. “Mai un filosofo fu mia guida”²: la frase compare nelle bozze del progetto *Vita Nuova*. Probabilmente aggiunta in un secondo tempo, la frase è scritta in matita, tra parentesi e a lato di un ipotetico indice del romanzo. Immagino che nella costruzione di un percorso tematico che si delinea schematicamente con un ordine di temi, Barthes aggiunge quella frase come si aggiunge un pensiero impellente, che fa irruzione immediatamente perché non può attendere uno spazio nella consequenzialità dell'indice.

Appena letta, non ho avuto la sensazione che quella frase contraddicesse la ricerca che stavo svolgendo.

In linea con quanto Barthes afferma in quella frase, non ho mai posto un filosofo, né tra i più antichi né tra i più moderni (o anche contemporanei), alla guida del pensiero di Barthes.

² Tra le bozze del romanzo compare un foglio, datato 22 agosto 1979, in cui si legge: “Jamais un philosophe ne fut mon guide” [Mai un filosofo fu la mia guida]. R. Barthes, *Oeuvres complètes*, a cura di E. Marty, t. V, Seuil, Paris 2002, p. 996.

Là dove manca la guida filosofica al pensiero, inizia il lavoro della ricerca che per Barthes coincide con il lavoro della scrittura. La ricerca non è l'erudizione³. Nel momento in cui la ricerca cessa di essere legata a un risultato, che dà prova a una definizione conclusiva ed esaustiva, essa è un'avventura⁴. Quando il cammino di un significato di una ricerca si fa sorprendere dall'esperienza avventurosa del significante, allora si incontra la scrittura. La ricerca è quindi un'esplorazione senza un risultato garantito in anticipo e senza l'aspettativa di un contributo che pone fine ai vari tentativi. Innanzitutto la ricerca deve essere l'incontro con la scrittura⁵ e, per reversibilità o per contagio, l'incontro con l'amore.

Leggo dalle parole di Derrida, quelle scritte dopo un anno dalla morte dell'amico, volte a pensare Roland Barthes nella sua singolarità come pensatore e come scrit-

³ Per preparare i suoi corsi, Barthes leggeva e prendeva appunti durante l'estate, scriveva in fretta all'inizio dell'autunno e teneva le lezioni nel corso dell'inverno: "La sua bibliografia è sempre limitata e quasi interamente di seconda mano, senza lo scrupolo di verificare le fonti", Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, tr. it. di Alberto Folini, Neri Pozza, Vicenza 2017, p. 387.

⁴ Per designare l'attrattiva che certe scritture, anche certe foto, hanno esercitato su di lui Barthes impiega la parola avventura: ciò che gli avviene, lo tocca, lo punge, lo ferisce, lo agguanta. Sull'avventura Barthes ha lavorato all'ultimo corso tenuto al Collège de France. Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e Seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, 2 voll., introduzione, traduzione e cura di E. Galiani e J. Ponzio, Mimesis, Milano-Udine 2010. Cfr. Id., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003, p. 21.

⁵ R. Barthes, "Scrittori, intellettuali, professori" in Id., *Il brusio della lingua*, tr. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988, p. 327. In un numero della rivista "Communications", dedicato alle ricerche di alcuni giovani ricercatori, Barthes indica un difficile dilemma nel testo della loro scrittura: da un lato essi sono chiamati a scrivere in posizione di extraterritorialità rispetto l'oggetto del loro studio, seguendo così il codice convenzionale dello scrivere bene, dall'altro è chiamato a "entrare in prima persona nel gioco del significante, nell'infinito dell'enunciazione". Una ricerca deve lanciare il soggetto attraverso il bianco della pagina per disperderlo: insomma deve spiazzare sia l'autore sia il lettore: la ricerca deve "essere immessa nella circolazione anonima del linguaggio, nella dispersione del Testo", in R. Barthes, "Giovani ricercatori", in *ivi*, p. 85.

tore, una bella descrizione: egli cerca ciò che gli va⁶. Cerca ciò che va a lui incontro, si orienta verso ciò che lo colpisce. Non aspetta semplicemente che le cose vengano a lui. E nemmeno decide, altrettanto semplicemente, di intraprendere uno studio su qualcosa che lo interesserebbe.

Se mai nessun filosofo è stato guida del pensiero di Barthes, è perché nessuna filosofia può far prendere la decisione di scrivere e di amare. In Barthes funziona invece l'incontro, quel corto circuito che si viene a creare quando si viene toccati, anche solo sfiorati, comunque punti vivacemente.

Interstizi. Sparsi qua e là, tra le due parti e tra i diversi capitoli che li costituiscono, compaiono degli interstizi.

Sono testi che hanno una collocazione precisa all'interno delle parti della ricerca. Si sono scritti nel momento fatale in cui mi sono incagliata nell'amore e nella scrittura. Quando avvertivo per esempio un groviglio, ho sciolto i fili che lo costituivano aggiungendo un ulteriore spazio; quando invece sentivo un rallentamento, simile a un trascinarsi, ho aggiunto delle parole per creare più ritmo; quando poi la struttura interna del capitolo si compattava, stringendo con forza le parole, ho cercato una distensione nell'interstizio per ricalibrare la densità. Tutte le volte gli interstizi si sono generati diversamente.

La loro collocazione non dipende dall'articolazione della tesi. Non è stata decisa per il rispetto dell'ordine delle parti e dei capitoli. È legata invece al momento - temporale e spaziale - della loro insorgenza, di per sé difficile da coordinare. La loro collocazione ha cercato di rispettare i legami, i passaggi, i contagi che gli interstizi intrattengono con i capitoli vicini. Non perché questi ultimi siano i loro referenti. Gli interstizi non si riferiscono ai capitoli, anche se non ne sono completamente indipendenti.

⁶ Cfr. J. Derrida, "Le morti di Roland Barthes", in Id., *Ogni volta unica, la fine del mondo*, tr. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2005, pp. 57-58. Lo stesso saggio si trova in Id., *Psyché. Invenzioni dell'Altro*, tr. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2008, pp. 307-342.

Per chi considera la filosofia un'officina del pensiero non può non accostarsi a questi incontri, ordinari e allo stesso tempo sfuggenti chiamati interstizi, soglie, intermezzi o vestiboli che a dir si voglia. Non importa il nome che si vuole dare. Si tratta comunque di spazi che, senza limiti precisi, non sono né dentro né fuori il testo. In qualsiasi forma, breve o lunga, intera o spezzettata, gli interstizi sono stati necessari. Non può esistere un testo senza un interstizio, fosse anche il titolo del testo, l'introduzione, la conclusione o le note a piè di pagina. Senza questi spazi che danno fluidità e densità, movimento e stabilità, lentezza e velocità, non si sarebbe potuto trattare né di scrittura né di amore.

Invece di essere lasciati in disparte, sono stati finalmente raccolti senza la pretesa di farne dei capitoli. Inserendoli nel corpo del testo e accostandoli ai capitoli con i quali si sono scritti, non possono essere riconosciuti facilmente. Il riconoscimento infatti avverrebbe se, e solo se, gli interstizi avessero dei caratteri morfologici o sintattici particolari, per esempio la brevità, in grado di denotarne un'identità. Se così fosse, gli interstizi sarebbero identici. Gli interstizi sono invece tutti diversi. Non hanno caratteri generalizzabili. Non sono nemmeno pause dato che non sono stati scritti tra la fine di un capitolo e un altro. Nell'ordine delle parti e dei capitoli, gli interstizi sono momenti incommensurabili.

Una scrittura senza documenti. All'indomani del tragico incidente di Barthes, avvenuto il 25 febbraio 1980 all'incrocio di Rue des Ecoles e Rue Saint-Jacques, Italo Calvino è colpito da un dettaglio di un racconto che circolava tra coloro che lo conoscevano: "Roland Barthes era rimasto sfigurato, tanto che nessuno, lì a due passi dal Collège de France, aveva potuto riconoscerlo e l'ambulanza che l'aveva raccolto l'aveva portato all'ospedale della Salpêtrière come un ferito senza nome (non aveva documenti con sé) e così restò per ore non identificato in corsia"⁷.

⁷ Italo Calvino, *Barthes e i raggi luminosi*, in Marco Consolini e Gianfranco Marrone, *Roland Barthes. L'immagine, il visibile*, Riga 30, Marcos y Marcos, Milano 2010, p. 138.

L'immagine che si è formata nello sconcerto di Italo Calvino, venuto a conoscenza della tragica morte dell'amico, si scontra con quella che si era affermata in Francia dagli anni settanta in poi. Quella di Calvino è l'immagine di un Barthes irriconoscibile che contrasta con quella autoriale che tutta la società, non solo intellettuale, gli aveva attribuito. Negli anni settanta Roland Barthes era infatti un autore. Non solo esperti di semiologia, di teatro, di fotografia, di linguistica, e di tanto altro, ma anche non esperti riconoscevano la sua scrittura.

Non importa né a Calvino né a noi verificare il dettaglio di quel racconto⁸, quanto invece è interessante avventurarsi sui motivi per cui quell'immagine senza nome, senza documenti, senza identità si è formata in Calvino.

Per renderci conto di quanto Roland Barthes fosse conosciuto⁹, basterebbe sapere che su di lui fu organizzato un convegno ancora quando era in vita. Mi riferisco al Colloque de Cerisy, intitolato *Prétexte: Roland Barthes*, organizzato da Antoine Compagnon al Centro Culturale Internazionale di Cerisy-la-Salle nel 1977, in cui Roland Barthes era presente.

E ancora a conferma del riconoscimento intellettuale che Barthes ha ricevuto basterebbe sapere il numero delle sue biografie: ben tre. La prima di Louis-Jean Calvet nel 1990¹⁰, poi quella del 2012 di Marie Gil che tenta di costruire un in-

⁸ Calvino racconta che quando il 28 marzo lo vide nella bara il suo viso non era sfigurata. Cfr. *ivi*, p. 138.

⁹ Per un resoconto dei lavori su Barthes, vedi Claude Coste, *État présent. Roland Barthes*, in "French Studies", vol. LXIX, n. 3, pp. 363-374. Roland Barthes aveva inventato la parola "Marcelismo" nella sua conferenza sull'opera di Proust "Longtemps, je me suis couché de bonne heure" (1978), ora Jean-Pierre Richard ha inventato la parola "Rolandismo" nel suo testo *Roland Barthes, dernier paysage* (Verdier, Lagrasse 2006, p. 57) per indicare l'abbondante produzione di lavori sul suo conto, in particolare sulle sue opere, i suoi interessi, i suoi temi e su alcuni momenti della sua vita. È da segnalare tutta l'attenzione che Roland Barthes ha attirato non solo dopo la morte ma anche durante la vita, basti pensare il fatto che mentre era ancora in vita è stato organizzato un convegno su di lui, a cui egli era stato invitato. Cfr. Jean-Pierre Richard, *Roland Barthes, dernier paysage*, Verdier, Paris 2006, p. 57.

¹⁰ Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes 1915-1980*, Flammarion, Paris 1990.

treccio tra il testo della vita e il testo dell'opera¹¹ e infine, la terza, quella di Tiphaine Samoyault del 2015¹².

E ancora basterebbe sapere il numero di coloro che, avendo avuto la fortuna di conoscerlo, hanno voluto raccontarlo nei suoi atteggiamenti, abitudini, paure, felicità. Faccio qualche esempio: *Le corps couché de Roland Barthes* di Martin Melkonian¹³; *Les Samouraïs* di Julia Kristeva¹⁴; *Roland Barthes, le métier d'écrire* di Éric Marty¹⁵.

Quel che ha prodotto l'immagine di Calvino non è però la società dello spettacolo, la notorietà, la fama che molto probabilmente Barthes non reggeva e che lo hanno in tal senso spersonalizzato¹⁶. Non voglio offrire qui un giudizio su una società, anche intellettuale, che ha strumentalizzato l'immagine di Barthes.

Credo invece che l'immagine che si è prodotta in Calvino, quella di uno scrittore senza documenti, sia l'immagine di chi scrive, di chi ama scrivere e di chi scrive di amore.

Lettore (da poche settimane prima dell'incidente) di *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Calvino ha colto in quel libro non tanto la persona Barthes quanto chi scrive, chi ama, chi pensa. Non è il soggetto biografico. Quel che Calvino ha immaginato è qualcosa di non raffigurabile di Barthes, di non dicibile, di non definibile. È qualcosa di esorbitante che non è riducibile alla monumenalità di sé che la

¹¹ Marie Gil, *Roland Barthes: au lieu de la vie*, Flammarion, Paris 2012.

¹² Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, Seuil, Paris 2015.

¹³ Martin Melkonian, *Le corps couché de Roland Barthes*, Librairie Séguier, Paris 1989.

¹⁴ Julia Kristeva, *Les Samouraïs*, Gallimard, Paris 1992.

¹⁵ Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Seuil, Paris 2006.

¹⁶ A tal proposito Umberto Eco ricorda che su di lui è stato scritto anche un pamphlet satirico. “La cosa lo aveva addolorato, e me ne ero stupito, perché se qualcuno scrive un intero libello parodiando il linguaggio di un autore, anzi il linguaggio dei suoi seguaci, questo significa che il parodiato ha raggiunto una condizione di grande ascolto”. Paolo Fabbri e Isabella Pezzini (a cura di), *Mitologie di Roland Barthes*, Atti del Convegno di Reggio Emilia, a cura di P. Fabbri e I. Pezzini, Pratiche, Parma 1986, p. 298.

scrittura può rischiare di edificare. È l'impersonalità, la singolarità, la vita di Roland Barthes¹⁷.

Una filiazione inindividuabile. All'incontro del 1 dicembre 1979, nel corso *La preparazione del romanzo*, Barthes afferma: "Due cose sono certe, mi sembra: a. Non c'è testo senza filiazione; b. Ogni filiazione (di scrittura) è inindividuabile"¹⁸. Quel giorno, a lezione, Barthes torna sulla questione della filiazione, su cui a ben vedere non ha mai smesso di interrogarsi, dagli anni sessanta agli anni ottanta, incontrandola in diversi percorsi di scrittura¹⁹.

Non c'è testo senza filiazione. Non esiste una produzione di scrittura selvaggia, spontanea, solitaria. Esiste piuttosto un intreccio di scritture e di pensieri all'interno del quale si costruisce un testo.

Tuttavia la filiazione non è individuabile. Questo è il punto interessante della questione, che riguarda il modo in cui Barthes si è rapportato con pensatori e pensatrici provenienti da diversi generi di sapere (dalla semiologia alla retorica, dalla filosofia alla psicoanalisi, dalla linguistica al teatro), ma riguarda anche il modo in cui è stato trattato Barthes, la sua scrittura, il suo amore, il suo pensiero nella presente ricerca.

In quella lezione Barthes racconta di aver letto con piacere un piccolo testo che ha chiamato poetico perché né narrativo né intellettuale. Si presentava come un testo difficile da sussumere tra i generi letterari. Leggendolo, Barthes ha percepito, nella modalità di costruire il discorso, l'influenza di Rimbaud: il linguaggio che costituiva quel testo poetico non poteva infatti formarsi prima di Rimbaud. Tuttavia,

¹⁷ "Tutta la sua opera, ora me ne accorgo - scrive Calvino - consiste nel costringere l'impersonalità del meccanismo linguistico e conoscitivo a tener conto della fisicità del soggetto vivente e mortale", in I. Calvino, *Barthes e i raggi luminosi*, cit., p. 139.

¹⁸ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., p. 232.

¹⁹ La questione è presente non solo nel rapporto di scrittura e lettura, ma anche nella nodosa questione della soggettività e dell'autorialità, e infine nel problema dell'insegnamento e della ricerca.

Barthes è convinto che chi ha scritto quel testo poetico non abbia letto per nulla o non frequentemente Rimbaud.

Barthes la chiama filiazione diffusa, diffranta, al limite del Nome. La distingue da quella paterna. È una filiazione inconsapevole.

Barthes lo spiega. Nella scrittura i riferimenti a pensatori e a pensatrici non sono una garanzia.

Anche in quella di Barthes nessun autore e nessun'opera fungono da stampella al suo pensiero.

In questa ricerca non potevo fare diversamente. Ho evitato di costruire attorno alla sua scrittura un contesto di libri e di persone, tutto in un incastro, la cui possibilità di parola non poteva che limitarsi all'opposizione e alla vicinanza.

Se Barthes fosse stato legato a quel che l'autore del piacevole libretto dichiarava circa le sue letture, non avrebbe sentito, se non difficilmente, l'eco di Rimbaud. Così, anche la presente riflessione ha evitato di vincolare il pensiero di Barthes a quel che Barthes esplicitamente o meno si riferiva, per lasciare il maggior spazio possibile alla sua singolarità. Se la ricerca è un'avventura, allora necessariamente corre un rischio. In questo caso mi sono avventurata a creare un campo in cui Roland Barthes potesse tenere il suo discorso.

L'assenza di riferimenti autoriali non è da attribuirsi all'assenza di filiazione: è, invece, che la filiazione non è individuabile, come lui stesso dice. Difficile ricondurre il pensiero a qualcosa o a qualcuno. Non ho voluto, con questo, fare di Barthes un pensatore solitario. Tutti conoscevano il suo piacere di stare con gli amici, la sua felicità quando stava in compagnia. Va ricordato che in uno dei suoi ultimi testi, *L'immagine*, redatto per il Convegno di Cerisy-la-Salle *Prétexte: Roland Barthes* del 1977, egli ha concluso con un'apologia dell'amicizia: *l'acolouthia*. "Vorrei designare con questa parola quel campo raro in cui le idee si impregnano

di affettività, in cui gli amici, accompagnando in corteo la nostra vita, ci permettono di pensare, di scrivere, di parlare”²⁰.

La sua scrittura nasce in questo campo raro, affettivo, piacevole, agevole²¹. Un corteo di amici che lo hanno aiutato a non porsi come l’autore della scrittura²².

²⁰ R. Barthes, “L’immagine”, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 368. Cfr. Anche R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, tr. it. di G. Celati, Einaudi, Torino 2007, pp. 75-76. Qui Barthes scrive che giorno dopo giorno, nell’esercizio continuo della scrittura, si va a formare una rete, la topica degli amici.

²¹ Un esempio è *Frammenti di un discorso amoroso*, dove Barthes si appoggia a un’ampia galleria di citazioni letterarie, postille psicoanalitiche, esperienze personali e, particolare rilievo assumono anche le esperienze di amici. Le parti desunte dagli amici, sottolinea Barthes, non forniscono la garanzia dei dati di autorità ma sono cenni di conversazioni semplicemente piacevoli.

²² Ho trovato discutibile la scelta di non inserire nell’opera completa i testi scritti per l’*Enciclopedia Einaudi: Ascolto* (con R. Havas), in *Enciclopedia*, I, Einaudi, Torino 1977; *Luogo comune* (con Jean-Louis Bouttes) e *Lettura* (con Antoine Compagnon), in *Enciclopedia*, VIII, Einaudi, Torino 1977; *Orale/scritto* (con Eric Marty) in *Enciclopedia*, X, Einaudi, Torino 1977; *Scrittura* (con Patrick Mauriès), in *Enciclopedia*, XII, Einaudi, Torino 1977. L’unica motivazione che ho trovato la leggo nell’*Introduzione a Barthes* di Isabella Pezzini: “non sono incluse nell’opera completa di Barthes perché scritte in realtà unicamente dai cofirmatari” (cfr. Isabella Pezzini, *Introduzione a Barthes*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 178). La selezione presuppone che ci siano dei testi scritti e firmati da Barthes e dei testi firmati e non scritti da Barthes. Sono inclusi nelle opere, in quanto autentici, solo i testi firmati e scritti; sono esclusi tutti gli altri, quelli firmati e non scritti e anche quelli scritti e non firmati. Ciò apre una riflessione, che qui non possiamo approfondire, sul rapporto tra la firma e la scrittura di un testo. Mi limito a affermare che, dati i criteri di selezione impiegati per quel che dovrebbe essere l’opera completa, accanto ai testi dell’*Enciclopedia Einaudi* occorrerebbe aggiungere anche il romanzo *Vita nova*, firmato e non scritto.

Citando François Wahl, Barthes disse: “Dove veramente si desidera, si firma; e oggi si firma poco” (R. Barthes, *Il discorso amoroso. Seminario à l’école pratique des hautes études 1974-1976*, seguito da *Frammenti di un discorso amoroso inediti*, introduzione di E. Marty, presentazione e cura di C. Coste, introduzione all’ed. it., tr. e cura di A. Ponzio, Mimesis, Milano 2015, cit., p. 326). Il seminario che Barthes aveva iniziato da qualche giorno, quello del 1975/76, il discorso sul discorso amoroso, è firmato. “Non con una firma civile, patronimica, privata, ma con la firma del desiderio”, in R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 326. Mi chiedo allora se i testi dell’Einaudi, dato gli argomenti di cui si occupano, siano firmati dal desiderio di Barthes. Sulla firma in quanto “iscrizione del desiderio”, cfr. R. Barthes, “Réquichot e il suo corpo”, in Id., *L’ovvio e l’ottuso*, tr. it. di C. Benincasa, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Einaudi, Torino 2001, p. 233.

Non solo un punto di svolta. Molto spesso si cerca nella biografia di un pensatore un fatto determinante nella sua vita e nella sua scrittura. Un punto spartiacque che distingue un prima e un dopo. Individuarlo parrebbe importante perché permette di fare della vita di un pensiero la storia di un pensatore.

Questa operazione è condotta da Barthes su se stesso: in interviste o a lezione egli indica il punto in cui è accaduta una svolta, una torsione, un cambiamento nella storia della sua scrittura.

In un'intervista del 1971 parla del periodo che va da *L'introduzione all'analisi strutturale dei racconti* (1966) a *S/Z* (1970)²³. La prima opera della svolta è *L'impero dei segni*, del 1970, testo che Barthes ha scritto dopo il viaggio in Giappone (maggio-giugno 1966)²⁴.

In quell'occasione Barthes ha diviso la sua scrittura, inserendovi un'inamovibile contrapposizione tra un prima e un dopo. Se prima di *S/Z* Barthes lavorava principalmente sul significato dell'opera, andando a compiere un'analisi dei codici e dei termini con l'obiettivo di dare forma a una rappresentazione, poi Barthes ha cambiato modo di rapportarsi alla scrittura. Ha cominciato a lavorare ascoltando il puro significante e la sua proliferazione nel testo. Quella che si legge in quest'intervista sembra una presa d'atto. Con decisione Barthes pone un determinato confine che distingue altrettanto determinatamente due istanze, quella dello scrivente e quella dello scrittore, e due ambiti di lavoro, quello del significato e quello del

²³ Per la rivista "Signs of the Times" Roland Barthes rilascia un'intervista, *A Conversation with Roland Barthes*, tradotta in italiano con il titolo *Intervista* (R. Barthes, "Intervista", in Id., *La grana della voce*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1986, p. 125 e p. 142). Le interviste non erano ben tollerate da Barthes perché sempre minacciose di radicare l'interlocutore in posizioni fisse (cfr. R. Barthes, "Roland Barthes si spiega", in *ivi*, p. 315). Nell'intervista Barthes individua nell'anno 1971, il momento in cui la sua scrittura, anche da semiologo e critico, è cambiata.

²⁴ In *L'avventura semiologica* Barthes scrive che l'anno 1966 è l'anno in cui scorge discorsi e percorsi che spostano pregiudizi recidivi. Ciò che caratterizza il suo lavoro in questo momento cruciale è il piacere di scrivere: il piacere di esercitare un'attività che è anche un gioco, una pratica di tracce in movimento e non di segni dotati di un senso da determinare. Cfr. R. Barthes, *L'avventura semiologica*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1991.

significante. Se il *Sistema della moda*, con il suo registro di modelli e con il suo bricolage di citazioni è letto da Barthes come l'arte dello scrivente, *L'impero dei segni* invece rientra nell'artigianato dello scrittore.

Con sorpresa si legge però, sempre in un'intervista, "Venti parole-chiave per Roland Barthes", del 1975, del legame molto stretto, personale e corporeo non con *Il grado zero della scrittura* o anche *Miti d'oggi* - come la critica di Barthes si attenderebbe -, ma con un libro di cui si è parlato meno: *Michelet*²⁵. *Michelet* è stato pubblicato nel 1954 presso le Editions du Seuil. Quel libro gli ricorda la giovinezza. Anche in *Lezione* del 1977, all'inizio del discorso inaugurale al Collège de France, rivolge un omaggio, il primo di una serie, proprio a Michelet a cui deve l'aver scoperto non solo la posizione della storia nelle scienze antropologiche ma anche "la forza della scrittura, nel momento in cui il sapere accetta di compromettersi"²⁶. È *Michelet*, il libro e il pensatore, che funge allora da spartiacque all'interno della storia della scrittura di Barthes. Ma si è subito smentiti.

19 gennaio 1980: in una lezione del corso *In preparazione del romanzo*, Barthes indica un'altra svolta interna alla sua scrittura. È il 1973 con la pubblicazione de *Il piacere del testo*, il libro della "crisi del super-io teorico", il libro del "ritorno dei testi amati", il libro della "rimozione o de-rimozione dell'autore": attorno a quel libro, così afferma a lezione, si dichiara il gusto per "la nebulosa biografica", "maniera, senza dubbio, di reagire contro la freddezza delle generalizzazioni, collettivizzazioni, aggregazioni, e di rimettere nella produzione intellettuale un po' di affettività 'psicologica'"²⁷. La svolta che *Il piacere del testo* ha prodotto nella sua scrittura viene ribadita in un'intervista del 1977, rilasciata dopo la pubblicazione

²⁵ R. Barthes, "Venti parole-chiave per Roland Barthes", in Id., *La grana della voce*, cit., p. 224.

²⁶ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola* seguito da *Lezione*, Einaudi, Torino 2001, p. 176. Cfr. Chantal Thomas, "Barthes e Michelet. Omologia di lavoro, parallelo di affezione, in P. Fabbri e I. Pezzini (a cura di), *Mitologie di Roland Barthes*, cit., pp. 271-281.

²⁷ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit., vol. II, p. 331.

dei *Frammenti di un discorso amoroso*: “Dopo *Il piacere del testo* non posso più sopportare la dissertazione sul soggetto”²⁸.

Barthes indica non una svolta ma più svolte: 1966, anno in cui conosce Julia Kristeva, in cui si reca a Baltimora dove si confronta con Jacques Derrida e Jacques Lacan, in cui inizia la collaborazione con la rivista “Tel Quel”, infine anno in cui compie il suo primo viaggio in Giappone; 1970, anno di pubblicazione di *L'impero dei segni*; 1954, l'anno di *Michelet*; 1973, l'anno di *Il piacere del testo*; accanto a queste svolte, se ne possono aggiungere delle altre: 1955, la passione del teatro di Brecht; 1977, la morte della madre. Tanti altri testi, incontri, letture che non abbiamo nominato, hanno impresso una svolta, anche piccola ma vitale.

Come il gesto dell'aruspice che punta il bastone verso il cielo, così Barthes ha puntato il dito verso la sua scrittura. Come quel bastone anche quel dito non ha indicato nulla, ha puntato cioè “verso ciò a cui non si può puntare”²⁹, e verso cui non si può fare a meno di puntare. Tutte le volte Barthes indica quel punto inconsistente, moltiplicando così le svolte fino a costituire una rete inestricabile di torsioni, linee, passaggi, incroci.

Scrittura: un'esperienza differenziale di linguaggi. In un testo inedito del 1974, che serviva a introdurre la pubblicazione di una serie di dialoghi emessi dalla televisione francese, Barthes ha definito la scrittura come “un'esperienza differenziale di linguaggi”³⁰.

²⁸ R. Barthes, “Frammenti di un discorso amoroso”, intervista rilasciata a Jacques Henric nel 1977, in Id., *La grana della voce*, cit., p. 277.

²⁹ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 56.

³⁰ R. Barthes, “Dalla parola alla scrittura” in Id., *La grana della voce*, cit., p. 7. Nel testo originale Barthes si legge “expérience différentielle des langages”, cfr. In R. Barthes, *Oeuvres complètes*, t. IV, cit., pp. 540-541.

In quell'occasione Barthes ribadisce che la scrittura non è da confondersi con la scrizione, che consiste in una "toilette del morto"³¹, nella pulizia cioè del testo che lo scrittore esegue prima di consegnarlo all'eternità della pubblicazione. Non è nemmeno il linguaggio orale. La parola orale è una lotta a cielo aperto con la lingua e con il suo imperativo a dire³².

L'esperienza differenziale della scrittura si fa con una pluralità dei linguaggi. Sappiamo da quel che Barthes racconta di sé che egli amava dipingere, cucinare, suonare, fare quindi esperienza di tanti linguaggi.

Quando dipingeva, usava molte tecniche: acquarelli, tempere, pennarelli, inchiostri di china, pastelli a cera, qualche volta dipingeva ad olio, ma sempre su carta³³. Si contano circa settecento opere, di cui il nucleo principale è nelle mani del fratello, Michel Salzedo, novantasei carte invece sono di proprietà di Romaric Sulger-Buel, e le altre sono disseminate nelle case di amici e amiche. Come le tele, anche le bozze del romanzo e gli appunti dei corsi sono scrupolosamente numerate, datate, schedate. C'è continuità tra il segno grafico e il segno alfabetico, tra il testo-disegno e il testo-scrittura.

³¹ R. Barthes, "Dalla parola alla scrittura" in Id., *La grana della voce*, cit., p. 3. La scrittura è spesso connotata come il mezzo di espressione specificatamente umana che si differenzia dall'oralità. Una connotazione che legittima la superiorità intellettuale dell'essere umano tra i viventi. Questo è il modo di pensare comune. Il non umano appare, dopo l'invenzione della scrittura, una gigantesca massa corporea analfabeta. Non è mia intenzione mettere in discussione che la scrittura sia stata e sia tuttora un mezzo di cui ci si serve per esprimerci. Ma sarebbe una visione alquanto parziale. Se è un mezzo, lo è talvolta senza l'oggetto finalistico. Molti sono gli scrittori e le scrittrici, di qualsiasi genere letterario e scientifico, che ammettono di non aver, prima della scrittura, un oggetto da scrivere. Oggetti, modi, contenuti, stili si fanno scrivendo. La scrittura si fa pensando.

³² Rispetto all'oralità dell'intervista Barthes afferma: "Quello che ho voluto dire non potevo dirlo meglio che scrivendo, e ridirlo parlando tende a ridurlo", in R. Barthes, "Roland Barthes si spiega", in Id., *La grana della voce*, cit., p. 314.

³³ Carmine Benincasa, "Roland Barthes e la polifonia dei piaceri", in *Roland Barthes. Carte, Segni*, catalogo della mostra al Casino dell'Aurora, tenutosi a Roma nel febbraio-marzo 1981, a cura di C. Benincasa, Electa, Milano 1981, p. 10.

Con il linguaggio della musica Barthes si definisce un dilettante³⁴: non ha il senso della padronanza o della competizione. Suonava tutti i giorni. Alternava momenti alla scrivania con momenti al pianoforte. Jean Starobinski, che lo ricorda eseguire brani romantici di pianoforte di Schubert e di Schumann, lo ha definito un musicista delle idee³⁵.

Sulla cucina, sulle abitudini legate ai cibi e sui gesti artistici che si eseguono ai fornelli e a tavola Barthes aveva iniziato a scrivere alcuni testi, presenti in *Miti di oggi* del 1957, come “Il vino e il latte”, “La bistecca e la patate fritte” e “Cucina ornamentale”³⁶. In questi testi Barthes si sofferma a esaminare alcuni dei cibi mitologici dell’immaginario francese, ma è soprattutto con il saggio “Réquichot e il suo corpo” (1973), raccolto in *L’ovvio e l’ottuso*, che Barthes tenta in maniera più esplicita un accostamento tra scrittura, cucina e pittura; della materia, che sia il segno, il colore o il cibo, a Barthes interessa il trattamento che consiste nel compiere alcune operazioni: “l’intenerimento, l’ispessimento, la fluidificazione, la granulazione, la lubrificazione”³⁷.

L’esperienza della scrittura si fa passando dalla pittura al disegno, dal romanzo alla musica, dal testo alla cucina. Non è indifferente lavorare con un linguaggio piuttosto che un altro. Con ognuno e con tutti diversamente è possibile l’esperienza della scrittura.

L’esperienza differenziale della scrittura non si costruisce attraverso i limiti dei linguaggi. Se Barthes passava da un linguaggio a un altro, non era per cercare una soluzione alle perdite e alle fatiche di questi linguaggi. Quella che Barthes nomina non è una sintesi generale. Non è nemmeno il centro dominante che racchiude e

³⁴ R. Barthes, “Amare Schumann”, in Id., *L’ovvio e l’ottuso*, cit., pp. 282. Cfr. Id., “Venti parole-chiave per Roland Barthes”, in Id., *La grana della voce*, cit., p. 212.

³⁵ Cfr. Jean Starobinski, “Roland Barthes musicista”, testo pubblicato il 7 agosto 2016 in “Il sole 24 ore”.

³⁶ R. Barthes, *Miti d’oggi*, tr. it. di Lidia Lonzi, Einaudi, Torino 2005, pp. 67-73 e pp. 125-126. Il “Cibo” rientra tra le parole chiave del pensiero di Barthes secondo Gianfranco Marrone. Cfr. G. Marrone, *Roland Barthes. Parole chiave*, Carocci, Roma 2016, pp. 37-45.

³⁷ R. Barthes, “Réquichot e il suo corpo” in Id., *L’ovvio e l’ottuso*, cit., p. 210.

subordina a sé tutti i linguaggi. Lo dice bene Barthes: la scrittura è un'esperienza differenziale. In quanto differenziale è un'esperienza viva. Non si satura con la somma dei differenti linguaggi. Non conta aggiungere un linguaggio dopo un altro. Conta invece la vivacità anche di un solo colore, il ritmo di un brano musicale, il sapore di un piatto, l'incisione di una grafia. Conta cioè che quei linguaggi tocchino il soggetto che ne fa esperienza; e soprattutto che quell'amore di scrittura non si riduca a un fatto intellettuale. Passando dai colori, ai suoni e alle parole, la scrittura non perde la loro differenza. Inevitabilmente questi linguaggi slittano, si incrociano, si sovrappongono, creando qualcosa di singolare. Un modo singolare di incidere, segnare, dire. Una scrittura.

Un guazzabuglio di linguaggio. Il discorso dell'amore viene indicato talvolta come un discorso svalutato, ignorato, schernito, tagliato fuori; talvolta come un discorso che non si fa sublimare in una creazione artistica diversamente da come hanno fatto credere alcuni miti³⁸; talvolta come un discorso oppresso dal linguaggio³⁹.

Mi sono chiesta a lungo quale fosse il tono della scrittura dei *Frammenti di un discorso amoroso*. Suona come una lamentela che il lavoro di Barthes cerca di consolare; suona anche come una protesta a cui Barthes risponde con una rivendicazione; non manca poi la presa d'atto di un'incapacità del linguaggio, di qualsiasi linguaggio, di farsi carico dell'immaginario amoroso.

La mia riflessione nasce da questo tormento; nasce dal fatto che quel tono non ben definibile, tra il lamento, la rassegnazione, la protesta, la rivendicazione⁴⁰, mi te-

³⁸ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p.182.

³⁹ Ivi, p. 191.

⁴⁰ Sono tanti i luoghi in cui Barthes afferma di non sopportare la scrittura protesta. Lo afferma anche in quell'intervista del 1971, quindi qualche anno prima dei seminari sul discorso amoroso. Cfr. R. Barthes, "Intervista", in Id., *La grana della voce*, cit., p. 141.

neva sempre in ascolto e nello stesso tempo incapace di definire il quadro affettivo entro il quale inscrivere il discorso amoroso.

Che il discorso amoroso fosse intrattabile Barthes lo ha ripetuto più volte. In questa riflessione non mi sono addentrata nelle ragioni, se mai ci fossero, per cui dell'amore non si è giunti a costruire una teoria. Sono stata invece attratta dagli effetti dell'intrattabilità dell'amore, in particolare dal modo in cui il discorso amoroso ha creato attorno a sé, e alla scrittura di Barthes, una serie di situazioni diverse, atteggiamenti contrastanti e posizioni discordi.

“Ho fatto un brutto sogno: c'era una persona amata che si sentiva male per strada e che angosciosamente chiedeva una medicina; ma, nonostante io mi dessi da fare, la gente passava e gliela negava con durezza; l'angoscia di questa persona prendeva un tono isterico, che io le rimproveravo”⁴¹. Il sogno di Barthes vede una persona amata che, per strada, ha un malore. La persona amata si rivolge ai passanti, chiedendo loro una medicina, ma nessuno gli dà retta.

Nessuno può comprendere l'innamorato. Nel *Simposio* di Platone, per esempio, Alcibiade paragona l'innamorato a un uomo che è stato punto da una vespa, il quale può raccontare l'accaduto solo a chi ha vissuto la stessa esperienza. Barthes lamenta una solitudine, quella del soggetto amoroso, il quale bussa alla porta di qualunque sistema per essere riconosciuto, ma alla fine viene rifiutato e non compreso.

Dal rifiuto dei sistemi di linguaggio ad accogliere il soggetto innamorato si passa poi al rifiuto dell'amore ad essere modificato, abbellito, edulcorato, sublimato. “Due grandi miti ci hanno fatto credere che l'amore poteva, anzi *doveva*, sublimarsi in creazione artistica: il mito socratico (amare serve a “generare una moltitudine di belli e magnifici discorsi”) e il mito romantico (io produrrò un'opera immortale scrivendo la mia passione)”⁴². Barthes ricorda le illusioni di due grandi miti, quello socratico e quello romantico, che hanno voluto farci credere che dal-

⁴¹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 191.

⁴² Ivi, p. 183.

l'amore si poteva trarre dei bei discorsi, dei veri e propri monumenti di scrittura. Ma il mito della creazione artistica non è altro che il risultato di un'operazione, alquanto discutibile, che applica al discorso amoroso, internamente o esternamente, una struttura logica universale. Qualsiasi discorso estetico perde di vista la contingenza; la contingenza dell'amore.

E infine, anche se un linguaggio rischiasse di scrivere l'amore, si ritroverebbe in un guazzabuglio. Anche a volerlo, nessun linguaggio dice l'amore, né quello cristiano, che esorta a reprimere o a sublimare, né quello psicoanalitico, il quale invita a cancellare l'immaginario. Nemmeno il linguaggio filosofico dice l'amore. "Volere scrivere l'amore significa affrontare il *guazzabuglio* del linguaggio: quella zona confusionale in cui il linguaggio è insieme *troppo e troppo poco*"⁴³.

Incagliarsi nell'amore. "On échoue toujours à parler de ce qu'on aime" ("Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama"⁴⁴): il titolo dell'ultimo testo di Barthes tocca in modo preciso la questione dell'amore che gira a vuoto e fa girare a vuoto ogni discorso che se ne occupa. Quel titolo non si fa tradurre semplicemente. Il verbo "échouer" porta insieme il fallire, accezione che è stata scelta nella traduzione italiana, e l'accadere, il capitare che stravolge il primo significato in quanto indica il punto in cui la parola, invece di finire nel senso di cessare di esistere, accade. Continua ad accadere. Lì si inceppa ripetendosi.

Amatore dei segni, Barthes era attento alla complessità semantica dell'espressione verbale che rimane anche nel testo del convegno: non si riesce a parlare di ciò che si ama e insieme si finisce sempre con il parlare di ciò che si ama. A tenere insieme queste due diverse accezioni del parlare d'amore è, a mio avviso, il sinonimo "incagliarsi", che si legge nei dizionari francesi e italiani, perché lo scacco a cui allude non implica la fine del gioco. Si fallisce tutte le volte che si parla d'amore,

⁴³ Ivi, p. 185.

⁴⁴ R. Barthes, *Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama*, tr. it. di A. Ponzio, Mimesis, Milano 2017.

impedendo quindi la riuscita della comunicazione e dell'espressione rappresentativa, e, ciononostante, si va a finire a parlare d'amore, si ritorna sempre a parlar di ciò che si ama.

L'amore, che, seguendo le citazioni letterarie di Stendhal, ha una forza di espansione tale che lo porta a essere espresso a ogni costo, crea difficoltà linguistiche non indifferenti. Nel momento in cui l'amore si dice, il linguaggio stesso va incontro a delle afasie che dimostrano un amore non negoziabile e impossibile allo scambio. Ma l'afasia non è da intendersi come la cessazione del linguaggio. L'afasia è un modo, quello dell'interdizione, di parlare d'amore. Allora il fallimento va concepito non come un'interruzione che vuole farla finita con il parlar d'amore, quanto piuttosto come un'intermittenza: "Stendhal è alla lettera interdetto, vale a dire continuamente interrotto nella sua locuzione. Questa interruzione è in realtà un'intermittenza quasi quotidiana, ma durevole"⁴⁵. Non cessa infatti Stendhal di scrivere dell'amore per l'Italia e per la musica. Non ferma la sua mano a scrivere come il pittore non cessa di dipingere: abbozza alla meglio.

La parola si incaglia. Non può procedere avanti, dialetticamente. Il suo scorrere è continuamente interrotto e interdetto. Tuttavia la parola nella scrittura non cessa di procedere e di espandersi: si scontra, si ferma, si rigira e si muove, si installa.

*Amore: "la materia che adopero per parlare"*⁴⁶. Mi pare, questa, la definizione più precisa di amore. Precisa perché con quell'espressione si comprendono le diverse collocazioni che amore assume nella tesi. Nella prima parte è posto all'inizio, a voler indicare il sostantivo principale, la materia soggettiva. Nella seconda, invece, è posto come la materia oggettiva della scrittura. Né da una parte né dall'altra l'amore non si rapprende. L'amore si rifiuta di consistere in un soggetto e in un oggetto. È materia che si svincola da qualsiasi collocazione gli viene attribuita,

⁴⁵ Ivi, p. 39.

⁴⁶ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 43.

sia che si tratti di interiorità che di esteriorità. Tuttavia, come dice Barthes, è la materia che si adopera per parlare. Trattasi di una materia senza referenti, senza ruoli, senza garanzie.

Anche se non consiste, l'amore non eclissa. Passa da un elemento a un altro. Sfugge senza scomparire. Insistenza, intrattabilità, ostinazione, leggerezza: sono principalmente i suoi modi ciò di cui facciamo esperienza.

La materia amorosa costituisce la scrittura e il suo dire. Costituisce il gesto della scrittura, inscrivendovi una domanda, la domanda d'amore, che si impone senza la classica interrogazione che inizia con un avverbio e finisce con un punto interrogativo. Una domanda che tiene insieme la riflessione e il desiderio, il pensiero e il piacere.

L'incontro con la scrittura è un incontro amoroso, una tensione che non ha nulla a che vedere con le belle maniere, con le buone condotte, con le giuste intenzioni che si attribuiscono alla scrittura. Quel che si produce nella scrittura, che si potrebbe chiamare stile, non è riconducibile alla maniera di scrivere.

Dal momento che si è sbarazzata del terrore del significato, la scrittura amorosa accetta alcune forme, finora concepite inadeguate al buon uso della lingua, come i luoghi comuni e la ripetizione. Barthes riscontra che le parole del soggetto innamorato, una parola dopo l'altra, dicono impropriamente quello che è proprio del suo desiderio.

È l'amore che rende la scrittura giocosa. Al Collège de France, tra gli anni 1978-1980, Barthes dichiara di voler scrivere sul romanzo come se stesse scrivendo un romanzo. In questo gioco del "come se" si fa avanti un'ipotesi di produzione. L'amore della scrittura inventa, rischia e soprattutto produce amore e scrittura.

Negli anni settanta parlare di amore era inattuale⁴⁷. Nel senso di controcorrente. L'amore era caduto sotto il discreto dell'immaginario⁴⁸. Si preferivano altri termini: sessualità, erotismo, godimento. Invece Barthes parla d'amore. Niente di più banale. Ancora oggi tale scrittura, previa introduzione filosofica, psicoanalitica, antropologica, storica, previa quindi una cornice scientifica che ne definisca lo statuto, rischia il ridicolo.

Quando scrittura e amore si incontrano, sia nell'amore della scrittura che nella scrittura dell'amore, l'effetto è l'autonomia. Quello che sembra un groviglio di scrittura e di amore, è l'autonomia. Segni che si ripetono, segni che si riproducono, segni che ritornano.

Chiudo con un bellissimo aneddoto che descrive esattamente quel che accade con la scrittura dell'amore. È un fatto che gli è accaduto e che ha assunto e che racconta a lezione sul discorso amoroso: Barthes adora l'arancia ma non la mangia quasi mai perché non sopporta sbuciarla: "ce ne si riempie sempre le dita"⁴⁹. Così quando si trovò in Spagna e in Marocco, in un ristorante, chiese al cameriere di sbuciarla per lui. L'arancia era allineata e in fila. "È quello che faccio con il discorso amoroso: lo taglio a fette, in figure, per gli altri in modo che non se ne riempiono le dita"⁵⁰. La scrittura dell'amore, tagliata in figure ordinate, impedisce a chi legge di rimanere con le mani appiccicose.

⁴⁷ Barthes definisce un'operazione "inattuale" la decisione di scrivere d'amore a metà degli anni settanta. Lo afferma in una conversazione con Alain Robbe-Grillet, durante il Convegno che si era tenuto a Cerisy nel 1977. "Ho sempre più voglia di affinare la categoria dell'inattuale come forza, come forza di spostamento, come energia, come tensione". Cfr. Alain Robbe-Grillet, "Perché amo Barthes", in M. Consolini e G. Marrone, *Roland Barthes. L'immagine, il visibile*, Riga 30, cit., p. 165.

⁴⁸ Il discorso amoroso è "la presa a carico del Simbolico da parte dell'Immaginario". Il che sta a significare che il discorso amoroso è un discorso dell'immaginario. Nessuna castrazione fonda il discorso dell'innamorato. In questo contesto, che è il discorso amoroso, l'immaginario prevale sul simbolico.

⁴⁹ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 603.

⁵⁰ *Ibidem*.

Interstizio. Quando funziona l'interstizio

È il 1978. A Parigi, al Museo delle arti decorative, viene installata la mostra “Ma. Espace/temps au Japon” di cui Roland Barthes scrive un breve articolo per la rivista “Le nouvelle Observateur”¹. Questa sillaba, “Ma”, a pronunciarla così semplice, indica nella lingua giapponese l'intervallo. Indica quindi un vuoto, lo stesso che è presente anche nelle lingue di origine latina, come il francese e l'italiano, la cui parola, intervallo o interstizio, è composta e difficile da pronunciare.

A partire da questo contributo di Barthes, alquanto rapido, rischio una riflessione che rimarrà sospesa tra la definizione e l'approssimazione. Sarà un interstizio come gli interstizi di cui tratta: un luogo quindi che non potrà mai completarsi fino al suo compimento. Come poter descrivere quel che non rappresenta nulla?

Parto dall'ultima volta che Barthes ha dichiarato la sua passione per l'intervallo, la mostra giapponese tenutasi a Parigi, non perché lì Barthes abbia sviluppato questo concetto così semplice o così complesso che rimane fino alla fine sfuggente, ma perché ancora una volta Barthes ha voluto attirare l'attenzione dei suoi lettori e lettrici su un punto del tutto inconsistente come l'intervallo. La mostra è stata quindi l'occasione per Barthes di indicare qualcosa tuttavia senza qualcosa.

Non sarebbe la prima volta che Barthes sventola il braccio, attirando lo sguardo di chi lo segue, proprio su quel punto, in cui, contrariamente alle aspettative, si apre una voragine. Altre volte Barthes ha indicato, nell'arco dello sviluppo di un discorso, quel momento e quel luogo, tra l'altro presente anche nella lettura, in cui le parole esitano. Ha indicato l'indicibile, l'evento della scrittura. Le parole, che poco prima scorrevano con rigore, coerenza e coordinamento anche logico, ad un certo momento si incagliano. È il momento in cui si lasciano la penna, il foglio, la

¹ Cfr. R. Barthes, “L'intervalle”, in Id., *Oeuvres complètes*, t. V, cit., pp. 475-477.

tastiera o lo schermo del computer. Si può avanzare l'ipotesi che il discorso, in particolare il discorso d'amore, progredisce attraverso un susseguirsi di interstizi che creano delle revulsioni minime; esso si muove cioè in maniera irregolare, instabile, ondulatoria e sussultoria insieme. In tutte queste indicazioni più o meno esplicite, non mancano le dichiarazioni di Barthes per la sua preferenza: nel 1975, in un'intervista con Jean-Jacques Brochier, Barthes ammette di aver il gusto per il frammento, la forma "guastafeste"², perché in grado di disturbare la compattezza, la dissertazione, il discorso costruito. L'amava perché i suoi tratti carnevaleschi riuscivano a polverizzare la massa teorica e retorica del discorso.

Invece di ricostruire filologicamente il filo di questa passione, resto ad analizzare il dettaglio, ma non quello che il discorso (intendendo non solo l'opera scritta ma anche la fotografia o la musica) vuole focalizzare, bensì quel dettaglio, di cui Barthes ha tanto parlato nei suoi studi, che rimane ai margini del discorso. In breve, tento l'interstizio dell'interstizio.

Non appena si allarga il campo dell'indagine, quasi con attenzione storica, si scopre che, sempre intorno alla metà degli anni settanta, Barthes ha lavorato sul teatro di Brecht e la musica di Schumann perché attratto dal lavoro di frammentazione e di composizione dei frammenti³. Se il teatro di Brecht riusciva a creare delle

² R. Barthes, "Venti parole-chiave per Roland Barthes", in Id., *La grana della voce*, cit., p 205.

³ Cfr. R. Barthes, "Brecht e il discorso: contributo allo studio della discorsività", in Id., *Il brusio della lingua*, cit., pp. 223-245. Il testo è del 1975, ma l'interesse per il teatro e la poesia di Brecht risale ancora agli anni cinquanta: si vedano i saggi raccolti in R. Barthes, *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, postfazione di G. Marrone, Meltemi, Roma 2017.

Continua anche negli anni sessanta la sua fascinazione per il frammento e il discontinuo, che si può attingere da "Letteratura e discontinuo", in R. Barthes, *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino, 2002, e soprattutto dal bel testo "F.B.", una sorta di commento a dei frammenti di un giovane sconosciuto pervenuti a Barthes e che diventano per Barthes occasione di piacere e di pensiero, in Id., *Il brusio della lingua*, cit.

L'interesse per la musica di Schumann si legge in R. Barthes, "Rasch", in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 287-299, testo scritto negli anni settanta, stessi anni in cui compare in testi e interviste la sua attenzione per l'interstizio. Cfr. R. Barthes, "Venti parole chiave per Roland Barthes", in Id., *La grana della voce*, cit., pp. 201-228.

scosse, la musica di Schumann ha moltiplicato gli intermezzi, diventando un piano di soli intermezzi⁴.

Oscillazioni, sussulti, frammenti, fratture, intermezzi, interstizi. Ho come l'impressione che quel che si sta qui cercando non sia propriamente l'interstizio in sé e nemmeno gli interstizi ma quel che passa e si muove fra gli interstizi. Leggendo i testi di Barthes ho lo stesso pensiero: quel che Barthes cercava non era il frammento di Brecht e nemmeno l'intermezzo di Schumann bensì quel che frammento e intermezzo lasciano passare.

Lo sforzo di questa riflessione interstiziale è di evitare di ridurre la questione alla discontinuità piuttosto che al frammentismo. Non è sufficiente, e questo Barthes lo sapeva, frammentare un discorso per impedirgli la presunzione di verità; non è sufficiente interrompere la continuità di un discorso per impedirgli la solidificazione. Anche i frammenti possono portare il peso dell'idea, quando è un'ideologia, e costringere all'ermeneutica, all'interpretazione, alla verità del significato.

Quel che si intende del frammento non è il frammento. Molto spesso li si confonde. Si tratta a mio avviso della confusione che ricalca quella di trascendentale ed empirico. L'uno non si dà senza l'altro. Quel che il frammento apre non è il frammento, bensì un vuoto che non coincide esattamente con il luogo dove riverbera l'eco del senso, e nemmeno con il vuoto del non senso. Quel che si intende del frammento è la condizione di possibilità del frammento stesso.

È l'amore della scrittura che passa; il desiderio di scrivere un romanzo, scattare una fotografia o comporre musica; è il piacere che si muove e che impedisce, muovendosi, di costruire un'organizzazione e di sviluppare un discorso. È la felicità che l'errore di un sistema può produrre. Per questo, non è intellettivamente che ci si avvicina agli interstizi, che rimangono senza sublimazione estetica, bensì eroticamente: con gusto, piacere, sensualità.

A innestarsi nel lavoro della scrittura è un nuovo elemento, il desiderio, del tutto lontano da un significato e anche da un significante, che chiede al discorso, che si

⁴ Cfr. R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 109.

stava sviluppando nella pagina, un luogo dove poter contare. Contare non nel senso matematico di valutare quantitativamente, quanto invece del valere e del prender parte.

Allora, e soltanto allora, l'interstizio funziona. Non è qui in questione la sua riuscita. Esso può anche non funzionare o funzionare in anticipo, in ritardo, in un momento inopportuno: è bene precisare quindi che la funzionalità degli interstizi non ha nulla a che fare con l'aspettativa di un determinato effetto.

Quando funziona, l'interstizio non rende il testo più comprensibile permettendo una lettura più pertinente. Esso può creare momenti di disturbo, di eccentricità, di devianza. Oppure, senza essere integrato all'interno del discorso apparire come zona di intensità. Si presenta più come un colpo che una frase. Può interrompere ma anche far correre il testo. Bloccarlo ma anche affrettarlo verso la sua fine.

Se durante la scrittura l'interstizio può essere ignorato, durante la lettura può essere saltato. Non importa se è più o meno seducente, capace quindi di attirare l'attenzione di chi legge e di chi scrive: anche un testo particolarmente seducente può dissuadere e far oltrepassare. Tuttavia può verificarsi anche il caso contrario, ovvero che il lettore o lo scrittore siano solamente, o anche esclusivamente, interessati agli interstizi, perché vi scorgono, come dice la parola stessa, più che un'ambiguità, termine che allude ad una divisione, un luogo dove esserci.

Formulo, scrivendo, la domanda di questa riflessione: come può l'interstizio irradiare? Con una certa cautela uso questo termine, irradiare, per introdurre il paragone, venuto in mente a Barthes, che descrive gli interstizi della letteratura ai margini della scienza, come le pietre di Bologna, che secondo l'antica credenza illuminano di notte ciò che hanno immagazzinato durante il giorno⁵.

Una simile immagine è presente anche nella lettura della musica di Schumann, definita il regno dell'intermezzo, in cui l'interruzione dell'intermezzo è un punto

⁵ Cfr. R. Barthes, *Lezione*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1981, p. 12.

di irradiazione. Una sorta di esplosione, come un big bang, che impedisce alla musica (e non solo) di chiudersi in un sistema di segni⁶.

Quel che accade con l'interstizio è radiante; nel senso che è di evidenza vitale. La sua presentazione affettiva nonché la sua dimensione desiderante può ricostellare e rinarrare in un'altra forma ciò che aveva già una rappresentazione.

Quando funziona, l'interstizio irradia. Non si riduce quindi a distruggere, funzione che peraltro è presente, ed è quella che ha colpito Barthes, descrivendo l'interstizio come la mossa con cui evadere dai codici e dalle loro stereotipie.

Da Brecht, regista teatrale e poeta, aveva apprezzato la capacità di sommuovere la massa equilibrata dei discorsi, spezzare l'ordinato concatenarsi delle frasi, infrangere le strutture del linguaggio. Aveva sentito il gesto della scrittura, in tutta la sua forza, precisamente nella discontinuità del discorso. Spostare, scuotere, rompere: a parere di Barthes, anche la semiologia poteva diventare interessante se diventava sismologia.

Si trattava di un effetto, quella della frantumazione, che non andava incontro all'esigenza di rassicurazione del pubblico borghese. La discontinuità faceva vacillare; l'instabilità non era sopportata; per questo, i diversi piani della pièce *Anima buona del Sezuan*, allestita dal Teatro nazionale del Belgio a Bruxelles, a cui Barthes assiste alla fine degli anni cinquanta, sono stati volutamente uniti in una tradizionale coesione⁷.

Anche Barthes non sembra essere completamente esente dal timore dell'intermezzo, quando lo definisce una "nozione quasi vertiginosa"⁸. Anche lo scrittore Barthes quindi, come qualsiasi altro scrittore, ha timore per le interruzioni della scrittura e tutto ciò che interrompe il fluire della scrittura. Ecco la ragione per cui chi scrive vuole evitare qualsiasi forma di interruzione per esempio con l'isolamento,

⁶ Cfr. R. Barthes, "Rasch", in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 288.

⁷ Cfr. R. Barthes, "Brecht tradotto", in Id., *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Biblioteca Meltemi, Milano 2017, p. 192.

⁸ R. Barthes, "Rasch", in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 283.

in cui si ritrae da tutto ciò che potrebbe disturbare l'unità delle frasi e dei discorsi. Una volta avviata la scrittura, ha paura di doversi fermare.

Ma quel che nel frammento sollecita Barthes non è la sovversione distruttiva quanto il piacere. Non il piacere di distruggere, ma di dire. L'amore della scrittura. Quello che ammira in Brecht non si limita alla frantumazione, alla rottura, alla lacerazione del discorso. Barthes è affascinato da qualcosa che non è descrivibile dialetticamente. Non si sbarazza dell'unità per la frammentazione; non evita il vero per preferire il falso. Piuttosto egli fa esperienza della possibilità di aggiungere dei modi, la discrezione, la leggerezza, la freschezza, l'ariosità della sensualità, e non di contestare con un'altra natura di linguaggio.

L'interstizio non è allora una sorta di trincea nella guerra semantica, da dove è possibile difendere o attaccare il sistema dei segni; l'interstizio di cui Barthes fa esperienza nella scrittura e nella lettura non è il luogo della macchina bellica del discorso, costruito in maniera anche ingegnosa per far valere la pretesa di verità del discorso indistruttibile e trionfante.

È piuttosto quel fattore che modifica la consistenza del discorso: la sensualità. Il continuo della parola che per Brecht possedeva la violenza dell'arroganza andava fatta a pezzi, scossa, interrotta con il piacere e con il gusto. La sensualità non si limita ad arginare, atto della censura, ma allenta, allarga, distende e intensifica. In questa nuova situazione, la parola non cercherà più la sua risoluzione finale, ovvero quel senso finale attorno a cui si coagulava retrospettivamente.

La sua inconsistenza la rende possibile di una dominazione infinita. Nel 1971, nel testo dedicato a *Sade, Loyola, Fourier*, Barthes legge nella scrittura di Fourier una "parte riservata" che "viene chiamata con nomi diversi: passaggio, misto, transizione, neutro, banalità, ambiguo (noi potremmo chiamarlo *supplemento*)"⁹. Nel 1973, in *Il piacere del testo*, Barthes usa un altro termine ancora, taglio. Lì legge le opere della modernità come costituite da due bordi di un taglio: l'uno è culturale, costruttivo, edificante di un sapere prudente, conforme, plagiatario, mentre l'al-

⁹ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 95.

tro è distruttivo, sovversivo, la morte del linguaggio. Per Barthes né la cultura né la sua distruzione sono erotiche. Invece la crepa fra l'una e l'altra lo può diventare¹⁰. Il bordo sovversivo può sembrare più interessante, perché in esso si trova la violenza; tuttavia la violenza della sovversione non impressiona il piacere; quel che attrae è il godimento. Scrivere quindi è tenere insieme i due bordi; scrivere è un insostenibile interstizio erotico.

Nutro sempre delle perplessità tutte le volte che scrivo la parola "intervallo" o "intermezzo" perché non posso non pensare a quel che la sua composizione costringe a scrivere: "inter", fra, e "vallus", palo o palafitta; ciò che sta in mezzo, quella parte che sta tra due parti.

Si annidano almeno due incomprensioni in questo punto: la prima, la chiamerò, l'incomprensione del "sipario". Dalla passione per il teatro, Barthes riceve importanti suggestioni per pensare l'intermezzo. Per esempio tutta la questione legata al tema del sipario nel teatro, di cui si interessa nel saggio "La *querelle* del sipario", gli è servita per avvicinarsi non tanto a un argomento di erudizione, quanto a un modo di pensare e di vedere ciò che lo coinvolge¹¹. L'intervallo (non solo quello del teatro) non è ciò che si nasconde sotto il velo del sipario e ciò che va mostrato una volta compiuta l'operazione di svelamento, che, come la tradizione metafisica insegna, coincide con l'operazione della verità. La funzione degli interstizi non è fenomenologica. Non fa apparire qualcosa, un discorso già dichiarato, una scena già realizzata, oppure il mutamento di un luogo e di un tempo. Non prepara nem-

¹⁰ Cfr. R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, tr. it. di L. Lonzi e C. Ossola, Einaudi, Torino 1999, p. 78.

¹¹ Cfr. R. Barthes, "La *querelle* del sipario", in Id., *Sul teatro*, cit., pp. 159-161. Barthes coglie l'occasione di una sua lettura appassionata per lo studio di Georges Védier, per nulla semplicistico, sul tema del sipario, che sembra fare la sua apparizione nel teatro italiano del 1640 circa. In quel teatro il sipario non si abbassava sancendo l'inizio e la fine dell'intervallo, bensì era tenuto alzato fin prima dell'entrata degli attori. Solo nel XIX secolo e nel romanticismo il sipario viene abbassato tra un atto e l'altro, durante l'intervallo appunto, per nascondere i cambiamenti delle scenografie. Diventando così lo strumento per realizzare i cambiamenti di luogo e di tempo. Il sipario funge da alibi.

meno l'apertura di un'altra lingua, una sorta di lingua segreta che giace sotto la coltre della logosfera. Non ha la funzione di mettere in risalto.

La seconda incompienza, legata alla concezione dell'intervallo come il punto medio tra due opposti, è la tendenza di continuare a costituire dei confronti oppositori per trovare nel loro centro l'agognato intervallo.

La logica dell'intervallo (sempre che si possa definire logica la sua insorgenza) tenta di uscire dal binarismo, dal confronto, dalla contrapposizione, dall'antinomia. Non si può affatto attribuire la rottura dell'intervallo alla divergenza delle parole. La sua funzione tornerebbe a far parlare i contrari. Sarebbe un punto paradigmatico e statico.

In un terreno fluido e scivoloso come è la scrittura, terreno in cui è possibile muoversi solo per salti e balzi, attraverso cioè un movimento irradiante ed esplosivo sarebbe impossibile collocare un posto, presunto centrale, a quel che si intende con intermezzo. Esso infatti si situa ovunque, ma non ha un posto. Detto in altri termini, è ovunque e in nessun luogo.

Della musica di Schumann Barthes scriveva: "Al limite, ci sono solo intermezzi; ciò che interrompe è a sua volta interrotto, e così di seguito"¹². Ecco quello che l'interstizio viene a creare: mettendo insieme l'inizio e la fine dell'affermazione, "al limite" e "e così di seguito", si va a costruire un limite che, invece di chiudere, si riforma all'infinito, perché l'interstizio non è affatto una parte che sta tra, in mezzo, al centro delle parti. Esso è costituito di altrettanti interstizi.

In tal modo l'interstizio fa vacillare. A voler descrivere il suo movimento, trattasi di un'instabilità. Ascoltando la musica di Schumann, Barthes afferma che l'interstizio ha la funzione di spostare. Che non significa distrarre. Vale la pena di sottolinearlo. L'innesto che fa deviare il discorso in altri percorsi, la dilatazione della trama del discorso, l'alleggerimento dei segni meno carichi di significato e, talvolta, di significante: ecco che cosa allude il verbo spostare. Sarebbe un errore fissar-

¹² R. Barthes, "Rasch", in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 287.

lo in un'unica manovra, quella della dislocazione perché si perderebbero tante altre sue sfaccettature. Oltre a spostare, l'intermezzo flette, colpisce, rivolta, stende. Spostare, verbo che Barthes ha usato per descrivere la funzione della musica di Schumann, non significa solamente rimuovere, portare qualcosa in un altro luogo. Il verbo spostare, che molti suoi critici hanno ripreso più volte¹³, è usato per nominare quel gesto, che impedisce al discorso di rapprendersi, di ispessirsi, di svilupparsi¹⁴. L'intervallo, che si forma all'interno della struttura del discorso, impedisce a quest'ultimo di rapprendersi. Esso si fa producendo una sorta di sospensione nel continuo dispiegarsi delle parole. D'un tratto, il discorso vive un colpo che è anche un contraccolpo.

L'interstizio aggiunge qualcosa, non rimuove nulla. Quando l'interstizio si viene a creare va a modificare, spostare, correggere, che in questo caso significano, stranamente, aggiungere. Anche quando l'interstizio si viene a creare là dove qualcosa cade, si perde o si cancella come in una sincope, quel qualcosa rimane come cancellata, rimane come ciò su cui si è iscritta un'altra parola, un'altra lettera, un altro segno. Il gesto è sottile: aggiungere un elemento sopra un altro, accanto a un altro.

Nell'atto di aggiungere, l'interstizio ritaglia. Non tanto perché separa, quanto invece perché incide. Barthes fa un uso geometrico del ritaglio. L'interstizio ritaglia e aggiunge, inserisce, accosta. È una manovra sartoriale.

Lo ripeto: invece di concepire l'interstizio come quello spazio vuoto tra due o più parti, ci si può chiedere se esso sia lo spazio dell'eccesso, del supplemento, dell'aggiunta. Né parlando né scrivendo, non si può mai cancellare, sopprimere, annullare; si può dire di cancellare, lo si può anche imitare con la penna o con il cancelletto, ma trattandosi appunto del linguaggio tale operazione non può essere

¹³ Cfr. Stephen Heath, *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*, Fayard, Paris 1974.

¹⁴ Cfr. R. Barthes, "Rasch", in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 288.

fatta. Barthes chiama balbettio “tale singolarissimo annullamento per vie di aggiunte”¹⁵.

Così, aggiungendo, l'interstizio produce un brusio, quello che Barthes aveva chiamato il brusio della lingua. Brusio che, in quanto tale, indica un discorso non coeso, non unitario, non armonico. Il brusio, così come lo lavora Barthes, si dà quando si danno più voci simultaneamente e in mancanza di un accordo. Trattasi di un piano in cui una voce è l'interstizio dell'altra. Non è la confusione, anche se la distinzione è sottile. A differenza della confusione, nel brusio c'è del piacere. E c'è del piacere, se c'è erotismo (nel senso lato del termine, quello impiegato da Barthes quando parla di amore della scrittura). Quando le voci, invece di trovare il modo di elevarsi al di sopra delle altre, seguono il gusto della parola, allora quel brusio può diventare interessante. Allora, detto in altri termini, quelle voci non costituiscono una massa sonora o un'unità vocale indifferenziata. Quando ognuna si produce da sé e nella pluralità delle voci, quando cioè le voci non si accordano in un suono generale, producendosi nella loro singolarità, si creerà il brusio.

Occorre prestare ascolto al brusio della lingua: interrogare il fremito del senso ascoltando il brusio della lingua¹⁶. Operazione, questa, diversa da quella degli antichi greci che, come li avevano descritti gli idealisti romantici, interrogavano il fremito della natura per ritrovarvi il senso di un'intelligenza superiore.

Quando funziona l'interstizio, ovunque esso si formi, si avverte qualcosa che “cataloghiamo, in mancanza di meglio (e forse in ragione delle nostre abitudini tematiche) dalla parte del leggero, dell'aereo, dell'istantaneo, del fragile, del trasparente, del fresco, del nulla, ma il cui vero nome sarebbe l'interstizio, senza bordi pieni. O meglio, il segno vuoto”¹⁷.

Nell'impossibilità di costruire un'ontologia dell'interstizio, che pone la domanda filosofica per eccellenza su che cosa è l'interstizio (domanda che pur imponendosi

¹⁵ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 79.

¹⁶ Cfr. R. Barthes, *ivi*, p. 81.

¹⁷ R. Barthes, *L'impero dei segni*, tr. it. di M. Vallora, Einaudi, Torino 2002, p. 30.

non troverebbe una risposta), il pensiero si è fatto itinerante, attraversando quei vuoti costitutivi dell'esperienza e della scrittura di cui resta qualche aggettivo: leggero, aereo, istantaneo, fragile, trasparente, fresco, nulla.

Sono aggettivi che non si definiscono nel contrasto del loro opposto. Leggero contro pesante, trasparente contro opaco, fragile contro duraturo, e così via.

La leggerezza dell'interstizio può trovare una sua figura in un svolazzamento, in un movimento aleatorio. Invece di essere pensata in opposizione alla pesantezza dell'argomentazione, la quale tende a svilupparsi profondamente nell'interiorità e nella segretezza, la leggerezza dell'interstizio è in grado di compiere diversi movimenti, quello dell'estensione, dell'immersione, dello scavo, del salto, della torsione.

L'aereo funziona senza un'opposizione. L'aereo sta per arioso: l'interstizio è il respiro di un testo, di un discorso, di un racconto. È il punto in cui il testo si dilata, si buca, si allenta. Il vuoto di cui si fa esperienza non è per Barthes il rimosso su cui posso ritornare con l'operazione sovrana della memoria. È un'intensità di respiro che impedisce di coincidere con ciò che ci accade. Non si tratta quindi di un vuoto che va alla ricerca di un ricordo, di un legame con il passato. Barthes indica un'altra forma di intervallo, quello che non si fa riempire dalla ricostruzione del passato. Egli insiste sulla debolezza della memoria, che non può essere intesa semplicemente come un'incapacità. È invece l'esperienza di un vuoto che non sta nella possibilità della ricostruzione.

La trasparenza non è quella indicata dalla chiarezza scientifica. Trattasi dell'aggettivo più difficile da pensare, proprio per l'abitudine di associare l'interstizio a qualcosa di oscuro, indistinto, privo della luce della ragione. Invece Barthes ne fa un altro uso. Se l'opacità deriva dall'eccessiva chiarezza, la trasparenza invece si allinea con la lucidità della follia.

L'interstizio è istantaneo. Accade immediatamente, subito, seduta stante. Per questo è fresco, nel senso di vivo, palpitante. Sembra che non si comprometta con

nessuna durata, nessuna ritenzione, nessuna messa in riserva per un'eventuale conservazione.

L'interstizio è fragile. Non è duraturo. È piuttosto un effimero accadimento, difficile anche da descrivere. Risplende solo nel momento in cui accade. È un incidente come un'incongruenza d'abbigliamento, un anacronismo di cultura, un'eccentricità dei modi.

Non importa di aver esaurito la lista degli aggettivi dell'interstizio. Importa invece di non aver perso, quando si è creata, l'occasione di un pensiero nella sua forma interstiziale.

PARTE I
AMORE DELLA SCRITTURA

Interstizio. Il gesto della scrittura, il gesto di una domanda

È lo stesso Barthes a concepire la scrittura come gesto¹. Alle prime righe di *Variazioni della scrittura* egli evidenzia un cambiamento nel suo modo di intendere la scrittura, non più in modo metaforico, bensì come gesto. Viene così introdotto uno snodo concettuale importante. Dal momento che il gesto non può essere considerato un atto che accompagna in maniera accessoria la scrittura per darle enfasi o anche per mimarne il significato, come nell'ordine della comunicazione, esso rimane qualcosa da pensare.

Che cos'è un gesto? Da dove proviene? Come dire il gesto? Fare un gesto? Agire? Oppure si è gesto? In che modo è fatto un gesto? Sono alcune delle domande che mi sono posta in questo percorso di scrittura dedicato a Roland Barthes.

Passando attraverso le domande sul gesto della scrittura, la presente riflessione punta alla comprensione della domanda del gesto, che, anche a posteriori, è difficile, se non impossibile, formulare. Nessun avverbio - perché, quando, quanto, che cosa o come scrivo - poteva aiutare a inquadrare la domanda.

Mi sono trovato in un punto torbido, in cui una serie di domande sul gesto, con una funzione dichiaratamente oggettivante, era mescolata alla domanda del gesto, che invece non poteva essere risolta con una riflessione metalinguistica. Ho cerca-

¹ In risposta al libro di Jean-Claude Milner, *Le pas philosophique de Roland Barthes* (Verdier, Lagrasse 2003), Christophe Bident scrive *Le geste théâtral de Roland Barthes* (Hermann, Parigi 2012). Se Milner ha cercato di evidenziare (contrariamente all'affermazione di Barthes secondo cui nessun filosofo fu mai la sua guida) l'accostamento di Barthes alla filosofia, da Sartre a Platone, Bident ha trovato invece in Barthes una teatralità. I due percorsi si differenziano ancora: se per Milner quello che compie Barthes è un passo, per Bident invece è un gesto. Quale potrebbe essere il contributo della scrittura di Barthes, la filosofia o il teatro? Un passo oppure un gesto? La mia ricerca pare incrociare i due testi, senza preferire un aspetto piuttosto che l'altro. Il passo potrebbe essere un gesto; la filosofia consistere in una teatralità.

to invano di pormi domande che permettessero al gesto di liberarsi, di mostrarsi, di scorrere più velocemente della manualità e della riflessione. Ma quel punto è rimasto fino alla fine indicibile. Ho cercato di pormi domande per una critica filosofica che pensasse e commentasse la scrittura senza giudicarla, volte quindi alla descrizione o al racconto; domande a partire da cui fosse possibile articolare anche solo una prospettiva storica. Ma dubito che quel che è riuscito sia un risultato. L'impossibilità di arrivare al punto cruciale del gesto non è dipeso dal fatto che le domande che mi ponevo erano errate, viziate, insomma mal poste, ma dall'impossibilità di ricavare "qualcosa" da esse. Alla fine, anche volendo tener separate le domande, quelle sul gesto e quella del gesto, che stavano torbidamente l'una nell'altra, non si è data una vera e propria risposta ma nemmeno la fine della scrittura.

Non tratterò qui il carattere negativo della ricerca filosofica sul gesto della scrittura, a voler sottolineare il suo fallimento, perché mi è sembrato molto più interessante osservare, forse insistendo, come quella domanda che il gesto porta con sé sia in grado di produrre, anche senza nessuna forma di sviluppo, la scrittura stessa. Sottolineerò quindi che la domanda del gesto, anche nell'impossibilità di dirla, scriverla e sostenerla, ha generato un testo. Non un'opera e nemmeno un'argomentazione, bensì tale domanda è stata in grado, investendolo, di scuotere il corpo, farlo vibrare lasciando così smuovere masse di realtà che sarebbero rimaste anguste.

Insisterò sul fatto che tale domanda, che si impone anche senza la classica interrogazione, quella che conclude necessariamente con un punto di domanda, spinge al pensiero, all'esplorazione, all'avventura. Anche senza una formulazione, in una sorta di mutezza e cecità, essa si dà ostinatamente. Quindi, nel testo che seguirà, come in un testo filosofico o letterario che sia, si avvertirà l'ostinazione del gesto. Anche senza un testo, il gesto si ostina. Da lì nasce la sorpresa di Barthes per co-

loro che non scrivono. Barthes era tormentato dal fatto che esistessero vite, anche di alcuni suoi amici, che non occupavano il loro tempo a scrivere².

Il gesto della scrittura è un gesto d'amore. L'amor della scrittura tiene insieme, per quanto possibile, l'interrogazione e l'erotismo, il pensiero e la sensualità. Senza compiere nessuna forzatura semantica, chiamo il gesto della scrittura un gesto d'amore. Tale denominazione non vuole decidere e fissare alcuna identificazione, vuole invece, alla luce di questa esperienza, tentare un accostamento e vederne gli effetti.

Il gesto della scrittura è il gesto dell'innamorato che chiede alla scrittura di rispondere a una domanda, una domanda d'amore, che, tuttavia non si appagherà scrivendo, rimanendo sempre una domanda aperta. Chi ama scrivere non smette di correre qua e là, con o senza mezzi e fini. Non cessa di fare nuovi passi, ma il più delle volte inciampando e intrigando contro se stesso. È il gesto dell'innamorato che scrive ciò che in lui vi è di intrattabile.

Il gesto è infatti intrattabile. Anche questo aggettivo, intrattabile, che Barthes riferisce all'amore³, non va preso solamente nella sua istanza negativa: ciò che non può essere trattato dalla lingua. Se si valuta il gesto della scrittura per la sua capacità di produrre delle opere, allora la considerazione finale non sarà che sconsigliata. Con questo non si vuole affermare che il gesto non va trattato, ma che trattare il gesto significa trattare l'intrattabile. Vuol dire che esso porta con sé una domanda che non si attualizza in un'opera⁴.

Il gesto è intrattabile perché incandescente. Il gesto tormenta la scrittura, la assilla, la sollecita, la consuma, la blocca, la fa girare a vuoto. Invece di conservarla, il

² R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., p. 236.

³ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 20-22.

⁴ Fondamentale per comprendere questo passaggio è il saggio del 1971, "Dall'opera al testo, in cui Barthes tenta una distinzione, tra opera e testo, in cui "l'opera si tiene in mano, il testo si tiene nel linguaggio". Il gesto allora non è finalizzato alla realizzazione di un oggetto computabile, quanto quel lavoro interminabile, tanto simbolico quanto immaginario, che attraversa le parole, le frasi, i discorsi, le opere. Cfr. R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., pp. 58-59.

gesto renderebbe la scrittura effimera. Senza una difesa che pone chi scrive a una distanza dal gesto, la scrittura, invece di durare, brucerebbe: “perché *durare* è meglio che *bruciare*?”, si chiede Barthes ironizzando sul valore attribuito a ciò che fruttifica⁵.

Il gesto è intrattabile perché singolare. Esso non si mette nelle mani di un interprete (critico, linguista o filosofo) che funge da supporto e da mediazione tra la forza del gesto e chi scrive. La forza intrattabile del gesto rimane a chi compie il gesto. Ed è proprio la domanda insopportabile e immediata del gesto a costituire lo scrittore o la scrittrice. Non il contrario.

Dopo una lunga peregrinazione, con diverse tappe che hanno toccato la storia, la filosofia e la lingua, la domanda del gesto è rimasta fino alla fine: che cosa è il gesto della scrittura? L'intrattabilità del “gesto” ha autorizzato quindi la riflessione a mancare di metodo e a procedere a tentoni, per istantanee. Solo aprendo degli spiragli nella parola, tenendo più fili simultaneamente, adottando il paradosso invece della contraddizione, si è potuto tessere la trama del gesto.

Nonostante l'impossibilità di designare la domanda del gesto della scrittura, è impensabile porsi la domanda dell'origine, l'origine della scrittura: “perché scrivo?”⁶.

Tale domanda, che sorge a posteriori, dopo l'evento del gesto, è vissuta con tormento, il quale non ha nulla a che fare con la frustrazione di chi scrive per la produzione di un'opera, quanto invece con un tormento esistenziale, quello che nasce dal contrasto tra la vita e il senso della vita, tra un fatto e quell'abitudine, diventata mania, di trasformare il fatto in descrizione.

Proprio perché il gesto, punto sorgivo della scrittura, rimane sempre irrisolto e insistente, si eviterà di costringerlo all'interno di una linea del senso. Non si cer-

⁵ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 21.

⁶ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., p. 224.

cherà quindi di costruire una nuova teoria critica o di decostruirne una vecchia; e nemmeno si avvanzerà un'interpretazione per liberare chi fa esperienza della scrittura dal suo tormento. Anzi, il modo per trattare la domanda, che il gesto porta con sé, è interrogare quel tormento come sintomo della forzatura interna alla significazione, all'ossessione cioè di fare della domanda del gesto una domanda del senso. Perché, allora, si scrive? Se la filosofia non ha fatto altro che porre dei perché, nella forma della conoscenza, qui si cercherà di uscire da quella impostazione. Si cercheranno delle manovre filosofiche, che, in quanto pratiche esistenziali, invece di limitarsi a risolvere la domanda, facendola finire, prepareranno l'incontro accidentale e fatale con il gesto della scrittura.

Con questo non si vuole affatto intendere che la domanda, da cui la riflessione è partita, non riceverà nessuna risposta. Non riceverà una causa o una ragione che, secondo i parametri epistemologici, dovrebbe spiegare tutto il fenomeno della scrittura.

In questo Barthes è stato un maestro⁷. Anche in quei testi in cui ha costruito un percorso nella storia della scrittura, egli ha evitato l'ideologia dello sguardo retrospettivo; ha rinunciato fin da subito alla pretesa di determinare il gesto della scrittura dandogli una natura, un'identità, una storia e di illuminare intellettualisticamente il lato intrattabile della domanda.

Prendendo in esame proprio *Variazioni della scrittura*, testo inedito in cui Barthes ha evidenziato il fatto che la scrittura doveva essere concepita come gesto, si resta colpiti che nello studio storico della scrittura, colta nelle sue variazioni, l'origine della scrittura, che qui chiamiamo gesto, rimane fino alla fine una questione aperta: "ogni origine è mitica: l'origine è il mito stesso"⁸.

Dell'origine non ci possiamo appropriare. Il mito infatti è inappropriabile. L'origine, in quanto mitica, non è data: non si dà il momento in cui io decido di scrive-

⁷ "La sua lezione non riguarda mai ciò che l'immagine voleva dire, bensì il fatto che in ogni caso essa 'dicesse'", scrisse Umberto Eco in *La maestria di Barthes*, in R. Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p. XIII.

⁸ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 24.

re; anche quando questo accade, sto seguendo qualcosa, di originario, che mi ha ingaggiato. La sua insorgenza non è controllabile. Accade un movimento, una sorta di scossone, in cui scatta il desiderio di scrivere con le sue fantasie.

Essendo mitica, l'origine esula dai cardini temporali lineari del prima e del dopo, dell'anteriore e del posteriore, dell'inizio e della fine. Tra i numerosi studi scientifici sulle origini empiriche della scrittura, Barthes va a citare lo studio, da lui stesso definito "fantasioso"⁹ del padre gesuita Jacques van Ginneken, il quale non pone la scrittura successiva all'oralità, impedendo così di stabilire una determinazione meccanicistica tra l'orale e lo scritto¹⁰.

Secondo tale studio, il primo linguaggio fu un linguaggio di gesti e solo in un secondo tempo sarebbe comparso il linguaggio vocale articolato. Sebbene nella cultura occidentale il bambino impara a scrivere solo dopo aver imparato a parlare, ciò non deve portarci a concludere che la scrittura sia possibile solo a partire dalla parola orale: l'avvento della scrittura è l'avvento di qualcosa che è già scrittura¹¹.

Facendo derivare solitamente la scrittura dall'oralità, suona inverosimile, quindi fantasiosa, la tesi secondo cui si scrive prima ancora di saper parlare. Per questo Barthes la preferisce a tante altre. I riferimenti storiografici all'apparizione e alla

⁹ R. Barthes, *ivi*, cit., p. 22.

¹⁰ Jacques van Ginneken (1877-1945) è un linguista olandese, gesuita, che ha insegnato lingua e letteratura olandese all'Università cattolica di Nijmegen. Tra le sue opere va citata *La Reconstruction typologique des langues archaïques de l'humanité*.

¹¹ Barthes fa notare che nell'ambito psicoanalitico, in particolare nell'interpretazione di Freud del sogno, il rapporto tra l'oralità e la scrittura è rovesciato. Il testo del sogno, inteso da Freud un testo scritto costituito di ideogrammi, geroglifici e rebus grafici, si presenta come uno spazio opaco, pieghettato e ripiegato, che va articolato con la parola orale, la quale può renderlo udibile attraverso la sua vocalizzazione. Cfr. R. Barthes Eric Marty, *Orale/scritto*, voce in *Enciclopedia Einaudi*, X, cit., p. 77.

mutazione della scrittura citati nel testo non intendono dimostrare scientificamente le sue tesi¹². Anzi, tutto il contrario.

Barthes vuole esplorare altre configurazioni. Farebbe poca cosa se si limitasse a rovesciare la sequenzialità aristotelica per cui la scrittura seguirebbe il pensiero come suo punto di origine e di significazione. Barthes fa tutt'altro che assumere la posizione anti-aristotelica che fa precedere la scrittura al linguaggio e al pensiero. Il limite delle teorie sull'origine della scrittura, anche quelle più fantasiose come quella di Ginneken o quella, interessante anch'essa, di Leroi-Gourhan, è di non riuscire a evitare l'allineamento cronologico, riproponendo sempre il modulo della filiazione e dell'evoluzione¹³.

L'operazione di Barthes è un'altra: egli intende "disporre, dispiegare le fila", tra cui anche quella storica, per fornire, innanzitutto a se stesso, degli interrogativi, da lui chiamate "riflessioni sospensive"¹⁴, inerenti al gesto della scrittura.

¹² Scrutando nell'etimologia, più o meno identica in tutte le lingue indoeuropee, semitiche e orientali (persino nelle lingue dei popoli analfabeti), è possibile scorgere nella scrittura l'incisione, la traccia, l'impronta. Tutti elementi che innanzitutto vanno riconosciuti visivamente, quindi letti anche senza interpretazione. La scrittura quindi è più legata alla gestualità e al visivo piuttosto che alla trascrizione della parola orale. "La scrittura non nasce dal fatto uditivo, non è soltanto trascrizione del parlato nell'atto grafico, ma ha origine nel riconoscimento visivo della traccia", R. Barthes (con Eric Marty), *Orale/scritto*, voce in *Enciclopedia Einaudi*, cit., p. 60. Una delle fonti bibliografiche che Barthes cita è il testo di Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola* del 1964 (Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, tr. it. di F. Zannino, Einaudi, Torino 1977). Secondo l'antropologo la scrittura nasce quando l'ominide libera le mani dalle sue funzioni locomotrici, passando a una posizione eretta. Nello stesso momento anche la faccia si trova per contraccolpo libera di parlare in quanto sgravata dal peso del nutrimento.

¹³ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, tr. di Lidia Lonzi e Carlo Ossola, Einaudi, Torino 1999, pp. 6-7. R. Barthes e Eric Marty, *Orale/scritto*, voce in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 10, 1980, p. 60. Alla fine degli anni cinquanta e sessanta, molti studiosi avevano sottolineato la difficoltà di imbastire una ricerca sulle origini empiriche della scrittura. Accanto agli studi di Ginneken, che risalgono alla prima metà del Novecento, e di Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, del 1965, citati da Barthes, si ricordano le ricerche di M. Cohen, *La grande invention de l'écriture*, del 1958.

¹⁴ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 6.

Invece di rovesciare la sequenzialità, antepoendo la scrittura come possibilità del pensiero e del linguaggio, a Barthes urge maggiormente mostrare che ogni discorso sulle origini è mitico. Perché l'origine stessa è mitica. In altre parole, la scrittura si fa alla presenza di un'origine, che, essendo dell'ordine del reale, va lasciata nella sua insignificanza.

Anche nell'ultimo corso, tenuto nel 1979-80 al Collège de France, intitolato *La preparazione del romanzo*, la domanda ritorna, stavolta più torbida: “perché scrivo?”¹⁵.

Fin dalle prime battute del corso, Barthes pone chi lo ascolta (e chi lo legge) in una riflessione appunto sospensiva, affermando che l'origine della scrittura è il luogo del desiderio e negando al tempo stesso di essere in grado di esprimere il legame tra il desiderio di scrivere e l'origine dello scrivere: da dove prende origine allora il desiderio della scrittura? Barthes prende atto che non riesce a rapportarsi al punto sorgivo del desiderio di scrivere, là dove irrompe, là dove lo chiama. “Ora, per quanto io possa essere lucido, so che scrivo per appagare un desiderio (in senso forte): il Desiderio di Scrivere. - Io non posso dire che il Desiderio è all'origine dello Scrivere, poiché non mi è dato di conoscere completamente il mio Desiderio e di esaurire la sua determinazione”¹⁶.

Barthes prende la parola “desiderio”, una delle “grandi” parole della filosofia e della psicoanalisi, e la getta nel punto in cui compaiono anche altre parole: giubilo, speranza, mania. Così avvicinandola ad altre parole, la parola “desiderio” compare e poi si adombra. Ma soprattutto non finisce per essere sinonimo di “richiesta”.

Il desiderio si ritrova quindi coinvolto con il piacere, la gioia, il giubilo, la speranza, come in un incontro amoroso, che si potrebbe chiamare punto differenziale di

¹⁵ Anche in una circostanza come il seminario, in un linguaggio diverso da quello storico, una risposta esauriente e completa non arriva: “non sta a me, soggetto cieco, immerso nell'immaginario, poter spiegare il mio Desiderio fino al suo elemento originario”, R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., p. 224.

¹⁶ *Ibidem*.

intensità, in cui paradossalmente tutti gli elementi si disseminano. Il gesto della scrittura si fa così un gesto di trasformazione e di vocazione, uno scossone e una conversione.

Come è iniziato questo scossone? Quando è iniziata la conversione che è implicata nella scrittura?

Barthes afferma, sempre nelle prime battute, che il desiderio di scrivere ha un'origine, di cui può essere indicato il tempo e il luogo in cui ha fatto irruzione nella vita di Barthes¹⁷, ma non potrebbe essere spiegata o commentata. Ancora una volta il gesto della scrittura è vissuto da Barthes come un punto cieco che non è dell'ordine del simbolico. Non è infatti argomentabile, tanto meno interpretabile.

Infine, perché si scrive? La domanda insiste in modo impertinente. Ed è proprio nel modo di porsi di tale domanda, impertinente, che è possibile avvicinarsi al suo gesto. L'impertinenza non ha nulla a che fare con la spontaneità. Il gesto impertinente non è il gesto selvaggio, libero e nemmeno geniale.

Il gesto è impertinente perché con la sua domanda originaria tormenta, interviene cioè a confondere e a turbare l'analisi della scrittura, facendo così fallire la ricerca della sua storia e la spiegazione del suo desiderio.

L'impertinenza è l'altro lato del piacere della scrittura. Quel piacere che nasce quando si attraversano parole che non costringono, quando si indicano dei fatti senza farli significare, quando il discorso non vuole essere una lezione. Se per gli interessati al sapere questo aspetto della scrittura è vissuto con tormento, per gli amatori della scrittura questo tormento è un piacere. Il tormento della scrittura, vissuto con il voler dire qualcosa, si declina, forse paradossalmente, con il piacere di dire qualcosa. Non che il tormento ceda il passo al piacere, scomparendo in fa-

¹⁷ Cfr. R. Barthes, *ivi*, p. 43. Durante il corso indica tempo e luogo in cui è sopraggiunto il desiderio di una nuova pratica di scrittura: 15 aprile 1978, nel pomeriggio, a Casablanca, in un appartamento vuoto. Scrive: "Rientro, appartamento vuoto; questo momento difficile: il pomeriggio (ne riparlerò). Solo, triste - Marinade; rifletto abbastanza intensamente. Nasce un'idea: qualcosa come la conversione 'letteraria' - sono queste due parole arcaiche che mi vengono in mente: entrare in letteratura, in scrittura: scrivere come se non l'avessi mai fatti: non fare nient'altro che questo", *ivi*, pp. 43-44.

vore del puro piacere. Tormento e piacere si danno insieme. Essi sono legati dal fatto che qualcosa del gesto non si realizza nella scrittura, quindi non termina con l'opera. Rimane nel gesto qualcosa di sorgivo che non si esaurisce verso una finalità, il libro, ma continua a interrogare con tormento e piacere l'operatività della scrittura.

Anche la domanda sull'origine della scrittura, che si è presentata a tratti come un tentativo di spiegazione del gesto, viene avvolta e travolta dal piacere della scrittura. Il desiderio di scrivere è come una sorta di incandescenza eterna, che non va semplicemente censurata o tenuta sotto sorveglianza. Scrivere, sotto il dominio di un desiderio in eccesso, è rapportarsi con l'incandescenza della domanda del gesto. Come si potrebbe liberare la scrittura dall'ardore del gesto e dalla sua fonte mitica? Non ci sarebbe scrittura. La domanda originaria inscritta nel gesto, anche se inscrivibile, spinge a scrivere. Quella stessa domanda, a cui non si può semplicemente fare un passo indietro, coinvolge e fa tremare chi la vive; insopportabile all'ambizione di sapere, tale domanda, nella sua persistenza, è l'amore di chi scrive.

Come dire il gesto? Funzione, pratica, lavoro, mezzo o fine? Trattando il gesto mi è parsa fin da subito l'impossibilità di trasformare, se non tradendo completamente la catena dei significanti che esso mette in campo, il sostantivo "gesto" nel verbo "gestire". Il verbo "gestire" infatti, anche senza far ricorso a un dizionario, produce delle associazioni con sostantivi come "guida", "controllo", "amministrazione". Se non contenesse in sé il lemma "gestus", non legheremo mai il "gesto" con il "gestire". Si può affermare quindi, con tutte le implicazioni del caso, che il sostantivo non si fa verbo. O in altri termini, il gesto non è un'azione che un soggetto compie o subisce.

Sarà importante allora porre attenzione ai verbi che l'accompagnano, per uscire, se possibile, da una difficoltà linguistica e filosofica insieme, che ostacola ogni

volta un percorso di ricerca. Come poter dire il gesto? Fare un gesto? Agire? Si può avere un gesto da compiere? Oppure si è gesto? La posta in gioco nella scelta del verbo è alta: il verbo “avere” rischia di fare del gesto un complemento oggetto, il verbo “essere” rischia invece di instaurare un’identificazione, il verbo “compiere”, con l’anticipazione di un compimento, lo fa essere una parola morta.

A fronte dell’antagonismo dei due verbi che potrebbero designare il gesto della scrittura, un antagonismo antico che risale alla distinzione aristotelica tra *praxis* e *poiesis*, Barthes non compie una scelta. Per lui la scrittura è una funzione che non serve l’arte¹⁸, è una pratica che si fa all’atto della scrittura¹⁹ e non un sapere già dato e presupposto. La scrittura è, anche, un lavoro, azione che non esclude il fare: “tutto il fare del linguaggio - o il fare di tutto il linguaggio”²⁰. La parola “lavoro”, forse la più usata da Barthes, va intesa fuori dal significato di scambio e di calcolo. Essa non va liquidata frettolosamente, perché per Barthes il lavoro, anche quello analitico nel senso dell’elaborazione di un lutto o di un sogno, è compiuto solo nella e per la scrittura, trasformandosi quindi in lavoro di scrittura²¹.

Il gesto della scrittura è un lavoro infinito perché infinita è la lingua. “Il lavoro di scrittura al quale pensiamo oggi non consiste né nel migliorare la comunicazione né nel distruggerla, ma nel *lavorarla in filigrana*”²²: il gesto di chi scrive è più legato a un fare come quello dell’artigiano che lavora in filigrana, intrecciando dei fili invisibili.

¹⁸ Cfr. R. Barthes, *Scrittori e scriventi*, in *Saggi critici*, cit., p. 97.

¹⁹ Cfr. R. Barthes, *Lezione*, cit., p. 19.

²⁰ R. Barthes, *Il ritorno del poéticien*, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 184. Cfr. R. Barthes, “Digressioni”, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 72.

²¹ Cfr. R. Barthes, *Dove lei non è. Diario di lutto*, tr. it. di V. Magrelli, Einaudi, Torino 2010, p. 134.

²² R. Barthes, “Digressioni”, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 72.

Nonostante le diverse preferenze per un termine piuttosto che un altro, Barthes non rimane poi fedele alla sua dichiarazione²³. Le sue preferenze durano un scintillio. Quel che attrae Barthes non è la tenuta scientifica e teorica delle sue scelte (e non scelte) quanto invece la domanda che insorge con il testo letterario, quindi con il gesto della scrittura.

Non si tratta quindi per Barthes di aggiungere un altro nome accanto a quelli già in circolo, creando così una caotica molteplicità di denominazioni, e nemmeno di inventare un sedicente nuovo ordine che un nome, in quanto creatore di realtà e di identità, è in grado di compiere.

Invece di porsi alla ricerca di un nome da dare, antico o nuovo, stravagante o usuale che sia, Barthes si è lasciato piuttosto trascinare dal farsi stesso del gesto. È prestando attenzione al suo movimento che ci si rende poi conto che non può essere definito come l'alternativa del fare e dell'agire²⁴. Non è abbastanza sottolineare la sua eversione ai mezzi e ai fini. C'è di più nel gesto. Esso infatti può servirsi di essi per rovesciarli o aderirvi, confonderli, portarli all'estremo, bloccarli.

Nel *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, A. Ernout e A. Meillet descrivono il verbo “gerere”, da cui deriva il termine “gesto”: “portare (su di sé), avere, tenere²⁵.”

Dal dizionario si apprende che il verbo *gerere* è più vicino ad assumere, portare su di sé, sostenere. Alla chiusura della descrizione della voce, i due autori sottolinea-

²³ Roland Barthes, “Il ritorno del poéticien”, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 183. A mio parere tra questi verbi Barthes predilige il “poiein”, “poieisis”, il fare artigianale, non perché intendesse l'attività di un sostrato, che rimane inalterato nonostante il movimento di produzione. Barthes non intende parlare di un gesto che produce qualcosa che sussiste al di fuori dell'attività produttiva. In tal caso l'opera trascenderebbe la sua operazione.

²⁴ L'attenzione di Barthes è in linea con quanto afferma Giorgio Agamben in più testi. Per entrambi si tratta di scompaginare, con il concetto di gesto, la contrapposizione tra mezzi e fini. Cfr. G. Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, pp.133-139. Cfr. G. Agamben, *Note sul gesto*, in *Mezzi senza fine*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 51.

²⁵ Cfr. A. Ernout e A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, voce *gero, -is, gessi, gestum, gerere*, Ed. Klincksieck, Parigi 1994.

no che non si trova nelle altre lingue indoeuropee niente che assomigli al *ges* del latino *gero*, *gestus*: “è eccezionale che un verbo radicale di tipo così arcaico non abbia corrispondenza al di fuori del latino”²⁶. Dalla descrizione del verbo si comprende che il gesto non coincide esattamente con l’atto. Il gesto quindi non è equiparabile alle voci greche di *energheia* o *entelecheia*.

Il gesto è un portare, assumere, tenere. Il gesto assume su di sé tutte le parole, più o meno significative, anche quelle insignificanti; tutte le passioni, dall’amore all’odio, anche l’apatia; tutti i concetti, dai più semplici ai più complessi, anche il silenzio. Il gesto della scrittura è plastico e polimorfo.

Anche quando si sta scrivendo qualcosa - un testo più che un’opera -, il gesto assume in sé una domanda che non rientra nell’ordine del dire. Non perché stia fuori dal dispositivo linguistico; la sua indicibilità produce infatti un dire continuo. Il gesto insorge là dove non ci si capacita nel linguaggio.

Il gesto non prescinde dal dispositivo di segni, che è la lingua, in cui qualcosa (le parole, le frasi, il discorso) sta per qualcos’altro (significato) e per qualcuno (interpretante che nel caso della scrittura può essere chi scrive e chi legge). È solo all’interno del dispositivo segnico che il gesto può compiersi. Che sia chiaro: il gesto si fa nella struttura dei segni. Scrivere non sarà mai un gesto extra-linguistico; è solamente nella lingua che tale gesto scrive qualcosa di irriducibile alla scrittura stessa.

A Barthes non interessa negare il segno in nome del non-segno. Impossibile prendere le distanze dal segno, rifugiandosi nel non-senso, il quale sarebbe immediatamente recuperato come senso del non-senso. A Barthes non interessa nemmeno sovvertire la lingua distruggendone la sintassi. La sovversione risulterebbe mediocre, dato che anche la più piccola e innocente sovversione può generare grandi conformismi.

Come dire, allora, il gesto della scrittura? Segnico, non segnico, sensato, non sensato, interno, esterno, profondo, superficiale, vitale, mortale? Ostinato?

²⁶ Ivi, p. 274.

Il segno è infinitamente tautologico. Impossibile scrivere qualcosa che non sia segnico. È questo un punto indiscutibile per il paladino della semiologia²⁷. È un principio, questo, da cui derivano importanti implicazioni per quel che è stata finora la concezione della scrittura, la scrittura come rappresentazione.

Il problema della rappresentazione della scrittura è sorto con Socrate e Platone. La scelta di Socrate di non scrivere nulla e le critiche di Platone alla scrittura hanno contribuito a costruire un modello di scrittura volto al dominio della rappresentazione.

Si potrebbe partire dalla risposta del re Thamus, di fronte all'entusiasmo di Teuth e della sua invenzione, la scrittura, per scorgere, alla base di ogni condanna della scrittura, l'opposizione di interno e di esterno, di vitale e di mortale: "perché affidandosi dello scritto richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di sé stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei"²⁸. Da Platone in poi quindi si fa strada un'idea di scrittura intesa come un'esteriorità che corrompe la purezza del pensiero, l'interiorità, minacciandolo di morte e di oblio. Il gesto della scrittura diventa così colpevole di un omicidio, quello compiuto alla viva attività del pensiero e della memoria.

²⁷ È questa la posizione di Barthes in *Elementi di semiologia* (1964), in cui si afferma che l'unica entità con cui possiamo aver a che fare è la cosa come segno. La cosa è simulacro, in quanto cosa pensata, significata, segnica. Cfr. R. Barthes, *Elementi di semiologia*, a cura di G. Marrone, tr. it. di A. Bonomi, Einaudi, Torino 2002, p. 84. Per evitare la possibilità di una sclerotizzazione dello strutturalismo Barthes ha intrapreso, a partire dagli anni settanta, una sorta di avventura semiologica alla ricerca di isole anti-linguistiche in seno alla lingua. Scrivere non può che essere un tracciare qualcosa che non si può scrivere. Quando scriviamo una parola, non c'è solamente il segno della parola scritta; si profila anche il gesto della scrittura, che assume una dimensione irriducibile all'ovvietà del significato e del significante. Per questo il gesto è un supplemento, qualcosa che è assolutamente di troppo, non rientra, scappa ovunque.

²⁸ Platone, *Fedro*, 275 a.

Se il pensiero e la memoria sono un linguaggio interiore, la scrittura è la loro esteriorizzazione. La scrittura (l'esteriorità, la superficialità) pone a morte la memoria e il pensiero (l'interiorità, la profondità)²⁹.

Barthes si è dato un compito infinito: trovare un gesto, che qui faremo coincidere con il gesto della scrittura, per dire interno ed esterno, profondità e superficie, vita e morte insieme³⁰.

Tale gesto non può limitarsi ad attaccare la scrittura e la sua rappresentazione frontalmente, con la semplice asserzione del suo contrario: l'irrappresentabile, il non senso, l'illeggibile. L'attacco alla rappresentazione è servito il più delle volte a esibire un pensiero ritenuto più corretto, più adatto, più vero.

Per Barthes la rappresentazione è una delle forze della letteratura e della scrittura. Partendo dall'antichità fino all'avanguardia, la letteratura si è sempre impegnata e ingegnata nel tentativo, forse fallimentare o impossibile, di rappresentare il reale. Di costruire, in modo anche complesso, con un numero indefinito di segni ciò che sfugge al segno. La storia della letteratura e della lingua è una storia di esperienze della non coincidenza tra il reale e la rappresentazione. Barthes la chiama ostinazione. Scrittori e scrittrici si ostinano da sempre a rappresentare l'impossibile del discorso. Non si arrendono ma riaffermano sempre l'irriducibile: ciò che resiste e sopravvive ai discorsi stereotipati che circolano nella scrittura. Chi scrive sta in una posizione definita da Barthes "triviale" rispetto alla purezza delle dottrine³¹.

²⁹ Cfr. J. Derrida, *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A. C. Loaldi, Jaca Book, Milano 1998, pp. 52-69. A sottolineare questa definizione tradizionale della scrittura è Derrida in *Della grammatologia*, il quale decostruisce un modello metafisico, che si è imposto nella storia dell'occidente, e che attribuisce alla scrittura un'unica ragion d'essere, quella di rappresentare la lingua. Almeno fino a Saussure le parole scritte sono i simboli delle parole emesse con la voce, così come i suoni emessi dalla voce altro non sono che simboli degli stati d'animo.

³⁰ Cfr. R. Barthes, "CY Twombly", in *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 165.

³¹ Cfr. R. Barthes, *Lezione*, p. 19. "Trivialis" è l'attributo etimologico della prostituta che aspetta nel punto in cui si incrociano diverse vie.

Là dove c'è ostinazione, la domanda del gesto insiste. Quando il gesto si fa ostinato e insistente, comincia l'avventura della scrittura, la sua esplorazione che non ha i confini dell'interno e dell'esterno, e che non ha dei luoghi privilegiati, il profondo piuttosto che la superficie.

Il gesto della scrittura non traduce infatti un'interiorità che deve adattarsi a un'esteriorità; un dentro chiamato a collimare con un fuori; un noumeno che chiede di ancorarsi a qualsiasi ente fenomenico per apparire. Allo stesso tempo non è nemmeno un dato esterno che dovrebbe essere reso con la sensibilità interiore di ciascuno e di ciascuna. L'assunzione di una posizione di esteriorità, tanto ricercata dalla scienza, non è possibile per la cosa qui in questione: il gesto della scrittura.

L'ostinazione abolisce tutti i luoghi privilegiati. Abolisce le categorie logiche (e ontologiche) di causa ed effetto: essa non sente ragioni. Se ha una regola, è quella dell'esplorazione. I suoi movimenti non sono allora da considerarsi fondati dall'intenzione di dare espressione a qualcosa di significativo. Oltre che sorda è anche cieca perché non vede una direzione privilegiata su cui insistere per ricevere un senso. È guidata solo da se stessa, dalla mano che traccia, dal gesto che scrive.

Senza riferimenti interni ed esterni, il gesto della scrittura apre all'infinito della lingua. La logica del rinvio entra in crisi. Si tratta di sospendere il rimando alla significazione e trattenersi nel gesto della scrittura, per seguirne i movimenti, il suo avvolgersi e svolgersi, spiegarsi e ripiegarsi. Le parole finalmente si sganciano dall'atto di produrre informazioni o saperi, si allontanano dalla familiarità che le rende parole ovvie. Le parole fuggono. Perdono così la loro capacità di definizione. Si dilatano, si restringono, si deformano, si trasformano.

L'interesse che Barthes ha dimostrato per l'opera di Cy Twombly consiste precisamente nella gestualità, in un gesto che è “un supplemento di un atto”³², un gesto quindi che non è riconducibile all'atto della scrittura. Il supplemento dell'atto non completa l'atto e impedisce la realizzazione in un tutto attuale. Il supplemento, allora, è quel elemento che decompone la scrittura, la sua struttura linguistica, im-

³² R. Barthes, “Cy Twombly”, in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 160.

pedendole di avere uno statuto universale. Per supplemento di un atto non si intende una scrittura che sia più attuale o più reale. I graffismi della scrittura di Twombly sono “schegge inutili”, “non sono neppure lettere interpretate, giungono a sospendere l’essere attivo della scrittura, il tessuto delle sue motivazioni, anche estetiche”³³.

Come dire un gesto che non porta a compimento o a completamento la scrittura? Come dire un gesto che spinge a scrivere impedendo di finire di scrivere? Ostinato, sfuggente, inoperoso, un po’ vagabondo, inutile, insignificante, indifferente alle categorie estetiche, accidentale, ottuso, impertinente? In qualsiasi modo si dica il gesto, rimane sempre un eccetera ancora da dire.

³³*Ibidem.*

Capitolo I

Il gabinetto di lettura

Momenti di lettura

Se la retorica antica insegnava a scrivere, oggi la scuola insegna a leggere. A leggere come si deve. Qui leggere equivale a interpretare. Non è giocare con il testo. Non è illudersi con il testo. Per questo la lettura può annoiare: non può trovare nomi, non può citare, non può lavorare il linguaggio, non può moltiplicare i significanti ma solo raggiungere il significato. Nella lettura, chi legge è impedito di collaborare praticamente al farsi del libro.

Barthes vuole parlare non di un'altra lettura ma di quei momenti della lettura, che per quanto si tenti di spiegarli, non si lasciano descrivere. Sono momenti di piacere. Quel piacere che, accompagnando la lettura, la produce. Non è un sentimento costruito per la lettura, una sorta di finalità da ottenere. Nel piacere non c'è nulla di intenzionale. Anzi, per lo più accade che il piacere si perde nell'atto inconscio della lettura.

Nel 1970 Barthes annuncia, nel saggio *Scrivere la lettura*, il progetto di scrivere una teoria della lettura, mettendo l'accento su alcuni momenti della lettura, quelli che l'ermeneutica e la critica intellettuale porrebbero come marginali, insignificanti, irrilevanti: “non vi è mai capitato - chiede Barthes all'incipit del saggio - di leggere alzando la testa?”¹. Quel che continua a interrompere la lettura è l'affluire irregolare di idee, stimoli e associazioni che interrompe, in modo irrispettoso, lo stesso farsi della lettura e della scrittura. Leggendo o scrivendo, capita infatti di

¹ R. Barthes, “Scrivere la lettura”, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 23.

interrompere la lettura, anche semplicemente alzando la testa dallo scritto. Momenti casuali, imprevedibili e, anche a volerli afferrare e interrogare, sfuggenti².

Ma nel momento di fissare la lettura in uno sguardo teorico, il progetto di Barthes sembra schiacciarsi tra la carta e la penna. Il progetto si trasforma in una difesa della lettura dal tentativo delle teorie critiche di adombrarla: se la maggior parte di esse ha conferito un imponente privilegio ai luoghi dai quali proviene l'opera - l'autore e la storia -, alla lettura invece non si è, se non minimamente, interessata. In altri termini risulta più interessante una riflessione sull'autore, considerato il proprietario dell'opera, invece che sul lettore o lettrice "semplici usufruttuari". Per il suo progetto teorico, infine, Barthes riesce solo a costruire una difesa dei momenti assolutamente fugaci della lettura.

La teoria della lettura non viene scritta. Nel 1975 Barthes interviene con un nuovo testo, intitolato *Sulla lettura*, in cui dichiara, fin dall'inizio della sua relazione, di trovarsi in una grande confusione teorica dato che non solo non aveva nessuna dottrina sulla lettura ma aveva anche qualche dubbio sulla possibilità di elaborarne una³.

"Senza fondo, senza regole, senza livelli e senza fine"⁴: queste sono le condizioni per cui non è possibile fondare una teoria della lettura. In una parola, è l'impertinenza della lettura a impedirle di essere oggetto di una scienza. Se pertinente è quel punto, a partire dal quale e rispetto al quale si compiono delle scelte per guardare prospetticamente il testo, allora la lettura non si avvale di qualcosa di pertinente.

² Cfr. Ivi, pp. 23-24.

³ Cfr. R. Barthes, "Sulla lettura", in *Il brusio della lingua*, cit., p. 27. Anche quando redigerà, assieme all'amico A. Compagnon, la voce "lettura" per l'*Enciclopedia* della casa editrice Einaudi, non potrà che affermare che la lettura non rimanda a un concetto bensì a un insieme di pratiche diffuse (Cfr. R. Barthes e A. Compagnon, "Lettura", in *Enciclopedia*, VIII, Einaudi, Torino 1979, p. 176). Pratiche che non si usano solo per le lettere, le sillabe o le frasi ma anche per la fotografia (R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 21). Anche in Giappone Barthes non si è definito un visitatore bensì un lettore (R. Barthes, *L'impero dei segni*, cit., p. 94).

⁴ R. Barthes, "Sulla lettura", cit., p. 29.

La lettura è impertinente perché non arriva a stabilire una profondità del testo, perché non riesce a seguire delle regole, perché non esistono dei livelli di lettura dal più povero al più completo, perché alcuni testi (per esempio *La recherche* di Proust) si leggono infinitamente e non si ha mai finito di leggerli.

Se fosse possibile una scienza della lettura, una sorta di semiologia della lettura, sarebbe “una Scienza dell’Inesauribile, dello Spostamento infinito”⁵. Cosa alquanto contraddittoria per uno sforzo teorico: come potrebbe infatti la scienza occuparsi dell’inesauribile?

L’impossibilità di scrivere una teoria sulla lettura non chiude la questione. È questo il punto che vorrei interrogare. Il progetto di scriverla viene nuovamente ripreso da Barthes, e lo leggiamo nelle annotazioni sul seminario su “Proust e la fotografia”⁶, che avrebbe dovuto tenere nel 1980. A distanza di qualche anno dalla dichiarazione di non poter elaborare una teoria sulla lettura, Barthes ha voglia nuovamente di scrivere tale teoria, di scrivere quell’intuizione che lo ha mosso e che riguarda, questa volta, la questione delle chiavi di lettura⁷.

Provarei qui a riflettere non tanto sui motivi di scoraggiamento della critica letteraria quanto su ciò che spinge Roland Barthes, nonostante la presa d’atto dell’impertinenza della lettura, a riprendere ostinatamente il progetto della teoria della lettura.

Il progetto si ripresenta testardamente e rimane testardamente senza parole, come un sintomo che, almeno nell’accezione di Lacan, torna sempre allo stesso posto⁸: è probabile che qualcosa della lettura, dalle chiavi al progetto, dal piacere all’illu-

⁵ Ivi, p. 36.

⁶ Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., p. 464.

⁷ Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., p. 464. Quello di Barthes non è un interesse di matrice positivista. La questione invece genera in lui il piacere di un’illusione: “le chiavi sono dell’ordine dell’illusione”, e l’illusione funziona come “un plusvalore della lettura”. Barthes intuisce che l’illusione, che le chiavi risvegliano e fanno circolare, non solo alimenta la lettura ma ne è anche il plusvalore perché produce un di più che non è riconducibile, per impiegare i termini marxisti, a un valore di scambio.

⁸ Cfr. J. Lacan, *Il seminario. Libro XI*, tr. it. a cura di A. Di Caccia, Einaudi Torino 2003, p. 79.

sione della lettura, sia sintomatico. Non cessa di insistere nel discorso di Barthes senza tuttavia trovarvi un posto. Qualcosa della lettura, che tuttavia insiste e si ripresenta, rimane irricognoscibile e indicibile. In altri termini, nel momento in cui Barthes crede di aver tra le mani la questione della lettura e la vuole articolare teoricamente, rimane senza nulla da scrivere.

Nel piacere della lettura quel che si intende diventa tema non tematizzabile della scrittura. Quella domanda d'amore che si intende nella lettura diventa la domanda d'amore che ci appella alla scrittura senza passare dalla teoria. Una domanda che, nonostante l'insistenza con cui si presenta alla lettura, produce uno svuotamento teorico.

Pur rinunciando al suo progetto, Barthes non riesce fare a meno di ritornare su quei momenti, che si potrebbero definire erotici. La funzione erotica della lettura non introduce un valore estetico. Il piacere del testo, della lettura, del significante rimanda a qualcosa di ignoto all'estetica, in particolare all'estetica letteraria. Trattasi di uno spazio in cui il piacere non è addomesticato, articolato, reso familiare. Non si farebbe altro che condannare la lettura all'ermeneutica, ovvero alla ricerca del significato e del significante fusi insieme. Il piacere della lettura segue il suo movimento, le sue pieghe, i suoi risvolti.

Barthes vi ritorna in quei momenti, ma non trova un filo conduttore. Sono talmente diversi, talmente singolari, talmente intangibili, che l'unico elemento che li accomuna è l'avverbio talmente. Avverbio che indica l'intensità.

Barthes ritorna soprattutto nei punti di intersezione in cui si passa dalla lettura alla scrittura. Punti di passaggio.

Il legame con la scrittura è inevitabile. È impossibile trattare la lettura senza il suo correlato, o forse irrelato, la scrittura. Lettura e scrittura sono due atti contigui, che si intersecano là dove insorge un'interferenza che interrompe oppure intorpidisce la catena dei discorsi.

Tuttavia il loro legame resta ancora da interrogare. La scrittura non è lo sviluppo della lettura, il suo seguito. Il piacere di leggere non si trasforma necessariamente

in desiderio di scrivere. Per passare dal piacere di leggere al desiderio di scrivere occorre un differenziale di intensità.

È chiaro il tentativo di mettere in crisi la nozione di causalità applicata al gesto della lettura: il passaggio dalla lettura alla scrittura non è il passaggio dalla causa all'effetto. Non si farebbe altro che abortire i suoi momenti costitutivi, di piacere e di intensità, se si pensa che la lettura sia propedeutica alla scrittura. Insomma non faremo esperienza del piacere della lettura se leggessimo con l'aspettativa della scrittura. Eppure i due gesti, quello della lettura e della scrittura, si intricano, si complicano, si involgono. Barthes usa un altro termine, differenziale di intensità. Come se con la loro intensificazione si venisse a creare uno spazio, un interstizio, dove è possibile ogni incontro.

È quindi inutile, oltre che noioso, chiedersi se la lettura preceda la scrittura, se ne sia quindi l'origine oppure il suo sviluppo. Quei momenti di intensità della lettura, potentemente impersonali e allo stesso tempo singolari, sono aleatori. Ma a Barthes non interessa determinarne a posteriori la collocazione all'interno della scrittura. La domanda che lo tormenta invece è: come si iscrive il desiderio di scrivere nel piacere della lettura? come accade l'innesto del piacere della lettura e del desiderio di scrivere?⁹

Se Barthes ritorna su quei punti di passaggio, di innesto, è perché vorrebbe scrivere quel che accade leggendo, scrivere il farsi e il disfarsi della lettura. Se ritorna su quei momenti assoluti di lettura, stendendoli su un percorso cronologico, è perché non può fare altro che scrivere l'evento, fare il punto tra il passato, il presente e

⁹ Se si continua a separarle, si continuerà a concepire la lettura come una proiezione della scrittura e il lettore come il fratello muto e povero dello scrittore. Ecco quel che Barthes dice del testo *S/Z*: "Quello che ho cercato di abbozzare in *S/Z* è un'identificazione delle nozioni di scrittura e di lettura: ho voluto 'schiacciarle' l'una nell'altra" (R. Barthes, "Intervista", in Id., *La grana della voce*, cit., p. 137).

l'avvenire. È tentato di approfittare della non coincidenza¹⁰ di lettura e scrittura, insomma del loro scarto, per distinguerli e riconoscerli, ma ne rimane imbrigliato. Vorrebbe evolvere qualcosa che involve.

È vero che, come afferma durante il secondo corso de *La preparazione del romanzo* (mi riferisco al corso "L'opera come Volontà" iniziato il 1 dicembre 1979), non riesce a capire come dei lettori, anche appassionati, non arrivino a scrivere; ma è altrettanto vero che lo stesso Barthes fa esperienza di una lettura che non funziona perché non produttiva di scrittura.

Non che la lettura sia finalizzata alla scrittura, beninteso, ma, per Barthes, la lettura che non fa sorgere una scrittura è incomprendibile¹¹.

Per Barthes era difficile non scrivere. Scrivere per lui non era legato alla sua professione, alla sua fama di semiologo, alla richiesta accademica di produrre sempre più letteratura scientifica. Scrivere significava rinnovare la domanda d'amore tra sé e sé, tra sé e l'altro, tra sé e il mondo. Una vita senza scrittura sarebbe stata per Barthes una vita senza amore, piacere, innamoramento. Insomma una vita invivibile.

Eppure proprio la lettura non ha fatto funzionare la scrittura. Il progetto annunciato nel 1970 era già dichiarato fallito cinque anni dopo. Trattavasi della scrittura scientifica, la teoria critica della lettura. Ma, precisamente, proprio la lettura rimane senza scrittura. Si potrebbe dire che di quel progetto non è rimasto altro che la lettura della lettura. Una lettura infinita.

¹⁰ Leggendo si scrive un testo dentro di noi, allo stesso tempo scrivendo si legge il testo a fior di labbra a un fantastico lettore e a una fantastica lettrice. La scrittura è nella lettura; allo stesso modo la lettura è nella scrittura. Simultanee ma non coincidenti: lettura e scrittura non si annullano nella coincidenza perfetta. C'è invece una discronia, che permette alla lettura di dare spazio alla scrittura e, allo stesso modo, alla scrittura di dare spazio alla lettura.

¹¹ Anche in altre occasioni, sottolineando i rovesciamenti nella storia del rapporto tra scrittura e lettura, Barthes fa notare che il Testo, non l'Opera, tenta di attenuare la distanza tra scrittura e lettura, ponendo scrittura e lettura in una stessa pratica significante. Cfr. R. Barthes, "Dall'opera al testo", in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 63.

La disfunzione della lettura e della scrittura ha attratto Barthes. Lo ha in qualche modo intontito, a tal punto che, anche non potendo scriverla, non poteva nemmeno abbandonarla. Quella disfunzione ha mosso, dilatato, infranto, spostato, rallentato. Certamente disturbato.

Disturba nella misura in cui la lettura è in grado di interferire, malgrado tutta la concentrazione di chi legge. Per il fatto di perturbare la catena dei significanti, talvolta chi scrive chiede di difendersi dalla lettura. Lo afferma Barthes in quello stesso corso, a distanza di poco tempo (la lezione del 2 febbraio 1980): durante la scrittura occorre “realizzare un bianco di lettura”¹².

L’affermazione di Barthes risponde alla questione preliminare di continuare o meno a leggere quando si scrive. Barthes lo afferma chiaramente: occorre cacciare la lettura durante la fase di scrittura per immobilizzare l’immaginario della cultura. La scrittura deve quindi essere difesa dall’attività della lettura, la quale potrebbe sì creare un concerto, ma con il rischio di essere divorati dal lato oscuro della sua polifonia, di creare cioè un indifferenziato.

In un’intervista con Bernard-Henry Lévy del 1977 Barthes descrive, tra i diversi modi della lettura, un suo modo di leggere, che consiste nel guardare un libro, di cui ha sentito parlare¹³. Il libro non viene letto ma guardato. Se si tratta di un libro di cui Barthes ha ricevuto tutta una serie di informazioni, lo sguardo gli impedisce di appropriarsene. Gli impedisce di aderire a quel che di quel libro si dice. Permette una distanza, una sorta di discrezione, necessaria per trasformarlo. Così legge i libri contemporanei, libri di Foucault, Deleuze, Sollers, sempre molto in ritardo, mai nello stesso momento in cui qualcuno gliene parla¹⁴. Se la scrittura non vuole essere reattiva alla lettura, cioè alla lettura di certi libri, è bene escludere la lettura durante la scrittura. Barthes avverte nella lettura una forza pericolosa: la forza

¹² R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., p. 387.

¹³ “Bisognerebbe cercare di suggerire ai lettori che ci sono più modi possibili di lettura, e che non si è obbligati a leggere un libro in uno svolgimento lineare e continuo”, R. Barthes, “Intervista”, in Id., *La grana della voce*, cit., p. 138.

¹⁴ Cfr. Ivi, p. 268.

reattiva. Già in *Barthes di Roland Barthes* ne aveva avvertito il pericolo, il suo pericolo. Il pericolo di scrivere reagendo alla rivalità. Il pericolo di scrivere contro un libro, un'idea, una dottrina. Barthes vuole evitare che la scrittura sia un rimedio alla lettura reattiva¹⁵.

Non sono questi momenti di piacere. La lettura da cui la scrittura deve difendersi è quella definita metonimica, oserei dire quasi bulimica, che divora i libri. Come un erudito che non fa altro che leggere, ma non riesce a scrivere. Quando compulsava i libri, non pensa.

L'inchino della lettura

La posizione di chi legge è quella di chi si inchina a qualcosa. Lettore e lettrice, scrittore e scrittrice stanno chini sul tavolo e sul libro. Cercherò di mostrare che l'inchino è esattamente la postura della lettura, indipendentemente dal fatto che si assuma una posizione seduta, sdraiata, o anche in piedi.

Il gesto dell'inchino attrae Barthes durante il suo viaggio in Giappone; ne troviamo un'interessante riflessione in *L'Impero dei segni*, anche se manca lì il riferimento alla postura della lettura, che invece tenterò di compiere ora. A mio parere l'inchino, considerato da Barthes dopo l'esperienza giapponese, non è così distante dall'inchino di chi legge un testo.

È in Giappone che Barthes si rende conto di come l'inchino sia considerato con sospetto nella nostra cultura occidentale, al pari di un gesto di sudditanza oppure

¹⁵ Uno psicoanalista come Jean-Bertrand Pontalis avanza l'ipotesi che la scrittura anche per chi non è scrittore, potrebbe funzionare come una cura per premunire l'analista contro un "rischio di invasione", quindi un rimedio per "riconquistare un'identità messa in forse, cercare di restaurare un'unità troppo minacciata". Cfr. J.-B. Pontalis, *La forza d'attrazione*, tr. it. di Marina Beer, Laterza, Roma Bari, 1992, p. 86.

di ipocrisia¹⁶. L'inchino non è precisamente la posizione del filosofo, la quale invece, esige per sé la posizione eretta, non declinata e non inchinata. L'inchino è il gesto del non filosofo, di colui che dovrebbe emanciparsi dalla minorità intellettuale; esso è quindi il contrario della levata, dell'erezione.

Il disprezzo dell'inchino nella cultura occidentale deriva dalla perdita dello sguardo che fissa l'altro; lo sguardo di chi si inchina cade verso il basso, lasciando il controllo di quel che l'altro percepisce e vede: quel che si perde è la rassicurazione dello sguardo dell'altro che mi sostiene. L'inchino fa chiudere o socchiudere gli occhi.

A volere designare la traiettoria dello sguardo di chi legge e di chi scrive non si riesce a formare né una circolarità chiusa né una linea con duplice scorrimento. Soprattutto non si riesce a stabilire da dove inizia la relazione, se sia il lettore a rivolgersi allo scrittore, o viceversa se sia lo scrittore a rivolgersi al lettore. C'è un appello. È da lì che si può iniziare. Dall'appello che prende la forma di un rivolgersi, un guardare, un chiamare.

È interessante che, in un punto ben preciso della sua scrittura, in *Il piacere del testo*, Barthes, che si definisce più uno scrittore che un lettore e che ha tentato più volte di scrivere la lettura, abbia assunto la posizione del lettore. Mettendo l'accento sull'altro lato della scena, ha mostrato le diverse traiettorie che il dispositivo lettura-scrittura mette in campo.

In *Il piacere del testo*, il lettore Barthes parla, iscrivendosi nel testo e riferendosi allo scrittore Barthes: “ti rivolgi a me perché ti legga, ma per te non sono altro che

¹⁶ La lista degli esempi è lunga. Alcune iscrizioni graffite dell'antica Grecia sono studiate da Jesper Svenbro in *Storia della lettura nella Grecia antica* (J. Svenbro, *Storia della lettura nella Grecia antica*, tr. it. di Valeria Laurenzi, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 192-194). Questo studio mostra il ruolo subalterno della lettura, rispetto alla scrittura, nella cultura occidentale. La scrittura è associata alle funzioni attive dell'*erastes* (amante) mentre la lettura a quelle passive dell'*eromenos* (amato). Chi legge a voce alta uno scritto in caratteri alfabetici, non decifra più, nessuna parte attiva gli è riconosciuta. Il lettore diventa uno strumento passivo nelle mani dello scrittore. Un'altra voce, un'altra intenzionalità significatrice si è impadronita del suo apparato di fonazione.

questo movimento”¹⁷. In questa messa in scena, quasi una teatralizzazione, si assiste a una sorta di lamento del lettore, il quale parla allo scrittore Barthes.

Quel che era supposto muto, il lettore, ora parla. Si ode la sua voce. Sembra lamentarsi di essere solo ciò verso cui lo scrittore Barthes si rivolge quando scrive. Nient’altro.

Colpisce in questa finzione non tanto il rovesciamento della prospettiva, passando da quella dello scrittore a quella del lettore; colpisce invece che in questo rovesciamento il lettore ha crepato la scrittura, creando propriamente un inciso, posto tra virgolette, che ha rotto la tessitura della scrittura. È chi legge a inscrivere nel testo; il lettore si è assunto la parola e si è iscritto nel testo: “ai tuoi occhi non sono il sostituto di niente, non ho una figura (a stento quella della Madre); non sono per te né un corpo, né un oggetto (non me ne curerei davvero; non è l’anima in me che reclama il riconoscimento), ma solo un campo, un vaso di espansione”¹⁸.

Il tono pare quella di una ribellione. Chi legge protesta perché prende atto di non essere il sostituto di niente. Il lettore non è al posto di qualcuno o di qualcuna. Non supplisce a un'assenza. Il lettore non ha corpo, non ha figura, non ha oggetto: sembra essere solo una voce che parla, forse quella della madre. Lo scrittore Barthes si rivolge quindi ad una voce che, non avendo né corpo né figura, non lo contraccambia, perché altrimenti si andrebbe a creare due poli soggettivi contrapposti. Chi legge non è l’anima che reclama un riconoscimento, un dialogo, uno specchio. Quella voce non è altro che un campo. Il luogo in cui la scrittura espande.

La voce del lettore Barthes, in quella sorta di protesta, indica quel che accade nel dispositivo della lettura. Il lettore non sopporta e nello stesso tempo prende atto di non essere nessuno.

Chi legge si percepisce un vaso di espansione; nella lamentela chi legge si percepisce solamente come un vaso di espansione. Non riesce a godere di quel “sola-

¹⁷ R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 76.

¹⁸ Ivi, cit., pp. 76-77.

mente”, vale a dire di quel semplicemente, dove sta la possibilità di agire, di fermarsi, di scrivere e di non scrivere. Chi legge non è identificato. Questo è quel che non sopporta, senza rendersi conto che è precisamente perché la sua voce non è significata che può assumersi la parola e iscriversi nel testo. È precisamente in una scrittura che non obbliga chi legge a riconoscersi e a interpretare, che si può sentire la sua voce e percepire i suoi movimenti.

Nel dispositivo lettura-scrittura non viene esercitata alcuna pressione verso chi scrive, alcuna violenza verso chi legge. Insomma, nessuna forma di esortazione, né a scrivere qualcosa né a leggere qualcosa.

Allora, volgere lo sguardo verso il basso, come chi si inchina, non è il gesto di una vergogna o di una colpa. Evitando la corrispondenza degli sguardi, di chi scrive e di chi legge, si evita di formare quell'intrico di sguardi, un incastro, in cui è difficile poi esserci, muoversi, agire, pensare, sentire. L'inchino, se compiuto come il tentativo di una postura, diventa un modo per trovare uno spazio in cui è possibile un, anche minimo, movimento. Uno spazio in cui è possibile espandersi ed espandere.

Conta quindi per Barthes che il lettore sia in grado di espandere, allargare, spaziare. Anche in maniera ottusa. Che si faccia spazio e faccia spazio. Anche in maniera impertinente. Che compia un movimento di espansione indipendentemente da quel che si cerca: perché, questo va ripreso, quel che si legge è quel che si trova, e non quel che si cerca.

In quel dispiegamento non ci sarà la rassicurazione del già riconosciuto e del già significato, ma c'è il piacere della lettura. Un dispiegamento che viene da un inchino, quello di chi legge e di chi scrive. Quell'inchino che articola il campo assegnando i soggetti a una certa disposizione: quella di sguardi che non si fissano, che non si corrispondono e che non si riconoscono.

Quell'inchino si avvale di una formalità, una forma di rito. Chi si inchina si piega ai codici; ed è probabilmente questo aspetto che fa suscitare il sospetto all'occi-

dentale il quale preferisce di gran lunga uscire dai riti e liberarsi dai rapporti cerimoniali.

Il disprezzo per le formalità deriva dal fatto che nella cultura occidentale, in cui è (ancora) vigente l'antinomia tra interiore ed esteriore, tra anima e corpo, tra individualità e società, si ritenga che l'interiorità (l'anima, l'individualità) si esprima nella sua presunta integrità senza codici esterni (corporei, sociali) di intermediazioni.

Anche il saluto tra più persone, che avviene nella cultura orientale con un inchino, sarà per l'occidentale tanto più autentico quanto più sarà spontaneo, naturale, depurato cioè da ogni codice. Non è così in Giappone. E non è così neanche per Barthes.

Non è tuttavia liberandoci dei codici che si può trovare il piacere della lettura. L'inchino per esempio disgiunge le due dimensioni dell'interiorità e dell'esteriorità, e soprattutto rompe quella tendenza di cercare nell'esteriorità quel che si vive interiormente.

La lettura si fa inchinandosi, accovacciandosi, nella cavità di sé e della stanza. Non si fa guardando la superiorità del gioco semantico, che si conclude con la scoperta del significato ultimo del testo. Il suo inchino è un modo perché quel che si intende dal libro, dal corpo, dalle esperienze, dalle altre letture possa trovare uno spazio che faccia sbandare l'ordine degli incastri¹⁹. Allora, la mossa dell'inchino è la stessa di quel monaco, Chao-chu, la cui risposta, "sì", invece di centrare o almeno di inquadrare il punto centrale della domanda, "qual è l'unica e ultima parola della verità?", non fa altro che spostare tale centro, e soprattutto spostare l'attesa della risposta ai margini, a lato, lì accanto²⁰.

¹⁹ Incontriamo la stessa riflessione anche in R. Barthes, *S/Z*: non è il me che si pone di fronte al libro a dare prova della lettura; secondo Barthes non esiste prova di una lettura se non la qualità e la persistenza della sua sistematica; altrimenti detto: il suo funzionamento. Cfr. R. Barthes, *S/Z*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1981, p. 17.

²⁰ "Il monaco domandò a Chao-chou: 'Qual è l'unica e ultima parola della verità?' [...] Il monaco replicò: 'Sì'". Il monaco dà una risposta da sordo, come scrive Barthes. La risposta infatti non collima con la domanda. Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 210.

Quella che Barthes descrive è la modalità della lettura: chi legge segue il movimento irregolare e imprevedibile di quel che accade. Il suo sguardo può andare a destra o a sinistra, in alto o in basso. Chi si inchina non mostra il suo sguardo: gli occhi si appiattiscono curvandosi verso il libro sino a rientrare nella terra; fino ad uno sprofondamento infinito; fino a sognare.

Chi legge attraversa infiniti mondi, interni ed esterni, vicini e lontani, al di qua e al di là del testo di lettura, senza fermarsi a nessuno di essi. Nessuna gravità lo orienta e lo ferma in un posto piuttosto che un altro. Il lettore si troverà in un luogo in cui si connettono il candore della carta, la forma dei segni, la figura delle parole, le regole della lingua, le esigenze del messaggio, la profusione dei sensi²¹.

Così leggiamo in *Variazioni sulla scrittura*: “E dove posso, dove andrò a fermare mai questa lettura? Vedo bene, certo, da quale spazio il mio occhio s’avvia; ma verso dove? Su quale altro spazio si focalizza? Penetra oltre la carta? (ma dietro la carta, c’è il tavolo). Quali sono i piani che ogni lettura scopre?”²².

Scrittura e lettura, che solamente in alcuni momenti di intensità si rilanciano reciprocamente, sono coinvolti in un movimento infinito a cui occorre prestare attenzione. Se esiste un momento in cui si passa dalla lettura alla scrittura, o viceversa dalla scrittura alla lettura, questo passaggio avviene nel seno di un infinito. “Da una parte e dall’altra, la scrittura-lettura si dilata all’infinito”, sconfinando quindi le barriere che le collocano da una parte e dall’altra, “è un atto panico, del quale la sola definizione certa è che non potrà fermarsi da nessuna parte”²³.

L’inchino di chi legge, che volge lo sguardo verso di sé e verso terra chiudendo gli occhi, non è così distante dal gesto di Proust, citato molte volte da Barthes, che si rinchiude nel gabinetto profumato di iris per leggersi i romanzi²⁴.

21 Cfr. R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 58.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 L’operazione di “isolarsi” è quella che accomuna anche Sade, Fourier e Loyola, scrittori dell’eccesso. Loyola esige il ritiro, Sade la reclusione in un castello o in un convento, e Fourier il Falansterio. Cfr. R. Barthes, *Prefazione dell’Autore a “Sade, Fourier, Loyola”*, cit., p. XXII.

L'insistenza e la perseveranza con cui Barthes riporta il caso Proust mi ha spinto a rifletterci, a pensare il gesto di chiudersi in una stanza a leggere che sembra imitare il gesto di chi socchiude gli occhi nell'inchino. Non poteva essere un ovvio atto di separazione dal mondo, un modo alquanto consueto di tagliarsi fuori dal mondo²⁵. In quel gesto accade invece qualcosa. Si va a istituire lo spazio della lettura. Non può essere, quella di Proust, una scappatoia e nemmeno un ritiro. Non è da intendere allora come lo spazio nascosto, occulto o velato, quanto invece uno spazio in cui non è più possibile un riconoscimento, un'identificazione, un'interpretazione.

Lo spazio in cui Proust si rinchiude per leggere non è uno spazio più libero o più spontaneo, termini sentiti da Barthes come altamente rischiosi. Libertà e spontaneità fungerebbero da alibi per far ritornare il dominio del significato e della cultura stereotipata. Ogni lettura si svolge all'interno di una struttura, per quanto molteplice e aperta, e non nello "spazio presunto libero di una presunta spontaneità"²⁶. La questione non si risolve rivendicando una lettura né innocente, né naturale. Tutte queste operazioni mettono in atto una serie di manovre per sbarazzarsi di quel che l'autore ha voluto dire, sostituendolo con quello che l'io lettore vuole dire. Invocare la libertà e la spontaneità potrebbe scatenare un atto reattivo, facendo della lettura un braccio di ferro tra lettore e autore.

Ogni lettura si svolge all'interno di una struttura. Da essa non deborda mai. Non esiste una lettura "selvaggia" o "naturale" che stia al di fuori dei codici strutturali. Esiste invece una lettura che, rispettosa della struttura (sintassi, grammatica, retorica), la perverte. "La lettura sarebbe il gesto del corpo (perché, sia chiaro, si legge

²⁵ Quella dell'isolamento è la stessa operazione a cui anche Sade, Fourier e Loyola fanno ricorso: Loyola esige il ritiro, Sade rinchiude i suoi libertini in luoghi inviolabili, Fourier decreta la decadenza delle biblioteche. Cfr. *Ibidem*.

²⁶ R. Barthes, "Sulla lettura", in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 29. L'unica forma di libertà che Barthes auspica nella lettura è quella del significante: "ritorno delle parole, dei giochi di parole, dei nomi propri, delle citazioni, delle etimologie, delle riflessività del discorso, delle impaginazioni, dei bianchi, delle combinatorie, dei rifiuti di certi linguaggi", in Id., "Giovani ricercatori", in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 86.

con il corpo) che con uno stesso moto pone e perverte il suo ordine: un supplemento interiore di perversione”²⁷.

Traggo dai suggerimenti dell’etimologia latina del verbo “pervertere”, composto da “per”, la deviazione, e “vertere”, “volgere”, che la lettura si volge al testo, non solo aderendovi, ma anche affermandone lo scarto e la devianza.

Se tra chi legge e chi scrive non vi può essere dialogo, allora che cosa accade nella lettura? Che cosa accade a chi legge quando si inchina all’incontro con il testo? Che cosa accade a Proust quando si chiude a leggere?

Ho trovato qualche suggerimento stimolante alla fine del saggio *Sulla lettura*, là dove Barthes critica la società attuale, definendola una società di consumo e non di produzione, società del leggere, del vedere, del sentire e non dello scrivere, del guardare e dell’ascoltare²⁸. La critica mi interessa limitatamente: non per l’attacco al consumo, forse al consumismo, e nemmeno per la distinzione, alquanto discutibile, tra leggere e scrivere, vedere e guardare, sentire e ascoltare. Sono piuttosto attratta dalla concatenazione significativa che Barthes ha creato: leggere, vedere e sentire. Proust non ha voluto leggere impedendosi di vedere o di sentire dell’altro. Egli non ha cercato la concentrazione. Piuttosto ha cercato un modo per tenere distinti nella lettura, quindi operativi e funzionali, i rapporti tra sé, il corpo e il mondo.

Quello di Proust è stato un modo di vivere internamente la lettura senza confusioni, senza ingerenze e soprattutto senza far coincidere la lettura con quanto gli altri leggono, sentono, vedono. Senza quindi che nella lettura le sensazioni siano sensazioni perché sentite dall’esterno, che i pensieri siano pensieri solo perché pensati dagli altri. Leggere è sì vedere e sentire, ma in una co-implicazione che non esclude né interiorità né l’esteriorità.

Quel che accade nella lettura, nel piacere della lettura, è la costituzione della solitudine, la solitudine della lettura. Quella in cui è possibile ogni incontro.

²⁷ R. Barthes, “Sulla lettura”, cit., p. 29.

²⁸ Cfr. *ivi*, p. 35.

Dall'inchino giapponese al gabinetto di Proust, è importante nella lettura non creare delle trincee (anima contro corpo, interiorità contro exteriorità, sé contro mondo), le quali impediscono di assaporare i momenti, fugaci e per lo più inconsistenti, della lettura. Con ciò Barthes non intende certo eliminare i confini dell'interiorità e dell'esteriorità, in uno spazio indifferenziato, quanto di allentare, smusare, assottigliare le loro rigidità in modo tale che tali momenti di piacere possano espandersi.

La disinvoltura della lettura

“Ho sempre trovato molto piacere nel leggere Sade”, “lo leggo come tutti, in modo molto disinvolto, cioè saltando dei passi. Non sempre gli stessi. È l'autore che mi ha dato il maggiore piacere di lettura”²⁹. Di questa affermazione di Barthes, rilasciata in un'intervista nel 1972 appena pubblicato *Sade, Fourier, Loyola*, non mi ha sorpreso né il suo contenuto (che provasse piacere a leggere Sade) né la sua forma (una frase spezzettata, che segue il ritmo dell'oralità). Mi ha colpito l'aggettivo “disinvolto”, riferito al modo del piacere della lettura: la disinvoltura è il modo della lettura³⁰.

Della disinvoltura provo qui a scrivere. Non si tratta di uno dei tanti modi di leggere, che Barthes cerca di elencare nei suoi saggi dedicati al tema della lettura, pur sapendo che non potrà arrivare né a una stesura né a una graduatoria esauriente.

Rispetto a tali modi, non manca occasione, quando Barthes parla di lettura, di descrivere la plasticità della lettura, ovvero la capacità della lettura di assumere di-

²⁹ R. Barthes, “Piacere/scrittura/lettura”, in Id., *La grana della voce*, cit., p. 155. Cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 123.

³⁰ Quasi vent'anni prima, nel 1955, Barthes aveva intitolato un breve testo cinematografico “Potenza e disinvoltura” (in R. Barthes, *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, il melangolo, Genova 1997, p. 44-46), colpito dal gestuario della disinvoltura presente nei film dei gangsters. Così lo aveva definito: “senza slancio, rapido nella ricerca infallibile del suo punto terminale, rompe il tempo e sconvolge la retorica” (ivi, p. 45).

verse modalità di investimento. Per esempio, in *Il piacere del testo* compaiono due regimi, uno che va direttamente alle articolazioni del testo ignorando i giochi della lingua, l'altro che invece aderisce al testo con applicazione e trasporto. Anche in "Sulla lettura", a partire dai diversi piaceri di lettura, vengono riconosciute diverse modalità, da quella feticista a quella metonimica³¹. E ancora. Nella voce enciclopedica "Lettura" compaiono altre modalità di lettura individuate nella storia: da quella a alta voce a quella a bassa voce; e poi, la lettura come forma di ascetismo, quella d'ozio e infine di godimento³².

Eppure, non è tra i diversi attributi rinvenuti da un'analisi storica che si incontra il modo di funzionare della lettura, la disinvoltura, bensì in quel che Barthes presenta come le sue modalità di lettura: "o il libro mi eccita e sollevo continuamente la testa per pensare o riflettere a quello che mi dice, o mi annoia, e lo abbandono senza vergogna"³³.

Con un lessico personale affiora il funzionamento della lettura. Quella disinvoltura, di cui Barthes fa continuamente esperienza e di cui si appropria, attribuendola a sé, a un suo modo di leggere, è invece il movimento del piacere della lettura; è il suo modo di darsi a chi prende in mano un libro per gustarselo. Quindi, la disinvoltura non dipende dalle capacità intellettive o emotive di qualcuno, ma è il modo della lettura. Detto diversamente: è il modo in cui funziona la lettura, intesa come spazio in cui circolano e si contaminano i linguaggi.

³¹ Cfr. R. Barthes, "Sulla lettura", cit., pp. 33-34.

³² Cfr. R. Barthes e A. Compagnon, *Lettura*, cit., pp. 186-188.

³³ R. Barthes, *La grana della voce*, cit., p. 183.

La disinvoltura indica la discontinuità, cioè la presenza di momenti in cui la lettura cessa. Nella lettura sono implicati anche momenti di non lettura³⁴.

“È così!”, si esclama durante la lettura. E in quel momento la lettura cessa. Sono molti i luoghi in cui tale espressione viene ripresa da Barthes: da *Il piacere del testo* a *La camera chiara* e a *La preparazione del romanzo*³⁵. È un istante che tormenta Barthes e non solo lui; un momento intensivo in cui, leggendo, il libro cade dalle mani, si alza la testa dal libro o addirittura ci si alza dalla sedia dove ci si era accomodati: è appunto questa lettura che Barthes ha cercato di scrivere al tempo stesso irrispettosa, perché interrompe il testo, e affascinata, perché ad esso fa ritorno e se ne nutre.

Leggere in maniera disinvolta significa saltare dei passi. Non per arrivare prima alla fine del libro. La disinvoltura non è una scorciatoia.

Leggere in maniera disinvolta significa delirare, uscire dai solchi, tradire il testo distogliendo lo sguardo dal suo potere di trattenere.

Leggere in maniera disinvolta significa insinuarsi negli interstizi della lettura, nei momenti di non lettura, là dove la scrittura incontra una non scrittura, il pensiero un non pensiero.

E ancora: leggere in maniera disinvolta significa riprendere il punto in cui la lettura si è interrotta. Si ritorna nei pressi del salto senza avere la cognizione del punto preciso in cui è avvenuto. Rileggendo, si saltano ancora dei passi, non gli stessi.

Leggere in maniera disinvolta è esattamente il contrario di una lettura rapida.

³⁴ È ben fare una precisazione: questa forma di illeggibilità non deve essere intesa come una sorta di sovversione, la quale sarebbe immediatamente recuperata dal leggibile, dal senso della trasgressione. L'illeggibile, di cui Barthes teme non solo il suo superamento in una cultura sempre più intellettuale ma anche l'abuso da parte della letteratura moderna, è la pura inconsistenza. Si può notare che nel testo cinematografico del 1955, “Potenza e disinvoltura”, Barthes aveva colto nel gesto disinvolto del gangster il silenzio: “Ogni disinvoltura afferma che solo il silenzio è efficace”, R. Barthes, *Sul cinema*, cit., p. 45.

³⁵Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 83; Id., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., pp. 6-7; Id., *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 53.

Prendendo qualche suggerimento dell'etimologia, Barthes è colpito dal termine meno usato del verbo leggere: leggere infatti non è solo raccogliere bensì anche enumerare. Dalla lingua greca a quella latina viene tradotto e traslato il significato "contare, enumerare". Leggendo, conto. Contando, ritmo unità di testo, lettere e sillabe: "la lettura è una successione di focalizzazioni del mio sguardo su settori o porzioni del testo; a ogni focalizzazione corrisponde una pausa durante la quale io leggo; tra due focalizzazioni, mentre il mio occhio lascia un settore del testo e accomoda sul seguente, io non leggo"³⁶.

Così si può intendere la disinvoltura della lettura. Ovvero con un andamento ritmato da più tempi e più intervalli: lettura e (ri)lettura e (ri)lettura, all'infinito. Infatti il piacere di lettura si rigenera infinitamente: si può leggere e rileggere infinite volte, mai identiche.

Il ritmo della lettura, da cui dipende la leggibilità o meno di un testo³⁷, deve essere per Barthes vivo, rapido, esatto, veloce ma non frettoloso. Dalla musica di Schumann Barthes riprende la parola "rasch", a cui aggiunge una serie di significanti: "falcata rapida, sorpresa, movimento del serpente tra le foglie"³⁸.

Precisamente dal ritmo della lettura nasce il principio della lettura rapida, metodo adottato per ottimizzare i tempi eliminando il momento di non lettura, riducendo quindi la lettura a un unico tempo.

Si dice che è disinvolto un modo di fare sciolto, fluido, agevole. È probabile che Barthes intendesse anche questo andamento scorrevole. Ma ascoltando la parola, sembra che la disinvoltura richiami la direzione contraria della concentrazione. Se la concentrazione crea un centro verso cui tutti gli sforzi tendono, la disinvoltura crea dei volteggi e degli arresti, dei giri e dei controgiri, delle volte e delle torsioni. La lettura quindi si muove secondo un ordine del tutto imprevedibile, saltando

³⁶ R. Barthes e A. Compagnon, *Lettura*, cit., p. 181.

³⁷ Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit., p. 446.

³⁸ R. Barthes, "Rasch", in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 298.

di qua e di là. Tutto in maniera veloce, e senza titubanze. Con precisione, e senza dubbi.

Tra gli svolazzamenti della lettura si dà anche l'oblio. Ed è curioso che, al contrario, quel che si legge con noia non lo si possa dimenticare. L'evento della lettura si sottrae al ricordo. Esso si cancella nei suoi effetti. Incredibilmente, quello che conta in una lettura può essere precisamente quello che sfugge al ricordo. Potrebbe trattarsi, si spiega Barthes, di un disconoscimento del debito.

A volte quel che si legge resiste a qualsiasi forma di ripresa, come se ci impedisse di essere portato e tradotto in altri luoghi e tempi. Come se si annidasse là dove si è cancellato. Leggere allora non può significare trasportare dei contenuti, estrapolandoli dalla scrittura dell'altro e appropriandoseli. La lettura è un incontro che non si riduce a un'operazione di traduzione o anche di attuazione.

Si sarebbe tentati, come è stato Barthes, di posizionarsi proprio nel punto di insorgenza della non lettura, cioè nelle crepe, nei salti, nei scricchiolii della lettura. Si ritorna infatti in quei punti con una maggiore dose di attenzione e vigilanza, creando però l'effetto contrario, facendo allontanare quel che ci aveva distolto dalla lettura.

Tra i movimenti inaspettati si potrebbe aggiungere anche il ritardo. Quel che si intende nella lettura richiede il tempo necessario perché si crei lo spazio in cui esso possa aver luogo. A distanza di tempo si prende atto che quel che si era inteso in quella lettura e che si era cancellato ha prodotto silenziosamente una nuova forma di esperienza. Parole, frasi, nomi, personaggi, paesaggi di quella lettura sovrappiungono proprio là dove non sono attesi.

Anche se Barthes insiste molto sulla discontinuità della lettura, evidenzierai anche la dimensione della sua continuità. È possibile che quell'esclamazione "È così!", la cui insorgenza è casuale, sia la distanza che l'innamorato assume dopo l'incontro amoroso. Sia quindi l'uscita da quello stato di torpore proprio della fascinazione e dell'innamoramento, stato in cui non si riesce a staccare gli occhi dal testo. Una sorta di lettura ipnotica che, a fatica, riesce a batter ciglio.

Chi legge viene rapito da chi scrive e dal testo. Chi legge è l'oggetto amato a cui chi scrive si rivolge, chiedendogli di amarlo. Dal momento in cui chi legge si inamora diventa sedentario, si ferma, si immobilizza. Come in uno stato ipnotico. Resta in attesa, sempre nello stesso posto, in giacenza.

L'immobilità della lettura è comunque viva: un'immobilità viva. Come se la lettura fosse la congiunzione paradossale dell'immobilità e del movimento. Tale lettura, quella che per un istante si arresta, genera un intontimento, che Barthes chiama anche innamoramento.

Sono quei momenti di maggior aderenza al testo, in cui chi legge si incolla al discorso, perdendosi nello specchio dell'altro.

Sono momenti fugaci che si mettono nella posizione del ricordo. Chi legge, l'innamorato, può infatti voler ricostruire ponendoli all'inizio dell'esperienza della lettura. Ponendoli quindi all'interno della sua scrittura. Oppure chi legge può anche lasciare tali momenti senza perderli. Lasciarli fare il loro percorso. Importante in tal caso è lasciarli senza un significato dato e senza referente. Solo così si permette al lato inconscio della lettura di sperimentare una modificazione sostanziale. Soltanto così si può non solo modificare il testo ma anche essere modificati, in modo del tutto imprevisto.

Prendendo spunto dal suo modo di leggere *Sade, Loyola e Fourier*, Barthes ha tentato di "strappare" i tre autori dalle loro cauzioni, che significa dal significato dei loro linguaggi. Li ha quindi scollati dal discorso morale che essi hanno tenuto e che si è tenuto su ognuno di essi. La lettura è allora un furto: si prende, si frammenta il testo e si disseminano i tratti secondo formule irricognoscibili: "così come si truffa della merce rubata"³⁹. Nel momento della lettura Barthes tanto modifica un testo quanto si fa modificare.

Lasciando procedere all'infinito la lettura si arriva al punto in cui, paradossalmente⁴⁰, la lettura cessa di decodificare e produce. Produce e accumula linguaggi. Ac-

³⁹ R. Barthes, *Prefazione dell'autore a Sade Loyola, Fourier*, cit., p. XXVIII.

⁴⁰ Cfr. R. Barthes, "Sulla lettura", cit., pp. 35-36. Cfr. R. Barthes e A. Compagnon, *Letture*, cit., p. 197.

cumula e li mescola. Mescola tutti i linguaggi. Non lo fa per trasgredire al vecchio spettro della contraddizione logica. Lo fa senza una ragione: è il suo godimento. La lettura capovolge il mito biblico, il mito della confusione linguistica di Babele, perché diversi linguaggi possono coesistere, lavorando fianco a fianco. La lettura è Babele felice.

Capitolo II

Il come se della scrittura

Un'ipotesi di produzione

Ci sono dei momenti in cui chi scrive, infilatosi nei meandri inamovibili delle alternative, cerca uno spazio soggettivo in cui far circolare la soggettività, il suo immaginario, la vita nella sua inconsistenza.

All'ultimo corso tenuto al Collège de France, *La preparazione del romanzo*, Barthes precisa di voler lavorare come se stesse per scrivere un romanzo. “Farò come se stessi per scriverne uno”¹.

All'età di sessantacinque anni Barthes rischia. Rischia creando un accostamento, un incrocio, una sovrapposizione. Rischia andando a intaccare, incidere, marcare delle strade stereotipate. La scrittura del “come se”² è la modalità per rendere più agevoli terreni sabbiosi. Essa non fa altro che creare spazi in cui è possibile un respiro.

¹ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 63. L'annuncio era già stato dato poco prima in una conferenza al Collège de France: “Di questo Romanzo utopico, mi interessa fare come se dovessi scriverlo”, in R. Barthes, “Per molto tempo mi sono coricato presto la sera”, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 302.

² D'ora in poi l'espressione come se cesserà di essere interposta tra virgolette. Seguiamo la scelta di Barthes, che ci pare interessante. Ai suoi occhi, chi mette tra virgolette un pezzo di linguaggio vuole prenderlo con le pinze, distanziarsi da esso. Lo fa spesso il metalinguaggio che vuole trasformare l'uso della parola, che vive tra i parlanti, in una menzione, quindi in una parola corretta, legale, giusta. Il metalinguaggio mette tra virgolette quando vuole essere scientifico, critico, oggettivo. Barthes invece vuole una scrittura in grado di assumersi una certa stupidità, vale a dire di “dire cose stupide sapendole tali, ma senza dirle tali, senza virgolette”, in R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 334. Intelligentemente Barthes scrive che il tentativo di essere scientifici nella speranza di evitare delle stupidità non è sufficiente a impedire delle stupidità nella scienza.

Nel discorso di Barthes l'espressione compare due, forse tre volte, fugacemente. In quei momenti chiede di prestare ascolto all'espressione come se³ perché a lui suona come un'ipotesi di produzione⁴.

Seguendo le regole grammaticali, come se ricopre la funzione di congiunzione modale, indicando appunto il modo in cui un'azione viene svolta. Quindi, quel che conta in quella precisazione non è che cosa ma come scriverà il corso. Come scriverà il corso? come scriverà il romanzo? che cosa accade con quella enunciazione?

L'operazione di Barthes è molto sottile. Barthes non scrive sul romanzo ma nemmeno scrive un romanzo. Quella congiunzione inventa una modalità che da un lato evita di fondere i due discorsi (scrivere sul romanzo come si scrive un romanzo) e dall'altro evita di mostrare dal di fuori come regolarsi e orientarsi andando al di là o al di qua della posizione in cui si trova a vivere: indica quindi un modo di stare presso alla scrittura, senza aderirvi e senza tradirla.

Lungi dal rovesciare nichilisticamente il vero e il falso, l'operazione di Barthes vuole trovare un discorso che funzioni diversamente da quello metalinguistico, quello che padroneggia il romanzo, che lo esaurisce catturandone appunto la verità, quello che guarda da fuori il suo oggetto da scrivere. Egli non falsifica il discorso metalinguistico per ergere a verità la nuova pratica di scrittura. Quello che fa è cercare una posizione da cui è possibile annodare i due diversi discorsi. Lo fa così: scrive il corso simulando di scrivere un romanzo.

³ "Come se" avrebbe potuto essere il titolo del corso. Sul progetto e sui suoi diversi titoli si legga R. Barthes, *Album. Inediti, lettere e altri scritti*, ed. stabilita e presentata da E. Marty, con la collaborazione di C. Coste, tr. it. di D. Borca, Il saggiatore, Milano 2016, pp. 430-431.

⁴ Barthes trova indicazioni utili a quel che gli sta accadendo nella matematica. Come se è il modo di lavorare dei matematici, spiega Barthes, il cui esercizio, invece di essere volto all'interpretazione, crea un'"ipotesi di produzione". Non è la procedura scientifica che Barthes ha in mente: un'ipotesi di teoria che attende la sua pratica o una possibilità che deve passare alla sua messa in pratica. È da escludere una, anche pur minima, spiegazione di questa ipotesi di produzione, che la renderebbe una prescrizione. Per la stessa ragione sono assenti forme più o meno accese di enfasi finalizzate a presentare tale scrittura come la scoperta, l'originalità, l'inaudito.

A Barthes imitazione e simulazione non destano sospetto. Imitazione e simulazione risultano povere solo per chi si fa affascinare dalla verità; invece per Barthes diventano una pratica feconda, in ogni caso piacevole in quanto atti d'amore. Quel che Barthes imita non è il prodotto ma la produzione. Imita la pratica della scrittura di alcuni scrittori, come quella di Proust, di artisti come Cy Twombly. Di quest'ultimo, per esempio, scrive di osservare l'album delle opere, e ogni tanto si interrompe per tracciare degli scarabocchi: "Imito il tracing che inferisco, se non inconsapevolmente, certo in modo fantastico, dalla lettura; non copio il prodotto ma la produzione: mi metto, per così dire, sulle tracce della mano"⁵.

È interessante e suggestiva l'espressione di Barthes: mettersi sulle tracce della mano. La nuova pratica di scrittura, in quanto imitazione e simulazione, si pone sulle tracce di qualcosa che, non riducibile a una conoscenza, si scrive e si produce in lui. Mettersi sulle tracce della mano è l'atto di chi scrive sul romanzo come se stesse scrivendo un romanzo.

Uno spazio soggettivo

Barthes parla del romanzo come chi sta vivendo un'avventura. Scrivere il corso come se stesse per scrivere un romanzo è un'avventura all'interno di un cammino che rischiava l'"insabbiamento progressivo"⁶. Il termine avventura viene presentato con il suo etimo, ad-ventura, e la sua traduzione, forse impertinente: "ad-ventura: ciò che mi avviene"⁷.

L'impertinenza della traduzione sta nell'inserimento del pronome personale. Barthes non traduce "ciò che accade", ma "ciò che mi accade" oppure "ciò che ci accade". Non è indifferente tradurre in un modo piuttosto che in un altro. Inserire il pronome personale fa la differenza. Anzi, si potrebbe dire che proprio perché quel

⁵ R. Barthes, "Cy Twombly", in Id., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp.170-171.

⁶ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 38.

⁷ Ivi, p. 37.

che accade accade a qualcuno fa di quel accadimento un'avventura. Altrimenti sarebbe un fatto, come tanti altri, che lascia per lo più indifferenti. Quel che conta per Barthes non è l'accadere generale, ma quel che gli accade⁸.

Si giunge, per conto mio, al soffio del discorso: al suo respiro. È importante questa preferenza di traduzione perché dimostra quel che è in gioco nella nuova scrittura di Barthes: la possibilità di cercare uno spazio, che non si limiti all'interiorità o all'esteriorità⁹, uno spazio soggettivo, ma non personale, in cui scrivere diversamente, che equivale per lui a vivere diversamente. Nella lezione introduttiva a *La preparazione del romanzo* Barthes afferma: "Valgono di più gli inganni della soggettività che le imposture dell'oggettività. Vale di più l'Immaginario del Soggetto che la sua censura"¹⁰.

La traduzione impertinente del termine ad-ventura mi ha colpito talmente che, pur non avendo un'idea, né precisa né vaga, dell'avventura, attorno a quel "mi" si è costruita la mia riflessione.

Facilmente scambiabile con una evasione oppure un viaggio, l'avventura di scrivere come se corrisponde al tentativo di Barthes di assumere una posizione¹¹ nella scrittura. L'espressione viene a Barthes negli anni del lutto, anni in cui aveva perso la felicità di viaggiare. Il 3 agosto 1978 scrive di volere fare solo viaggi in cui non ha il tempo di dire "voglio tornare"¹². Il viaggio gli risulta una trappola dal

⁸ "Mi pareva così che la parola più giusta per designare (provvisoriamente) l'attrattiva che certe foto esercitano su di me fosse la parola *avventura*" (R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 21). Il termine "avventura" viene scelto quindi per indicare quella sorta di animazione che accade e che gli accade con talune foto.

⁹ Si legga la versione di Donald W. Winnicott, a cui Barthes fa riferimento, secondo cui la creatività artistica è strettamente legata al gioco, chiamato anche spazio intermedio tra lo spazio interno e quello esterno. Donald W. Winnicott, *Gioco e realtà*, tr. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Armando, Roma 2005, pp. 166-173.

¹⁰ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 35.

¹¹ Barthes lo diceva della madre, la quale aveva una specie di dignità perduta e rara, quella di essere "al posto suo". Cfr. *ivi*, p. 216.

¹² *Ivi*, p. 184.

momento che lasciare un luogo in cui è infelice non gli assicura la felicità: “il contrario di una cosa non è il suo contrario”, afferma Barthes, con l’idea non tanto di cercare modalità più addolcite per agevolare la separazione, quanto invece di assumere pratiche di vita, quindi di scrittura, per vivere il presente senza aderirvi e senza prenderne le distanze.

L’ipotesi di Barthes è una combinazione di analisi intellettuale e di forza desiderante della soggettività¹³. Assumere la posizione di chi scrive un romanzo per un semiologo che studia il romanzo vuol dire praticare un immaginario desiderante e amante¹⁴. Dovrebbe essere il principio di ogni insegnamento, di ogni ricerca, di ogni scrittura, per non trovarsi nelle sabbie dei concetti e delle teorie. L’immaginario desiderante e amante non è l’immaginario psicologico che proietta sé in un’immagine di scrittore riconosciuto. L’immaginario circolante nella nuova pratica di scrittura porta con sé la domanda d’amore.

Solo lo studio è in grado di sistemare il prodotto per farne un’opera. Assumere una produzione invece è il gesto di chi rifiuta il monumento, il quale tende a gestire il passato nella forma del ricordo. Il primo atto di tale pratica è stato di non pubblicare il corso dell’anno precedente, quello su “Le neutre”¹⁵. Non pubblicando, Barthes evita di gestire il materiale di lavoro per il seminario, andando a dirigere il testo. È tempo di “lasciare che i morti sotterrino i loro morti, che il corso sotterri se stesso”¹⁶. Barthes decide di non ordinare il materiale di lavoro del corso dandogli la forma dell’opera, quindi più consistente della parola del seminario, ma di serbare attenzione all’effimero, “a ciò che accade una volta e poi svanisce”¹⁷.

¹³ Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., p. 280.

¹⁴ “Non studio un prodotto, assumo una produzione”, chiarisce Barthes in “Per molto tempo mi sono coricato presto la sera”, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 302.

¹⁵ Cfr. R. Barthes, *Oeuvres complètes*, t. V, cit., pp. 527-532.

¹⁶ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 43.

¹⁷ Ivi, p. 42.

Il rischio del come se

L'avventura del come se è la stessa avventura che vive il giocatore di pachinko. Il pachinko, di cui Barthes scrive in *L'impero dei segni*, è una slot-machine giapponese, in cui l'avventura è legata al gesto e non alla gestione. Barthes evidenzia subito la differenza dal flipper occidentale. Il giocatore occidentale, una volta lanciata la pallina nei meandri del labirinto, gioca per correggere il tragitto della pallina, cercando con più colpi di farla andare in un'uscita particolare. Il giocatore giapponese invece non è preoccupato di correggere il lancio iniziale con altri lanci consecutivi affinché la pallina finisca in quel punto preciso che segna la vittoria e la fine del gioco. Tutto si determina con il colpo d'avvio: ogni cosa dipende dalla forza impressa dal pollice alla levetta. Il giocatore di pachinko non corregge il lancio, cioè il caso, una volta avviato. La sua attenzione è riposta invece al colpo d'avvio, unico e accidentale. In quest'ultimo Barthes vede il tratto della scrittura.

L'avventura - ciò che accade a qualcuno - viene dal destino, aveva detto Barthes facendo oscillare il senso della lezione del corso. Sembrerebbe infatti una contraddizione di termini: come si può affermare che l'avventura viene dal destino? come si può sostenere il legame tra la casualità dell'avventura e la necessità del destino?

L'etimologia, alquanto controversa, del termine "avventura" contiene questa oscillazione: il termine, che deriva dal francese "aventure", "ciò che arriva inaspettamente", indica il caso, l'incidenza, il forse, l'eventualmente, e, seguendo l'ipotesi etimologica che va per la maggiore, potrebbe derivare dal latino, cioè dal neutro plurale del participio futuro di "advenire", "cose che devono venire"¹⁸. Nel corso di Barthes il termine "avventura", che compare nel suo etimo latino, ad-ventura, viene legato a destino, sorte.

A rigor di logica ciò che è accidentale non è necessario. Anche a questo punto si incontrano due termini che la logica teoretica vorrebbe separare. Ciò che è acci-

¹⁸ Cfr. Max Pfister, *Lessico Etimologico Italiano*, vol. I, Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden 1979, pp. 909-923. Cfr. Cortelazzo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, vol. I, Zanichelli, Bologna 1979.

dentale è casuale, ciò che è necessario nega la casualità. Ma per Barthes la vita non si riduce a una teoria logica. Ci sono eventi che sono la congiunzione di accidentalità e necessità: accidentali perché avvenuti casualmente, necessari perché impossibili da trascendere¹⁹.

Come il destino, infatti, l'avventura si svolge da se stessa senza un ordine causale e finale prevedibile e calcolabile; l'avventura determina una combinazione, che non è semplicemente sperata, ma è una combinazione fatale: fatale e amata, come diceva Nietzsche.

Resta la difficoltà di scrivere come se. Non è il fallimento che preoccupa. In quel che è in progetto di scrivere non c'è "niente da perdere"²⁰. La sua scrittura non ha a che fare con la *performance*. Non importa se quella strada sia percorsa bene, che sia percorsa fino alla fine, che sia percorsa senza esitazioni. La scrittura del come se rientra in un ordine diverso dal fallimento o dal successo, dalla sconfitta o dalla vittoria. Non è questione di portare a termine un progetto, con il quale lo scrittore si identificherebbe, e nemmeno di evitare di perdere tempo con un romanzo che non si scriverà.

Se la nostra società capitalistica chiede che ogni produzione arrivi a un prodotto compiuto e concluso, il gesto della scrittura segue un'altra logica, che non è orientata alla produzione di una merce e che è inscritta in un altro tempo, un tempo non ottimizzabile.

La difficoltà del come se è la stessa difficoltà del rischio. Non si cambia semplicemente direzione. Scrivere sul romanzo come se si stesse per scrivere un romanzo è stato il modo di Barthes per aprirsi uno spazio di contaminazione, in cui in-

¹⁹ Ne *La preparazione del romanzo* Barthes cita Deleuze. La lettura di Barthes mi pare molto vicina a quella nietzschiana letta da Deleuze: quel che Nietzsche chiama Necessità (o Destino) non è mai l'abolizione del caso, ma la sua combinazione. La necessità si afferma a partire dal caso: ecco la fatalità di cui parla spesso Barthes. C'è una combinazione del caso, che coincide con la maniera in cui si determina il lancio dei dadi. Va ricordato che Deleuze fu invitato da Barthes al seminario interdisciplinare sul tema del "labirinto" il 16 dicembre 1978, giorno in cui Deleuze riprende i suoi lavori su Nietzsche.

²⁰ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 63.

vece di lasciare le parole inceppate, si procede con l'aiuto di altre. In tale spostamento avviene qualcosa di vitale: un, se pur semplice, respiro.

Banalmente confusa come un cambiamento di idee, la pratica della nuova scrittura chiede una conversione esistenziale²¹. Cambiare dottrina, teoria, filosofia, metodo, credenza - commenta Barthes - lo si fa continuamente: si investe, si disinveste, si reinveste. Scrivere sul romanzo come se stesse scrivendo un romanzo è invece una vita nuova. Trattasi di una contaminazione di pensieri intrecciati e imbrogliati, di una loro contorsione. È una vita nuova.

Assumere una posizione senza posto

Quando da bambino Barthes giocava a bandiera, al Luxemburg, il suo maggior piacere non era provocare l'avversario e nemmeno offrirsi al nemico; era invece liberare i prigionieri per "rimettere in circolazione tutte le parti: il gioco ripartiva da zero"²². A distanza di anni Barthes ripropone non lo stesso gioco ma quel suo piacere. Nella nuova ipotesi di produzione quel che conta non è solamente la messa in circolazione di tutti gli elementi, che precedentemente stavano chiusi dentro il paradigma di un'alternativa; diventa centrale il fatto che la scrittura parta da zero. La nuova pratica di scrittura prevede un azzeramento dei ruoli, dei posti, dei riferimenti. Ne va così della posizione di chi scrive.

Nel cammino in cui Barthes si trovava, la preparazione di un corso sul romanzo, egli aveva la chiara sensazione di non poter più esplorare. Pur nella fatica di procedere e nello sforzo di avanzare, il corpo rimaneva fermo sul posto, producendo un arresto. Il cammino era diventato un "paesaggio troppo familiare" che rischiava l'"insabbiamento progressivo"²³.

²¹ Cfr. R. Barthes, "Per molto tempo mi sono coricato presto la sera", cit., p. 299 e Id., *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 40.

²² R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 59.

²³ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit., p. 38; cfr. R. Barthes, *Dove lei non è*, cit., p. 215.

L'insabbiamento di cui parla Barthes non è l'arresto del senso. È l'arresto invece dell'amore della scrittura, del testo, della letteratura. Il senso può avanzare anche senza essere innamorati di quel che si sta scrivendo. Procedendo per la dialettica logica, cioè per antitesi e sintesi, il lavoro della scrittura non perde il suo senso. Perde il piacere, il sapore, la festa²⁴.

Quel cammino di scrittura era diventato un luogo in cui i movimenti si facevano incerti e faticosi; luogo in cui si procedeva a senso unico senza infiltrazioni; luogo in cui l'incontro con altre strade generava la paura di perdersi, quindi la paura di perdere il filo del racconto, la fatica di dipanare e di riavvolgere il filo. Quella scrittura era diventata un luogo angusto e oscuro, la cui sopravvivenza era garantita solamente dall'esercizio della memoria.

Se il cammino fa scorrere chi lo percorre, facendogli fare un passo in avanti, l'avventura fa accadere qualcosa che, invece di continuare il flusso del percorso, interrompe il suo scorrere con una deviazione, un dislivello, una sovrapposizione. L'avventuroso è il discontinuo che si viene a produrre nella continuità del cammino²⁵. L'avventura quindi non trascende il cammino, ma si produce da sé nel cam-

²⁴ Cfr. R. Barthes, "Per molto tempo mi sono coricato presto la sera", in *Il brusio della lingua*, cit., p. 300. Anche se Barthes non ha mai negato di "scrivere classico" (R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 107), quindi di procedere nel cammino di una scrittura definita classica, ha sempre cercato, forse in modo inopportuno, di proporre trabocamenti, slittamenti, spostamenti, fughe. Preferendoli ai paradigmi. È stata la sua avventura, il suo rischio.

²⁵ Faccio notare che Barthes definisce "avventura" il suo rapporto con la semiologia. Leggendo il testo che porta il titolo *L'avventura semiologica*, del 1974, Barthes racconta quel che gli è accaduto. Nel cammino di un lavoro scientifico, comunitario e personale, che seguiva meticolosamente il modello strutturale con l'obiettivo dell'eshaustività e dell'originalità, ad un certo momento (ovviamente osservabile solo a posteriori) contava di più per lui il piacere di svolgere quel lavoro, il piacere di scrivere. Sarebbe semplice descriverlo come un passaggio da ... a, da una fase legata ai dettami della scienza a un'altra legata al piacere. Invece lo descrive come un'avventura, un accadimento che lo ha coinvolto e che ha prodotto una sovrapposizione e un cambiamento. Lo descrive a posteriore come l'arresto di un cammino. Racconta di aver scorto tra i suoi amici e colleghi sviluppare percorsi ben delineati, sia verso un rimaneggiamento della semiologia sia verso una dislocazione della nozione di segno. Per lui invece qualcosa era accaduto. Qualcosa che lo ha cambiato e che ha cambiato il suo cammino: qualcosa che gli ha fatto abbandonare il modello strutturale e lo ha fatto ricorrere alla pratica del testo.

mino stesso. Qualcosa del cammino spinge, tormenta, punge, tocca. Immediatamente si avverte la sua intensità. Non importa la sua misura, piccola o grande che sia, quel che accade è intenso. Esso si produce e, in modo trasversale, intacca l'ordine del processo, quello che Barthes chiama "tran-tran", incidendo una mutazione, che va articolata.

L'avventura "può sopraggiungere per marcare, intaccare, incidere, articolare, fosse anche dolorosamente, drammaticamente, questo insabbiamento progressivo"²⁶. Occorre prestare attenzione ai verbi riferiti all'avventura: marcare, intaccare, incidere, articolare. Non sono azioni rivoluzionarie o di rivolta che implicano un atto di trascendenza. Sono azioni di trasformazione nell'immanenza²⁷. Sono tutti verbi che alludono al verbo segnare. L'avventura segna. Disegna, tocca, contamina, taglia, produce²⁸. Tali verbi aprono un registro diverso da quello della dialettica, la quale invece presuppone dei termini in contrapposizioni di cui si nutre. La nuova pratica di scrittura non apporta delle esclusioni; come nel gioco a bandiera, a Barthes interessava liberare tutti gli elementi partecipanti. Allo stesso modo, per il suo mestiere di semiologo, poteva essere interessante e piacevole scrivere sul romanzo e anche scrivere un romanzo. Non si tratta solamente di mettere insieme, in un'inconcepibile composizione, le scritture, le quali certamente si incontrano, senza unirsi, e si scontrano, senza separarsi. Chi assume quella nuova ipotesi di scrittura, invece, prende parte alle molteplici devianze casuali che si vanno a formare; si abbandona ai tragitti, ai movimenti, alle torsioni degli elementi; si assenta da sé. Porto un esempio. Barthes deve scegliere il genere, cioè la forma, del suo romanzo tra il libro e l'album.

²⁶ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 38.

²⁷Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 40. In tal senso va letto anche il verbo "rompere" che Barthes riferisce alla nuova pratica di scrittura e alla sua capacità di mutare le pratiche intellettuali precedenti. La rottura non va semplicemente intesa come una negazione o una presa di distanza, ma una trasformazione più vicina a una discrepanza che a un trascendimento.

²⁸ Proprio in questi termini Eric Marty descrive Barthes al lavoro. Cfr. Eric Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Seuil, Paris 2006, p. 27.

Il libro è architettato e premeditato, l'album è invece una raccolta di ispirazioni casuali, quindi circostanziale e rapsodico. Il libro è la struttura ordinata, ha il carattere totale, enciclopedico, continuo e si costituisce per la pulsione di sapere. Invece l'album è la discontinuità, l'assenza di struttura premeditata e di gerarchia; l'album è un puro tessuto di contingenze, senza trascendenza, i cui pensieri nascono casualmente²⁹.

Anche sottoponendo i due diversi generi sotto la lente dell'analisi filologica, Barthes non esita a scegliere. Nel divenire delle opere, la rigidità della loro opposizione si allenta. L'avvenire dell'album è il libro, basti pensare quello che sono diventati i *Pensée* di Pascal; allo stesso modo il libro realizzato si fa album, quindi l'avvenire del libro è l'album, come la rovina è l'avvenire di un monumento: quel che rimane del libro è la citazione, il frammento, la rovina del libro. In altri termini: da un lato si tende a collocare le contingenze sparpagiate all'interno di una concatenazione di senso, quindi dentro un libro; dall'altro si tende a frastagliare l'unità del libro in molteplici frammenti, formando un album.

“Così escono il Libro e l'Album, interessati l'uno all'altro - tuttavia sospesi davanti a me, come i due termini di un'alternativa difficile”³⁰.

Non è la rigidità dell'opposizione che gli impedisce di decidere. Ma non sono nemmeno i criteri della semiologia, della retorica, della letteratura a non essere adeguati alla nuova pratica. Qualcosa dell'avventura stessa coinvolge Barthes, facendogli assumere una posizione senza prendere posto.

In *La preparazione del romanzo* Barthes non si pone né come l'intellettuale critico che padroneggia il sapere sul romanzo, né come lo scrittore che inventa, crea, fantastica una storia da scrivere. Barthes non sta né da una parte né dall'altra. Ma tale

²⁹ Mi sono immaginata questa lotta come la lotta tra il maschile, il libro, e il femminile, l'album. Non voglio con questo affermare che gli uomini scrivono libri e le donne album. Potrei citare, oltre a quelli di Barthes, nomi di uomini che preferiscono l'album e nomi di donne che nella loro vita non hanno fatto altro che fantasticare di scrivere libri. Tuttavia c'è nelle diverse tipologie di volume un diverso modo di essere che chiamo maschile e femminile.

³⁰ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., p. 308.

instabilità non lo porta fuori da quell'intrico dei discorsi avviati. Il gesto del come se non è il gesto di uscita fuori da quel complesso di discorsi. Barthes sta in quell'accostamento di discorsi come starebbe in un incrocio di più strade, di cui alcune sono vicoli ciechi, altre obbligano il ritorno, altre l'insabbiamento, altre ancora riprendono il cammino in altre direzioni. Barthes sta in un'avventura che non può decidere, non può scegliere, non può gestire. Ed è proprio questa posizione senza posto che lo porta ad assumere una nuova scrittura.

Interstizio. Né la prima né l'ultima parola

È interessante non solo la posizione di Barthes in questa sua sperimentazione, ma anche la posizione in cui ci troviamo noi, lettrici e lettori: nell'impossibilità di esercitare la funzione più intellettuale dell'esistenza umana, quella che discerne il vero dal falso. Ci troviamo tra una parola, un annuncio, una promessa e niente di definito, nemmeno un abbozzo narrativo. Tra una dichiarazione compiuta nel suo ultimo corso¹, in cui egli afferma la volontà di scrivere un'opera anti-teorica (in direzione opposta alla carica che ha appena assunto) e solo otto scarni schemi; tra l'annuncio di rinnovare stile, vita e pubblica immagine attraverso la scrittura di un romanzo e niente in tutto. Solo qualche pagina che non può essere nemmeno considerata un'opera non conclusa. Trattasi invece di una non-opera.

Da allora, il 1978, studiosi e amici si sono sbizzarriti a indovinare quale potesse essere la sua opera, cercando anche in precedenza altre testimonianze del suo presunto progetto². Seguendo questa scia investigativa che risale ai fogli, schizzi e bozze che Barthes aveva lasciato, non si arriva alla scoperta di nessun libro segre-

¹ Nell'immaginario di Barthes, mi pare interessante sottolinearlo, non si è formato un romanzo, unico, centrale, punto verso cui confluiscono tutti i suoi sforzi. Leggendo alcune confidenze ad amici, veniamo a sapere che oltre al romanzo, di cui si hanno notizie nelle lezioni di *La preparazione del romanzo*, c'è un altro libro fantasma (mi chiedo se ce ne siano anche degli altri). Si tratta del libro sul teatro. Libro o libri, Barthes ha messo il suo lettore, amico o studioso che sia, a inseguire più oggetti fantasmatici. Sul finire degli anni settanta, persuaso dall'allievo Jean-Loup Rivière, Barthes si era messo a raccogliere tutti i suoi scritti critici sul teatro apparsi in diverse pubblicazioni periodiche. Aveva già scritto un testo, "Testimonianza sul teatro", del 1965, dal taglio autobiografico, in cui compaiono alcuni motivi di passione per il teatro, soprattutto quello di Brecht.

² Secondo la presentazione di Eric Marty delle bozze del romanzo il progetto di scrivere un romanzo potrebbe risalire a *Il grado zero della scrittura*. Cfr. R. Barthes, *Album*, cit., p. 430.

to. Eppure tra un progetto e l'altro, al romanzo era già stato dato un nome, *Vita nova* o *Vita nuova*³.

La simulazione di Barthes ha dato avvio a una serie di diversi pronostici, affermando sia la realizzazione che la non realizzazione del romanzo. Antoine Compagnon, per fare qualche esempio, dà almeno due ragioni dell'assenza del romanzo: la prima riguarda la morte della madre, avvenuta nel 1977, dopo la quale una profonda tristezza aveva ridimensionato e oscurato il suo amore per il mondo. La seconda ragione, che Compagnon svilupperà maggiormente, è meno biografica e più culturale: Barthes è un moderno non entusiasta dei tempi moderni. La sua antimodernità lo porterà a non scrivere⁴.

Tralascero da questo interstizio qualsiasi interpretazione, sia quella esistenziale, legata al lutto di cui si legge nel diario, sia quella culturale, legata a una scelta estetica. Trascurerò anche l'interpretazione storica, quella che imporrebbe di verificare se Barthes ha scritto o meno un romanzo. A me interessa invece la dimensione fantastica che si intreccia, senza mai confondersi, con la dimensione della realtà. Realtà e fantasia, realtà e fantasma, realtà e forza desiderante sono in questa mia riflessione strettamente legate⁵. Il termine italiano "fantasma", come quello francese, "*fantasme*" traduce il termine tedesco impiegato da Freud

³ Su questo titolo cfr. R. Barthes, "Per molto tempo mi sono coricato presto la sera", in *Il brusio della lingua*, cit., p. 299 e Id., *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 39. Oltre a "Vita nuova" o "Vita nova" Barthes aveva immaginato altri titoli: "Confessioni di uno scrittore", "Dizionario della mia vita", "Storia delle mie perversioni", "Serate vane" e altri ancora. Cfr. R. Barthes, *Album*, cit., pp. 430-431.

⁴ Cfr. A. Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maitre a Roland Barthes*, cit., pp. 383-388 e cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., pp. 444-445.

⁵ Non si vuole compiere gli stessi errori di Freud, quando credeva che le sue pazienti nascondessero dei traumi reali repressi oppure dalle violenze sessuali subite in età infantile. Già Freud aveva capito che dai racconti delle pazienti era possibile ascoltare, più che storie reali, le loro fantasie. Con lui si cominciò ad abbandonare l'idea di una dimensione reale del trauma privilegiando l'ipotesi di un trauma fantastico, vale a dire una creazione dell'immaginario.

“*Phantasie*”: l’espressione, ribadisce Barthes, va presa nella sua “forza desiderante”⁶.

La nuova pratica di scrittura ha prodotto delle bozze⁷. Ne parlo ora perché, nonostante abbiano accompagnato il mio percorso fin dall’inizio, è quel resto che, irriducibile a qualsiasi argomentazione, mi impedisce di svilupparlo in un capitolo. Il suo spazio e il suo tempo sono interstiziali.

Le bozze sono le pagine scritte in preparazione del romanzo e del corso. In altri termini sono l’avvento del romanzo. Impiego qui il termine “avvento”, accostandolo al termine “avventura”⁸, perché non è da escludere il loro legame. È infatti probabile che l’avventura sia legata all’avvento: dall’avventura non è separabile il tempo di preparazione, l’avvento, fuori dallo schema cronologico ed evolutivo. Le bozze e il romanzo, l’avventura e l’avvento, la preparazione e la scrittura sono contigue.

La preparazione del romanzo non pre-esiste al romanzo. Ma anche le bozze non preparano il corso. A voler pensare il termine “preparazione” posto al titolo del corso, ci si accorge che il termine subisce in questo lavoro di Barthes un cambiamento. Non che il termine sia inappropriato. Il termine “preparazione” si sgancia dallo schema evolutivo per cui il materiale, utile alla preparazione, non ha senso solo con la fine dell’opera, vale a dire solo quando si ha finito di scrivere l’opera. Non si può interrogare tale materiale definendolo prematuro. Il desiderio di scri-

⁶ Barthes traduce *Phantasie* con *Fantasma* con riferimento all’*Enciclopedia della psicoanalisi* di Laplanche e Pontalis (Laterza, Roma-Bari, 1981, p. 161). Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 48.

⁷ Resto stupita e compiaciuta a notare che nei due volumi, *La preparazione del romanzo*, editi da Mimesis, non compaiono i progetti. Non so se sia stata una scelta ponderata delle due curatrici, Emiliana Galiani e Julia Ponzio, a voler rispettare le volontà di Barthes lasciando inedite le bozze del romanzo. Oppure una scelta editoriale dato che i due corsi, il seminario interdisciplinare sulla metafora del labirinto, il materiale fotografiche su Proust andavano a costituire un volume già molto ampio. Tuttavia si possono leggere le otto bozze del romanzo nel volume *Album*.

⁸ Secolo la lettura di G. Agamben (presente in *Avventura*, nottetempo, Roma 2015, pp. 19-20) si dovrebbe revocare in dubbio il rimando etimologico di avventura al latino “*adventura*”, preferendo invece la probabile derivazione dal latino “*adventus*” (avvento, arrivo, venuta) o da “*eventus*”.

vere non è costituito dal tempo che lo fa nascere, sviluppare, cadere. La preparazione è l'avventura del come se; in quanto avventurosa, è costituita dalla pulsione e dall'erranza.

Guardando le bozze, si è tentati di inquadrare cronologicamente la preparazione del romanzo e il romanzo, la scrittura e il suo fantasma. Molte cornici temporali vengono alla mente appena si legge, in alto a destra del primo schizzo, 21 agosto 1979; subito legami temporali si saldano con l'inizio del corso, che risale al 2 dicembre 1978; subito congetture si rapprendono. Quelle date, così vicine, potrebbero servire a dimostrare, anche a questa riflessione, che l'avventura inizia nello stesso istante in cui inizia il romanzo⁹.

Ma qualcosa di risolutamente eccedente impedisce questa operazione. Invece di inquadrare cronologicamente le bozze, quelle date sono prese dentro un movimento aleatorio. Quelle date indicano momenti precisi di pura significanza, momenti in cui i segni si aboliscono prima che qualsiasi significato abbia il tempo di prenderli. Quelle date allora non inquadrano nulla.

Sarebbe anche facile costruirne una narrazione che parta dalla riluttanza di Barthes per il lavoro di pubblicazione. Ci si potrebbe riferire ai ricordi degli amici, per esempio di Umberto Eco, che attribuisce all'amico una chiara ritrosia, che risale ancora agli anni sessanta, verso la pubblicazione, in particolare dei suoi corsi¹⁰. Secondo Eco c'era in Barthes il timore di esporsi come teorico e manualista. Ma non era solo questo perché stando a quanto affermato da Barthes, talvolta il

⁹ Anche le tele che Barthes ha dipinto negli stessi anni, gli ultimi dieci anni della sua vita, sono tutte siglate, numerate, datate con l'anno, il mese, il giorno, qualche rara volta anche con l'ora. Cfr. Giulio Carlo Argan, "Ho una malattia, io vedo il linguaggio", in Carmine Benincasa (a cura di), *Roland Barthes. Carte, Segni*, Electa, Milano 1981, p. 17.

¹⁰ Umberto Eco ricorda la collezione di appunti di semiologia, pubblicata per una rivista universitaria e fatta circolare limitatamente (almeno fino alla richiesta di Elio Vittorini di pubblicarli per la casa editrice Einaudi). Stando ai ricordi di Eco, Barthes non aveva alcuna intenzione di pubblicarli in un volume. Li considerava un "brogliaccio", cioè una cartella di appunti ad uso dei suoi seminaristi. Li poteva pubblicare limitatamente solo come materiale di lavoro. Cfr. U. Eco, "La maestria di Barthes", in R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 2016, p. XI e p. XII.

lavoro di pubblicazione può aiutare a smussare l'eccesso del puro desiderio insito nel gesto della scrittura, rendendo il libro leggibile; in altri termini sopportabile al lettore e alla lettrice¹¹.

Si potrebbe, con la stessa facilità di prima, far convergere i lavori di Barthes, come per esempio *Il discorso amoroso* (1975), nella sua preferenza, per di più esplicitata, a lavorare sull'"operatorio" piuttosto che sul "metodologico". Barthes chiama i preliminari di lavoro "operatorio", ovvero "operazioni senza la loro giustificazione". L'operatorio è il grezzo della ricerca.

Ma a voler continuare il lavoro investigativo alla ricerca di una ragione o di una coincidenza, si rischia di perdere la lettura delle bozze. Non resta che avvicinarsi alle bozze senza esaminarle, senza commentarle, senza storicizzarle. Le bozze sono ricche di dettagli superflui e inutili. Sono ricche di dettagli che l'analisi strutturale lascerebbe da parte perché resistono a qualsiasi forma di articolazione del racconto. Fanno difetto il concetto, la teoria, il pensiero che lega, che giustifica e che seleziona gli argomenti all'ordine del *degnò di nota*. Regna l'elemento imperitante. I progetti del romanzo sono un ammasso di puro desiderio. Un cumulo indomabile, incontrollabile, insopportabile.

Impossibile parlarne come un prodotto: non si prestano, se non con una certa forzatura e violenza, a un esame critico. Impossibile da parte mia parlarne tentando di ritrovare in un passo, tratto da qualche opera, o in un riferimento biografico, la conferma di un pensiero.

La bozza non va mostrata come una qualsiasi realtà: non è neppure descrivibile. I desideri sottili e mobili che la costituiscono si dimostrano come si dimostrano i principi assiologici che, per definizione, sono indimostrabili. C'è quindi nel materiale di lavoro la presenza di un germe non quantificabile, non definibile, non dimostrabile.

Giorgio Agamben ne parla come una sorta di limbo che precede l'ordine del discorso, quel "pre- o sub-mondo di fantasmi, schizzi, appunti, quaderni, bozze,

¹¹ Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., pp. 235-236.

brogliacci ai quali la nostra cultura non riesce a dare uno statuto legittimo né una veste grafica adeguata”¹².

Ne parlo quindi senza l’interesse di teorizzare qualcosa sulla bozza: che cos’è il grezzo della scrittura? che cosa precede? che cosa prepara? si deve dare forma alle bozze? si deve dare voce al silenzio della scrittura? Anche se queste domande si sono formulate, poi si sono anche dissolte. Qualcosa della bozza impedisce un ragionamento. Come se le bozze provocassero una certa intossicazione intellettuale, tale per cui anche l’interesse filosofico vanifica.

La bozza non è quella parola a cui manca qualcosa per esistere. Non è la prima parola che, in quanto prematura, va preparata a uno sviluppo e a una definizione. Non è nemmeno l’ultima parola. La bozza chiede di essere continuata.

La bozza non si corregge al fine di una definizione migliore. È lontana dall’applicazione di un abbozzo, di uno schema o di un appunto. La scansione in parti che i numeri lasciano intendere tesse qualcosa di reversibile. Continuamente reversibile. Le parti si possono rovesciare, scambiare, invertire senza nessuna conseguenza. Non succede nulla. Dai diversi colori degli inchiostri, impiegati nelle bozze del romanzo, si evince che Barthes sia ritornato più volte a riscrivere lo stesso progetto. Ritorna e aggiunge. Ritorna e sposta. Ritorna senza correggere.

Le bozze non sono né ordinate né caotiche. Delle bozze si può dire quel che solitamente si dice del labirinto: talmente ben progettato che ci si perde.

L’ordine temporale e tematico arginano i punti interrogativi che vagano qua e là; la sequenza numerale viene messa in discussione dall’indecisione, dalle domande, dai rimandi interni; le parentesi, le frecce che indicano lo spazio sotto o soprastante, i segni di cancellature, le parole aggiuntive, sottolineature lottano contro la successione delle parole.

Le bozze sono per la maggior parte costituite da singole parole, lemmi. Non compaiono sequenze logiche, argomentazioni, ragionamenti. Osservando gli otto scarni schemi del romanzo fantasmato colpisce la concisione. Non è una sintesi. Non

¹² G. Agamben, *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, p. 88.

si tratta semplicemente di riassumere, comprimendolo, un pensiero ricco in una forma ridotta. Il riassunto è il diniego della scrittura: in esso viene perso quel di più, la posta in gioco del linguaggio, che rende il testo vivace e desiderante. Barthes ci chiede di fare uno sforzo: di non cercare la profondità del pensiero, ma la sua concisione. La concisione va a scapito della profondità.

Il materiale di lavoro è costituito da un movimento seriale di distacchi, di sovrapposizioni e di variazioni. La sua scrittura fluttua con delle discontinuità. È infatti senza aggressività. Fluttua perché è senza finalità. Non c'è la tirannia del concetto. Non c'è la violenza della teoria, la sua tendenza ossessiva, maniacale, isterica. La bozza che si produce non si irrigidisce in un prodotto perché la sua fluttuazione non è orientata verso un modello.

Il materiale di lavoro si avvicina al testo proprio per la sua definizione relativista. In esso i punti di riferimento, che si definiscono assolutamente in un'opera, sono relativi. Senza la numerazione di Barthes sarebbe impossibile enumerare le bozze. Impossibile stabilire tra loro una prima o un'ultima bozza. Anche se molto spesso diventano oggetti di analisi, di confronto e di riflessione per il critico e studioso degli scritti di Roland Barthes, le bozze sono gli oggetti d'amore della scrittura.

Capitolo III

Lo stile della scrittura: una nozione impura

Senza trattamento filosofico

Nonostante i tentativi di farne un oggetto di un paradigma scientifico, vuoi retorico, linguistico o filologico, lo stile rimane una “nozione impura”¹. Così Barthes lo definisce nel testo “Lo stile e la sua immagine” del 1969.

Già qualche anno prima, nel 1966, in “Scrivere, verbo intransitivo?”, dichiarando il suo interesse per l’auspicato ritrovamento di letteratura e linguaggio, Barthes aveva affermato che la stilistica rimaneva una disciplina “dallo statuto comunque impreciso”². Nonostante il lavoro scientifico abbia cercato ad ogni modo di determinare la nozione impura di stile, per ricavarne una qualità utile a un’analisi linguistica, la stilistica non poteva che rimanere per Barthes una scienza dallo statuto impreciso.

Solo facendo una forzatura, tipica della nominazione e della teorizzazione, la nozione di stile si chiude dentro un’opposizione, anche fin troppo semplice, quella

¹ R. Barthes, “Lo stile e la sua immagine”, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 125. Il presente lavoro ha tenuto conto sia della riflessione di Barthes sullo stile, in particolare nelle opere in cui tale nozione veniva toccata, sia dello stile di Barthes, quello che ha attraversato la sua scrittura.

² R. Barthes, “Scrivere, verbo intransitivo?”, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 13.

tra fondo e forma³. In quanto forma, lo stile è la manifestazione di un fondo, mascherando così la verità, il corpo del testo e il corpo di chi l'ha scritto. Trattasi della definizione più comune di stile, che ne fa un abito, l'abito dell'arte, un possesso di mezzi linguistici in grado di formare un dato materiale.

In quel saggio del 1969 Barthes fa notare che esiste un paradigma ancora più recente, dentro il quale lo stile finisce per opporsi alla norma, situandosi presso la nozione di eccezione⁴. Lo stile è l'eccezione a una regola, come un messaggio aberrante che sorprende il codice. In quanto eccezione e aberrazione, lo stile è lo scarto della lingua corretta, presunta normale. Barthes coglie anche nel paradigma moderno una visione binaria, quella che fa dello stile una qualità che si distingue e si contrappone a un codice fondamentale.

A partire da questa lettura Barthes avanza una proposta di ricerca: ripensare lo stile senza chiuderlo all'interno di un paradigma. Esso non può più essere pensato come complementare di fondo (come fosse la sua forma) e nemmeno il contrario di norma (come fosse la sua eccezione).

³ Tale opposizione viene ripresa, nonostante il cambiamento terminologico, in quella più moderna tra il significato e il significante. Faccio notare che significato, significante, forma, fondo, scarto, norma sono tutti termini che Barthes scrive con la lettera maiuscola. L'uso delle maiuscole è alquanto singolare, soprattutto perché si capisce leggendo che nel caso di Barthes le maiuscole non seguono né le ragioni ortografiche della lingua né quelle ideologiche che trasformano i termini in enti metafisici. L'uso che ne fa Barthes crea invece una certa discontinuità nel discorso scritto, paragonabile a quella discontinuità che si crea dopo un punto fermo, che vuole innanzi a sé la lettera maiuscola, oppure all'inizio di un verso di un poema, che chiede un respiro, un distacco. È chiaro che esso si discosta dalle regole grammaticali senza tuttavia costituirne delle nuove. L'uso delle maiuscole crea, a parer mio, l'effetto di alleggerire la scrittura.

⁴ Cfr. R. Barthes, "Lo stile e la sua immagine", cit., p. 126.

Tuttavia tale proposta sembra cadere fino a scomparire. Barthes rimane incagliato dentro l'impurità della nozione, ritrovandosi a usarla come sinonimo di un complesso di mezzi espressivi e linguistici presente in ogni opera d'arte.⁵

Questa è la ragione per cui, per poter mettere in luce la proposta di lavoro di Barthes, ho ritenuto opportuno prendere in considerazione solo alcuni suoi testi, là dove si trovano tracce della sua intuizione.

Nell'opera del suo esordio, per esempio, *Il grado zero della scrittura*, Barthes coglie la nozione di stile assieme ad altre - lingua, letteratura, scrittura - ma, forse volutamente, non la lavora, non la elabora, non la sviluppa, lasciandola quindi senza trattamento filosofico⁶.

Non tanto dire quello che è rimasto non detto da Barthes, quanto sperimentare nuovi pensieri da quel che è stato lasciato non elaborato, è l'obiettivo della presente riflessione.

Lo stile va ripensato una volta preso atto della sua resistenza alla concettualità. Va ripensato nella sua impurità e nel suo statuto impreciso. Per quanto ci si sforzi di raffinarlo, lo stile ha sempre qualcosa di grezzo, non elaborato concettualmente. Non che sia senza forma. Lo stile ha comunque una forma, ma priva di finalità, di intenzionalità, di ragioni. Qualcosa della scrittura è refrattario a qualsiasi tipo di educazione linguistica, soprattutto all'interno di uno spazio teorico⁷.

⁵ Se in alcuni testi (non databili come giovanili o della maturità) la nozione di stile è stata colta nella sua impurità, lasciandola senza sviluppo, in altri invece rimane incagliata dentro al formalismo. Mi riferisco al testo *Sade, Fourier, Loyola*, nella cui prefazione, Barthes chiude la nozione di stile opponendola alla nozione di scrittura: la piattezza dello stile contro il volume della scrittura; la consistenza dello stile contro le insistenze della scrittura. Cfr. R. Barthes, "Prefazione dell'autore", in *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. XXIV.

⁶ Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., pp. 10-11 e pp. 46-48.

⁷ Lo stile della scrittura non è il risultato di una scelta e di una decisione. Esso infatti va al di là di quello che gli studi letterari chiamano stile narrativo o stile linguistico. Per quanto uno scrittore e una scrittrice si sforzino di imprimere un certo stile al testo, quello di cui parlo qui non ha a che fare con queste scelte. Lo stile non si sceglie ma si fa a nostra insaputa con la scrittura. Lo stile si fa all'insaputa dello scrittore. Si fa quindi non nell'intenzione di avere uno stile: lo stile non è un fine.

Lo slittamento

“Qualunque sia il suo grado di raffinatezza, lo stile ha sempre qualcosa di grezzo: è una forma senza scopo, è il prodotto di un impulso, non di un’intenzione, è come una dimensione verticale e solitaria del pensiero”⁸.

Dell’affermazione di Barthes, tratta da *Il grado zero della scrittura*, mi ha affascinato la descrizione dello stile come “dimensione verticale e solitaria del pensiero”⁹.

Si scorge tra lo stile e la lingua un movimento verticale e uno orizzontale. Il movimento verticale dello stile fa sussultare quello orizzontale della lingua. È questo il punto filosofico di rilievo¹⁰. Lo stile fa fare alla lingua dei ghirigori, degli scarabocchi¹¹, più precisamente degli slittamenti, che dicono l’impossibilità di dire¹². È pur sempre un dire, anche se è un dire l’impurità di una nozione.

Quel che chiamiamo slittamento non è altro che un movimento con spinte orizzontali e verticali, il cui gioco produce traiettorie trasversali, ellittiche, rotonde e

⁸ R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 10.

⁹ Sulla dimensione solitaria del pensiero, mi limito a precisare la polemica di Barthes rispetto alla scrittura impegnata politicamente di cui Jean-Paul Sartre parlava in *Che cos’è la letteratura?* La scrittura non è - come per Sartre - uno dei mezzi della lotta politica capace di porre le basi per un nuovo umanesimo.

¹⁰ Non è molto lontano da queste parole Gilles Deleuze, il quale in *Abécédaire*, intervista televisiva con C. Parnet, risponde alla domanda sullo stile. Lo stile consiste nel far subire alla lingua in cui si scrive un determinato trattamento. Non un trattamento artificiale e volitivo, spiega Deleuze, bensì deformante, contorsionista e necessario che chiama in causa tutto: la volontà dell’autore, i suoi desideri, i suoi bisogni. Il trattamento di cui parla Deleuze è sintattico. I grandi stilisti sono creatori di sintassi. Lo stile deforma quindi la sintassi di una lingua, facendola balbettare.

¹¹ Barthes si riferisce esplicitamente alla lettura di Donad Winnicott sul “gioco senza regole” dello scarabocchio. Cfr. D. Winnicott, *Gioco e realtà*, tr. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Armando Editore, Roma 2005, p. 41.

¹² Lo slittamento è per Barthes anche quell’avvitamento della lingua che impedisce a qualsiasi teoria di diventare un sistema centrato sul senso. Lo scrive Barthes nelle ultime pagine di *Il piacere del testo*: viene il giorno, scrive Barthes, in cui si avverte la necessità di svitare un po’ la teoria, di spostare il discorso, l’idioletto che si ripete e che prende consistenza. Allora un nome volgare e indegno come piacere può fungere da “slittante”. Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 125.

punti. Seguendo la spinta dello slittamento impersonale allo scrittore e alla scrittrice, il testo inizia a vibrare. A vibrare dell'amore di chi scrive.

Quando la scrittura diventa il gesto del pensiero, si produce fatalmente in essa un tremito: è lo stile che tracima, la scrittura che trabocca, la lingua che balbetta. Per quanto lo scrittore perbene, quello che si attiene alle regole della buona scrittura, faccia di tutto per evitare questi deragliamenti, che dismano e allentano, la scrittura (quando è pensiero) non può che passare da lì.

Alain Robbe-Grillet, scrittore francese con cui Barthes si intrattiene al convegno tenutosi nel 1977 al Centro culturale di Cerisy-La-Salle¹³, afferma, dopo aver descritto la coppia di termini "oscillazione" e "slittamento", che la scrittura di Barthes, là dove si fa appassionante, è costituita più di slittamenti che di oscillazioni. L'oscillazione presuppone un asse fisso rispetto al quale si va di qua e di là, mentre lo slittamento abbandona le posizioni acquisite; se l'oscillazione chiede un nucleo centrale di senso solido, lo slittamento invece impedisce qualsiasi solidificazione. Con lo slittamento il testo prende vita. È puntualmente lì che appassiona.

Quel che fa slittare è lo stile. È lo stile che produce digressioni, ripetizioni, balbettii, ma produce soprattutto punti di apertura. Non si tratta solamente di frammentare un discorso, moltiplicandone i significanti: lo stile produce nella scrittura degli spazi che fanno esplodere le opposizioni e le loro oscillazioni; spazi in cui sono possibili le manovre più paradossali e le acrobazie più rischiose; spazi infine in cui anche con un movimento goffo il testo brilla di luce propria.

Alain Robbe-Grillet, nella conversazione con Barthes a Cerisy-La-Salle, ha raccontato un fatto interessante: "Alla fine della seduta inaugurale al Collège de France, che mi era molto piaciuta, che d'altronde era piaciuta a tutta la platea, e allo stesso tempo aveva suscitato una certa aggressività tra alcuni astanti, una ragazza, che sosteneva di essere una giornalista di *Nouvelles littéraires* mi ha real-

¹³ È il convegno *Prétexte: Roland Barthes* a cui Barthes stesso partecipa. Cfr. A. Robbe-Grillet, "Perché amo Barthes", tr. it. di A. Morpurgo, in M. Consolini e G. Marrone (a cura di), *Roland Barthes. L'immagine, il visibile*, cit., pp. 159-160. Cfr. Fanny Lorent, *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles 2015.

mente aggredito. Mentre esprimevo tutta la mia soddisfazione, ha gridato: ‘Ma alla fin fine, che cosa ha detto? Insomma, non ha detto niente’. Ebbene, è possibile. Ma ciò non è affatto in contraddizione con il piacere che avevo provato”¹⁴. Probabilmente la giornalista cercava un contenuto su cui condurre un’analisi critica, invece la lezione di Barthes non si prestava a questa sorta di classificazione scientifica. Al contrario lo scrittore del *Nouveau Roman* avvertiva un trasporto, non riducibile a un contenuto di verità, che non era affatto personale, ma fluttuava nell’ascolto dei corpi astanti della platea. Quando lo scrittore francese ha alluso al trasporto affettivo, ha toccato ancora una volta la questione dal vivo. È in questi termini che Barthes si riferisce allo stile in un frammento di *Barthes di Roland Barthes*: “il trasporto dello stile verso altre regioni del linguaggio e del soggetto, lontano da un codice letterario *classificato*”¹⁵.

La questione filosofica che qui ci interroga non sta in una nuova ridefinizione di quei luoghi altri verso cui si è portati. Non contano né il luogo né il suo nome che rimangono comunque indeterminati, imprevisi, ignoti, lontani da una classificazione. La questione invece che qui si apre, in tutta la sua problematicità, sta in quel “trasporto dello stile” che è la scrittura. Qui il termine trasporto si avvicina a quello di slittamento, di movimento del corpo e del pensiero senza regole. Di impulso, di piacere e di amore.

L’irricoscibile

Lo stile non è quella nozione utile alla riconoscibilità di chi scrive. Nemmeno lo stesso scrittore e la stessa scrittrice riescono a riconoscere e a leggere lo stile del

¹⁴ A. Robbe-Grillet, “Perché amo Barthes”, cit., p. 160.

¹⁵ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 88.

lavoro che si fa sotto le loro mani¹⁶. Pare invece che una buona parte di studi, da quelli estetici a quelli psicologici, siano orientati a risolvere, proprio con la nozione di stile, questo problema, di distinguere cioè gli originali dalle copie.

Tutt'altro che utile a individuare la riconoscibilità di un'opera, lo stile è qualcosa di intimo, non di familiare, in cui chi scrive non si lascia riconoscere. Non perché debba nascondere qualcosa di sé, del suo vissuto, delle sue origini. Quanto perché qualsiasi finzione, trucco o abito dello stile, invece di fare da barriera, diventerà possibilità di invenzione, l'invenzione di un gesto: quello della scrittura di un testo.

Eppure, la nozione impura di stile diventa, con una manovra intellettuale piuttosto semplice, un particolare che non solo si può riconoscere nell'opera ma anche può far riconoscere altro da sé. Diventa quel particolare, non necessariamente appariscente, di cui, come Barthes sa, alcune scienze, dalla psicoanalisi di Sigmund Freud alla storia dell'arte di Giovanni Morelli, ha largamente beneficiato¹⁷.

Tracciando un percorso intertestuale, che attraversa la lettura del saggio di Sigmund Freud, *L'uomo Mosé e la religione monoteistica*, è interessante il tentativo

¹⁶ Lo stile diventa un valore-lavoro. Il lavoro dello stile si iscrive tra chi scrive e la lingua. Esso non è proprietà di chi scrive e non è nemmeno uno dei tanti modelli linguistici prescritti. Eppure esso implica da un lato chi scrive e dall'altro la lingua, creando un movimento trasformativo tale da renderli irricognoscibili. Trattasi quindi di un lavoro in cui chi scrive "sgrossa, taglia, leviga, incastona la sua forma". In tal modo si fa artigiano dello stile.

¹⁷ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 75-77. Se il testo di Barthes è attraversato dalla lettura del saggio di Freud, quest'ultimo è attraversato a sua volta dalla lettura Giovanni Morelli, storico dell'arte di fine ottocento. Freud ritrova nello storico d'arte italiano un piacere non per i tratti appariscenti, più facilmente identificabili e imitabili bensì per i particolari più trascurabili e meno influenzabili dalle scuole di appartenenza, come possono essere i lobi delle orecchie, le unghie, la forma delle dita delle mani o dei piedi. Morelli aveva usato il dettaglio futile per poter attribuire la paternità o maternità di un dipinto. Morelli per esempio propose delle nuove attribuzioni: un dipinto presunto di Tiziano, che rappresentava una Venere sdraiata, Morelli vide la mano di Giorgione.

di Barthes di sottrarre ciò che ama alla generalità: egli voleva sottrarre l'accidente all'universale¹⁸.

Rispetto al lessico psicoanalitico di Freud, del quale il critico francese offre una lettura un po' semplificata, Barthes prova a dire un'altra forma di particolare, il dettaglio. Lo stile si fa nel momento in cui le parole, le frasi, le immagini si combinano producendo effetti che sono dell'ordine del dettaglio che non si deduce dall'unità e non la va nemmeno a costituire. Se da un lato è un elemento tra gli altri nel tutto in cui è inserito, dall'altro il suo essere lo eccede dall'interno, fino a tagliarlo in un punto¹⁹. Il dettaglio non può che essere inutile, futile, triviale, un gioco di parole, anche un po' posticcio.

Freud, uomo di scienza, chiedeva a sé e alla cura psicoanalitica di collocare quell'accidente, sintomo di disturbi psichici, in un tempo della vita del soggetto, *illoc tempore*. Come l'indagine eziologica risale dall'effetto alla causa, Freud chiedeva alla sua terapia di risalire da quell'accidente a una storia, un fatto accaduto, un autore o un'autrice. Una volta situato nel passato e soprattutto una volta significato, quell'elemento cessava di produrre i suoi effetti e disturbi nella vita psichica. Con Barthes invece non si può fare dello stile il criterio attraverso il quale poter attribuire un'opera a un autore o autrice. Niente è più arbitrario di questa operazione che fa dello stile un'essenza che indica il nome della proprietà, il significato di un fatto, il fine di un'opera²⁰.

Secondo il dizionario di linguistica curato da George Mounin, lo stile, "una configurazione particolare di tratti linguistici percepita come caratterizzante un testo o

¹⁸ In *La camera chiara. Nota sulla fotografia* compare la definizione di stile non nella sua impurità, quindi ricchezza, ma come "comoda nozione" che generalizza l'amore per una fotografia all'amore per tutte le fotografie di quell'autore (Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 18).

¹⁹ Il francese "détail", da cui viene il termine italiano dettaglio, contiene il verbo "tailler" che significa tagliare.

²⁰ Eppure è precisamente quel che si legge nei dizionari. Anche confrontandone alcuni, a partire da quello francese, quel che circola in questi strumenti, tanto amati da Barthes perché non li usava per dare validità al suo pensiero, è l'idea di un criterio di riconoscimento.

un insieme di testi”²¹, risulta come un messaggio tra le parole e le frasi di un testo e come una qualità estetica che alcuni (non tutti) possiedono. Costituirà un’impronta fondamentale della personalità dello scrittore e della scrittrice. Si avvalora così uno stereotipo: lo stile è quella qualità che attende lo sguardo esperto e vigile dell’interprete che la cerca in tutta l’opera per significarla. Seguendo l’ovvietà di questo significato, sarà una qualità psicologica riconducibile alla spontaneità del mondo interiore di chi scrive oppure una qualità culturale, storica, naturale riconducibile alle figure retoriche e linguistiche del tempo.

Invece il dettaglio, che va a costituire il testo amato, non è scelto intenzionalmente dall’autore, come fosse un elemento accuratamente ponderato, perché lo stile, che si fa scorgere in quel dettaglio, si fa da sé. Non è nemmeno il lettore a metterlo in luce. È invece lo stile, circolando nella scrittura, che trafigge e punge, costringendo tanto chi scrive quanto chi legge, con l’evidenza della sua impurità, a deporre il loro sguardo esperto.

Lo stile è il lavoro della singolarità. Non è riconoscibile solo perché la sua singolarità è irriducibile all’identità personale. Questo significa che quando lo stile di Barthes, nella sua eccedenza singolare, si espone, giocando con le parole, lo stesso Barthes non lo riconoscerà. E soprattutto Barthes non riconoscerà se stesso. Lo stile è ciò che c’è di più intimo e di più estraneo nella scrittura.

Solo quando lo stile lavora, la vita prende il testo. E quel che riusciamo a dire è che il testo prende vita. È in questo momento che le opposizioni si rompono. Quindi è vero che lo stile, tutt’altro che un marchio che si ripete, è ciò che schioda, che smarca, che svincola. È un punto, una puntura, una scossa che non smette mai di scriversi nella scrittura. Quel dettaglio colpisce, è bene chiarirlo, quando è tutto il testo che si muove. Lo stile quindi è sì il trattamento dell’impronta, perché la sospende, la sbatte, la smuove, la disperde, ma lo fa quando lo stile di una vita

²¹ Georges Mounin, *Dictionnaire de la linguistique*, Quadrige, Paris 1974, alla voce “style”.

attraversa tutto il testo, trasformandolo in una ricchezza, in qualcosa di caro e di prezioso²².

L'esattezza

Lo stile è esatto. Quando Italo Calvino scrive "Esattezza", una delle *Sei proposte per il prossimo millennio* di *Lezioni americane*, cita Roland Barthes²³. Tra gli scrittori e le scrittrici che possono insegnare l'esattezza contro una scrittura che si fa sempre più espressione di formule generiche, anonime, astratte, contro l'affievolirsi delle immagini che, anche se proliferano, perdono la loro necessità interna, Calvino ricorda Barthes: lo "scrittore nella cui mente coabitavano il demone dell'esattezza e quello della sensibilità"²⁴. Di Barthes Calvino è attratto dall'aspirazione a una scienza dell'unico e dell'irripetibile, che, in questa mia riflessione, potrei definire una scienza dello stile, se tale nominazione non fosse ossimorica, dal momento che mette insieme una conoscenza certa, come quella scientifica, con una nozione impura, come quella di stile.

L'esattezza di Barthes di cui Calvino ha fatto un lieve cenno si riferisce allo stile, che appartiene appunto alla singolarità, all'unicità e alla irripetibilità di ciascuno e di ciascuna.

²² "La forma costa cara" (R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 46). Per introdurre l'artigianato dello stile, Barthes riprende le parole di Paul Valéry, quelle che spiegavano il motivo per cui lo scrittore francese non intendeva pubblicare le sue lezioni al Collège de France. Inteso come forma già formata, lo stile non costa nulla. Se invece è inteso come ciò che si forma, all'insaputa di chi scrive, allora costa caro. Costa caro come tutto ciò che è prezioso, che brilla e sfavilla. Costa caro perché nell'uso dello stile si produce un'eccedenza incommensurabile.

²³ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, A. Mondadori, Milano 1995, p. 683.

²⁴ *Ibidem*. Lo stesso termine "esattezza" è impiegato da Eric Marty per descrivere il gesto di scrittura di Roland Barthes. L'amico se lo ricorda scrivere con calma, "avec l'exactitude des gestes d'un peintre, à ses travaux d'écriture", in E. Marty, *Roland Barthes, le métier d'écrire*, Seuil, Paris 2006, p. 27.

L'esattezza non è necessaria "per" la scrittura, sarebbe una finalità esteriore; è invece necessaria "nella" scrittura, essendo un suo modo interno.

Non è la scelta obbligata per chi scrive, una forma di scrittura, tra le forme già codificate, che meglio si adatta e si conforma al suo progetto. Non è un dovere. Se così fosse, lo stile diventerebbe (senza dubbio) un ostacolo, una sorta di incastro interno ed esterno, che impedisce di scrivere.

La necessità, propria dell'esattezza, è quella invece del non poter fare a meno di scrivere se non in quel modo: chi scrive non può fare a meno di concatenare e sovrapporre immagini, suoni, frasi se non nel modo che gli appartiene (senza esserne il possessore). Anche il pianista e la pianista non possono non suonare se non nel loro differente e singolare modo.

Tale necessità, che fa dello stile un'esattezza, non può risiedere nella storia da raccontare, ma costituisce invece la corporeità, la singolarità, l'essere unico e irripetibile di chi scrive.

L'esattezza si fa nel modo di avvolgere, svolgere, spezzare e combinare le linee e i colori delle frasi di ciascuno e ciascuna. Non può quindi essere inteso come una generale figurazione retorica, ma una singolare produzione sintattica. Essa sta nel modo di accostare parole, di costruire periodi, tracciare frasi; modi che, esistendo per chi scrive, creano stati di tensione capaci di far vibrare la lingua e non semplicemente delle astratte forme linguistiche.

Quel modo con cui si producono concatenazioni e sovrapposizioni "non comporta, alla fine, nessun nucleo, nessun segreto, nessun principio irriducibile, se non l'infinità stessa dei suoi involucri - che non avvolgono nient'altro che l'insieme stesso delle sue superfici"²⁵. Il modo che, non presupponendo una sostanza, fondamentale e preliminare, avvolge altri infiniti modi. Esso è quindi il modo di modi di modi, aprendo così un campo modale tutto al plurale.

²⁵ R. Barthes, "Lo stile e la sua immagine", cit., p. 133.

A voler parlare dell'esattezza dello stile, della sua puntualità, della sua necessità interna si finisce con l'infinità della lingua. Quando si va toccare quel punto, che è lo stile, si apre l'infinito.

In affinità con Barthes, anche Calvino, che era partito con l'intenzione di trattare l'esattezza parlando della sua predilezione per le forme geometriche, per le serie, per la combinatoria, si ritrova alla fine a trattare l'infinito, venendo risucchiato dall'infinitesimo²⁶.

A questo punto si chiarisce che l'impurità dello stile non è solo l'impossibilità di classificare quel che lo stile concerne, ma è anche, con la sua esattezza, ciò che fa fare esperienza a ciascuno e a ciascuna della produzione infinita della scrittura.

Con l'inizio della scrittura

“La scrittura comincia con lo stile”²⁷: il titolo del frammento dedicato allo stile, che si legge all'interno del testo *Barthes di Roland Barthes*, offre diversi suggerimenti di pensiero. Lo stile è là dove la scrittura comincia.

Intendere lo stile come l'inizio della scrittura non significa assegnargli un momento spazio-temporale all'interno della linea del tempo²⁸. La proposta di Barthes non è di anticipare lo stile, di farne l'introduzione della scrittura, in antitesi rispetto alla definizione corrente che fa dello stile il prodotto finale della scrittura. Sarebbe un'indicazione riduttiva rispetto a quel che il frammento tenta di avanzare. Credo invece che lo stile con cui comincia la scrittura debba essere inteso come un elemento interno ed eccedente alla stessa scrittura. L'operare della scrittura comincia con l'adoperare dello stile; il “con” indica una simultaneità. Solo in questo modo

²⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., pp. 686-687.

²⁷ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 88.

²⁸ In *Il grado zero della scrittura*, opera dell'esordio del 1953, Barthes fa notare la definizione corrente di stile come un concetto antecedente alla scrittura, un prodotto naturale del tempo e dell'individuo. In tal senso la scrittura non comincia con lo stile, che invece la precede (Cfr. R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, cit., p. 12).

la relazione tra stile e scrittura diventano comprensibili. Lo stile è un accesso alla scrittura, quell'accesso che si fa tutte le volte che accade di scrivere, quell'accesso che non è supposto come previsto fin dall'inizio.

Sono convinta che l'affermazione di Barthes, quella secondo cui "la scrittura comincia con lo stile", affermasse anche qualcosa di diverso dal principio temporale. Si inizia a scrivere con degli anacoluti oppure con dei contrasti, ma lo stile non si riduce a questo. Come se lo stile della scrittura non si risolvesse in quella contrapposizione che è dell'ordine dell'argomentazione e del saggio. Anche questa riflessione si è servita di diverse opposizioni, definendo quel che lo stile non è. Ma quando si tratta di scrivere, precisamente quando si è presi amorevolmente nel gesto della scrittura, quella forma dell'antitesi si allenta, fino a sospendersi: si generano spazi vuoti che si configurano come campi di forze, come quella erotica. Lì si inizia a scrivere.

Quando *Barthes di Roland Barthes* esce per l'editore Seuil, Barthes è già impegnato a tenere i due seminari del *Discorso amoroso* presso l'*École pratique des hautes études*. I due lavori sono stati quindi scritti contemporaneamente²⁹. In entrambi infatti Barthes si cimenta sulla questione dell'inizio, mettendo in gioco da un lato lo stile e dall'altro il sapere. In *Barthes di Roland Barthes* l'inizio della scrittura viene chiamato "stile", da cui il titolo del frammento appena citato, mentre in *Discorso amoroso* l'inizio è un sapere, quello del fallimento, che comincia con la scrittura d'amore. Si inizia così a scrivere, afferma Barthes: sapendo che la scrittura non compensa niente, non sublima, non riceve in cambio l'amore dell'altro, non produrrà una reciprocità amorosa.

Senza nominarlo, se non attraverso l'epiteto di "inizio della scrittura", Barthes ha trattato lo stile.

Unendo i due lavori, si potrebbe affermare che l'inizio, lo stile con cui comincia la scrittura, è saper che la scrittura non è il potere di esprimersi su qualcosa. Tanto meno sul sentimento amoroso. Niente di più ingenuo, ma anche niente di più peri-

²⁹ Negli stessi anni, 1974-1976, in cui Barthes preparava i seminari del *Discorso amoroso*, compare nel 1975 per l'editore Seuil *Barthes di Roland Barthes*.

coloso di voler esprimere il sentimento amoroso dal momento che l'illusione dell'espressività blocca la scrittura.

Ecco lo stile con cui si inizia a scrivere: a meno che non sia una mera comunicazione, come i messaggi scritti abitualmente nei dispositivi elettronici, la scrittura, nel senso letterario e filosofico del termine, non rientra nell'economia dello scambio, della compensazione, dell'equilibrio tra le parti. Spesso si è identificato lo stile in questo modo, con caratteristiche formali già prescritte in grado di collocare uno scrittore e una scrittrice all'interno di una scuola o di una tradizione, compensando lo sforzo di chi scrive e di chi legge con un risultato già stabilito.

Invece lo stile, quando inizia con la scrittura, farà tremare la scrittura, facendole fare dei movimenti non prevedibili, non computabili, casuali. Lo stile rompe così l'equilibrio economico della scrittura, creando nuovi inizi, nuovi equilibri, nuove economie.

Sempre in quel frammento Barthes scrive di riprendere il senso antico della parola "stile"³⁰. Seguendo le indicazioni del dizionario etimologico della lingua italiana, lo *stilum* (stelo, gambo, fuso, poi stilo per scrivere) era presso gli antichi latini uno strumento di metallo con un'estremità appuntita, che serviva a scrivere sulle tavolette cerate, e con l'altra estremità allargata, che serviva a stendere la cera³¹. Lo *stilum* era quindi uno strumento, la cui composizione dice perfettamente il gesto che con esso si compie, sospeso tra l'estremità appuntita e l'estremità allargata. Uno strumento quindi contraddittorio, che da un lato punge, incide, scava, dall'altro arrotonda, stende, smussa.

È molto probabile che a Barthes interessasse mantenere, in quel che la nozione di stile apre, la contraddizione che pervade il gesto della scrittura. Contraddizione decisiva, quella che lo stile incorpora, soprattutto perché accade qualcosa che decide della scrittura. Accade qualcosa che non smette di decidere: scavando e stendendo.

³⁰ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 88.

³¹ Mario Cortelazzo e Paolo Zolli, *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Milano 1999, voce "stilo".

Se la punta dello stile rompe un ordine già consolidato, scavando nella cera, l'altra sua estremità allargata non fa altro che stendere, sparpagliare, disperdere, segnando quindi un nuovo inizio.

La scrittura frammentaria tanto amata da Barthes, non solo per il discorso amoroso, deve a questo punto essere legata all'operazione dello stile, che moltiplica il testo per moltiplicare gli inizi.

“Poiché gli piace trovare, scrivere degli inizi, tende a moltiplicare questo piacere: ecco perché scrive dei frammenti: tanti frammenti tanti inizi, altrettanti piaceri”³².

Un trattamento che dà da pensare

Mi sono chiesta, in conclusione di questa indagine, come si potrebbe differenziare, rispetto alla teorizzazione scientifica, il trattamento filosofico della nozione di stile.

Ho ripreso il termine che Barthes ha scelto per la fotografia che esiste per lui: non è quella che spaventa, sconvolge e anche solo stigmatizza ma è la fotografia pensosa³³.

Il trattamento filosofico dello stile non può che essere pensoso: dar quindi da pensare perché è esso stesso un pensiero assorto, immerso e insieme sospeso nei pensieri.

Se si potesse trattare la nozione di stile senza quella connotazione comoda presente anche nei dizionari, ma aprendola a quel campo di forza dei corpi, degli investimenti, dell'amore e dell'odio, allora potrebbe dar da pensare.

Allora lo stile cesserebbe di dare origine a un pensiero calcolato e addomesticato, come quello delle fotografie pubblicitarie, in cui è presente il pensiero unico della comunicazione. Cesserebbe di esprimere la rispettabilità, il conformismo, il fami-

³² R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 108.

³³ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, cit., p. 39.

liarismo, per far compiere delle torsioni, degli avvitamenti, quel che abbiamo chiamato slittamenti.

Allora lo stile cesserebbe di essere quella nozione funzionale al pensiero critico, critico-ideologico, per diventare una nozione, per quanto poco sicura, sottile, impalpabile e cara.

Allora lo stile cesserebbe di essere funzionale a un sapere, senza per questo diventare qualcosa di ineffabile. Barthes è attento a questo problema: la distanza dal razionalismo non ci deve far precipitare nell'irrazionalismo. Se esiste un'impossibilità a dire quel che si ama, è perché quest'ultimo richiede altri livelli di descrizione, altri registri. Non esiste un ineffabile che non si può dire. Esiste piuttosto una puntualità, una precisione, un'esattezza della scrittura che fa fare l'esperienza di un punto assoluto che non cessa di dirsi.

Il trattamento filosofico di stile non vuole sfidare, in modo sovversivo o provocatorio, le leggi dell'interesse culturale ed estetico. Non vuole contraddire quel che il sapere erge come il notevole, accoppiandolo al futile, al brutto, all'inutile. Non cerca il contrasto, bensì l'amore dell'impuro. Non chiede di pensare l'universale, ma "soltanto" la sua contingenza, che, nella scrittura, il più delle volte, passa come irriconoscibile. Lo stile, trattato filosoficamente, non sorprende il soggetto che non lo riconosce e che non se lo aspetta: sforzo sicuramente commovente ma anche tanto ingenuo. Anche se molte scritture si sono raffinate proprio nella rarità del referente, nella prodezza, nella trovata, nella tecnica, lo stile produce altri effetti: esso cattura, prende, rapisce. Questi sono gli effetti dello stile che la filosofia può trattare e che vanno incontro a quel che, stando alla *Lezione* del 1977, la semiologia letteraria raccoglie, l'impuro della lingua: "né più né meno che i desideri, i timori, i malumori, le intimidazioni, le avances, le affettuosità, le rimostranze, le scuse, le aggressioni, le musiche di cui è fatta la lingua attiva"³⁴.

³⁴ R. Barthes, *Lezione*, cit., p. 24.

Interstizio. L'imbarazzo delle parole

È il 1964. Roland Barthes tiene un seminario all'École pratique des Hautes Études. La domanda del suo percorso riguarda la retorica, precisamente l'antica pratica del linguaggio letterario in relazione alla nuova semiotica. Sono persuasa che il seminario di Barthes risponda all'esigenza, innanzitutto di Barthes, di pensare la scrittura contemporanea all'interno di un contesto e di un dibattito non solo filosofico che si era già formato in Francia: “come disputiamo oggi nei nostri scritti, nei nostri colloqui, nei nostri meeting, nelle nostre conversazioni e fin nelle ‘scene’ della vita privata?”¹.

Il lavoro di Barthes, almeno da quel che emerge dalla trascrizione del seminario, costruisce un quadro della retorica a fronte del fatto che fino ad allora “non esisteva un panorama della retorica che fosse contemporaneamente diacronico e sistematico”². Tuttavia l'operazione non va intesa come il tentativo di riempire un vuoto nel sapere scientifico soprattutto francese, nel quale, diversamente da quello italiano, non compariva un discorso articolato su tale argomento. Essa non ha nemmeno a che fare con il tentativo di costruire una storia della retorica, a voler trovare, in un'origine o in un'evoluzione, la giustificazione del suo interesse per la retorica e la legittimazione della sua lettura.

¹ R. Barthes, *La retorica antica*, tr. it. di P. Fabbri, Bompiani, Milano 1961, p. 44. La proposta di lettura di Barthes si inserisce all'interno del dibattito avviato con la pubblicazione del 1958 di C. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, tr. it. di C. Schick, M. Mayer e E. Barassi, Einaudi, Torino 1989. Va precisato che i due autori intendevano ripristinare lo splendore della retorica antica, nella sua funzione argomentativa, caduta in disuso nel XX secolo, a tal punto da essere stata omessa nel *Dizionario critico di filosofia* di Pierre-André Lalande.

² R. Barthes, *La retorica antica*, cit., p. 5.

Nessuna erudizione, nessun intellettualismo. Al contrario l'operazione di Barthes sembra più legata all'amore per le parole in disuso e alla convinzione che una parola va letta anche alla luce del suo rifiuto.

A Barthes quindi non interessa compiere il restauro della gloriosa tradizione che accompagna la retorica dall'antichità ad oggi. Egli definisce il suo lavoro come un "discorso transitorio", in quanto la sua attenzione per la retorica prende altre direzioni: affermare quel che è in gioco nella retorica, intesa come luogo in cui è possibile fare esperienza di un dire irriducibile al sapere. Ripercorrendo alcuni momenti significativi nella storia della retorica, Barthes farà attenzione alle diverse pratiche nate nel momento in cui la nostra società occidentale ha riconosciuto e temuto la "sovranità del linguaggio"³ e allo stesso tempo l'"ambiguità della parola"⁴.

È un'esperienza angosciante, quella del linguaggio, in cui i parlanti, soggetti del linguaggio, scoprendosi soggetti alla sua sovranità, vanno incontro al loro limite costitutivo. Allo stesso tempo è imbarazzante l'esperienza dell'ambiguità della parola, la sua "sterilità nativa" e la sua "verbosità"⁵. La retorica è chiamata a rispondere all'imbarazzo, anche inquietante, della parola, del suo scarto nonché della sua eccedenza non padroneggiabile e irriducibile a schemi concettuali e norme linguistiche.

Non è indifferente che proprio quel luogo, la retorica come pratica del linguaggio, sia stato ridotto a un sapere insegnabile, una scienza trasmissibile, un sistema di regole costruite per sorvegliare gli scarti del linguaggio. Lo ripeto: proprio la retorica, il luogo del circuito vertiginoso e infinito del dire, in cui si apprende l'intranscendibilità e la sovranità del linguaggio, è finita ad assicurare la proprietà della parola. Da questo si può leggere il tentativo di sbarazzarsi della pratica del linguaggio, che si fa all'atto della parola, la retorica, per trasformarla in una discipli-

³ Ivi, p. 10.

⁴ Ivi, p. 9.

⁵ Ivi, p. 26.

na che gestisce il discorso. Dallo scacco del soggetto preso nel linguaggio è stato costruito un reticolo, sempre più avanzato, il reticolo retorico, fatto di regole, principi e tassonomie. L'incapacità di stare nel linguaggio, nelle sue crepe o intensificazioni, ha costruito la "macchina retorica" pronta a intervenire per regolamentare. Tuttavia l'imbarazzo delle parole rimane, insiste e limita ogni dire.

Traggo dal percorso di Barthes un esempio. L'esordio e l'epilogo, le due parti estreme di un discorso, hanno da sempre creato un certo imbarazzo a chi assume l'atto della parola. Tuttavia, sbarazzarsi delle due parti del discorso non libera dall'imbarazzo dell'inizio e della fine.

Rivoluzionare il discorso, censurandolo, e assumere una posizione di controllo, regolamentandolo, sono modi per Barthes assai discutibili per togliersi dall'imbarazzo, pensiero ossessivo di quei parlanti che mal sopportano di essere soggetti al linguaggio, soggetti cioè alla sua sovranità e all'ambiguità della parola.

Ho trovato interessante l'espressione "furia tassonomica" inventata da Barthes per descrivere l'attività della macchina retorica di denominare e classificare centinaia di figure, dalla più banali, come reticenza, alle più barbare, come anadiplasi. Con questa sorta di "attività ebraica di linguaggio sul linguaggio", la retorica cerca di gestire l'imbarazzo codificando la parola, lo spazio in cui in linea di principio viene a cessare il codice. "Era voler controllare l'incontrollabile: il miraggio stesso"⁶. Nel momento in cui assume la forma di un sapere codificato, la retorica ha già creato la "prima apparizione del fantasma referenziale"⁷. Il fantasma del referente si aggira sempre e ovunque. Il referente, ciò a cui la parola si riferisce, è il fatto. Il significato, la verità. Il referente diventa così eccedente rispetto alla parola. Un'eccedenza a cui la macchina retorica tenta di dare una forma con la produzione di un discorso completo, efficiente, persuasivo.

Barthes ironizza su quel che negli anni sessanta si andava proponendo, in Francia, di separare la lingua dalla letteratura "come se la lingua fosse *qui* e non *là*, come

⁶ Ivi, p. 101.

⁷ Ivi, p. 35.

se fosse possibile arrestarla in qualche punto, al di là del quale vi siano semplicemente dei supplementi inessenziali, tra cui la letteratura”⁸.

In un certo senso il tema del fantasma referenziale non è un problema qualsiasi, ma il problema per eccellenza in una riflessione attorno alla scrittura. Scopriamo infatti che il referente è diventato una presenza fantasmatica tanto consueta quanto necessaria a tal punto che accompagna, silenziosamente e segretamente, ogni nostro dire. È infatti per noi impossibile formulare una tesi senza una referenza, e più in generale senza i dovuti riferimenti a qualcosa, un fatto accaduto, o a qualcuno, un nome proprio.

Alleandosi con la grammatica e la logica, la retorica diventa semplice ornamento. Essa riguarda ciò che è inessenziale in rapporto alla verità, al significato e al fatto. Portando a compimento l’opera della grammatica e della logica, la retorica adorna con artifici. Essa si presenta come “quel che vien dopo”, dopo quel referente che diventa centrale rispetto alla parola che lo abbellisce e lo orna.

Che ne è oggi del discorso, del testo, della scrittura? Dal percorso di Barthes non si giunge alla facile ed errata conclusione di omettere la retorica e i suoi codici. Egli invece sembra più interessato ad aprire la questione della retorica a tutti quei luoghi di parola e insieme di sapere, come la linguistica, la semiologia, la psicoanalisi. La retorica va quindi continuamente interrogata.

Dal quadro della retorica di Barthes ne esce un esercizio filosofico: quello di interrogare l’ambiguità della retorica, intesa sia come fenomeno “d’intelligenza e di penetrazione” ma anche “oggetto ideologico”; interrogarla come struttura in cui la parola, invece di ornare, insiste come irrisolta; infine interrogarla come pratica, nel senso di una parola che si fa al suo atto.

L’avversione di Barthes nei confronti della verità non lo ha portato alla difesa dell’opinione. L’opinione, la doxa, è “l’Opinione pubblica, lo Spirito maggioritario, il

⁸ *Ibidem*.

Consenso piccolo-borghese, la Voce del Naturale, la Violenza del Pregiudizio”⁹. Essa si impone con altrettanta presunzione come la verità. Se la grande domanda della conoscenza sull’essenza (*ti esti*) si opponeva alle domande minori che, rinviando agli accidenti, potevano costruire solo un’opinione, Barthes non ha cercato di valorizzare quel che la cultura aveva etichettato con il termine “opinione”. Non interessava a Barthes cambiare la ricerca epistemologica da un “che cosa” o “chi” a un “quando”, “come” e “in quali condizioni”. La storia della filosofia è la storia di questa lotta, tra l’arroganza della verità e quella dell’opinione.

L’arroganza, che è della lingua, si mostra ovunque, anche su temi tutt’altro che trionfanti come l’amore. La verità dell’amore contro la voce naturale dell’amore. Barthes prova un disagio: impigliato in questa lotta anche il soggetto innamorato rivendica il suo proprio discorso singolare¹⁰.

La doxa si declina in due diverse forme: l’una oppressiva, quando il discorso si presenta come piatto e allo stesso tempo appiccicoso in nome di una giusta misura delle parole; l’altra invece è repressiva e offensiva, vendicativa¹¹.

Tra verità e opinione Barthes preferisce il paradosso, che non è alternativo né alla verità né all’opinione¹².

La pratica scrittoria di Barthes è intessuta di paradossalità. Lo si vede nell’espressione ricorrente nella sua scrittura di “et à la fois” [simultaneamente]. Il suo testo

⁹ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 56.

¹⁰ Cfr. R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 137.

¹¹ Cfr. Ivi, p. 139.

¹² Se diventasse il terzo termine, alternativo all’opinione e alla verità, il paradosso non sarebbe altro che una nuova doxa. Il paradosso si appesantirebbe diventando elemento di contrasto. Questo spiega perché talvolta Barthes usa il termine paradosso come contraddizione e censura, il contrario di opinione. Per esempio in *Il piacere del testo* Barthes egli parla della dialettica a due tempi, tra doxa e paradoxa. Manca il terzo termine, che viene rimandato a più tardi, a voler dire che la scrittura non fa altro che introdurre ciò che non si scriverà mai. Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 87.

è minato da paralogismi. La paradossalità della scrittura di Barthes comporta che ogni luogo di lettura sia vero nella misura in cui simultaneamente non lo è¹³.

Prendendo in analisi gli scritti sul teatro, che in Italia sono ancora poco studiati¹⁴, su cui, alla fine degli anni settanta, Barthes lavora nel tentativo di raccogliarli in un unico volume¹⁵, è possibile scorgere la sua titubanza rispetto alla sovversione per contrasto tipica del teatro d'avanguardia.

È detta "d'avanguardia" un'opera di rottura e di sovversione verso una cultura detta retrograda. Tale nozione, abbastanza recente, nasce quando la borghesia, con i suoi valori, rompe bruscamente con la tradizione e con i suoi valori reazionari. L'opera d'avanguardia corrisponde a una spinta violenta in avanti che dovrebbe urtare contro una spinta altrettanto violenta della tradizione che invece tende all'indietro.

Agli occhi di Barthes il contrasto non produce altro che un profondo e segreto equilibrio tra le parti: in ciò consiste la fragilità della sovversione. La contrapposizione è insita all'interno della complementarità degli elementi in lotta; infatti la cultura d'avanguardia rifiuta ciò di cui ha bisogno; se da un lato rifiuta violentemente i valori borghesi, dall'altro ne ha bisogno per far sussistere la sua polemica.

¹³ L'opera di Barthes potrebbe essere definita, seguendo il suggerimento di Giuseppe Mininni, "incontenibile" perché animata da una forza irresistibile di rinnovamento e insieme "insostenibile" perché incapace di radicarsi in una pratica sociale. Se, asserisce Mininni, il rischio maggiore cui va incontro il linguaggio quale sistema di modellizzazione del senso è quello di 'consistere', fare presa, stereotipizzarsi, stare sulla bocca di tutti, il testo di Barthes è quello di rimanere una voce del deserto. Cfr. Giuseppe Mininni, *Barthes: incontenibile o insostenibile?*, in "Lectures", n. 6, dicembre 1980, pp. 87-113.

¹⁴ Nell'introduzione alla raccolta di testi critici e saggi sul teatro di Roland Barthes, Marco Consolini parla di una "zona d'ombra" riferendosi alla ricca attività critica e saggistica che Barthes ha dedicato al teatro in quanto "quasi sconosciuta, specie al di fuori della Francia". Marco Consolini, "L'eccesso e la distanza. Roland Barthes e il teatro", in Roland Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 9.

¹⁵ In concomitanza con la stesura del libro *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Barthes lavorava, anche se a rilento, alla raccolta dei suoi scritti sul teatro. Su invito di un allievo, Jean-Loup Rivière, Barthes si era messo a ordinare tutti gli scritti dedicati al teatro che, a partire dagli anni cinquanta, aveva pubblicato in diversi periodici. Cfr. Roland Barthes, *Sul teatro*, cit., p. 27.

Se il rifiuto diventa spettacolo, allora l'opera d'avanguardia è in fin dei conti alla mercé della sua avversaria.

“Lo scrittore d'avanguardia si trova in una situazione contraddittoria, il cui paradosso lo imbarazza e lo limita”¹⁶.

Ho trovato questa frase di Barthes interessante perché, senza enfasi, distingue la contraddizione e il paradosso¹⁷. Cercherò di dire perché questo punto è per me prezioso.

All'interno della contraddizione, costruita dallo scrittore per sbarazzarsi della cultura dominante, si trova un paradosso che agisce diversamente imbarazzandolo e limitandolo. Se la pretesa della contraddizione è quella di procedere superando il negativo dello scontro, il paradosso invece limita. Non fa progredire la contraddizione. Per questo crea imbarazzo.

Anche solo per spingere al limite le regole dell'enunciazione e della classificazione, il gesto della scrittura implica sempre un'esperienza del limite. Non che sia “eroico”, quanto invece cerca di porsi dietro il limite dell'opinione corrente costruita dalla comunicazione di massa, limite che si rafforza con l'esclusione e la censura. Per questo Barthes insiste di prendere alla lettera la “paradossalità” del testo.

Si tratta a questo punto di comprendere in che modo il tentativo stesso di sbarazzarsi di qualcosa provoca un imbarazzo. Senza fare spettacolo con giochi linguistici qui vale la pena soffermarsi a riflettere in che modo lo sbarazzo crea imbarazzo.

Impossibile liberarci dalle parole che ingombrano e impediscono; un simile gesto metalinguistico provocherebbe un ulteriore ingombro e impedimento. Il gesto metalinguistico dello sbarazzo crea paradossalmente imbarazzo rimanendo quindi impossibile.

¹⁶ R. Barthes, “Il teatro francese d'avanguardia”, in Id., *Sul teatro*, cit., p. 264.

¹⁷ Anche Deleuze compie tale distinzione in *Logica del senso*. Per Deleuze il paradosso si oppone alla doxa, in particolare ai due aspetti della doxa, il buon senso e il senso comune.

Proprio perché Barthes non si sbarazza mai delle parole, anche quelle più scomode come “sovversione”, egli le riprende e le lavora sottilmente.

In un'intervista con Françoise Tournier del 4 dicembre 1978 compie questa operazione, certamente paradossale, di rifiutare e accettare al contempo la parola “sovversione”: “Penso che sarebbe troppo pretenzioso pensare di essere sovversivo. Tuttavia direi che etimologicamente, sì, cerco di sovvertire. Cioè venire da sotto un modo di pensare che esiste e spostarlo un po'. Non rivoluzionarlo, ma imbrogliare un po' le cose. Cancellarle. Renderle più mobili”¹⁸.

Il gesto filosofico della scrittura di Barthes sta in questo spostamento continuo, gesto che eviterebbe il fissarsi delle parole¹⁹.

In *Lezione* Barthes afferma che esiste una via di uscita dal potere della lingua che risucchia, impone e prescrive: si tratta di spostarsi, ostinarsi e le due cose insieme: “ostinarsi significa riaffermare l'Irriducibile della letteratura”, stare là dove non si dà parallelismo tra un ordine pluridimensionale come il reale e un ordine unidimensionale come il linguaggio. Stare cioè nell'impossibile del discorso. “Spostarsi può dunque voler dire: trasferirsi dove non si è attesi o, ancora più radicalmente, abiurare da ciò che si è scritto”²⁰.

¹⁸ Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, t. III, cit., pp. 126-127. Cfr. R. Barthes, *Il terzo senso*, in *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 57: “Il problema attuale non è distruggere la narrazione ma sovvertirla: dissociare la sovversione dalla distruzione”.

¹⁹ Antoine Compagnon dà invece un'altra lettura. Il difficile e ambiguo rapporto che Barthes aveva con l'avanguardia è spiegato come la caratteristica fondamentale del suo antimodernismo. Barthes era un moderno intempestivo, un moderno suo malgrado. Compagnon si serve di un'espressione di Barthes del 1971, quella di situarsi “alla retroguardia dell'avanguardia”, per definire il suo rapporto con l'avanguardia e con la morte della letteratura. Essere la retroguardia dell'avanguardia significa continuare ad amare ciò che consente di condannare a morte, significa tenere in vita la lingua un ultimo istante, senza illusioni, con la stessa tenerezza perversa del boia per la vittima. Compagnon sottolinea quindi che nonostante la sua modernità e nonostante si occupasse di testi contemporanei, Barthes continuava ad amare la lingua, quella lingua che l'avanguardia tentava di uccidere. Cfr. Antoine Compagnon, *Gli antimoderni. Da Joseph De Maitre a Roland Barthes*, cit., pp. 388-403.

²⁰ R. Barthes, *Lezione*, cit., p. 19.

È il paradosso che imbarazza, insistendo, la scrittura. L'imbarazzo deriva dal fatto che il paradosso non ha una direzione, non procede né per un verso né per il suo contrario. Letteralmente il paradosso è ciò che sta a lato dell'opinione. Esso sta presso, vicino, accanto, ai margini, rasente all'opinione. Il paradosso quindi non consiste nel seguire una direzione particolare. Anzi potremo quasi affermare che il paradosso non consiste affatto, a differenza della verità e dell'opinione la cui violenza sta proprio nel consistere, volendo dire qualcosa.

Se si legge l'amore che Barthes prova nei confronti di musicisti come Schumann, linguisti come Benveniste o registi teatrali come Brecht si scopre che è attirato dalla paradossalità della loro scrittura.

L'opera di Benveniste per esempio gli appare paradossale senza venir meno al suo intento critico e demistificatore²¹. La musica di Schumann è definita folle nella misura in cui ha mancato la struttura conflittuale e paradigmatica²². Infine il teatro epico di Brecht è paradossale nella sua capacità critica²³.

Mi pare interessante trarre dal tentativo di Barthes di non fare della contraddizione il principio filosofico per ottenere la giusta economia del normale, soprattutto per poter anche solo annunciare modalità nuove di scrittura, che si pongano al di là del principio di identificazione e di contrapposizione.

C'è qualcosa che tormenta nel paradosso e che non si risolve nella negazione di due contrari. Anche se così appare nella ricostruzione a posteriori del discorso, il paradosso non può essere considerato come la negazione del principio di non contraddizione.

C'è qualcosa che non quadra nel paradosso e che non è situabile in quella contraddizione semplicemente apparente che ad una analisi più approfondita si dimostrerebbe valida.

²¹ Cfr. R. Barthes, "Perché amo Benveniste", in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 176.

²² Cfr. R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 283-286, p. 295.

²³ Cfr. R. Barthes, "La rivoluzione brechtiana" e "I compiti della critica brechtiana", in Id., *Saggi critici*, cit.

C'è qualcosa che sfugge alla definizione del pensiero determinante e che non si confonde con quella giocosa inversione del buon senso, tale per cui un valore passa ad essere il suo contrario.

Se il paradosso non è la contraddizione, esso è tuttavia nella contraddizione. Esso è nella lotta tra i contrari in quanto estraneo a tutte le diverse forme che la contraddizione rappresenta.

Esso tiene insieme ciò che, seguendo la prospettiva lineare del discorso, risulterebbe disgiunto e impossibile. Anche se il suo modo è difficile da afferrare, il paradosso è in grado di contenere simultaneamente diversi elementi tra loro opposti. Si potrebbe anche provare a dire che il paradosso include virtualmente elementi diversi che sul piano del pensiero positivo sarebbero impossibili insieme.

Il paradosso assume allora una dimensione di indifferenza alla contraddizione, come ciò che sta in mezzo tra il movimento e immobilità, oppure tra la vecchiaia e la giovinezza: il paradosso è affermare che una cosa non è più in movimento e non è ancora immobile. Oppure che una cosa non è più giovane e non è ancora vecchia. Esso contiene (e non consiste) diversi sensi simultaneamente; in esso è possibile una reduplicazione infinita.

Se la contraddizione si genera da ciò che è possibile affermare o negare, il paradosso invece deriva da un impossibile, un impossibile da nominare: l'iniziativa della scrittura; in questo caso l'amore della scrittura.

Nel 1980 viene pubblicata, con il nuovo *Dizionario Hachette*, una prefazione di Roland Barthes²⁴ in cui ritorna l'imbarazzo della lingua nell'atto di consultare un dizionario. A distanza di una quindicina di anni dal seminario sulla retorica, Barthes esplora l'imbarazzo delle parole, questa volta però nato in quel momento, appunto imbarazzante, in cui si sfoglia un dizionario, scorrendo avanti e indietro le sue voci nel tentativo di conoscere le parole.

²⁴ Cfr. Roland Barthes, *Préface al Dictionnaire Hachette*, in *Oeuvres complètes*, t. III, Seuil, Paris 1995, pp. 1227-1229.

Indubbiamente il dizionario, quando consultato per una legittimazione o un chiarimento, rasserena gli animi dei suoi lettori e lettrici, dando loro una conferma anche se fugace. Il dizionario lotta contro il tempo e soprattutto contro il cambiamento continuo della lingua per catturare le parole, fissarle e irrigidirle. Una lotta da sempre perdente. La vita è più veloce, più ampia, supera non la lingua ma la sua codificazione. È per questo che c'è sempre richiesta di dizionari nuovi e completi²⁵.

Per lo stesso bisogno di rassicurazione, si ricorre spesso anche al dizionario etimologico²⁶. Nonostante linguisti come Emile Benveniste abbiano dimostrato la natura storica, e non esatta, dell'etimologia, molto spesso si ricerca nel dizionario etimologico un riferimento assiomatico per legittimare l'intenzione di dire qualcosa. Tale ricerca presuppone che all'origine la parola si dia nella sua purezza, al di fuori di tutte le variazioni storiche, geografiche e personali che tradiscono la verità della parola. Essa rischia, quindi, di inchiodare la parola alla sua nascita assumendo la fisionomia di un percorso di purificazione che elimina dalla parola in questione tutto quello che le è accaduto nel corso del tempo, in un certo senso il suo vissuto.

Chi fa esercizio filosofico sa quanto sia indispensabile la terminologia più che l'etimologia del termine: l'esercizio infatti che la filosofia compie è un cammino, nelle vie e negli attraversamenti della lingua, che ci conduce nella lingua stessa. Non si può infatti lasciare la lingua. L'operazione del pensiero e l'operazione della lingua non sono affatto discernibili.

Barthes mette in scena il paradosso delle parole, anche nell'uso del dizionario. Non si tratta semplicemente di sbarazzarsi di uno strumento importante per la co-

²⁵ Cfr. Roland Barthes, *Préface*, cit., p. 1227.

²⁶ Cfr. R. Barthes, *Roland di Roland Barthes*, cit., p. 97. Come ha notato Cécile Hanania, "etimologia" sembra il nome di una dea antica, che circola assieme ai discorsi e che si tiene distante dall'idea di origine. Cfr. Cécile Hanania, *Roland Barthes et l'étymologie*, Peter Lang, Bruxelles, 2010.

noscenza e per la scrittura. Barthes non nega la sua utilità, il cui sforzo consiste nel recuperare quel che la parola è stata in altri tempi e luoghi e di presagire quel che sarà nel futuro. Tuttavia tale uso non si risolve nella richiesta di ripetere invariabilmente quel che una parola già ripete. Le accade infatti una sorta di torsione messa in atto da un momento di piacere, che insorge silenziosamente e intempestivamente. Facendoci notare il piacere della lettura del dizionario, che non si risolve né nel rigore esatto né nella coazione a ripetere, Barthes ci ricorda che la scrittura va fatta con le sottigliezze della lingua²⁷.

È da interrogare questa espressione, sottigliezza, che cosa indica e quale è il modo “sottile” con cui è possibile trattare la lingua. Assottigliare significa affinare e far scomparire una proprietà, un ordine, una previsione. Perdendo così la proprietà dei loro significati, le parole transitano in quei luoghi, l’immaginazione, il sogno, la rêverie, in cui diventano effimeri e labili. Tra i cardini semantici del dizionario, le parole si assottigliano fino a diventare inapparenti.

La lettura del dizionario rende chi scrive sottile, capace non solo di percorrere diverse vie ma anche di inscrivere, con leggerezza, altri percorsi. Leggendo per esempio l’etimologia di quella parola che qui insiste continuamente, imbarazzo, colgo proprio l’imbroglio, la truffa, la finzione. Proprio scorrendo il dizionario etimologico è stato possibile un accostamento tra due termini generalmente incongruenti, imbarazzo e finzione. La finzione della lingua sta proprio nel sapersi muovere nelle sue sottigliezze, prendendo non i percorsi principali, ma quelli che a una prima vista si dimostrano incerti. Quindi la finzione non è un errore e l’imbarazzo ha poco a che fare con un disagio da superare. La finzione e l’imbarazzo, in quanto esperienze reali, conducono altrove, in quel che la parola non dice nell’atto della sua scrittura.

²⁷ Roland Barthes, *Préface*, cit., p. 1227. In *Il piacere del testo*, testo in cui il termine paradosso richiama, invece, la contrapposizione e la complicità con la doxa, Barthes parla di “sovertimento sottile”, con il quale intende quel sovertimento che non mira alla distruzione, ma schiva il paradigma e cerca un altro termine, un terzo termine che non è mai di sintesi ma eccentrico e inaudito. Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 117.

Quella del dizionario è l'esperienza di un transito, di un passaggio, di un moto. Chi fa uso del dizionario percorre strade, attraversa incroci, sosta, torna indietro, prosegue all'interno di un paesaggio infinito, quello della lingua. Ogni parola è come un vascello. Accade che quando siamo alle prese di forzare le parole per farci dire più di quello che riescono a dire, esse fuggono. Fuggono nella nostra immaginazione, in un altrove sempre presente nella lingua.

“Paradosso prezioso: il dizionario, simultaneamente, familiarizza, acclimata e disorienta, fa divagare: afferma il sapere e scuote l'immaginazione”²⁸. Chiuso nel suo stesso rigore, il dizionario diventa facilmente una partenza; evade verso altre parole, altre immagini, altri desideri. Il dizionario fa vacillare la certezza della ragione perché, sia per un suo uso normativo (descrivere l'uso della parole) che oggettivo (descrivere la particolarità delle cose), occorre sempre un'infinità di parole, nella quale si sente una vertigine. La vertigine delle parole infinite provoca, in altri termini, l'imbarazzo del dire.

Per questo motivo lavorare sottilmente con le parole è, come dice Barthes, la gioia dei poeti ma anche dei bambini che si divertono a leggere le voci del dizionario. In esso poeti e bambini trovano sì la precisione dell'uso delle parole, ma ciò che li attrae è la possibilità di passare attraverso i diversi significati, contesti, usi. Una parola sopra un'altra; una parola accanto all'altra, una parola nell'altra. Le parole si accostano, si intrecciano, si attraversano.

Il dizionario segue l'ordine alfabetico. Chi lo prende in mano è chiamato ad attraversare questa organizzazione di parole, che nel suo ordine, rimane sempre una materia infinita di parole da cui è impossibile uscire. In questione è l'esperienza di stare all'interno del circuito infinito del linguaggio, in cui una parola non può che essere definita da un'altra parola, senza mai poter giungere a un'ultima definizione.

²⁸ Roland Barthes, *Préface*, ivi, p. 1228.

Riferendosi all'uso dell'etimologia, in cui si evidenzia l'intenzione di voler dire, Barthes descrive il suo singolare piacere per "l'effetto di sovrimpressione"²⁹ che l'etimologia autorizza. Non è tanto la verità o l'origine, spiega Barthes, quanto il gesto di inscrivere su una parola altre parole ancora, senza limiti. "Mi sembra allora che ho delle idee *persino nella lingua*"³⁰. Barthes non si riferisce al gesto del genio che, ispirato, crea una nuova parola; è invece il gesto gioioso di chi, a forza di combinare all'interno di una stessa parola, sostituisce o sposta azzardando connessioni e sovrapposizioni.

²⁹ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 97.

³⁰ *Ibidem*.

PARTE II
SCRITTURA DELL'AMORE

Capitolo IV

Un ordine affettivo è possibile

Le figure

Una delle missioni della nuova scrittura, annunciata da Barthes nel testo del 1978 “Per molto tempo mi sono coricato presto la sera”, preparato per una conferenza al Collège de France, è quella di rappresentare un ordine affettivo, pienamente, ma indirettamente¹.

Il connubio di questi termini così lontani, ordine e affettivo, pone, all’interno di uno smarrimento concettuale, qualche domanda anche di natura filosofica circa la possibilità di un ordine affettivo. Non si tratta di chiederci la riuscita o la fallibilità della missione data la discrepanza dei concetti con cui essa si propone; non si tratta nemmeno di auspicare, a partire della loro stravagante connessione, un contagio che da un lato disorienta l’ordine della scrittura e dall’altro ordina il caotico affettivo. La domanda filosofica sulla possibilità non può che produrre alcune riflessioni sulle modalità in cui tale ordine affettivo è possibile.

Anche mettendoli insieme, non si esce dalla loro alternativa: da un lato la grammatica è l’ordine della scrittura, dall’altro l’amore è il caos affettivo. La grammatica protegge e limita chi vive tale caos, ma l’affetto rompe le sue barriere e i suoi limiti. La grammatica ha la funzione di stabilire un ordine, senza il quale il caos non sarebbe nemmeno accessibile, ma anche il caos affettivo ha una rilevante funzione nella scrittura, quella di muovere, intensificare, ampliare, rovesciare, rimuovere un ordine stabile e fisso interno all’intelaiatura delle regole grammaticali.

¹ R. Barthes, “Per molto tempo mi sono coricato presto la sera”, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 301.

Lo si evince da queste frasi che ho appena tessuto insieme: l'unica congiunzione possibile è quella avversativa: "ma". Grammatica e amore si trovano in un paradigma dai tratti inalienabili.

Da un lato l'ordine della lingua, la grammatica, definita nella *Lezione* come l'*ordo* che al tempo stesso significa ripartizione e sanzione. Riprendendo l'insegnamento di Jakobson e di Benveniste, la lingua non è tanto ciò che lascia dire ma ciò che obbliga a dire. Nell'ordine della lingua si iscrive il potere. Discorrere è sottomettere: "tutta la lingua è una predeterminazione generalizzata"². Barthes avverte così, come un'imposizione, la regola grammaticale per cui qualsiasi azione o sentire o fare deve essere preceduto da un soggetto. Per non usare il modo infinito del verbo, tutti e tutte siamo costretti a declinarlo a un soggetto, anche neutro; impossibile fare diversamente.

Dall'altro lato del paradigma, l'amore. L'amore che non si lascia sublimare in nessuna creazione artistica, smentendo così alcuni miti da quello socratico, secondo cui l'amore serve a generare magnifici discorsi, a quello romantico, per cui scrivere la propria passione può generare un'opera immortale³. L'amore quindi che, anche per chi lo vive e non solo per chi tenta di scriverlo, non può che essere osce-
no, futile, delirante, pericoloso, ottuso. Ed anche incerto, incongruente, superficiale.

All'interno di questo paradigma esiste un punto cieco che, proprio perché non prende parte, non è riconoscibile da nessuno di questi linguaggi. Non sto parlando della reciproca dipendenza dei contrari. Questo punto di indistinzione non è il compromesso tra due contraenti inseparabili quanto invece un modo di scrivere l'amore, senza dover togliere né la grammatica della scrittura né il caos degli affetti⁴.

² R. Barthes, *Lezione*, cit., p. 8.

³ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 181.

⁴ Lo sapeva anche Sade, secondo cui la pratica erotica è una pratica ordinata: le sregolatezze sono energeticamente regolate, la lussuria è senza freno ma non senza ordine. Cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 16.

La domanda circa la possibilità di un ordine affettivo, interna alla nuova proposta di scrittura, arriva, forse paradossalmente, solo dopo aver incontrato alcune risposte⁵, che Barthes si dà e dà a coloro che si cimentano a studiare la sua scrittura. In un'intervista del 1971 afferma: "Se un giorno dovessi veramente fare la critica del mio lavoro, centrerei tutto sul 'paragrammatismo'"⁶. A Barthes viene in mente il fenomeno del paragrammatismo quando si rende conto che il suo lavoro è eccentrico, solo, fuori posto in un contesto di scritture semiologiche che in quegli anni vengono pubblicate e che hanno un successo considerevole data la loro spendibilità nell'insegnamento accademico.

Quando Barthes rilascia quell'intervista era appena uscito *Sade, Fourier, Loyola*; è nel testo dedicato a Fourier che Barthes usa quel termine, paragrammatismo, senza costruirne una storia e senza interpretarne un significato culturale. Non lo prende neanche da un dizionario, là dove è segnato come un disturbo del linguaggio che consiste in un'alterazione della struttura sintattica delle frasi o in un uso ripetuto di espressioni scorrette e improprie⁷. Appena gli viene in mente, Barthes lo descrive nel modo in cui Fourier lo usa. È la "sovrimpressione (con doppio

⁵ Se un ordine affettivo è possibile, certamente non si disporrà cronologicamente. La domanda di una nuova scrittura non troverà risposte in un futuro, in una scrittura non ancora scritta. Infatti la domanda si formula proprio perché alcune risposte sono già state date. Come si avrà occasione di leggere in seguito, le figure, che, secondo la nostra visione, corrispondono a un modo di rappresentare l'ordine affettivo, sono state pensate già in occasione dei *Frammenti*. La linearità cronologica fallisce nell'ordine affettivo. L'annuncio del progetto di rappresentare l'ordine affettivo risale al 1978; le figure dei *Frammenti di un discorso amoroso* invece al 1977. In più occasioni si è percepita questa discronia: l'annuncio di una nuova scrittura è stato compiuto dopo che il desiderio aveva già mostrato i suoi sintomi.

⁶ R. Barthes, "Intervista", in Id., *La grana della voce*, cit., p. 141. In quell'intervista tale figura esce come una digressione del discorso; una irrilevanza che mi colpisce. La vorrei prendere sul serio, senza con questo definirla come l'anticipazione dei suoi futuri lavori, *Barthes di Roland Barthes* del 1975 e *Frammenti di un discorso amoroso* del 1977. Avverto invece in quella devianza uno sprazzo effimero e intenso.

⁷ *Enciclopedia Universale*, Rizzoli Larousse, Paris-Milano 1969. Nell'*Enciclopedia* si legge che nel linguaggio medico il paragrammatismo è un disturbo del linguaggio parlato che consiste nell'alterare la struttura sintattica e nell'usare reiteratamente espressioni improprie.

ascolto) di due linguaggi ordinariamente preclusi l'uno dall'altro, l'intreccio di due classi di parole la cui tradizionale gerarchia non è annullata, livellata, bensì - cosa molto più sovversiva - disorientata”⁸.

Lungi dall'essere un disturbo del linguaggio, il termine designa un modo di combinare linguaggi così lontani che l'uno non potrebbe mai tradurre l'altro. Un modo quindi di creare e intrecciare due linguaggi, senza completarli o unirli. Perché ognuno è il troppo dell'altro.

Se nella scrittura di Fourier Barthes trova il “paragrammatismo”, in quella di Sade invece riscontra il “pornogramma”⁹: per una nuova chimica del testo, cioè perché la scrittura regoli lo scambio di logos ed eros, è necessario che il corpo e il discorso raggiungano un punto in cui i loro confini diventino così labili da fondersi. Solo allora sarà possibile “parlare dell'erotica da grammatico e del linguaggio da pornografo”¹⁰.

Le scritture di Fourier e di Sade sono certamente due risposte molto stimolanti per Barthes perché capaci di risvegliargli una domanda di scrittura; da una parte è attratto dalla sovrapposizione di due linguaggi eterogenei, dall'altro dalla loro fusione.

Ma Barthes non sta cercando un'ispirazione. Nemmeno il coraggio. Negli anni settanta, anni in cui desidera sperimentare una nuova scrittura, egli vuole invece disimparare. Così dice alla fine della *Lezione* del 1977: egli si accinge a lasciar lavorare l'imprevedibile rimaneggiamento che l'oblio impone alla sedimentazione delle conoscenze, delle culture, delle credenze che fino a quel momento ha accumulato. Se cercasse una posizione, una sorta di pulpito da dove proferir parole d'amore, la sperimentazione cadrebbe subito. Vuole invece disimparare a scrivere,

⁸ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 82.

⁹ Ivi, p. 145.

¹⁰ Ivi, p. 146.

nella misura in cui accetta una scrittura ottusa, oscena e poco interessante¹¹; aggiungerei anche che, con il discorso amoroso, disimpara anche ad amare, nella misura in cui l'amore si fa più discreto, decente, accettabile¹². Disimparando Barthes incontra il pensiero. Scrive d'amore.

Tra i diversi modi possibili¹³ di rappresentare un ordine affettivo che Barthes prende in considerazione, se n'è iscritto uno. Quel modo interessa precisamente questa mia riflessione filosofica. Sto parlando delle figure, quelle che costituiscono il discorso amoroso. Non sono propriamente delle immagini perché costituite di parole. Evocano piuttosto delle immagini, delle voci, dei suoni, persino dei sapori. Sono "vampate di linguaggio"¹⁴.

La parola "figure" viene lavorata accostandola con altre parole: "spazi, pieghe, eccitazioni, nistagmi, refranes, cantillazioni, nuvole, filatteri, ideogrammi, routine, rossori, spasmi, sobbalzi, storielle"¹⁵; alcune di queste sono associazioni letterarie, teoriche e culturali ("cantillazioni", per esempio, gli viene dalla lettura dell'Antico Testamento), altre sono termini tecnici ("nistagmo" è il movimento oculare oscillatorio e ritmico), altre ancora sono legami anche inaspettati ("nuvole", come le nuvole di zanzare, fluide e aleatorie). Per il libro, sceglie "vampate di linguaggio": tra le tante proposte che si era costruito, sceglie proprio quella che non aveva elencato.

¹¹ Barthes parla di loquela che riprende dal linguaggio di Ignazio di Loyola. Il termine designa un flusso di parole, attraverso cui il soggetto amoroso argomenta instancabilmente la sua ferita d'amore. Il soggetto amoroso è paragonato a una macchina che va avanti da sola, "un organetto la cui manovella è fatta girare con titubanza da un anonimo suonatore che non smette mai di suonare", in R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 129.

¹² Ivi, p. 150.

¹³ Penso alla finzione della teatralità di cui parla in *Lezione*. Qui l'aveva indicata non tanto come un margine di libertà o una via di uscita, dato che il linguaggio è senza lato esterno, quanto invece come un modo per creare alla nuova scrittura uno spazio di affermazione. Fingere, barare, truffare fanno parte della teatralità della lingua, ma anche lo slittamento e le digressioni.

¹⁴ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 5.

¹⁵ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 605.

Gli suonavano forse troppo culturali, poco intense, troppo astratte, poco incisive. “Vampata” invece è il termine esatto. Indica un’improvvisa e intensa sensazione di calore. La vampata di cui parla Barthes è di linguaggio. La sensazione di calore è ciò di cui le parole dell’innamorato sono fatte. Più che da dove sorgono (corpo interno o corpo esterno, cultura o natura, dentro o fuori), noi facciamo esperienza della loro intensa, rapida, fulminea, irrefrenabile espansione. E inaspettata.

In quelle figure cessano tutte le intenzionalità, anche quella di scrivere il discorso amoroso. È lì che cedono gli sforzi, i tentativi, le aspettative; si disimpara a scrivere e ad amare; si aprono spazi che non durano se non poco, un momento, un istante, un battito di ciglio. Lì un ordine affettivo è possibile.

È solo con le figure intese come “vampate di linguaggio” che si può intendere il senso dei “frammenti”, che il libro porta nel suo titolo, e della “frantumazione”, di cui il libro parla soprattutto nell’introduzione.

Il frammento è una figura, una frase, un’idea: una vampata di linguaggio. Non può essere confuso con una parte spezzettata, la quale metonimicamente richiama la totalità. La figura non è la parte di un tutto. E non importa se tale parte sia solo un frantumo dai contorni sbriciolati o un elemento ben delimitato.

Il frammento richiama inoltre la frantumazione, sostantivo la cui forma verbale, frantumare, rischia di creare dei fraintendimenti. Il verbo, impiegato per esempio quando si afferma che Barthes ha frantumato il discorso o, per chi preferisce il modo passivo, quando si afferma che il discorso si è frantumato, fa perdere qualcosa del sostantivo. La frantumazione è infatti un modo del linguaggio. Un modo di essere del discorso amoroso. Trasformandolo in verbo, attribuiamo quel modo a un soggetto o a un oggetto¹⁶.

¹⁶ L’ordine del discorso amoroso è l’ordine del corpo amoroso. Jacques-Alain Miller ha fatto notare, in occasione del Convegno del 1977 tenutosi a Cerisy, la presenza del corpo nel testo. È il corpo dell’innamorato, irriducibile al soggetto pensante e all’oggetto pensato, ad essere frammentato. Cfr. J.-A. Miller, “Pseudo-Barthes”, in AA. VV., *Prétexte: Roland Barthes*, Colloque de Cerisy 1977, Editions Christian Bourgois, p. 235.

Le figure rappresentano il modo, anzi un modo in cui l'ordine affettivo è possibile. È vero, le figure arrivano al soggetto innamorato senza un ordine, ma non sono per questo motivo caotiche. Così come non contestano la grammatica facendosi sgrammaticate. Senza scomparire, l'ordine della grammatica semplicemente non conta. L'osservazione ligia alle regole grammaticali non ha alcuna importanza.

Le figure sono anche vampate di affetti, di amore, di sensazioni intense. Non viene meno l'amore nelle vampate di linguaggio.

Per l'ordine affettivo non è sufficiente farsi guidare dal sentimento amoroso, come invece scrive in *Frammenti*¹⁷. Fungendo da guida, il sentimento si porrebbe sempre davanti a chi scrive. Occorre invece, come scriverà solo più tardi, riempirsi di esso. Chi lo vive, si riempie di esso. Pienamente: così disse nella conferenza del 1978, da cui la mia riflessione è partita. La nuova scrittura rappresenta un ordine affettivo pienamente, ma indirettamente. Pienamente perché gli affetti sono totalizzanti; ma indirettamente, aggiunge poi con una congiunzione avversativa. In quella frase, la congiunzione conta. Il “ma” pone un limite alla pienezza del sentimento, alla sua esperienza totalizzante. Non costruisce un paradigma. Dà invece un contenimento all'affetto. Con quel “ma” l'innamorato che parla d'amore si lascia un margine in cui è possibile il gesto della scrittura, uno spazio in cui sono possibili i movimenti delle lettere.

Ecco come si dispiega un ordine affettivo: né dalla parte della grammatica né dalla parte degli affetti, piuttosto “nell'aria, fuori da ogni orizzonte strategico”¹⁸. Le figure aleggiano nell'aria. Vibrano da sole, avulse da ogni melodia, oppure si ripetono, fino alla nausea, “come il motivo d'una musica che aleggia nell'aria”¹⁹. Per questo motivo esse sono intrattabili: per la grammatica del buon scrittore non sono ben costruite, sono invece poco argomentate e poco approfondite; per l'amore dell'innamorato sono invece troppo letterarie e culturali. Così rimangono sospese

¹⁷ Cfr. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 6.

¹⁸ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 184.

¹⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 8.

nell'aria. Si infiammano nell'aria. Il loro movimento è indiretto, trasversale, obliquo.

L'alfabeto

Per ordinare le figure del discorso amoroso Barthes adotta l'alfabeto. Potrebbe sembrare una scelta ingenua, molto simile a quella che si vedono in tanti luoghi, per esempio quelli scolastici in cui si elencano i nomi degli studenti e delle studentesse di una classe seguendo l'ordine alfabetico. Ma quella di Barthes è invece una scelta ponderata.

Negli anni settanta Barthes è a conoscenza di tutti quei lavori - non solo filosofici, ma anche storici, antropologici, sociologici che circolavano in tutta Europa²⁰ - che hanno messo sotto processo la scrittura alfabetica. La scrittura alfabetica è stata pesantemente accusata di aver creato nelle civiltà che l'hanno assunta un pensiero

²⁰ Tra il 1962 e il 1963 scoppia l'interesse per la questione della scrittura alfabetica. Nel 1962 compaiono due saggi, dell'antropologo belga Claude Lévi-Strauss, *Il pensiero selvaggio*, e del sociologo canadese Marshall McLuhan, *La galassia Gutenberg*. Nel 1963 compaiono altri studi molto rilevanti da parte dell'antropologo britannico Jack Goody, che ha scritto con il critico e storico letterario Ian Watt, *Le conseguenze dell'alfabetizzazione*, e dal filologo inglese Eric A. Havelock, *Cultura orale e civiltà della scrittura*. In Francia nel 1962 Jacques Derrida, con la sua *Introduzione a E. Husserl, L'origine della geometria*, sosterrà che la scrittura avvia un processo di idealizzazione, per cui al disegno viene sottratta la sua contingenza per divenire segno, cioè per farsi strumento di intenzione significatrice.

di dominio, gerarchico, progressivo, etnocentrico²¹. Barthes non poteva certo non tenerne conto. Scrive in *Variazioni sulla scrittura*: “Non c’è un solo studioso occidentale che non attribuisca valore progressivo all’invenzione degli alfabeti”²². E se l’ideogramma viene superato dal pittogramma, allora al vertice dell’ascensione degli alfabeti, “siamo noi i migliori, ecco che cosa facciamo dire al nostro alfabeto”²³.

In quel testo Barthes non si aggiunge a un coro di voci già ampio. Il suo contributo è diverso: propone di inserire tutti gli alfabeti, tra cui anche quello greco, all’interno di una tabella di grafemi in modo da creare un sistema strutturale che li comprenda tutti e che soprattutto valorizzi le loro differenze formali ed estetiche. I segni dell’alfabeto non sono altro che dei disegni, di cui Barthes apprezza talvolta il tratto allungato e spigoloso, talaltra la forma ossessiva e forcuta. “Non conosco libro più raffinato che la collezione di alfabeti tipografici (di ogni luogo ed epoca) presentata dal *Cabinet des poinçons* dell’*Imprimerie nationale* di Parigi”²⁴. Non si tratta solo di relativizzare l’unicità dell’alfabeto greco mettendolo accanto ad altri alfabeti, ma anche di considerare il segno come un grafema senza intenzione significatrice.

²¹ Secondo la tesi sociologica di McLuhan, la civiltà che si è costruita sull’alfabeto fonetico avrà le caratteristiche proprie di tale alfabeto: omogeneità, uniformità e continuità. Queste sono state le caratteristiche che hanno assicurato ai greci e ai romani il predominio sui barbari non alfabeti. Le stesse caratteristiche hanno poi garantito all’europeo di avere la meglio sui maya, civiltà indigena dalla scrittura pittografica e geroglifica. La scrittura fonetica ha un potere capace di trasformare l’esperienza in unità uniformi al fine di produrre un’azione rapida e un controllo continuo.

La scrittura rappresenta per il sociologo canadese uno dei poteri occulti della società. Non è semplicemente un mezzo. È invece un medium che condiziona il nostro pensiero. E tale condizionamento rimane per lo più nascosto. Secondo quella tesi, a caratterizzare il pensiero della logicità della sequenza è l’alfabeto, il quale costringe anche chi svolge un discorso orale, dato che la scrittura non si è aggiunta solamente all’oralità ma l’ha trasformata. L’alfabeto appare ora come una strategia per uniformare i nostri pensieri, per governare la nostra immaginazione e per normalizzare la nostra vita.

²² R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, cit., p. 28.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

Tuttavia la proposta non ha un seguito. Come le cartelle di questo scritto, *Variazioni sulla scrittura*, non hanno avuto una pubblicazione (se non postuma)²⁵, anche le sue proposte, in esso contenute, si fermano. Non vanno perse, sembrano piuttosto spegnersi.

Nel 1975 in *Barthes di Roland Barthes* viene ripresa la questione, senza alcun riferimento al lavoro precedente, e compare in un frammento intitolato “L’alfabeto”²⁶.

All’inizio del libro Barthes scrive di voler evitare un pensiero reattivo, quello che nasce con l’indignazione, la paura, le intenzioni, le piccole paranoie, le difese, le scenate. Vuole costruire un testo attivo²⁷. È con questo inizio che si deve leggere il modo, così diverso, di trattare la questione dell’alfabeto. È un modo che innanzitutto fa uscire la questione da un contesto interpretativo in cui sembrano possibili solo una conferma o un diniego.

Scrive Barthes: “L’alfabeto è euforico”²⁸. Adottare la sequenza delle lettere per collegare dei frammenti vuol dire rimettersi a un ordine immotivato senza essere

²⁵ È interessante spiegare le ragioni della scelta di Barthes di non pubblicare il testo. Ce le riferisce Carlo Ossola nella sua introduzione “Lo strumento sottile” al volume italiano che unisce *Variazioni sulla scrittura e Il piacere del testo*. Tra l’estate e l’autunno del 1972 si avvia un carteggio di proposta di pubblicazione e una bozza di contratto tra Roland Barthes e Pietro Campelli, presidente dell’Istituto Accademico di Roma. In questo carteggio il presidente Campelli spiega che si riserva il diritto di modificare o far modificare il testo di Barthes qualora presentasse delle difficoltà interpretative e di comprensione. Il testo infatti era indirizzato a lettori e lettrici non specializzati, quindi doveva essere di facile comprensione. Barthes rispose di non essere un divulgatore ma uno scrittore, quindi non intendeva concedere il diritto alla casa editrice di modificare il testo. Annullò così il contratto, e nonostante i tentativi del presidente Campelli di rettificare la sua proposta iniziale, Barthes decise di non pubblicare. È interessante seguire questa vicenda che non è solamente editoriale. Barthes concepisce la sua scrittura non come dei segni volti alla comunicazione di un messaggio. In tal caso avrebbe concesso qualsiasi modificazione al suo testo. La scrittura per Barthes è un insieme di grafemi, legati più all’arte che all’informazione.

²⁶ Cfr. R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., pp. 167-168.

²⁷ Cfr. Ivi, p. 51.

²⁸ Ivi, p. 167.

arbitrario²⁹. Euforico, immotivato, non arbitrario, folle: quello dell'alfabeto è anche un ordine insignificante.

Dopo qualche anno, nel 1977, esce *Frammenti di un discorso amoroso* in cui le figure sono ordinate proprio così, in modo alfabetico.

Con l'ordine alfabetico Barthes ha trovato il modo di evitare i due seducenti ordini, quello tematico e quello narrativo, che, pervenuti dalla tradizione retorica, sono già stati sperimentati da Barthes in altre occasioni di scrittura. Lo spiega molto bene verso la fine della prima lezione del seminario sul discorso amoroso³⁰. Passandoli in rassegna uno ad uno, Barthes chiarisce i motivi per i quali non può assumere tali ordini. L'ordine tematico, raggruppando le figure per affinità associativa, obbliga a forzare la graduatoria per non lasciare fuori alcuna figura. Invece l'ordine narrativo o discorsivo, seguendo l'ordine del testo di riferimento, quale *I dolori del giovane Werther*, si chiude nello sviluppo del romanzo d'amore. Barthes si rende conto così che non esiste un modello retorico in grado di rispettare l'"immobilità agitata" di figure che è proprio del discorso amoroso. Infatti, il solo modello di ordine che la retorica ha costruito è quello del reticolo, cioè una temporalità discorsiva che costruisce una narrazione. Tutto è diegetico nella nostra cultura.

Anche se non contemplato dalla retorica classica, Barthes ha trovato un ordine. Appunto quello alfabetico. È l'unico ordine con cui il discorso può reggere senza la forzatura di un legame logico, che risulterebbe sempre repressivo, e senza applicare il movimento di uno sviluppo, con tutti le sue fasi, all'esperienza amorosa.

²⁹ "Immotivato (sequenza folle di lettere) ma non arbitrario (tutti lo riconoscono e si intendono su di esso)", così dice al seminario sul discorso amoroso. Cfr. R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 76. L'arbitrarietà, l'altra faccia del soggettivismo e del relativismo, non è una qualità dell'ordine alfabetico. Invece Susan Sontag scrive che l'ordine per figure, quindi l'organizzazione seriale e non lineare, sottolinea ancora di più l'arbitrarietà dei segni. Cfr. S. Sontag, "La scrittura come tale: Roland Barthes", in M. Consoli e G. Marrone, *Roland Barthes. L'immagine, il visibile*, cit., pp. 174-175.

³⁰ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 76.

I due ordini, tematico e narrativo, sono inclusivi. Quindi tirannici. L'inclusione è un'operazione che implica l'esclusione. Inclusione ed esclusione, due aspetti della tirannia. Se le figure dell'innamorato fossero incluse dentro un ordine, tematico o narrativo, che dà loro una collocazione precisa, quelle non allineate al tema o alla narrazione sarebbero escluse. In questi ordini cessa il movimento arioso delle figure. Si perde il loro pulviscolo.

Barthes sceglie un "ordine assolutamente insignificante"³¹. Se quella dell'amore è un'esperienza che, invece di essere afferrata concettualmente, va vissuta fantasmaticamente, allora solo un ordine insignificante può offrire le condizioni del piacere della scrittura, nonché il piacere del fantasma. "Il principio è che non importa quale figura possa essere collocata in un certo posto"³². In tal senso l'alfabeto è l'euforia del testo, la sua immotività, la sua follia.

Ma l'ordine alfabetico non è casuale. Anzi, "l'alfabeto ha questo ruolo prezioso: esso rispetta il caso o lo scongiura"³³. L'esperienza amorosa è ricca di incontri casuali: non solo l'innamoramento ma tutte le figure dell'esperienza amorosa avvengono sempre per caso. Impossibile programmarle. Esse spuntano e colpiscono senza alcuna forma di ordine. Ma per l'innamorato, colto dal suo delirio amoroso, l'incontro sembra essere già scritto. Appare come un destino, invece è il caso. Il destino, la vita già scritta, si presenta all'innamorato come un insieme di segni da interpretare e a cui dare un significato, trasformando così l'incertezza dei segni in una vera e propria certezza, rassicurazione e conferma. Per questo il caso, l'evento, il miracoloso sono insidiosi. Invece di cogliere la contingenza assoluta, quindi

³¹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., 9.

³² R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 611.

³³ Ivi, p. 612. Dell'opera di Twombly Barthes è colpito dall'effetto del caso. Non importa se l'opera sia di fatto il risultato di un calcolo minuzioso; Barthes intuisce che nell'opera agisce anche il caso. Il caso non è l'aleatorietà. Il caso è più simile a quel che si intende per "ispirazione", una forza creativa. Oltre a Twombly, anche la scrittura di Sade è regolata dal caso. Il caso appare qui come un "ordine disalienato" (R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 148). Il caso ha una funzione particolare nell'ordine dei piaceri, quella di non alienare la struttura stessa dei piaceri, né a un soggetto né a una Legge.

un accadere che esorbita da quanto è accaduto fino a quel momento, l'innamorato produce delle sequenze logiche, facendo coincidere il caso con il suo opposto, il destino. Ogni accidente si trasforma così in una necessità. Qualsiasi episodio trascurabile che accade all'innamorato attira la sua attenzione; subito viene trasformato in un avvenimento importante “pensato da qualcosa che assomiglia al destino”³⁴.

L'alfabeto allora evita le insidie del caso. Evita che l'episodio accaduto accidentalmente passi a indizio o segno da interpretare. L'ordine alfabetico diventa la condizione per astenersi dalla ricerca di indizi da comprendere per leggere l'esperienza amorosa con segni che provano l'amore dell'altro. Non si esce quindi dalla linearità causale con l'aleatorietà casuale. Si sta nell'incertezza dei segni³⁵.

I protocolli

La nostra ricerca è giunta a un punto nodoso: l'ordine dei protocolli. In questa riflessione il protocollo verrà assunto per il suo valore fantasmatico. Cesserà di essere una regola sterile per una burocrazia opprimente per essere assunto come un accessorio del fantasma d'amore. I protocolli si dispongono al crocevia dell'amore della scrittura e della scrittura d'amore. Rispetto a questi due diversi percorsi, i protocolli sono il punto della loro alleanza, del loro attraversamento, della loro sovrapposizione.

I protocolli non hanno un significato. Sono di statuto incerto. Hanno una funzione, ma non è quella di affascinare. I protocolli creano lo spazio perché qualcosa possa accadere. Anche se non accade niente, in quell'immobilità elastica e porosa che i protocolli dispongono, arde il desiderio. Essi vanno a costituire un ordine con cui

³⁴ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 59.

³⁵ Sull'incertezza dei segni Barthes ritorna spesso anche nel testo dei *Frammenti*: non solo in “Avvenimenti, traversie, contrarietà”, ma anche in “L'incertezza dei segni”. Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., pp. 59-60 e pp. 186-187.

e in cui l'innamorato (intendendo anche lo scrittore) prepara il suo gioco (intendendo sia quello dell'amore che della scrittura).

Chi ama prepara l'incontro con l'oggetto amato. I protocolli creano quell'ordine in cui è possibile l'attesa. La figura dell'attesa è presente nei due seminari sul discorso amoroso, ma è soprattutto nel secondo, quello del 1975/76 che Barthes la amplia, la arricchisce, la estende. La definisce "essere dell'amore", "scenario" e "dipendenza"³⁶.

L'attesa è la culla dell'immaginario amoroso. Nell'attesa si preparano i protocolli. Non tratterò tale figura come un modo del tempo e nemmeno come un modo della vita, ma come una pratica di chi ama. L'innamorato non fa altro che attendere. Attorno all'attesa si creano dei luoghi comuni, l'attesa in un caffè o l'attesa della telefonata promessa. Nei momenti di attesa dell'innamorato si creano parole, immagini, emozioni, le più diverse, le più variegate, le più paradossali; si crea il discorso amoroso.

"L'innamorato organizza l'attesa"³⁷: nell'immaginario amoroso l'organizzazione non è l'ottimizzazione del tempo, che oramai si riscontra in tutti gli ambienti di lavoro e che consiste in una previsione di obiettivi, tempi, luoghi. L'organizzazione dell'attesa ha invece una modalità molto interessante. Scientificamente l'attesa è l'intervallo di tempo che va da un momento a un altro, dal momento dell'assenza a quello della presenza³⁸. Fantasticamente l'attesa è uno spazio (e anche un tempo) che con l'immaginario diventa fluido, poroso, attivo. In esso si intensifica il desiderio e si affievolisce il bisogno. È il desiderio dell'innamorato a preparare i protocolli per l'incontro atteso. Senza quel desiderio non si organizza nulla. L'or-

³⁶ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 438-442.

³⁷ Ivi, p. 440.

³⁸ Molto è stato detto dalla psicoanalisi del tempo di attesa che vive il bambino rispetto l'assenza della madre, a partire dal gioco del rocchetto. Barthes fa cenni alla psicoanalisi di Freud, ma soprattutto, anche per questa figura, si riferisce a quella di Winnicott (cfr. R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 440-441). Dal momento che il discorso amoroso di Barthes non si è scritto con le teorie psicoanalitiche o filosofiche, esso offre spunti interessanti, anche solo dettagli, di scrivere l'immaginario della vita amorosa.

ganizzazione dell'innamorato diventa possibile quando circola il pensiero dell'immaginario; e questo è possibile a sua volta quando la dipendenza, che inevitabilmente si vive amando qualcuno o qualcuna, non è esercizio di potere. Si capisce che l'organizzazione non ha nulla a che vedere con il controllo maniacale dell'io, che deve amministrare l'assenza di un intervallo. Nell'attesa può accadere qualcosa. Si aprono nuove possibilità, si apre la scena del linguaggio. Barthes ricorda le donne che attendevano gli amati eroi e sposi, tessendo e cantando. Nell'attesa delle donne si sono prodotti tessuti, testi, canti.

Con ciò si chiarisce che l'ordine arioso, sfumato, elastico creato dai protocolli dell'attesa non è quello dell'aspettativa, là invece dove nulla può essere fuori posto. Solo i protocolli dell'attesa infatti possono essere persino dimenticati. Quelli dell'aspettativa invece non lo reggerebbero.

Chi ama scrivere prepara allo stesso modo l'incontro con la scrittura. L'atto della scrittura si attornia di protocolli, dei più diversi; dispone di un apparato che non è semplicemente un ambiente esterno: l'orario, l'abbigliamento, il tavolo, la stanza sono anche uno stato d'animo³⁹. I protocolli non condizionano la scrittura. Nella loro preparazione non ci sono aspettative. Le parole della scrittura nascono vestite di oggetti e di colori, in un ambiente di immagini e di fantasie. L'atto della scrittura si fa nel pensiero immaginativo e fantastico dei protocolli.

L'immaginario della scrittura, con tutto il suo piacere, passa dalla cancelleria. Matite, penne, fogli, quaderni, fermagli e tanto altro: questa è la lista delle cose che andranno a costituire l'ordine affettivo della scrittura. Tutto inizia da lì, da questi oggetti che introducono nello spazio dei segni. "È nella cancelleria che prende inizio il commercio del segno, prima ancora che sia tracciato"⁴⁰.

In *L'impero dei segni* la cancelleria americana e la cartoleria giapponese attorniano due atti di scrittura differenti. Ogni nazione ha la sua. Se la prima, quella americana, si presta a un uso semplice, agevole, rilassato, garantendo anche la facilità

³⁹ Cfr. R. Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, cit., pp. 66-67.

⁴⁰ R. Barthes, *Impero dei segni*, cit., p. 100.

della memoria, della lettura e della comunicazione, quella giapponese invece fa della scrittura il gioco di una pulsione. La cartoleria giapponese trascura quegli oggetti annessi all'operazione della trascrizione; trascura anche tutti quegli oggetti annessi alla cancellatura e alla correzione. Nella cancelleria americana invece la gomma è inserita nella punta estrema della matita: con essa è possibile una scrittura sempre reversibile, migliorabile, perfezionabile; è la pretesa della scrittura occidentale. Se penne e matite, accessori della scrittura americana, graffiano la carta, il pennello invece, strumento della scrittura giapponese, si stende, scivola, si torce. Nel primo caso il gesto della scrittura si riduce a quanto è rimasto sul foglio; nel secondo, invece, la scrittura si fa col movimento del pennello che si iscrive sul foglio e nel volume dell'aria.

A costituire l'ordine dei protocolli sono "piccole cose": così sono giudicate dal giudizio del super-io, spiega Barthes a lezione nel corso *La preparazione del romanzo*, il 26 gennaio 1980. Eppure quelle piccole cose fanno parte di una vita, in questo caso la vita di chi scrive. Aprono spazi, situazioni, ordini affettivi. A lezione Barthes si diverte a parlare dell'alimentazione, la farmacopea (di queste due non mi occuperò), l'abbigliamento, la casa di chi ama, e non solo di chi ama scrivere⁴¹.

Solitamente l'abbigliamento non è degno dell'attenzione intellettuale e filosofica. Il vestito, i colori, i tessuti sono ininfluenti al pensiero della scrittura soprattutto se si tratta di scrivere un'opera. Per Barthes invece è un elemento fantasmatico che lo scrittore non trascura. L'abbigliamento veste un corpo, lo prepara, lo cura per offrirgli la condizione necessaria a tutti i movimenti che il suo corpo potrà compiere. L'abbigliamento è la tenuta, la tenuta è l'ordine della scrittura. Balzac preferiva il vestito lungo, come una vestaglia, un abbigliamento quindi avvolgente e protettivo, ma anche più vicino all'abbigliamento delle autorità. Barthes preferisce invece indossare giacche, nelle cui tasche è facile inserire il taccuino degli appunti.

⁴¹ Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. II, cit., pp. 355-367.

L'abito fa parte di tutto quel corredo che l'innamorato cura. Quando Werther ha ballato per la prima volta con Lotte indossava un frac turchino e un gilet giallo che egli non ha più voluto togliersi di dosso. E quando l'indumento è arrivato in condizioni pietose, Werther se n'è fatto fare uno uguale. Così era vestito anche quando fu trovato agonizzante nella sua stanza.

Vestirsi in un certo modo piuttosto che un altro è il tentativo di ricreare magicamente l'episodio dell'estasi. Per Werther, quel frac turchino con il gilet giallo non era un vestito qualsiasi, ma il vestito con cui e in cui è stato travolto dall'amore, siderato dall'immagine, chiuso dentro con il suo oggetto amato annullando il mondo circostante.

Tema tanto centrale quanto insidioso è la casa, luogo dove si possono incontrare anche i lati più difficili dell'immaginario amoroso.

“Il fantasma verte sui preparativi di questo insediamento”⁴². Partire e andare ad insediarsi in qualche luogo fa parte del piacere del fantasma, del fantasma della scrittura: scegliere il luogo, raccogliere tutto quello che può servire in quel nuovo posto, immaginarvi i momenti della giornata. La casa è un insediamento come lo è un vascello. In esso è possibile ritirarsi, condurre una vita autarchica, creare un micro-sistema stabile. È un luogo assoluto. Non perché sia l'unico. Lo si può lasciare e andare a insediarsi da un'altra parte quando quel luogo non rilascia più l'energia per la scrittura. Concepita come un vascello, la casa non intralcia alcun spostamento. Si sa da dove si parte ma non dove si arriva.

Anche l'oggetto amato è un vascello fantasma. Barthes ne parla in *Frammenti*. Descrive la vita amorosa come una curiosa dialettica la quale, senza difficoltà, fa seguire a un amore assoluto un altro amore assoluto. Trattasi ancora una volta di una dialettica in cui l'assoluto non coincide con l'unico. Si passa quindi di amore in amore. Si passa tra istanti verticali.

Se sopraggiunge in modo lampante, l'amore scompare senza che l'innamorato lo veda svanire. Tutt'a un tratto l'amore si allontana senza mandare alcun segnale. Se

⁴² Ivi, p. 360.

all'inizio della vita amorosa, l'oggetto amato segnalava chiassosamente la sua presenza, tutt'a un tratto diventa muto.

La visione dell'amore in Barthes non è affatto edulcorata. Viene mostrato anche il suo lato più oscuro e terrificante. L'immaginario amoroso vuole per esempio l'inclusione della casa, della famiglia, del sistema. Nel suo deliro amoroso Werther lo dice: egli vuole sistemarsi. Vuole far parte del sistema di una famiglia. Vuole partecipare a un sistema affettivo. Vuole essere legato da un vincolo contrattuale, il matrimonio, con l'oggetto amato. Vuole vivere in quel sistema in cui tutti hanno un posto, il loro posto. Ma volere l'inclusione significa potere l'esclusione. L'immaginario amoroso tanto vive l'amore quanto l'odio. Tanto un abbraccio quanto una spinta. L'immaginario è costituito di questi movimenti ritmici e controritmici. I protocolli non garantiscono nulla. Nulla di idilliaco. Compaiono chiusure, intolleranze, aggressività. L'ordine affettivo vive anche di questi momenti, che, a ragione, sono i più temuti. I protocolli sono limitati. Non aiutano a prendere atto della mostruosità dell'innamorato. Non aiutano nemmeno ad anticipare tale momento. Non danno consigli con degli ammoniti negativi.

La scrivania e il letto sono i luoghi interni alla casa. Durante la scrittura i due luoghi si possono alternare. Passando dall'uno all'altro, la scrittura cambia, da una modalità frettolosa, fluente, spontanea a un'altra diligente, riflessiva, difficile.

La scrivania è "una struttura, cioè una localizzazione di funzioni e di rapporti tra queste micro-funzioni, per esempio superficie di scrittura, illuminazione, strumenti per scrivere, graffette, schede nuove, schede scritte, fogli spillati, orologio, ecc."⁴³. L'ordine e il disordine sono conformi alla struttura. Una scrivania può avere un aspetto disordinato. Ma se rispetta la struttura, allora non si potrà ordinare. Quel disordine è funzionale al lavoro della scrittura, e soprattutto al rapporto con la scrittura. Il letto, un altro elemento fondamentale: "una derivazione della scrivania"⁴⁴. Per Flaubert il letto corrisponde alla fase del pensiero; immobile, su-

⁴³ Ivi, p. 365.

⁴⁴ Ivi, p. 366.

pino, ad occhi chiusi è il corpo che pensa. Per Proust invece il letto è una riserva di energia; anche lui scriveva a letto ma non per la comodità che esso poteva offrire. A letto lo scrittore francese si metteva nelle condizioni più scomode, più tese, più difficili. “Fuori la gente soffre di caldo, mentre egli scrive sotto sette coperte di lana, una pelliccia, tre borse dell’acqua calda e col fuoco, per non parlare degli spessori di Rasurel e del tessuto dei Pirenei addosso”⁴⁵. Quando l’atto della scrittura attraversa alcune zone intensive, esisterà solo quel punto, tutto il resto non conta.

⁴⁵ Ivi, pp. 366-367.

Interstizio. L'innamoramento

Studiando la figura dell'innamoramento nei diversi scritti dedicati al discorso amoroso pare che il problema principale che essa pone a Barthes e alla sua scrittura sia la collocazione spazio temporale.

Con il primo seminario sul discorso amoroso del 1974-75 Barthes ha collocato la figura del "Rapimento" (che nel linguaggio colto è l'innamoramento e in quello popolare ha nome colpo di fulmine) all'inizio di tutte le altre figure, facendo un'eccezione all'ordine alfabetico (assieme alla figura "Io ti amo"). Come in ogni narrazione, il rapimento è l'inizio a partire dal quale si sviluppa il discorso amoroso. Alla fine del corso, però, Barthes riprende il problema della figura iniziale e finale che, avulse dall'ordine alfabetico, sono figure senza nome, libere, virtuali, perdute, il grado zero della figura.

Negli incontri del secondo seminario del 1975-76, invece, la figura non è trattata; eppure, in una delle cartelle che Barthes usava per raccogliere la maggior parte delle figure che componevano i due seminari, la figura del Rapimento era presente. Doveva essere inserita nel seminario, ma poi la scelta di Barthes è andata in tutt'altra direzione. Il curatore dell'edizione francese del *Discorso amoroso*, Claude Coste, l'ha posta in una rubrica, "Figure non repertoriate"¹. Leggendola, si capisce che Barthes ci aveva comunque lavorato, anche nell'incertezza di poterla inserire nel seminario: "Abbiamo collocato 'Rapimento' in testa alle figure, come unica figura senza la quale le altre figure non sarebbero possibili: l'unica sottratta all'ordine alfabetico. Ma può trattarsi forse di una eccezione provvisoria. Non è sicuro che l'inizio dell'amore sia reperibile"².

¹ Cfr. C. Coste, *Prefazione* a R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 38.

² R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 542.

Da lì, la decisione di evitare alla figura del rapimento qualsiasi trattamento speciale, di seguire l'ordine alfabetico, di inserirla nel libro *Frammenti* alla lettera "R" come "Rapimento", di collocarla quindi tra le altre figure.

Se porre la figura all'inizio di tutte le altre figure era l'illusione di una ricostruzione temporale, ora porla in mezzo alle altre non significa affatto essere più veritieri o più realistici.

Che sia all'inizio, alla fine oppure in mezzo, il discorso amoroso proprio in quanto linguaggio è già un'uscita dall'aderenza ipnotica di quell'evento. Ciò significa che anche ponendola in ordine alfabetico, trattasi, in quanto ricostruzione simbolica, di un rimaneggiamento posteriore.

Parlare della sua collocazione è certamente un modo di trattare questa questione così perturbante, ma è anche un modo per non parlare di quel che accade in quel momento. È quindi un modo per ovviare, all'interno di un discorso nonché di una tesi di ricerca, il mutismo, l'assenza della parola che si iscrive nell'innamoramento.

È chiaro, non solo a Barthes, che qualcosa dell'innamoramento non è dicibile. Ma l'indicibile è nell'ordine della parola. Dell'innamoramento si può parlare.

Non se ne può parlare solo attraverso la ricostruzione della narrazione: su questo insiste Barthes. Non ci si riferisce all'esperienza amorosa solo scandendola in tre momenti essenziali: il primo, l'innamoramento che non è altro che un rapimento; il secondo, il susseguirsi di incontri che consistono in appuntamenti, lettere, telefonate; il terzo, la lunga sequela di sofferenze, dolori, angosce, sconforti che porta a vivere il soggetto innamorato sotto la minaccia di un decadimento³. Questa scansione non interessa Barthes, il quale cerca altre vie per parlare d'amore, per esempio l'ordine del nugolo di zanzare, che si allontana, anche se sempre di narrazione si tratta, dalla sublimazione narrativa.

In molte occasioni, interviste o corsi, Barthes distingue l'esercizio della scrittura dall'esercizio della memoria. Egli si dichiarava perfino affetto da un importante

³ Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 109.

difetto mnestico, di aver da sempre delle difficoltà a ricordare volontariamente o a imparare a memoria un testo: la sua memoria è per lui una “bruma”⁴. Diceva di vivere come avvolto dalla bruma e di dover continuamente lottare con la memoria. Queste dichiarazioni servono a tener distinte la scrittura dalla memoria. Un tema, se così si può chiamare l’amore, è insieme dimenticato e non dimenticato; non si può fare della scrittura una strategia per attivare la memoria. Non si scrive per ricordare quel che è accaduto nell’innamoramento.

Impossibilitati a ordinare l’esperienza amorosa secondo i principi della cronologia, non si può credere di risolvere tale esperienza cercando vie alternative. Tutta la questione della collocazione spazio-temporale dell’innamoramento sembra infatti la risposta a un corto circuito che si viene a creare inevitabilmente nella scrittura quando si tratta d’amore: è pur sempre una ricostruzione a posteriori anche se si colloca la figura del “Rapimento” in mezzo alle altre figure.

Non è mia premura illuminare l’innamorato che ha rivestito di aurea origine un incontro del tutto casuale. Non mi interessa nemmeno disilluderlo mostrandogli che quel che interpreta come destino o fortuna non è altro che una ricostruzione della contingenza assoluta.

L’idea che ha fatto nascere questo interstizio va oltre l’impossibilità di una collocazione dell’innamoramento, anche se tutto si semplificherebbe in questa conclusione per nulla amara: si finirebbe con l’affermare la pervasività dell’innamoramento, che continua a collocarsi in forme sempre diverse nell’esperienza amorosa. Torna e si ripete in un appuntamento, in una postura, in un gesto.

Invece questo spazio ai margini del discorso nasce come tentativo di raccogliere le parole che girano attorno all’innamoramento, quel che l’innamorato si porta appresso, quel pensiero che s’inscrive nel corpo affascinato⁵.

4 Cfr. R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 57; si legga poi la sua conversazione con Alain Robbe-Grillet, “Perché amo Barthes”, in M. Consolini e G. Marrone (a cura di), Roland Barthes. *L’immagine, il visibile*, cit., pp. 156-157.

⁵ Cfr. R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., pp. 550-551.

Farò due esempi che disegnano la scrittura (del corpo e del discorso) come la richiesta e l'illusione di dire l'innamoramento. Indicano “non il contenuto dell'inesprimibilità ma l'inesprimibilità come contenuto”⁶. Non è allora solo scrittura quel che l'amore produce: quel flusso di parole che costituisce i *Frammenti di un discorso amoroso* porta con sé un indicibile assoluto.

Il primo esempio, noto nella letteratura psicoanalitica, riguarda l'ipnosi. Barthes tratta l'innamoramento come un'esperienza ipnotica. Nei *Frammenti* cita l'esperimento del gesuita Athanasius Kircher, che, nel 1646 a Roma, legò le zampe di una gallina coricata su una tavola. La gallina si agitava, poi si calmava. Sulla tavola, il gesuita tracciò con il gesso una linea che partiva dal becco. Fissando la linea, la gallina era immobile. Anche slegandole le zampe, restava ferma. Per risvegliarla il gesuita la colpì leggermente.

A lezione l'esperimento viene citato per indicare la “cristallizzazione” che succede al rapimento. Non è chiamato a confermare una teoria sull'ipnosi quanto invece a mostrare “brani di fascino” che si diffondono e si solidificano con il rapimento ipnotico. La “vehemens imaginatio” la “tiene in stato di stupore”⁷. È la costruzione dell'immaginario. È, spiega Barthes, un vincolo produttore stupore⁸.

Anche nei *Frammenti*, nella figura “Rapito in estasi”, citando l'esperimento della gallina meravigliosa, Barthes fa notare che, una volta slegata, la gallina resta immobile e ammaliata. “Per spezzare la violenza del suo Immaginario, bastava darle un colpetto sull'ala: essa trasaliva e ricominciava a razzolare”⁹. Nonostante il corpo libero, la forza dell'immaginario tiene la gallina immobile. Il suo sguardo fissa quel tratto che ha di fronte a sé. Solo un elemento esterno, come è stato il colpetto all'ala, poteva spezzare quell'incanto.

⁶ Ivi, p. 159.

⁷ Ivi, p. 88.

⁸ Aggiunge poi che, come la maionese, attecchisce e aumenta all'infinito senza disgregarsi. Cfr. Ivi, p. 87.

⁹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 163.

Il secondo esempio è tratto da alcuni testi di Barthes sul cinema, *Il terzo senso e Uscendo dal cinema*. L'esperienza cinematografica e l'esperienza amorosa hanno in comune lo stesso intontimento, quello che si viene a creare con l'immagine. Come nel cinema, anche nel discorso amoroso l'interlocutore è un'immagine¹⁰. L'immagine, sia cinematografica che quella dell'oggetto amato, cattura, avvince, rapisce in estasi. L'innamorato è ghermito. È incollato allo specchio. La colla è l'immaginario.

Nella sfera amorosa le sofferenze più gravi sono quelle provocate dalle immagini e non dal sapere. Anche se Werther sa che Carlotta è promessa ad Alberto, soffre molto di più quando li vede abbracciati.

Uscendo dal cinema sorgono le parole, interdetto alla presenza delle immagini. Le immagini stanno ancora addosso a Barthes, il quale non ha voglia di parlare. Egli si ritrova in una strada e si dirige mollemente verso un caffè. Uscendo dal cinema, il suo corpo ancora pensa: "ha sonno, ecco a che cosa pensa: nel suo corpo si è diffuso un senso di sopore, di dolcezza, di calma"¹¹.

Con l'aderenza ipnotica all'immagine, che è l'innamoramento, il corpo sente che quel che è accaduto è un'esperienza che lo ha toccato rendendolo immobile, come nel caso dell'esperimento ipnotico della gallina, e senza parole, come invece nel caso dell'intontimento filmico di Barthes stesso. Il corpo si ritrova, alla fine del momento ipnotico, nella complessità di una situazione con i tratti dell'incanto. Un incanto che vuole ancora se stesso.

Si fa sentire la pressione di un indicibile che vuole dirsi. La pressione che genera un'immobilità agitata non è una semplice *impasse* come spesso si intende quando si fa esperienza dell'immobilità. È invece l'ostinazione dell'innamoramento, quel languore che ritorna, facendo muovere il soggetto innamorato. La stessa pressione genera il silenzio che, paradossalmente, genera un flusso di parole. Anche in que-

¹⁰ Cfr. R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 80 e p. 367. "Non si è innamorati che di un'immagine. Il colpo di fulmine, quello che si chiama l'invaghimento, si compie attraverso un'immagine" (R. Barthes, *La grana della voce*, cit., p. 286).

¹¹ R. Barthes, *Uscendo dal cinema*, in Id., *Sul cinema*, cit., p. 145.

sto caso il silenzio è di chi non smette di fissare. Là dove l'innamorato non può dire, parla abbondantemente l'indicibile. Quelli innamorati sono corpi senza movimento e senza parole, perché l'innamoramento è immobile e agitato insieme, afasico e prolisso insieme.

Scrivere l'innamoramento è scrivere l'aderenza, il riempimento, il primo piacere. È il tentativo di ricreare un corpo affascinato, di produrre lo stupore dell'incanto, di rispondere alla dilatazione di un tempo innamorato. Così è la scrittura dei *Frammenti di un discorso amoroso*, la quale assapora e fa assaporare il fascino dell'innamoramento. Una scrittura che, anche solo nel gesto, può dire l'immaginario dell'innamorato inscritto nel suo corpo ancora stordito. Una scrittura che, mossa dal desiderio, riesce a inventare manovre per venir fuori dall'incantesimo senza perderlo; riesce quindi a trarsi fuori dalla pesantezza immaginaria trasformandola in qualcosa di leggero, puntuale, esatto, visibile. Il soggetto innamorato non dice l'indicibile, irriducibile a qualsiasi contenuto da esprimere. È invece l'indicibile che si iscrive in lui, che gli parla, che si fa scrittura. L'indicibile dell'innamoramento rilancia parole che brillano con lo sfavillio dell'evento, che bruciano con l'ardore dell'innamoramento, che non temono la forza dell'immaginario amoroso.

Capitolo V

I luoghi comuni

L'estrema solitudine del discorso amoroso

Alla prima pagina dei *Frammenti di un discorso amoroso* si legge: “La necessità di questo libro sta nella seguente considerazione: il discorso amoroso è oggi *d’una estrema solitudine*”¹. Barthes scrive i *Frammenti* per necessità, che non riguarda lui personalmente, bensì il discorso amoroso che, vivendo un’estrema solitudine, necessita di uno spazio di affermazione.

L’estrema solitudine del discorso amoroso coincide con la sua irriducibilità a qualsiasi discorso scientifico, anche filosofico; la sensazione di Barthes, che arriva ai lettori e alle lettrici, è che il discorso dell’immaginario non si farà mai inscrivere in nessun trattato sull’amore.

Il punto che vorrei qui trattare è il seguente: sono i luoghi comuni, interni e costitutivi del discorso amoroso, a farne un discorso marginale e al contempo indispensabile.

“Parlato da migliaia di individui (chi può dirlo?), ma non è sostenuto da nessuno”². Il discorso amoroso rientra nelle parole di ciascuno e ciascuna, a sostenere all’occorrenza un’idea, un concetto, una filosofia, senza tuttavia essere sostenuto³. È questa una delle caratteristiche più importanti del luogo comune: quel piccolo brano di linguaggio che fin da subito si fa riconoscere come il già proferi-

¹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 3.

² *Ibidem*.

³ “Esso si ritrova ad essere completamente abbandonato dai discorsi vicini”, in R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, *ibidem*. I discorsi vicini al discorso amoroso sono i discorsi della scienza, dell’arte, della filosofia.

to è ciò che può servire indifferentemente a tutte le scienze, anche se da queste ultime rimane sempre indipendente⁴.

Proprio perché il discorso amoroso è costituito di luoghi comuni, non è sostenuto da nessuna scienza e da nessun sapere. “La nozione di luogo comune non può essere fondata scientificamente”, affermano Barthes e Jean-Louis Bouttes nel loro testo “Luogo comune”, scritto insieme nel 1979 per l’Enciclopedia Einaudi, andando incontro a un bel paradosso data la destinazione dello scritto⁵.

“Adorabile!”, “Voglio capire”, “Io ti amo”, “Sono pazzo”, “Così non può continuare”. Quella amorosa è una topica, una riserva di argomenti, un insieme di rubriche e di premesse di ordine generale che, grosso modo, corrisponde a una raccolta di detti o di episodi che l’oratore innamorato abbraccia senza riserve per parlare d’amore. Non sono rintracciabili in una raccolta esauriente, circolano liberamente, sono a disposizione di tutti coloro che intendono farne uso nei loro discorsi, siano questi orali o scritti.

Grado zero di tutti i linguaggi, i luoghi comuni hanno una forza impersonale, che fa percepire il discorso amoroso come qualcosa che è stato letto, sentito, provato, anche nell’impossibilità di attribuirlo a io. La forza impersonale di cui il luogo comune gode, da non confondere con una forza generale, non fa sussumere il discorso in un enunciato universale. Anche quel “si sa”, stereotipo del sapere ed espressione posta a capo di molti sviluppi, non sussume il particolare nel generale,

⁴ Cfr. C. Perelman e L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell’argomentazione*, cit., pp. 88-91.

⁵ Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes, “Luogo comune”, in *Enciclopedia*, vol. 8, Einaudi, Torino 1979, pp. 571-583. Dalla biografia di Tiphaine Samoyault si apprende la bella amicizia di Barthes con il giovane studente, Jean-Louis Bouttes, conosciuto nel 1972, a cui rimarrà legato fino alla fine. È una relazione d’amore quella che intercorre tra i due. Il libro di J.-L. Bouttes, *Le destructeur de l’intensité*, la cui pubblicazione nel 1979 presso la prestigiosa casa editrice Seuil è debitrice dell’intercessione di Barthes, viene inserito da Barthes tra i riferimenti bibliografici del corso “Il discorso amoroso”. Jean-Louis Bouttes sarà presente in tutti i momenti importanti che attenderanno Barthes, da quello gioioso in cui Foucault informerà Barthes della sua cattedra al Collège de France a quello doloroso per la morte della madre. È certamente a partire da questa amicizia che nasce la scrittura a quattro mani del testo “Luogo comune” per l’enciclopedia Einaudi. Cfr. Tiphaine Samoyault, *Roland Barthes*, cit., pp. 584-587.

l'opinione nella teoria scientifica⁶. Invece quel “si sa” annuncia l'universale di una singolare esperienza amorosa. In quel luogo comune l'innamorato può dire la sua esperienza; in esso si dischiude l'estrema solitudine dell'innamorato e del suo discorso.

Se i luoghi comuni, similmente a quel che circolava nella retorica medioevale sotto il nome di *exemplum* o *imago*⁷, potevano essere utilizzati per la loro forza persuasiva, quelli del discorso amoroso hanno anche un altro uso, rilevante soprattutto per chi lo pronuncia. Sentendo e temendo qualcosa di vivo e scottante, l'innamorato si serve della topica amorosa che si scopre essere un luogo stabile e riconoscibile con un'importante funzione protettiva. Queste sue caratteristiche lo fanno essere il luogo privilegiato in cui lanciare moti di desiderio dalla logica spaesante.

Il principio metodologico che ha dato avvio alla scrittura del discorso amoroso, secondo il quale la descrizione scientifica ha lasciato posto alla simulazione, è stato importante per Barthes e per l'affermazione del discorso.

Il principio consiste nell'immersione dell'esperienza d'amore; Barthes è preso dentro al discorso. Da innamorato o fingendosi tale, scrive l'innamoramento. Aderisce alle immagini dell'amore, alle sue figure e ai suoi luoghi comuni, senza la preoccupazione che il discorso sia filtrato da una o da più di una delle svariate teorie sull'amore che stanno riposte negli scaffali della sua libreria.

Proprio in questa esperienza immersiva, il discorso amoroso ha potuto tenere la sua leggerezza. A compiere questa tenuta è, secondo la lettura che cerco di proporre qui, il luogo comune. In quel verbo, tenere, risiede la sua forza: esso ha ben poco del verbo sostenere, che meglio si addice agli stereotipi e alle loro garanzie rassicuranti. L'effetto di questo bagno di parole e di immagini d'amore è che i luoghi comuni non sono diventati stereotipi.

⁶ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 156.

⁷ Cfr. R. Barthes e J.L. Bouttes, “Luogo comune”, cit., p. 578; Cfr. R. Barthes, *La retorica antica*, cit., pp. 63-65.

Vi è una profonda differenza tra il luogo comune e lo stereotipo, anche se il più delle volte è difficile da ascoltare. Quando la parola, riconosciuta come già letta, sentita e provata, procura piacere, funziona come un luogo comune. Quando invece la stessa parola comincia a prendere, cioè a solidificarsi fino ad attirare l'attenzione dell'intellettuale, allora si fa stereotipo e comincia a pesare. Barthes è attento anche alla formazione dello stereotipo, a quando cioè la parola viene percepita come morta, consumata, pesante, e in particolare è interessato al modo in cui lo stereotipo si rapporta alla lingua e al potere.

Nel 1979, solo dopo la pubblicazione dei *Frammenti*, Barthes tenta con Jean-Louis Bouttes una definizione, che però sparisce nel testo nel momento stesso in cui viene posta. I due autori evidenziano che cliché e stereotipi “denotano la ripetizione della forma piuttosto che quella del contenuto”⁸. Ho provato a lavorare questa interpretazione, a maneggiarla, rendendomi conto però che a tratti si perde. Non tanto quindi a partire da questa definizione, ma attraversando i testi di Barthes, in particolare quelli degli anni settanta, ho provato a raccogliere una sottile differenza. Se il luogo comune fa e disfa il discorso dell'innamorato, lo stereotipo produce solo generalizzazioni, solo identità omogenee. Solo il discorso stereotipato, allora, fatto di una lingua omogenea e uniforme, cancella la cosa, la sua singolarità, nell'universale.

Si tratta, a mio avviso, di una differenza che sta all'ombra della scrittura dei *Frammenti* e della *Lezione*⁹, scritti nello stesso periodo, il 1977, eppure così diversi.

Dello stereotipo Barthes parla nella *Lezione*, discorso inaugurale pronunciato il 17 gennaio del 1977 al Collège de France, dove Barthes era stato chiamato a insegnare “Semiologia letteraria”, cattedra creata appositamente per lui. La prima parte verte su questi tratti assertivi e ripetitivi dello stereotipo, che media il rapporto tra

⁸ R. Barthes e J.L. Bouttes, “Luogo comune”, cit., p. 579.

⁹ Nella *Lezione* Barthes aveva attribuito questi due modi alla lingua. Da una parte la lingua è immediatamente assertiva, dall'altra i segni di cui è fatta esistono per quel che si ripetono. Cfr. R. Barthes, *Lezione*, cit., p. 9.

la lingua, in quanto sistema di segni, e il potere, letto sulla scorta delle analisi di Michel Foucault. Se la lingua si fonda sulla gregarietà dello stereotipo, allora il potere non può che servirsene. Da lì la dichiarazione *tranchant* secondo cui la lingua è fascista. Quando la lingua impone al parlante l'autorità dell'asserzione, lo fa attraverso alcune costrizioni profonde che ricorrono continuamente nella lingua: gli stereotipi. La lingua è un dispositivo di potere che non solo obbliga a usare stereotipi, le parole stesse, ma rende impossibile anche una libera fuoriuscita da esse in quanto nulla è esterno alla lingua. "Il segno è pedissequo, gregario, in ogni segno sonnecchia un mostro: lo stereotipo: io posso parlare solo se raccolgo ciò che *ricorre continuamente nella lingua*"¹⁰.

Nei *Frammenti* invece Barthes è attratto dai luoghi comuni. Li scrive nella loro insistenza e stupidità. Non li corregge, non li ispeccisce, non li teorizza. Non è infatti una lezione d'amore quella che Barthes scrive con il discorso amoroso. La sua unica preoccupazione è quella di creare uno spazio in cui i luoghi comuni possano essere efficaci, spazio quindi in cui ardono le parole dell'innamorato.

Quando le parole ambiscono alla consistenza, quella che fa durare la parola ispeccandola e solidificandola, allora diventano stereotipi. Quando invece le parole sono tessute di ritmo, pulsione, ardore, allora non temono di essere dei luoghi comuni.

Solo il luogo comune vive nella lingua un'estrema solitudine; lo stereotipo invece aggrega. Solo il luogo comune sta ai margini del dire; lo stereotipo invece obbliga a dire, incoraggiando e sostenendo la posizione teoretica dell'io.

Ma la questione della marginalità resta sempre un po' oscura. Difficile chiarirla. Difficile per esempio è distinguere se sia il potere a ignorare, svalutare, schernire

¹⁰ *Ibidem*. Il discorso di Barthes, tenuto il 17 gennaio 1977, ha suscitato in Italia la reazione di Umberto Eco con l'articolo *La lingua, il potere, la forza*, apparso in "Alfabeta" il 1 maggio 1979, ora in *Setti anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983, pp. 183-195. Eco risponde che quella di Barthes è più che una boutade, è un invito a confondere la lingua, il potere e la forza. La tesi di Barthes, impiegata per fini retorici, appare a Eco pericolosamente demagogica. La lingua non può ridursi a essere un sistema di potere, perché a parere del semiologo italiano la funzione comunicativa non si annulla con la coercizione dei codici linguistici.

l'amore oppure se sia l'amore stesso a tagliarsi fuori dal potere e dai suoi meccanismi. Attiva o passiva che si voglia, la marginalità non tocca a mio avviso la questione. Se anche passasse a una posizione centrale all'interno del discorso, il luogo comune dell'amore apparirebbe come una malattia o una follia da cui guarire, pur sempre di poco conto rispetto alla nevrosi e alla psicosi di cui la psicoanalisi tratta.

E se invece rimanesse ai margini del discorso, esso potrebbe lo stesso assumere la dimensione mostruosa dello stereotipo, producendo una violenza nel testo. In un istante, si produrrebbe una nuova discriminazione, quella che Barthes chiama "discriminazione affettiva"¹¹, per cui l'amore, il marginale, rigetta nel testo, il centro del discorso, ciò che ha una posizione subalterna. Il marginale allora metterebbe in circolo nuovi stereotipi, la sofferenza, il dolore, la infelicità, l'insoddisfazione, che scorrono con l'enfasi di una massima. Il luogo comune si farebbe possente e vigoroso: stereotipo.

"Il discorso viene, dalla sua propria forza, trascinato in questo modo nella deriva dell'inattuale, espulso da ogni forma di gregarietà"¹².

È precisamente in questo punto della premessa che compare una parola, forza, che scuote tutto il testo; una parola che svita l'avvitamento che il luogo comune dell'amore ha creato. La forza interna al discorso amoroso trascina l'amore, il suo discorso, fuori dai luoghi dominanti, anche quando si presentano marginali, e lo pone alla deriva dell'inattuale.

Se il potere, quello dello stereotipo, si situa nella contrapposizione tra il discorso dominante e quello marginale, la forza invece è ciò che fa del luogo comune un insituabile, un irriducibile, quindi un inattuale. Di estrema solitudine.

¹¹ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 620.

¹² R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 3. La distinzione tra potere e forza compare anche in una lunga parentesi nella postfazione "Come è fatto questo libro" di *Il discorso amoroso*: "Forse c'è da riconoscere qui la rottura assai singolare che distingue, nell'Innamorato, la volontà di potenza – che caratterizza la qualità della sua forza – dalla volontà di potere – da cui egli è esente?". R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 632.

La forza dell'amore brucia, per questo è intrattabile; il suo ardore non dura¹³. Impossibile farne una lezione. Se nei *Frammenti di un discorso amoroso* i luoghi comuni andavano a costituire quello che Barthes chiama "le vampate di linguaggio", le figure, nella *Lezione* invece i luoghi comuni corrispondono esattamente alla definizione che la retorica moderna dà loro: necrosi del linguaggio.

Barthes fa di tutto per non passare dalla forza, corporea, grezza, pulsionale, a quella del concetto, intellettuale, definito, lineare. Nella postfazione "Come è fatto questo libro" di *Il discorso amoroso*, Barthes scrive di non essere interessato alla dimensione tematica dell'amore, quindi sostantiva, quanto all'amoroso, un aggettivo irriducibile al sostantivo. L'aggettivo, amoroso, è irriducibile al sostantivo, amore¹⁴. Il sostantivo solidifica, irrigidisce, ispessisce.

Allora il "luogo comune", quel discorso parlato da tutti e che nessuno sostiene si può intendere come un luogo catalizzatore (che l'innamorato difficilmente non usa) che invece di esercitare la funzione di dominio, facilita la leggerezza del discorso. È il luogo capace di tenere l'insostenibile forza dell'amore.

A questo discorso intrattabile non resta altro che "essere il luogo, non importa quanto esiguo, di un'affermazione"¹⁵.

La necessità dell'affermazione del discorso amoroso non può allora essere intesa come l'obbligo morale di una filosofia dell'amore in grado di liberare il discorso amoroso dalla censura messa in atto da un nucleo di potere fermo e ubiquo. La sua affermazione non si risolve in una battaglia che lo vorrebbe portare fuori da qualsiasi discorso, in una dichiarazione che lo vorrebbe valorizzare contro tutti quei discorsi che lo accusano di suscitare scarso interesse culturale e intellettuale.

Barthes ha evitato sia la valutazione negativa del luogo comune, impiegata strategicamente per introdurre la nozione di novità o di originalità, sia quella positiva che, mettendo in evidenza il luogo comune, non fa altro che nascondere i suoi ri-

¹³ "Perché durare è meglio che bruciare?", scrive Barthes sotto la figura "L'intrattabile" e l'argomento "Affermazione". R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 21.

¹⁴ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 601.

¹⁵ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 3.

schì¹⁶. Barthes ha invece ascoltato la vivacità del luogo comune, toccando a tratti la dimensione perturbante. Ha cercato di scrivere la sua forza interna, che non può che rimanere nel testo nella sua forma non filtrata, non concettuale, non teorica. Il luogo comune dell'amore non va allora semplicemente difeso o accusato, ma va attraversato, assunto, vissuto nella sua forza interna. Si scoprirà così la sua estrema solitudine.

La pazienza di un ascolto

“Si può immaginare una condizione del linguaggio comunitario in cui il luogo comune sia trattato più ‘pazientemente’, più ‘liberamente’: lavorato, variato, deformato, e, se così si può dire, mascherato”¹⁷. Così chiude il testo “Luogo comune” che, nel 1979, Barthes scrive con Jean-Louis Bouttes per l'*Enciclopedia Einaudi*.

Proprio nella sua chiusura il testo apre una dimensione fantastica. Immagina un linguaggio comunitario che tratta il luogo comune non solo e non semplicemente come stereotipo. Immagina quindi la possibilità di lavorarlo, variarlo, deformarlo, mascherarlo.

Occorre pazienza per un trattamento del genere, più che libertà. Ciò che fonda il luogo comune è sì l'ascolto, ma, aggiungerei, trattasi di un ascolto paziente. Occorre la pazienza di chi non si sforzi di distruggerlo non appena lo riconosce; di chi non ha fretta di arrivare alla conclusione. Non esiste un luogo comune se non per chi lo percepisce: tale affermazione non ha un risvolto soggettivistico e nemmeno intellettualistico, tale per cui solo chi conosce rigetta il luogo comune.

¹⁶ Tentativi di questo tipo si sono già riscontrati. Gianfranco Marrone per esempio aveva già iniziato a lavorare su questo progetto di lavoro in “Luoghi comuni. Un'ipotesi semiotica”, in Nunzio La Fauci (a cura di), *Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi*, L'epos, Palermo, 1994. Di G. Marrone si leggano *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 2003; Id., *Stupidità*, Bompiani, Milano 2012, pp. 93-108; Id., *Roland Barthes. Parole chiave*, Carrocci, Roma 2016.

¹⁷ Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes, “Luogo comune”, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 8, Einaudi, Torino 1979, p. 583.

Occorre per davvero un lavoro paziente, perché la tentazione, tanto di sfuggirlo quanto di abbracciarlo, impedirebbe comunque di ascoltarlo. È un lavoro talvolta lento e talvolta rapido. Lento non nel senso di un lavoro che si trascina controvo-
glia, ma come quel lavoro di scrittura che si concede delle digressioni, che Flau-
bert chiamava *marinade*, che accadono per esempio quando, interrompendo la
scrittura, ci si stende sul divano e si marina¹⁸; oppure deve essere un lavoro rapido
e preciso come quello di Stendhal alle prese a scrivere il suo amore per l'Italia,
pronto a non lasciare che due stereotipi, il bello e il superlativo¹⁹, si combinassero
saturando il pensiero.

Ecco due modi, del tutto contraddittori, in cui si declina la pazienza: la lentezza e
la rapidità.

Là dove c'è ascolto, le parole non scorrono. Si fermano. Resistono. Fermarsi non
è un atto che si aggiunge prima o dopo l'ascolto, ma è un atto interno all'ascolto
stesso. La pazienza si viene a creare nella tensione, interna al linguaggio, tra un
movimento, le parole dell'innamorato, e un contro-movimento, il silenzio dell'a-
mato. È lì che si fa spazio l'immaginazione.

C'è ascolto anche nella rapidità di cogliere l'immediatezza dell'esperienza amoro-
sa. Occorre precisione in questa operazione. La pazienza dell'agilità che non corre
subito alla conclusione. È lì che si muove l'immaginazione.

Pazientemente si lavora questa parola doppia, luogo comune, che si fa scrivere in
un unico tratto quando vive la solidificazione e l'irrigidimento del sentimento
amoroso.

Il gesto di Barthes di scrivere il discorso amoroso è il gesto di chi sa stare all'in-
terno di un luogo labile. Basta poco perché la difesa messa in atto dai luoghi co-
muni possa tramutarsi in un punto morto; basta infatti la preoccupazione di un ri-

¹⁸ Il letto è chiamato da Barthes "il luogo dell'immaginario". Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 173; Id., "Osiamo essere pigri", in *La grana della voce*, cit., pp. 330-333.

¹⁹ Cfr. R. Barthes, *Non si riesce a parlare di ciò che si ama*, tr. it. di A. Ponzio, Mimesis, Milano 2017, p. 37.

sultato intellettualmente accattivante a consolidare e a solidificare il discorso, facendo dei luoghi comuni degli stereotipi.

“Il soliloquio fa di me – scrive Barthes – un mostro, un’enorme lingua”²⁰. Il discorso amoroso soffoca. Se l’amante è soffocato dalla gelosia, dall’invidia, dall’insopportabile atteggiamento dell’amato che non gli presta la totale attenzione, l’amato è altrettanto soffocato dal dire massiccio dell’amante e non trova spazio per esprimersi. Il discorso si fa mostruoso per tutti. I suoi luoghi comuni non tengono più; non gli permettono più di scrivere con leggerezza; chiudendosi dentro le frasi fatte, l’innamorato scompare, inghiottito dal suo discorso. Nell’esperienza amorosa – scrive Barthes in *Frammenti* – “si scatena nella mia mente una febbre di linguaggio, una sequela di ragioni, d’interpretazioni, di allucinazioni. Io non sono più cosciente di quanto può esserlo una macchina che si fa andare avanti da sola, d’un organetto la cui manovella è fatta girare con titubanza da un anonimo suonatore e che non smette mai di suonare”²¹. Ecco che la labilità si tramuta in rigidità: quel che facilita l’introduzione di una logica delirante all’interno della scrittura diventa, ad un tratto, impedimento al sentimento amoroso. I luoghi comuni diventano delle sbarre dentro le quali l’innamorato si difende dallo squilibrio che l’amore, e il suo immaginario, può comportare al discorso. Il problema sta nel momento del tutto imprevedibile in cui la funzione protettiva del luogo comune si sclerotizza, consolidandosi; in cambio di una rassicurante coerenza e di una confortante logicità, quella stessa funzione impedisce all’innamorato di essere toccato dal sentimento amoroso.

La deformazione, che Barthes e Bouttes immaginano alla fine del loro testo, inizia dall’aggettivo “comune”, che non sta a indicare una proprietà, di tutti e di tutte. Vi è una sfasatura tra il luogo comune e il nome proprio, che impedisce di creare un

²⁰ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 135.

²¹ Ivi, p. 129.

legame appropriativo. L'aggettivo "comune" non è nemmeno l'indifferenziato, suo punto oscuro, inquietante e, per certi versi, suo opposto²².

Il discorso amoroso non è da intendersi né uno spazio privato come crediamo, né uno spazio indifferenziato come invece temiamo.

Barthes immagina una diversa condizione del linguaggio comunitario, là dove il luogo comune possa svolgere la sua funzione senza l'obbligo di una coerenza teorica. Se fino al medioevo era segno di dignità culturale ripetere piccoli brani di linguaggio già proferiti, rinnovandoli nel proprio discorso senza modificarli, nella modernità la sua comparsa nel discorso, orale o scritto che sia, è segno di ignoranza: nessun autore e nessuna autrice vorrebbero riprodurre ciò che è stato detto se non limitatamente sotto forma di citazione, isolata tra le due virgolette, in modo da non contaminare l'originale del testo²³.

L'operazione di Barthes nei *Frammenti* non è quella di ripristinare il valore del "luogo comune" in modo nostalgico, recuperando quella dignitosa forza persuasiva che aveva un tempo; ma è anche ben lontana dal descriverne il rovesciamento in margine del linguaggio (sarebbe lunga la lista di attributi da dare al luogo comune: banale, stupido, insignificante, qualunquista)²⁴.

A Barthes interessa invece che il luogo comune possa affermarsi, alleggerire, intensificare, abbellire, trasformare il discorso.

²² "È importante notare che nessun insieme di luoghi può essere attribuito in modo speciale ad un autore" (Roland Barthes e Jean-Louis Bouttes, "Luogo comune", cit., p. 573). Anche se i due autori si riferiscono a quel che la retorica classica ha chiamato "topica aristotelica" o "topica ciceroniana", l'affermazione va pensata nella sua portata filosofica. "Vi è una sfasatura tra la topica e il nome proprio per eccellenza, quello dell'autore. Una topica non è mai individuale, è sempre trascendente" (*Ibidem*). Proprio perché non è di proprietà di un autore, il luogo comune è trans-individuale.

²³ Cfr. R. Barthes J.-L. Bouttes, "Luogo comune", cit., p. 578. Cfr. *ivi*, p. 571.

²⁴ Anche *bêtise* di cui Barthes scrive in *Barthes di Roland Barthes* e che nessuna analisi o processo chimico è in grado di decomporre e di ridurre nei suoi elementi di base. Un interessante studio sulla *bêtise* è di Ottmar Ette, che si propone di "faire parler la bêtise de l'intelligence au profit d'une intelligence de la bêtise". Cfr. Ottmar Ette, *La bêtise de Barthes: un projet inachevé*, in "Revue des sciences humaines", numero dedicato a Roland Barthes, n. 268, 2002, p. 125.

E ancora: egli non inventa nuovi luoghi comuni per togliere quello sgradevole già proferito, già inteso. Sa benissimo che potrebbero essere stereotipati tutti i discorsi sedicenti originali, i quali ci rassegnano e ci costringono ad ammettere che esistono parole già ripetute che si ripetono.

Barthes ascolta pazientemente l'esatto momento, istantaneo e inafferrabile, in cui il "luogo comune", invece di spegnere il desiderio del dire interno alla scrittura, mette in scacco la posizione teoretica del soggetto conoscente per circondare, coinvolgere, conquistare il corpo nella sua dimensione inconscia²⁵. Per questo tipo di lavoro occorre precisamente "la distanza di un ascolto"²⁶.

Di questa espressione "distanza di un ascolto" Barthes dice quel poco da suscitare la mia attrazione. La distanza indispensabile per l'ascolto del luogo comune non è soggettiva, quindi non è personale o individuale; essa è invece possibile all'interno di uno spazio sociale²⁷, una comunità che non è quella scientifica. Egli immagina che la dimensione sociale della percezione del luogo comune impedisca ai luoghi comuni del discorso di ridursi a una questione privata²⁸. Similmente al gioco del furetto, i giocatori fanno correre l'anello che si trattiene ancora un istante e poi passa. Passa di bocca in bocca, da un testo a un altro. I luoghi comuni, anche se non troveranno mai un fondamento scientifico che li teorizzi, ispireranno modi di scrivere e produrranno modi di pensare.

²⁵ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 157.

²⁶ R. Barthes e J.-L. Bouttes, "Luogo comune", cit., p. 579. Senza quella distanza l'ascolto è doloroso. Barthes ne parla in *Frammenti*: "la risonanza: la pratica zelante di un ascolto perfetto" (R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 174). L'innamorato è un ascoltatore mostruoso, ridotto a un immenso organo uditivo. Egli ascolta in uno stato di totale coscienza. Senza voler interpretare come farebbe un filologo, senza "svagare" come uno psicoanalista, senza misurare quel che si percuote nell'innamorato, Barthes indica una modalità non dolorosa dell'ascolto.

²⁷ R. Barthes e J.-L. Bouttes, "Luogo comune", cit., p. 579.

²⁸ Barthes riprende Flaubert, il quale ha fotografato il piccolo borghese del secondo impero collezionando luoghi comuni. A partire dai luoghi comuni, Flaubert ha evidenziato le ossessioni, le paure, gli entusiasmi degli esseri umani. Il luogo comune quindi ha la capacità di raccogliere le loro proiezioni.

Con la distanza di un ascolto sarà possibile scoprire che il luogo comune può smascherare la tendenza del senso del discorso ad autoimprigionarsi, può contenere entro i limiti del luogo comune la tendenza del discorso delirante ad autodistruggersi, può anche fingere dal momento che la finzione si costituisce di un sottile distacco.

Trattasi di un ascolto singolare capace di avvicinarsi e di allontanarsi, di entrare e uscire dalla situazione amorosa del discorso. Non è propriamente un ascolto di chi si pone esternamente al luogo comune, come lo studioso del linguaggio, ma non è nemmeno un ascolto assorbito completamente dalla situazione amorosa di cui il discorso vive. In entrambi i casi - ascolto unito al discorso e ascolto separato da esso - ci si sentirebbe obbligati a portare sempre altrove la parola per sfuggire il luogo comune.

Ascoltare il luogo comune è lavorarlo pazientemente: variarlo, deformato, mascherarlo; sono tutte manovre necessarie per togliergli consistenza, quando la parola prende, frantumandone il senso, il centro, il peso. Solo così, la consistenza cederà il posto alla sua insistenza. Il luogo comune insiste alleggerendo la frase, insiste disperdendo nel testo la particella viva del sentimento amoroso, insiste facendo palpitare gli spazi morti presenti nel discorso.

Lavorare con il luogo comune è necessario per poter arginare qualcosa che fa tremare chi scrive tanto è forte la natura di quel che tratta. Un discorso senza luoghi comuni sarebbe impossibile. Sarebbe senza pensiero.

Io ti amo

Costruendo un archivio di figure del discorso amoroso, senza dubbio non completo e non esaustivo, Barthes rintraccia una figura limite²⁹, che, senza trascendere le

²⁹ La mia lettura si allinea a quel che S. Sontag afferma dell'opera complessiva dell'amico: se Barthes propone molte classificazioni non lo fa per tracciare mappe intellettuali esaustive ma perché cerca invece di riservare un posto a ciò che è incodificato, incantato, intrattabile, istrionico. (Cfr. S. Sontag, "La scrittura come tale: su Roland Barthes, in M. Consoli e G. Marrone, *Roland Barthes. L'immagine, il visibile*, cit., p. 173.)

altre, vi si differenzia. Nel discorso amoroso Io-ti-amò designa un luogo comune che permette all'innamorato di dire l'impossibile da dire.

La sua collocazione nell'archivio pone qualche problema allo studioso francese. Nel seminario del 1974-1975 la figura Amo è la seconda a comparire dopo "Rapimento"³⁰; nel secondo seminario, del 1975-1976, cambiando la sua dicitura in Io-ti-amò, tale figura è invece la prima³¹. In entrambi i casi, Barthes si sente di giustificare l'ordine, o meglio la non logicità dell'ordine. Nel primo seminario Barthes afferma di non ordinare le figure seguendo la legge del dizionario che raccoglie definizioni e significati. Nel secondo seminario, dopo aver ribadito che non ci sono figure dominanti o centrali, spiega di iniziare con questa figura per il suo carattere ardente: "è una figura di fuoco, una figura-fenice, che rinasce sempre di nuovo lungo le altre figure"³².

La differenza di questa figura rispetto alle altre viene fin da subito chiarita: essa non denota, non è una frase. Non è né un significato né un significante: non è quindi un segno, anzi la sua funzione è contraria ai segni. Solo chi non dice ti amo sono condannati ai segni (gesti, sguardi, sospiri, allusioni, ellissi) da interpretare.

Se non è un segno, Io-ti-amò è uno schema: il modo di essere di tale figura, come indica l'etimologia greca del termine "schema", è la tenuta, perché, appunto senza mantenere, tiene l'equilibrio di più movimenti. Quando Barthes parla della figura, la vuole strappare dal senso retorico per avvicinarla a quello ginnico e coreografo. La figura o schema sono gesti che immobilizzano il corpo nei suoi movimenti, gesti che lo tengono: "ciò che è possibile immobilizzare del corpo sotto sforzo"³³. Esso non ha una connotazione negativa: è un luogo immobile che, in una forma già detta e già sentita, ferma, anche solo per un istante, il flusso di parole dell'innamorato.

³⁰ Cfr. R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 93.

³¹ Cfr. Ivi, p. 369.

³² *Ibidem*.

³³ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 6.

L'inamovibilità della figura è in grado di muovere i diversi affetti, sentimenti e stati che l'innamorato vive. I luoghi comuni, precisamente nella loro fermezza e stabilità, hanno la forza di creare degli spostamenti, delle trasformazioni, degli slittamenti nel discorso amoroso. Sono vitali quando la loro inamovibilità mobilita tutto il contesto di affetti in cui sono inseriti. Quando cioè costringono l'attivazione dell'immaginazione, dell'emotività, del pensiero.

La differenza di questa figura si dipana in un lungo frammento. A differenza delle altre figure lunghe circa due pagine, Io-ti-amo si estende in sette pagine.

Non è una dichiarazione³⁴, scrive Barthes nella frase introduttiva per nulla definitiva. Nessuna confessione, nessuna metafora. La figura Io-ti-amo non è nemmeno un ragionamento o un'interrogazione che l'innamorato fa a sé stesso o all'altro.

Io-ti-amo è una formula³⁵ che Barthes scrive unendo i suoi elementi con dei trattini per disegnare anche graficamente il blocco unico che tale formula va a costituire. Barthes preferisce i trattini piuttosto delle virgolette, simili per lui a delle pinze che non fanno altro che compiere l'azione metalinguistica di porre le parole fuori dal discorso in cui sono inserite. Senza virgolette ma con i trattini Io-ti-amo ha la stessa forza di un grido, emesso in un unico fiato, quindi di un lemma, scritto in

³⁴ Nel 2017 Simone Regazzoni ha pubblicato un libro *Ti amo* che, dal sottotitolo *Filosofia come dichiarazione d'amore*, pare essere contraria a quanto Barthes va sostenendo nei *Frammenti*, ovvero che io-ti-amo non è una dichiarazione d'amore. In verità, anche Regazzoni intende la dichiarazione d'amore non come un'argomentazione filosofica, ma "qualcosa che forse non appartiene neppure al linguaggio". Simone Regazzoni, *Ti amo. Filosofia come dichiarazione d'amore*, Utet, Milano 2017, pp. 28-29.

³⁵ Lo stesso termine, "formula", viene impiegato da Gilles Deleuze per designare le parole di Bartleby, "Preferirei di no", che lo scrivano ripete sconcertando chi lo ascolta. La potenza di quel "tratto di espressione" deriva dal fatto di non essere né un'affermazione né una negazione. Melville ha trovato un modo di dire né sì né no; ha evitato in modo geniale l'identificazione e la contrapposizione. Tralascio in questo lavoro i possibili intrecci, convergenze e concomitanze, sottolineando però l'uso di formule che qui chiamo "luoghi comuni", grammaticalmente e sintatticamente corrette, che riescono a creare del vuoto attorno, travalicando il linguaggio stesso. Cfr. G. Deleuze, "Bartleby o la formula", in G. Deleuze e G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 2012, pp. 11-12.

un tratto unico. Data l'impossibilità di dividere le tre parole, mi sono riferita (e continuerò a riferirmi) all'io-ti-amo al singolare.

Suona ridicolo a Barthes una sua analisi, che scomporrebbe i due pronomi, io e tu, congiunti affettivamente da un verbo. È una formula che esula dalla sintassi e dalla grammatica, non perché trasgredisce a delle loro regole, quanto perché, quando la si pronuncia, unico momento in cui la formula è vera, è un tutt'unico. Un grido che viene buttato fuori tutt'insieme.

La formula non è da confondere con la massima. La massima è il punto di partenza di un continuo, di un discorso, di un ragionamento. Essa riassume in modo conciso tutto un pensiero. Se la massima ha la pretesa di essere universale, valida sempre e per tutti, la formula invece è ricca di fatti contingenti e valida solo per chi la pronuncia. Solo la massima si impone nel discorso mostrandosi come un codice culturale ovvio, storico, coincidente con il naturale³⁶.

Come ogni luogo comune, l'io-ti-amo è una formula che non può essere modificata, detta cioè con modalità, graduazioni o sfumature diverse. In quanto formula è tutte le volte che la si pronuncia. E tutte le volte è proferita come fosse l'unica.

Per distinguerla da un enunciato e da un'enunciazione, Barthes la chiama proferimento. Il termine gli piace perché non appartiene a nessun linguaggio scientifico, né alla linguistica né alla semiologia. Viene usato invece nella musica; ed è precisamente nel proferimento musicale che si apprende il suo legame con il godimento. Nel proferimento io-ti-amo, il desiderio è goduto: né represso né riconosciuto. Ciò che conta, quindi, è formulare. Il godimento sta nel proferire quella formula, quel grido, quello schema. Ciò sta a significare che con quella formula il godimento parla e dice. Anche se il godimento è indicibile, nel senso che non si può dire, descrivere o anche raccontare, esso tuttavia parla, e dice io-ti-amo³⁷.

³⁶ È con Brecht che Barthes impara a infrangere l'uso della massima: "sotto la regola, scoprite l'abuso; sotto la massima scoprite la concatenazione; sotto la Natura, scoprite la Storia". R. Barthes, "Brecht e il discorso", in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 230.

³⁷ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 120.

Non vuol dire niente Io-ti-amo, poiché non trasmette alcun significato intenzionale e non dà nessuna informazione, tuttavia ha degli effetti sorprendenti in chi lo pronuncia. Mi limiterò qui, seguendo gli interessi di questa indagine, a cogliere quel che innesca la formula nella lingua.

Attorno a sé la formula lascia un vuoto difficile da tenere: è infatti insopportabile. Lo lascia in molti ordini linguistici, in quello della pulsione perché “troppo frasteggiata” e in quello della frase perché “troppo conclamata”³⁸. Lascia un vuoto nel sapere scientifico, dato che non è trasformabile in un discorso estetico volto al bello. E soprattutto lascia un vuoto nella lingua: io-ti-amo è l’estremo limite della lingua in grado di spogiarla del suo modello reattivo. Trattasi di una formula che esula dalla dicotomia linguistica che fonda la logica occidentale, ovvero di un affermativo che vale in quanto esclude il suo negativo.

Il luogo comune io-ti-amo va preso senza poterlo trasformare. Perderebbe la sua forza. È “senza sfumature”³⁹. Non può essere accompagnato da avverbi che ne darebbero una graduazione; nemmeno da spiegazioni, dal momento che l’amore non può essere spiegato, osservato, verificato. Non è possibile nemmeno trasformarlo strutturalmente, passando da un discorso diretto a quello indiretto e inserendolo, con gli opportuni cambiamenti sintattici, in una frase retta da altri pronomi personali.

Senza invenzione, senza sfumature, senza un altrove, il luogo comune del discorso amoroso è osceno, stupido, fa ridere. La stupidità fa parte dello stupore. A volere pensare le parole qui in uso, chi si stupisce è stordito, attonito, stupido. Chi si innamorava lo è continuamente. In ciò consiste la sentimentalità dell’amore. La stupidità agisce come una stortura⁴⁰.

Non c’è nulla di più indecente, per color che cercano un oggetto per le loro analisi scientifiche, che scrivere del sentimento amoroso. La nostra società (e non solo la

³⁸ Ivi, pp. 119-120.

³⁹ Ivi, p. 119.

⁴⁰ Ivi, p. 150.

sua intelligenza) non sopporta il delirio dell'innamorato se non attraverso il filtro di una rappresentazione romanzesca oppure di un'analisi psicologica. I saperi dell'arte, della psicologia, della letteratura svolgono un lavoro di trasformazione e di copertura impossibile per l'innamorato. La stupidità dell'innamorato non viene elaborata concettualmente e dialetticamente, perché l'innamorato non ha il tempo di trasformare, di coprire, di proteggere⁴¹ con i linguaggi scientifici, estetici o anche retorici. L'innamorato non ha il tempo di mascherare il suo stupore.

L'affermazione di Barthes è puntuale. L'innamorato, lo stupido, l'osceno è colui che non ha il tempo, non lo possiede, non lo gestisce.

Il lavoro di Barthes allora non supplisce alla mancanza dell'innamorato. Non trasforma il discorso dell'innamorato in una lirica, un'opera d'arte che, se da un lato salvaguarderebbe il discorso dalla stupidità, dall'altro perderebbe la sua vitalità e vivacità. Il discorso amoroso è stupido nella misura in cui non può essere trasformato in qualcosa di bello, non può essere sublimato in un'opera d'arte. Esso non ha la grandiosità del bello. Rimane sempre un po' storto. Paradossalmente la sua grandiosità sta nel fatto di non poter raggiungere nessuna grandezza. Non può essere recuperato come spettacolo. Il sentimento amoroso non genera nemmeno l'interesse della trasgressione, la quale al contrario si fa evidente, colpisce, attrae. Molte volte si cerca la scientificità del metalinguaggio nella speranza di evitare di essere stupidi, e non si tiene conto che esiste anche una stupidità della scienza. La stupidità del discorso scientifico si dà con un irrigidimento del discorso.

Se il *daimon* di Socrate, con i suoi ammonimenti, lo aiutava a condurre una vita eticamente e intellettualmente sana, il *daimon* di Barthes, il *daimon* quindi di un soggetto amoroso, gli fa dire sì a tutto. È la sua stupidità. “M'impunto, rifiuto l'apprendistato, ripeto gli stessi comportamenti; non mi si può educare - e io stesso non posso farlo; il mio discorso è continuamente irriflessivo; non so rigirarlo, suddividerlo, limarlo, disporvi delle virgolette; parlo sempre con il cuore in mano; mi limito a un delirio prudente, conforme, discreto, addomesticato, banalizzato

⁴¹ Cfr. *Ibidem*.

dalla letteratura”⁴². A essere oscena è la stupidità dell’innamorato e dell’innamora-
ta, i quali, presi dal delirio amoroso, dicono sì a tutto, non capiscono, s’impunta-
no, si rifiutano di fare tesoro delle delusioni passate.

Più simili alle figure matematiche che a quelle della retorica, i luoghi comuni si
inscrivono nel discorso senza legami causali. L’innamorato, che non parla se non
per luoghi comuni, salta di figura in figura.

La comparsa di Io-ti-amò nell’esperienza amorosa è “senza alcuna pertinenza”⁴³:
non viene proferito a un determinato momento di una storia d’amore, inizio o fine.
Non viene giustificato da un passato da cui proviene e nemmeno da un futuro ver-
so cui premeditatamente si dirige. Senza giustificazioni, “il tempo viene scosso
avanti (mi vengono in mente delle predizioni catastrofiche) e indietro (mi ricordo
con sgomento dei “precedenti”): da un niente”⁴⁴. Sono parole prese da una moda-
lità di esistenza contingente, che viene assunta nel suo criterio assoluto. Non solo
irreprimibile, Io-ti-amò è anche imprevedibile. Non assomiglia a tante altre frasi,
come per esempio “così non può continuare”, che si pronunciano in seguito a un
accumulo di sofferenze e di pene d’amore. E se non si pronuncia né all’inizio né
alla fine di una situazione amorosa per scaricare l’energia erotica del desiderio, è
perché il discorso amoroso è una continua “emorragia”, che non si stanca mai e
non finisce mai di desiderare.

L’Io-ti-amò è “là dove comincia l’Amen nietzschiano, l’affermazione non reattiva,
o anche la solitudine, una solitudine che non è psicologica, né metafisica, ma che
è ardente di affettività”⁴⁵.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, 118.

⁴⁴ Ivi, p. 173.

⁴⁵ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 384.

Capitolo VI

Sulla ripetizione

Il discorso sul discorso amoroso

Nel 1975/76 all'École pratique des hautes études Barthes presenta il titolo del corso: "Il discorso amoroso. Seminario II". L'anno precedente, nel 1974/75, aveva tenuto "Il discorso amoroso". Barthes ripete il corso. Si ripete.

Osservando la lunghezza del "Preambolo", parte introduttiva che si dilunga in due lezioni, quella dell'8 gennaio e del 15 gennaio 1976, si intuisce che, preso dentro al colpo di scena che egli stesso ha prodotto, il semiologo francese si prende il tempo necessario per iniziare il lavoro della ripetizione.

Con quel corso del 1975/76 Barthes apre tutta una serie di problemi tra di loro connessi: il funzionamento della ripetizione; il rapporto del seminario II con il seminario I¹; le inflessioni affettive della ripetizione².

¹ Dell'unità e della molteplicità del discorso amoroso non mi occuperò direttamente. Rimando alla lettura dell' "Introduzione" di Eric Marty a *Il discorso amoroso*, facendo notare che egli parla al singolare. Per l'allievo e amico di Barthes, il discorso amoroso è uno, ed è stato tenuto per due anni. Marty dà continuità ai due corsi, intendendo il secondo seminario come il prolungamento del primo. Cfr. E. Marty, "Introduzione", a R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 23.

² Tra questi problemi appare alla mia attenzione anche quello delle pratiche di insegnamento, le quali, guardando questo caso di cinquant'anni fa, hanno messo in discussione alcuni principi morali ed epistemologici della didattica. Secondo tali principi la ripetizione del corso dell'anno precedente è accolta come un difetto, una povertà, una mancanza di idee. Invece è parte dell'insegnamento. Quando si insegna, si ripete. Ma anche quando si scrive si ripete quanto altri e altre hanno detto e scritto. Per sciogliere tale contraddizione occorre riflettere sui modi in cui la ripetizione entra a far parte dell'insegnamento di Barthes. Con Barthes si può riflettere non tanto su ciò che è la ripetizione ma su ciò che fa. Cfr. R. Barthes, "Al seminario", in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 350.

È inaspettata la ripetizione del corso; nessuno tra studenti e studentesse, colleghi e colleghe dell'École si sarebbe mai aspettato da Roland Barthes, già promosso al Collège de France, la ripetizione del corso. La proposta può sembrare equivocamente una continuazione, ma seguendo le indicazioni di Barthes nel passaggio da un corso all'altro si tratta chiaramente di una ripetizione. Inaspettata e ad oltranza: la ripetizione in progetto ha tutte le condizioni per essere una scrittura erotica³.

All'interno dell'insegnamento di "Sociologia dei segni, simboli e rappresentazioni" all'École la proposta suona come un'infrazione. Lo stupore che l'invenzione del gesto di Barthes ha lasciato attorno a sé indica la rottura di una procedura. Il colpo di scena è scatenato da un vuoto lasciato da un'imprevedibile ripetizione. Paradossalmente è proprio la ripetizione a interrompere quell'ovvietà per cui ogni anno il docente avrebbe dovuto proporre, secondo la morale accademica, un corso diverso. Mettendo in atto una discontinuità, la ripetizione interrompe la continua diversificazione.

All'inizio della sua introduzione Barthes colloca il suo gesto in una tradizione; non è la preoccupazione di giustificare storicamente la sua proposta di lavoro, quando l'interesse di mostrare diverse modalità di funzionamento della ripetizione in altri luoghi e in altri tempi. "Esiste un precedente illustre"⁴, dice Barthes a lezione (e forse più di uno, aggiungerei io), del gesto della ripetizione nella storia del discorso amoroso. Barthes si riferisce al *Fedro* di Platone, nel quale si iscrive una ripetizione del discorso amoroso definita palinodia⁵.

Durante il primo incontro Barthes lavora il termine platonico "palinodia" (243a-243b). Di derivazione greca esso è composto da "palin", indie-

³ "La parola può essere erotica a due condizioni opposte, tutte e due eccessive: se è ripetuta a oltranza, o al contrario se è inaspettata", in R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 106.

⁴ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 304.

⁵ Il termine risale al titolo di due scritti di Stesicoro. Nel secondo scritto l'autore ritrae la sua precedente narrazione su Elena.

tro, di nuovo, e “odé”, canto; l’uso che Platone ne fa è di una ritrattazione, una sconfessione, una sorta di smentita⁶.

Nel *Fedro* Socrate è autore di due discorsi, tra loro in contraddizione in quanto il secondo contraddice e corregge il primo. La palinodia di Socrate corrisponde a quel momento di lucidità, in cui Socrate si risveglia da un errore. All’improvviso il filosofo sa quel che pensa: è il secondo discorso, la palinodia, che giunge trionfante a contraddire e a correggere il primo discorso.

La ripetizione di Socrate e Platone è una forma di consistenza. Il secondo discorso si pone dialetticamente rispetto al primo, lo interpreta negando alcuni passaggi e affermando degli altri. La consistenza chiude il discorso. Il discorso ripetente, quindi consistente, prende il posto di quel che ha ripetuto. Il primo discorso viene negato e assorbito entro un discorso universale, in termini platonici più scientifico. Esattamente come un processo dialettico.

Il gesto di Barthes, che è pur sempre una ripetizione, non dà invece consistenza al discorso amoroso. Il seminario II non vuole contraddire, né correggere, né completare il discorso amoroso del seminario I. Invece lo costeggia, senza prenderne il posto e senza interpretarlo. Si pone al suo fianco e lo lavora. In questo lavoro anche il discorso ripetente viene lavorato proprio da ciò che ripete; e non si tratta semplicemente di un unico movimento, attivo e passivo.

“La nostra palinodia non è un canto-indietro, retrospettivo, un canto per contraddire, correggere, riprendere (nel senso educativo), ma soltanto di nuovo un canto sull’amore”⁷.

L’uso della ripetizione è in Barthes diverso. Il seminario II è quel discorso che impedisce al seminario I di essere tutto. Nel momento in cui giunge il seminario

⁶ In questa mia riflessione mi concentrerò sul termine “palinoia” e non sulla coppia terminologica, cataleipsis/cataleipsis. Cfr. R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 307 e pp. 308-309. Ho trovato più stimolante ascoltare una sola parola e i giochi linguistici che essa produce piuttosto che lavorare su due termini che rischiano di far cessare il gioco per la loro contesa. I due termini infatti tendono a escludersi l’un l’altro: cataleipsis è una presa di potere intellettuale, che si oppone a cataleipsis che è invece uno scarto che sfugge alla presa.

⁷ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 306.

II, il primo si presenta come un tutto corroso, bucato, perso. Il seminario II assume la forma di un di più o un di meno che non prende partito su ciò che è stato detto nel seminario I. Stando al suo fianco, non lo conferma. Invece di una ripresa, la ripetizione è qui una dis-presenza, sor-presenza, mis-presenza. Una de-sistenza.

Tutt'altro che un'unificazione, una ricostruzione o persino una restaurazione, la ripetizione scioglie, aggiunge, allenta, toglie, buca, aggiunge ancora. Essa va a costituire quel che Barthes chiama una scrittura di grado secondo, di cui la letteratura contemporanea fa un enorme uso. È il gioco incessante del doppio, del triplo e così via che ha l'effetto di far slittare tutti i discorsi. È una tattica, questo scaglionamento infinito di gradi di un enunciato, che Barthes assume per "sciogliere l'infatuazione dei nostri enunciati"⁸.

La ripetizione non è lo strascico del discorso amoroso; se per strascico si intende il seguito, quel che ne consegue, allora, come ci avverte Barthes, la ripetizione non è né strascico né debordo. Egli preferisce il termine musicale "da capo"⁹, che è un ritorno all'inizio: la ripetizione è un ritornello.

Barthes dubita che ci possa essere un interesse effettivo per una forma di lavoro che ripete quanto già detto. Non era certo che i giovani studenti e le giovani studentesse dell'École, sempre alla ricerca di novità e di originalità (le maschere dello stereotipo), potessero condividere il suo esperimento conoscendo il corso precedente. Anche se Barthes non si poneva alla ricerca dell'interesse culturale non solo studentesco ma anche degli intellettuali francesi, temeva il rischio di perdere

⁸ R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 78. In questo testo del 1975 Barthes parla di una nuova scienza, ancora tutta da inventare, la "bathmologia": la scienza degli scaglionamenti del linguaggio. Se il primo grado corrisponde all'enunciato semplice, puramente denotativo, il secondo è già un discorso che parla di sé, che dice di dire.

⁹ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 310.

i suoi interlocutori a cui si rivolgeva durante i seminari¹⁰. Ciononostante, decide di rischiare.

Ripetendo il corso Barthes corre un forte rischio, a confine tra la noia dello strascico, la povertà di ispirazione e l'incastro dell'ultima parola. A Barthes piaceva iniziare, non terminare¹¹. Ripetendo il corso, andava incontro al rischio di produrre un'agognata e prolungata fine, facendo del discorso uno stereotipo, necrosi del linguaggio. Incalzare un discorso che sta per finire, ripetendolo, avrebbe potuto produrre una sopravvivenza insostenibile. Barthes ha in mente il racconto di Edgar Poe, *La verità sul caso di Mr Valdemar*, in cui il morente Valdemar sopravvive, catalettico, "attraverso la ripetizione delle domande che gli vengono rivolte ("Signor Valdemar, dormite?")¹². La ripetizione che Barthes vuole sperimentare è ben diversa da questa forma di violenza alla vita, alla vita del discorso amoroso, impossibilitata a morire.

Pur sapendo i diversi rischi a cui andava incontro, Barthes decide di seguire ciò che conta per lui, in quel momento. Non è l'esito di un interesse intellettuale, che non accetterebbe mai la ripetizione. Chi scrive con l'intenzione di accrescere e far progredire il sapere umano, non tollererebbe mai un discorso già fatto. Se si cercano sviluppi scientifici, la ripetizione non può che deludere. A conferma dell'intrattabilità del discorso amoroso, essa è l'unico modo in cui è possibile avvicinarsi

¹⁰ Sul rapporto di docenza, si legga R. Barthes, "Scrittori, intellettuali, professori", in *Il brusio della lingua*, cit., pp. 324-325. Insegnare non è solo esporre un sapere ma anche proporre un discorso. È questo che lo inquieta, il fatto che di tale discorso non sa mai come viene ricevuto, non ha la sicurezza di un'immagine definitiva, magari offensiva, che lo costituisca: per il docente "l'uditorio studentesco è comunque l'Altro per eccellenza, perché ha l'aria di non parlare - e quindi, dal fondo della sua apparente opacità, parla in noi ancora più forte: la sua parola implicita, che è la mia, mi tocca tanto più in quanto il suo discorso non mi assilla" (Ivi, p. 325). Le ultime parole del seminario II sono rivolte agli studenti e alle studentesse; il professore chiede loro di seguire i suoi corsi anche al Collège de France, dove inizierà a insegnare dal gennaio 1977: "La vostra presenza a questo corso dell'anno prossimo mi sarà molto d'aiuto per superare il lutto di ogni passaggio, solitudine di ogni emigrazione", in R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 503.

¹¹ Cfr. R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 108.

¹² R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 107.

all'amore, una volta che ha avuto luogo. Il discorso amoroso non si sviluppa in alcuna teoria. Non può che ripetersi. Se la ripetizione amplia il discorso, lo fa senza evoluzione e senza involuzione. Non si può avere un discorso scientifico su questo oggetto particolare, l'amore. L'amore è propriamente palinodico, dell'ordine cioè del palin (indietro e di nuovo).

Il discorso amoroso gli dà ancora il brio della scrittura, un brivido che lo trascina a progettare e a scrivere con l'idea che con quel discorso farà ancora qualcosa. È ancora vivo il desiderio di scriverlo; è pur vero che né il discorso né l'amore, in quanto deliri, non sono esauribili, ma qui in gioco è anche un esperimento che lo riguarda singolarmente. Infatti, a volere continuare a parlare d'amore, riprendendo altri testi e altre figure, Barthes può permettersi non un altro corso ma tantissimi altri data la sterminata letteratura sul tema. Ma ciò che lo spinge a ripetere è il sentore di avere ancora qualcosa da dire, da aggiungere, da tagliare, da raccogliere, da trasformare, da pensare in quella scena di scrittura.

“Bisogna riflettere e vedere come potrebbe esserci realmente interesse per una forma di lavoro che farebbe seguire una mietitura plurale (di testi, di Figure) all'ascolto di quest'anno, tanto attiva quanto esso ha potuto essere”¹³. Alla fine del seminario I, il 17 aprile 1975, Barthes annuncia la sua proposta con un'espressione, “mietitura”, che ho trovato fin da subito stimolante. La parola mi suona dolce; senza la dura consonante “t”, posta al suo centro, il suono si avvicina a miele. Mietere il discorso amoroso provoca una sensazione di leggerezza e di delicatezza. Non può solamente significare tagliare: è anche raccogliere non tanto i prodotti che sono risultati dalla scrittura dell'anno precedente, quanto il gesto della sua produzione, il suo brio, la sua energia, la sua vivacità che, non esaurita con il tempo del semestre accademico, chiede ancora un tempo di produzione. La mietitura chiede un tempo di attesa non scandito dal calendario: “della stessa stoffa dell'allucinazione, l'attesa è una immobilizzazione ipnotica”¹⁴. L'attesa, figura a cui

¹³ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 292.

¹⁴ Ivi, p. 442.

Barthes lavora in entrambi i corsi, ha al suo interno il tempo del niente, in cui non si fa niente, non succede niente, non si spiega niente. Mietere richiede un tempo di ozio, di fatica, di ascolto, di osservazione e anche di rischio. Nell'esperienza amorosa, e aggiungerei anche nella scrittura amorosa, esiste una sorta di compulsione alla ripetizione dell'attendere, anche solo arrivando in orario o in anticipo all'appuntamento con l'oggetto amato. La ripetizione è un meccanismo interno all'Immaginario: "se la crisi amorosa si dialettizza, se c'è uscita dall'Immaginario, non c'è più ripetizione"¹⁵.

Ripetizioni e ripetizioni

Al contrario dell'artista che lavora sulla carta già alterata, sporca, colorata di una luminosità inclassificabile, la carta dell'intellettuale è bianca e pulita. Intonsa. Sembra una sventura quella della scrittura intellettuale. Il graffito gli è proibito: se il graffito si iscrive su qualcosa che non è mai bianco, la scrittura teorica invece chiederebbe un foglio pulito su cui tracciare per prima¹⁶.

È interessante la richiesta di un foglio bianco per scrivere. Il foglio bianco è il deserto: l'intellettuale che scrive chiede di essere l'unico, vorrebbe desertificare il foglio, che probabilmente è già colmo di libri, autori, storie, pensieri. Se la carta si presenta già riempita di altri segni, la pratica della scrittura si fa per lui difficile, penosa, estenuante perché non trova spazio per sé.

L'artista invece lavora su una carta già colorata: scrive, disegna, tratteggia aggiungendo, trasformando, inventando. L'attenzione va sulla proposizione "già" che fa intendere una ripetizione inscritta sul foglio dove si poserà il gesto dell'artista. Il segno si aggiunge come supplemento: non è una ridondanza, una iper-determinazione, bensì un sovrappiù che non prende il posto di nulla e che sconvolge l'ordine della scrittura. Differentemente dall'intellettuale, l'artista lavora una carta

¹⁵ Ivi, p. 440.

¹⁶ Cfr. R. Barthes, "Cy Towmbly", in R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, cit., p. 166.

non pulita, non propria¹⁷: il suo segno “è improprio al pensiero (contrariamente al foglio bianco del filosofo), e dunque proprio a tutto ciò che resta (l’arte, la pigrizia, la pulsione, la sensualità, l’ironia, il gusto: tutto ciò che l’intelletto può sentire come altrettanti catastrofi estetiche)”¹⁸.

All’artista interessa più dire quel che conta per lui che l’originalità. Allo stesso modo il gesto di Barthes di ripetere il discorso amoroso non vuole essere originale; è Barthes stesso a farne una storia cercando nella tradizione letteraria e filosofica dei precedenti, da Platone a Stesicoro, e altri ancora. È chiaro per lui che quel che ha da dire è all’interno di una cultura, di una lingua, di una filosofia. Non teme di ripetere rendendo il testo irriconoscibile: scrive, sposta, aggiunge, toglie, sfuma, preme. Tutti i movimenti sono possibili.

Mi rendo conto solo ora che la ripetizione non si approfondisce, allo stesso modo in cui la ripetizione non approfondisce. Non possono il filosofo e la filosofa trattare la ripetizione diversamente da come la ripetizione tratta le loro parole. L’estensione della ripetizione con tutte le pieghe che il discorso prende non può essere associata al radicamento (nel senso di mettere radici) dell’approfondimento che si istituisce anche con argomentazioni filosofiche. Le parole, “corpo”, “affetto”, “differenza”, quando si ripetono, non creano un centro tanto meno un filo tematico, ma non fanno altro che cercare altre parole che, appunto, le ripetono.

Quello che vorrei evitare è di catalogare le diverse modalità di ripetizioni schierandole da una parte e dall’altra, da una parte quelle vitali e dall’altra mortifere. Sarebbe una forzatura, anche se la semplificazione seduce chi cerca di capire il funzionamento della ripetizione. Anche Barthes non si esime da questa operazione intellettuale. In *Il piacere del testo* egli si ritrova a compiere una semplificazione della questione: “da un lato un appiattimento di massa (legato alla ripetizione del linguaggio) – appiattimento fuori-godimento ma non necessariamente fuori-piacere – e dall’altro un impeto (marginale, eccentrico) verso il Nuovo, impeto travol-

¹⁷ La lingua francese permette a Barthes di giocare con la parola “propre” che significa “pulito” e “proprio”.

¹⁸ *Ibidem*.

gente che potrà arrivare alla distruzione del discorso”¹⁹. Le divisioni però non reggono dal momento che la ripetizione si riproduce in infiniti modi diversi.

D’altro lato vorrei anche evitare una lista, non completa, dei modi in cui la ripetizione può formarsi nel testo. Anche da questa operazione Barthes non si esime. Nella scrittura di Loyola Barthes ne individua tre, la ripetizione letterale, la ricapitolazione e la ripetizione variata²⁰. Attento alle diverse forme di ripetizione, Barthes ne scorge una anche in Brecht, per il quale ripetere sottovoce uno scritto è una tecnica, definita “amorosa”²¹, per produrre il supplemento veritiero. Non importa a Barthes se è una tattica: per lui diventa l’occasione per ascoltare la verità contingente dell’evento. E ancora: in *Il piacere del testo* compare la distinzione tra ripetizione continua e ripetizione discontinua²².

A fronte della minaccia di un sapere costituito di sole e molteplici ripetizioni, la filosofia interviene solitamente per costruire una generalità teorica, simile all’affermazione che dipinge il seminario II “senza retroattività, senza proiezione, senza rete”²³. L’affermazione è di Barthes. Trattasi di un’aspettativa che suona come un postulato filosofico, per certi versi anche stimolante, tuttavia, leggendo il corso nel suo farsi, astratto. Quel postulato ha strappato l’esperimento dalla sua concretezza. Infatti, leggendo gli appunti, l’esperimento di Barthes non si è svolto così. I riferimenti al corso precedente sono tanti. Più volte Barthes ricorda quel che ha

19 R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 105.

20 I modi delle ripetizioni sono infiniti. E Barthes pare divertito a trovarne il nome. Però, quando si ritrova poi a descriverle, è frettoloso; se trovare un nome alle diverse ripetizioni lo ha divertito, spiegarle invece è noioso. Spiegarle significa infatti giustificare. A Barthes interessa quindi fare della ripetizione un motivo del pensiero, nel senso musicale del termine, non una motivazione, nel senso scientifico di causa o di ragione. Cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 49.

21 R. Barthes, “Brecht e il discorso: contributo allo studio della discorsività”, in *Il brusio della lingua*, cit., p. 229.

22 Cfr. Ponzio J., Mininni G., Ponzio A., Solimini M., Petrilli S., Ponzio L., *Roland Barthes. La visione ottusa*, Mimesis, Milano 2010, in particolare il saggio di Julia Ponzio, *Il ritmo e le sue nuances: la dimensione musicale del testo*, ivi, pp. 11-25.

23 R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 302. Barthes lo afferma il primo giorno del seminario II. Probabilmente si tratta di un’aspettativa teorica, smentita poi dall’esperienza.

detto l'anno precedente e costruisce anche storicamente una rete di rimandi letterari, filosofici, psicanalitici. Alla fine del seminario accenna anche all'eventuale progetto di editare un libro a partire dai due anni di seminario²⁴.

A meno che non si voglia una conferma di principi già stabiliti e validi universalmente, mi pare che l'esperimento porti da tutt'altra parte. La ripetizione si costituisce con il corso precedente, corso che non sparisce, non viene nemmeno sostituito o modificato. Essa non si fa nell'indifferenza di quanto è stato già fatto decretando l'irrelevanza dei particolari.

La ripetizione funziona nel momento in cui afferma delle differenze, che non vanno intese come delle trasgressioni. Funziona quando introduce spostamenti, rovesciamenti, aggiunte, e tanti altri movimenti. Infatti il seminario II ha tolto il testo tutore. Si è alleggerito della gravità di un libro e di un autore. Inizialmente Barthes pensa solo di cambiare il libro, passando da *I dolori del giovane Werther* di Goethe, a *Gravida* di Wilhelm Jensen (ripreso da S. Freud) e infine a *Convivio* di Platone. Nell'indecisione passa da un libro all'altro. Nel momento in cui pensa di lavorare con un libro, subito lo abbandona. Esce da una ripetizione che lo bloccherebbe perché si costruirebbe sull'identità e sulla contrapposizione tra un libro e un altro. Alla fine, il seminario II è tenuto senza un libro-documento ma soltanto con una memoria confusa: "quel poco di memoria che produce insistenze, balbettamenti (anche messi in forma), frasi citate, illusioni di ricordi, generalizzazioni di incidenti segreti"²⁵.

Quel che viene proposto nel 1975/76 è un discorso che si ripete di anno in anno, di contingenza in contingenza. Si potrebbe chiamare anche un discorso a catena purché non divenga: la catena non è il seguito di un discorso interno a uno sviluppo. È invece un discorso che a catena si ripete. Inizia un discorso virtualmente infinito. Infatti, la ripetizione del discorso amoroso non finisce con il seminario II. L'anno successivo, nella primavera del 1977, Barthes pubblicherà i *Frammenti del*

²⁴ Cfr. R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 503.

²⁵ Ivi, p. 326.

discorso amoroso, libro che ripete a ritroso il seminario II del 1975/76, il quale ripete a sua volta il seminario I del 1974/75.

Barthes concepisce la ripetizione come una garanzia della palinodia, che ritorna al punto di partenza e percorre di nuovo le figure portando delle aggiunte, delle eccezioni, degli scarti. Le parole si aggiungono di volta in volta seguendo un movimento a spirale. Una “surdeterminazione senza dispositivo di arresto”²⁶. Altro che consistente, la palinodia di Barthes è una ripetizione insistente.

A forza di ripetizioni sfalsate, si produce l’indifferenza semantica. Le chiama sfalsate perché non seguono dei principi, non sono infatti regolamentate; insieme non vanno a costituire un’unità semantica. Non sono ripetizioni di un discorso che si fa centrale, ma di un discorso che si disperde. La ripetizione allora è una variazione. In tal senso lo scrittore è molto vicino al musicista²⁷.

Barthes lo diceva a proposito della scrittura dei tre logoteti, Sade Fourier e Loyola, i quali pur nel tentativo di fondare una lingua di ordine superiore si incagliano nella lingua, il campo del significante. Presi nel fuoco della scrittura, essi non dicono nulla di riassumibile. La loro scrittura produce quindi solo rapporti di insistenza, non di consistenza. Impossibile una sintesi, anche per il fatto che il centro, là dove si attende il senso, viene a mancare. Viene a mancare la possibilità di far convergere la catena dei discorsi in un punto predefinito.

Invece di liquidare il discorso amoroso, come potrebbe fare l’ultima replica, la ripetizione lo liquefa. Se l’ultima replica conclude dando a sé stessa non solo una fine ma anche un inizio, quindi un significato, la ripetizione in questo caso è stato uno straripamento del discorso. Se la ripetizione è intesa come l’ultima replica, allora non può che, chiudendo il discorso, costringere al silenzio. Ma, in questo

²⁶ Ivi, p. 357.

²⁷ Durante la tavola rotonda su Proust assieme a Gilles Deleuze, Gérard Genette, Jean Ricardou e Jean-Pierre Richard, coordinata da Serge Doubrovsky, Barthes affronta la questione del tema e delle variazioni. Ricorda che in musica ci sono delle variazioni senza tema, come le variazioni di Bethoven su un valzer di Diabelli: “il tema si diffrange interamente nelle variazioni e non c’è più trattamento variato di un tema”. G. Deleuze, *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di Deborah Borca, introd. di Pier Aldo Rovatti, Einaudi, Torino 2010, p. 30.

caso, la ripetizione non ha concluso nulla, ha solo sfumato i limiti de *Il discorso amoroso*, è ritornata nel discorso, modificando alcune figure e aggiungendone delle altre. In tal modo la ripetizione ha sciolto un discorso che rischiava di prendere consistenza.

Senza definirla come “il principio organizzatore”²⁸ del discorso amoroso, la ripetizione costituisce la scrittura d’amore. Non va aggirata, operazione linguistica ed estetica utile solo per ottenere una bella scrittura. È lei invece che si aggira nel testo amoroso: e questa operazione produce un ascolto, una disposizione, un’attesa di un altro ordine rispetto al pensiero intenzionale. Così, aggirando, la ripetizione fa girare il testo. È un movimento inaspettato del testo.

La maggior parte di chi scrive passa il suo tempo ad assimilare e a rigettare. Il discorso diventa un “autentico processo digestivo: aver fame, mangiare (del nuovo), digerire, espellere (ciò che è diventato vecchio²⁹: così Barthes descrive la scrittura stereotipata come una digestione. Il nuovo diventa vecchio, lo stereotipo chiama un controsterotipo, il quale diventa presto uno stereotipo.

Tuttavia – ecco il movimento inaspettato - accade che qualcosa non venga digerito. “Nell’istante in cui, casualmente, prende corpo in me una frase ‘riuscita’ (nella quale io credo di scoprire l’esatta espressione di una verità), questa frase diventa una formula che io ripeto in proporzione al grado di acquiescenza che essa mi dà (trovare la parola giusta rende euforici); io la rimastico, me ne nutro; come i bambini o i dementi affetti da mericismo, io inghiottisco e rigurgito continuamente la mia ferita d’amore”³⁰.

Trattasi di un movimento che mette in difficoltà quel pensiero dotato di un unico movimento, quello che avanza, che progredisce, che balza in avanti. Accade di inghiottire e rigurgitare.

²⁸ C. Coste, *Prefazione* a R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 49.

²⁹ R. Barthes e J.-L. Bouttes, “Luogo comune”, cit., p. 581.

³⁰ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 129.

Nella sua ripetizione la parola perde la sua gravità. Viene a mancare quella forza che la porta verso il basso e che la tiene giù. Ritorna su nel rigurgito, si sposta da un lato all'altro nella masticazione. La parola si liquefa. Con ripetizioni e ripetizioni la parola non si riconosce. Varia.

Ripetere a se stessi quanto si è detto e scritto non ha nulla a che fare con la ricerca di una maggiore concentrazione. Anzi, Barthes lascia andare la concentrazione così come lascia andare la memoria. Egli ripete per ascoltare il discorso amoroso, i suoi giri di parole, le sue interruzioni, i suoi ritardi. Ne ascolta il ritmo lento e veloce, irregolare.

Quando i monaci medioevali praticavano la lettura silenziosa, ripetevano a se stessi quanto avevano letto. Era un modo per sentire affettivamente quanto avevano letto. Veniva chiamato "ruminatio". Esso doveva essere svolto a voce bassa per far sentire solo un ronzio, rumore indistinto di parole. Era fondamentale che questa masticazione di quanto era già stato detto fosse un ascolto che, invece di determinare, toccasse. Si facesse corpo. Così dice anche Barthes: quando una parola o una frase prende corpo, allora inizia a ripetersi.

All'inizio del seminario mi ha colpito la ripetizione di una parola, anzi una proposizione: "su". Riferito al seminario Barthes dice che "in termini di Testo sarà una sur-scrizione"³¹. E poi usa le parole sur-determinazione, sur-scrizione, discorso sul discorso amoroso. L'avversione che in altre occasioni Barthes aveva esplicitato per la preposizione "su", tale per cui l'aveva costretta all'esilio dalla sua scrittura, ora viene giocata nel suo esperimento. Con questo non viene meno la sua avversione per la violenza del metalinguaggio scientifico, anche filosofico, che padroneggia, domina, controlla ai fini di una conclusione teorica. Invece di escluderla, proprio per ascoltare la sua avversione alla proposizione, Barthes la inserisce.

Barthes ascolta la proposizione in altre espressioni e trova nel nome di un comune francese, Gif sur Yvette, un suo diverso dispiegamento. "Discorso sul discorso

³¹ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 309.

amoroso (D/DA), come si dice Gif sur Yvette”³². L’intuizione mi pare interessante. La comunità di Gif non domina il fiume Yvette, ma si estende sul fiume, in un rapporto reversibile per cui Gif accosta Yvette e Yvette bagna Gif. La proposizione “su” è il luogo di un incontro di una comunità e un fiume, incontro che, invece di far convergere in un punto morto, crea un contatto. Il tocco dell’artista e del foglio, dello scrittore e della carta. Senza quel tocco, nessun graffito, nessuna scrittura. L’incontro sarà una stratificazione, senza però che l’uno ricopra l’altro. Sarà un nuovo assoluto.

Un nuovo assoluto

Oltre a “Il discorso amoroso. Seminario II” su cui ho tentato una breve riflessione, si trovano altri casi in cui Barthes ripete o si ripete. Si potrebbe inserire tra questi anche il testo Barthes di Roland Barthes che, lungi dall’essere un’autobiografia, è il tentativo di Barthes di ripetere il testo Roland.

La lista delle ripetizioni potrebbe proseguire ancora. Barthes racconta un fatto che gli è capitato personalmente. Dopo aver lavorato a lungo su una novella di Balzac, si sorprende a ripetere alcuni “brandelli di frasi”, delle formule tratte dal testo di Balzac. L’aneddoto fa dire a Barthes che “la scrittura nascente è una scrittura passata”³³. La scrittura che si percepisce come nuova non è altro che una scrittura già passata, già vecchia. Barthes allarga l’analisi osservando che anche la scrittura di Balzac non è altro che la ripetizione di formule, frasi o sintagmi (la cui origine è indefinibile, letteraria o preletteraria). Di Balzac per esempio Barthes ricorda un’enunciazione letteraria che rinviava a un proverbio.

È possibile che la ripetizione si trovi al fondo di quel che chiamiamo letteratura o filosofia. Nel corso della storia, ci si ritrova ogni volta a ripetere quanto altri e altre hanno già detto e scritto.

³² Ivi, p. 303.

³³ R. Barthes, “Lo stile e la sua immagine”, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 132.

Ma tali ripetizioni non si trascinano prive di vitalità. C'è invece qualcosa che pulsa nelle ripetizioni quando non sono stereotipie. Qualcosa che non diminuisce, ma nemmeno si raddoppia. Resta inquantificabile.

Anche quando Barthes si ritrova a riprendere brandelli di frasi tratti da Balzac, le sue parole non potevano essere le stesse di Balzac. Non perché Barthes le avesse camuffate, truccate, nascoste all'interno della sua scrittura. Esiste piuttosto nella ripetizione un punto non ripetibile ed è precisamente ciò che la fa essere una variazione. Se la ripetizione non è un fondamento e se la citazione non è un archetipo, è proprio perché in esse, ripetizione e citazione, esiste un punto che arde e che non cessa di ardere³⁴. È un nuovo assoluto.

La definizione può trarre in inganno se ci si fissa sul "nuovo", intendendolo come il neologismo, oppure sull'"assoluto", scambiandolo per l'universale. Un nuovo assoluto non è quel nuovo che non tramonta mai; ciò che fa di un punto un nuovo assoluto è invece il desiderio. Quando si incontra il desiderio, la distinzione vecchio e nuovo viene meno e la soggettività si trova a scrivere con il cuore in mano. Un nuovo assoluto quindi è quel che ciascuno e ciascuna inventano attraverso la costruzione del proprio fantasma. È il punto irripetibile e cieco della ripetizione rispetto al quale ognuno e ognuna devono impegnarsi a mettere in gioco, anche solo mascherandolo. Detto diversamente: un nuovo assoluto è la modalità singolare che rende possibile quel che si reputa impossibile.

Ne Il piacere del testo, nei punti in cui Barthes cerca di tracciare il godimento del testo, distinguendolo dal piacere, si legge che il godimento consiste in una scalfittura, in una profonda lacerazione del linguaggio. Il testo di godimento costituisce l'impossibilità del legame semantico tra il significante e il significato, i quali disancorati vanno alla deriva. Ma l'irripetibile nell'esperienza di Barthes non è il significante senza significato. Nonostante la seduzione delle argomentazioni filosofiche del godimento, ricche di riferimenti teorici, di analogie e contrasti con alcuni teorici della psicoanalisi, Barthes non cessa di esserci con il suo immagina-

³⁴ Ivi, p. 133.

rio. Il rischio che si correva con la teoria della ripetizione è di creare lo stesso discorso, di fare cioè della ripetizione un passato che si proietta nel futuro, mortificando l'esperienza singolare: la scrittura di Roland Barthes.

Avvertito del rischio, Barthes lo esorcizza parlandone a lezione. Egli rimprovera alle teorie psicoanalitiche di Freud e di Lacan di aver parlato d'amore solo in termini metalinguistici, escludendo la parola dell'innamorato. Temendo il pericolo riduzionista, là dove la psicoanalisi si fa interpretativa e classificatoria, temendo quindi che la psicoanalisi si chiuda in un tutto totale, Barthes si fa cauto: ciò che lo attrae della psicoanalisi è "poter seguire (indefinitamente) dove va il linguaggio (dove va il discorso)"³⁵; seguirlo anche se non va da nessuna parte; seguirlo come un soggetto compromesso e intricato nell'analisi. Tale intrico, necessario se non si vuole cadere nel metalinguaggio, comporta inevitabilmente un punto di fuga, che per Barthes non coincide con una resistenza (che non farebbe altro che bloccare nuovamente) ma un resto, uno scarto, un punto in cui è possibile lasciar scorrere e lasciar sfuggire.

Resto, scarto, punto di fuga: a voler continuare la lista dei nomi, si potrebbe chiamare anche un nuovo assoluto (che talvolta Barthes scrive con le iniziali maiuscole). Per nuovo assoluto si intende proprio quel nuovo che sfugge alla stereotipia della novità e dell'originalità.

L'espressione compare quando Barthes pensa alla scrittura di Fourier: un nuovo assoluto è a ciò di cui non si è ancora mai parlato³⁶; Fourier cercava l'opposizione con tutto ciò che è stato trattato, vantando ciò che l'opinione reputa impossibile. Fourier si definiva inventore, non uno scrittore; egli ripudiava appunto lo scrittore inteso come il gestore accreditato del bello scrivere. Invece si voleva inventore, capace di portare alla luce nuove formule.

³⁵ R. Barthes, *Il discorso amoroso*, cit., p. 360.

³⁶ Cfr. R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., pp. 77-78.

Barthes scrive che un nuovo assoluto è un valore, più che un modo³⁷. Direi che è il modo in cui la singolarità vale; il modo in cui conta. Non è un'esibizione che, al contrario del nuovo assoluto, si può ripetere, passando dagli impercettibili movimenti ai stravolgenti spostamenti. Ciò che vale è di un altro ordine. Detto in altri termini: scrivere in un modo che anche chi scrive non si riconosce, in un modo cioè che anche per chi scrive può essere impreveduto e inatteso.

Con il seminario II Barthes si è messo nelle condizioni, non certe facili, di pensare l'impensato a ridosso di un pensiero già pensato. L'esperimento ha messo alla prova il discorso amoroso, il quale nella sua ripetizione, poteva spegnersi o ravvivarsi. Alcune figure, prima molto attive e vivaci, poi, di colpo sono scomparse. "Festa" è tra queste. Oppure, alcune figure si sono mantenute vive, alimentando la loquela amorosa. "Io ti amo" è tra queste altre. Infine, ci sono figure che sono scomparse ("Elogio del rivale") o che si sono aggiunte ("Compassione").

La conoscenza del discorso (così si presenta il seminario I al seminario II) impedirebbe l'accadere di un nuovo assoluto nella scrittura; ripetendolo Barthes si è messo in una situazione poco agevole, dato che era difficile lasciare che si formassero, a distanza solo di un anno accademico, pensieri impreveduti e imprevedibili. Un nuovo assoluto.

A questo punto della nostra riflessione non possiamo certo concludere con una valutazione, positiva o negativa, dell'esperimento; non c'erano obiettivi teorici da raggiungere. Possiamo solo affermare che per tutto il seminario Barthes ha trovato la forza di virare contro il ricordo del seminario precedente, di attraversare i vuoti di memoria senza riempirli con lo stesso; quindi, di ripetere nell'accezione emersa nel farsi della sua scrittura.

³⁷ Cfr. R. Barthes, *Il piacere del testo*, cit., p. 105.

Interstizio. Autonomia

“J’écris” [Scrivo]

Autonimico, autonomo: termine tecnico della linguistica che qualifica, secondo la mia proposta di lettura, il discorso che Barthes ha tentato di assumere nell’arco di una vita¹. Spesso lo si incontra nei suoi testi, riferito a parole, frasi, discorsi, libri. Io lo attribuisco alla sua scrittura.

Il *Dizionario di linguistica*, curato da Gian Luigi Beccaria, dedica alla voce “autonomo” pochissime righe: “si dice che un’espressione è usata in modo autonomo quando è usata come nome di se stessa”². Qualche informazione in più si può trovare in un dizionario di linguistica di lingua francese, edito da Larousse³, in cui si aggiunge che l’uso autonomo di una parola è paragonabile all’uso della parola in ingresso del dizionario. Trattasi di una parola fuori racconto, di cui si possono avere diversi funzionamenti e definizioni.

¹ Quando, il 12 gennaio 1977, Barthes iniziò il seminario al Collège de France, dal titolo “Qu’est-ce que tenir un discours?” (R. Barthes, “Qu’est-ce que tenir un discours? Recherche sur la parole investie”, in Id., *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France*, sous la direction d’Éric Marty, Seuil, Paris 2002, p. 187), aveva esordito affermando che ognuno tiene sempre lo stesso discorso, che nel corso della vita si riprende, si allenta, si interrompe, si ripete. Un discorso che ritorna su se stesso, avvitando, senza però spegnere il suo desiderio. Un discorso autonomo. Non lo si deve confondere con un discorso universale, che comprende sotto la sua ala totalizzante tutti i lavori a cui Barthes si è dedicato.

² G. L. Beccaria, *Dizionario di linguistica*, Einaudi, Torino 1994, p. 108. Anche in Tullio De Mauro, *Grande dizionario italiano dell’uso*, vol. I, Utet, Torino 1999, si trova la voce “autonomia”: “proprietà dei simboli autonomi e dei codici semiologici che ammettono usi metalinguistica riflessivi dei loro segni” (Ivi, p. 523).

³ Cfr. J. Dubois, M. Giacomo, L. Guespin, C. Marcellesi, J.- B. Marcellesi, J. P. Mével, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du Langage*, Larousse, Paris 1994, p. 60.

Autonimica è una parola che non procede, che non si sviluppa. Anzi, si produce ripetendosi, ritornando, rinviando a sé. Essa si fa attorno a un punto, interno alla parola, che la fa ritornare su se stessa e la fa essere nome di se stessa. La sua scrittura salta in maniera disinvolta. I suoi tradizionali costituenti - chi scrive, ciò che scrive e come scrive - sono di troppo.

C'è una frase, non tra le più note di Barthes, che, credo, possa essere assunta a formula della scrittura autonimica. È stata pronunciata in un'intervista del 1971. Suona come un insieme di gesti spezzettati, senza strascichi estetici e senza preamboli morali. "J'écris, cela se lance dans la communication: un point c'est tout"⁴, tradotta da Lidia Lonzi "Scrivo, la cosa s'immette nella comunicazione: punto e basta"⁵.

Anche nella traduzione italiana tutta la frase mi ha subito presa: l'inizio, quel verbo scrivere coniugato al tempo presente, la fine, quel "punto e basta" e quell'inciso, "la cosa s'immette nella comunicazione", che sta tra la virgola e i due punti. Nello spazio a margine di questo interstizio, a contatto con ciascuna delle parti della frase, si mostreranno i caratteri della scrittura autonimica.

"Scrivo": il modo dello scrivere autonimico è quello indicativo. Il suo modo è quello di indicare, indicare se stesso. Anche indicando dell'altro, non fa che indicare altro da sé. Il tempo è il presente. Un presente che si dilata ripetendosi. Un presente che è uscito dalla misura cronologica.

"Scrivo": prima persona singolare. In quella prima persona singolare si iscrive un elemento impersonale e preindividuale. In quella soggettività convive un elemento a-soggettivo.

Barthes non sta solo cercando di uscire dagli stereotipi intellettuali, quelli che impiegano la scrittura unicamente come uno strumento comunicativo o un elemento decorativo, ma vuole fare della scrittura un'esperienza di godimento, di piacere, di felicità: d'amore. Cerca un nuovo modo di essere della scrittura e nella scrittura:

⁴ R. Barthes, *Oeuvres complètes*, vol. III, cit., p. 1018.

⁵ R. Barthes, *La grana della voce*, cit., p. 141.

per i logoteti ciò ha significato inventare una lingua; per Barthes invece assumere una scrittura, quella autonimica.

Quel verbo, “scrivo”, declinato al modo indicativo, al tempo presente e in prima persona singolare, porta con sé la fascinazione, l’aderenza a un punto che fa di quel semplice e controverso verbo un gesto di forte intensità. In quel “scrivo” Barthes tiene un discorso ed è al contempo tenuto dal discorso. Scrive in un abbraccio. Scrive nella misura in cui i segni che lo circondano e che lo trapassano si avvolgono e lo avvolgono, rinviando a se stessi e a Barthes.

Quel verbo è preso dentro un’operazione circolare che esso stesso ha avviato. Accade di incontrare segni - spiega Barthes in un frammento di *Barthes di Roland Barthes* (1975), intitolato proprio così, “L’autonimia”⁶ - che compiono un’operazione circolare che turba l’incatenamento delle repliche; sono segni che riproducono e ritornano allo stesso tempo; segni quindi che riproducono solo ritornando. Autonimico non è né un significato, perché sfugge alla significazione, né un significante, perché non è legato con altri in una catena.

Non basta sciogliere la parola autonimia nella sua etimologia. Anche le singole parti di cui è composta, *autos* - *onimia*, le quali aiutano a costituire altre espressioni affini, “del proprio nome” o “che rinvia a sé”, non sono comunque capaci di dire quel che pulsa nel verbo “scrivo”. Nello scrivere pulsa lo scrivere. In altri termini è il verbo “scrivo” che pulsa.

Il cuore che pulsa compie un movimento autonimico. Il gesto che scrive compie lo stesso movimento: è una pulsione che nel suo ripetersi mette in circolo se stessa; una scrittura che, autonimicamente, dice di voler scrivere: “dire che si vuol scrivere, ecco cosa ne fa la materia stessa della scrittura”⁷. L’autonimia non è altro che

⁶ Cfr. R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., pp. 58-59. Se ne trova traccia in *Elementi di semiologia*, termine che riprende dagli studi di linguistica di Jakobson: è il caso in cui il messaggio si sovrappone al codice. “La *parole* è qui impiegata per designare se stessa, il messaggio ‘si accavalla al codice’ (M/C); questa struttura è importante, giacché comprende le ‘interpretazioni delucidanti’, ossia le circonlocuzioni, i sinonimi e le traduzioni da una lingua all’altra”. R. Barthes, *Elementi di semiologia*, cit., p. 15.

⁷ R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, vol. I, cit., p. 45.

la “voglia di scrivere”. Non esistono parole nelle lingue moderne, francese o italiana, per dire quella voglia di scrivere che sentiamo come insistente e ostinata. Solo nel basso latino decadente è comparso un termine “scripturire” impiegato da Sidonio Apollinare proprio per indicare la sua voglia incessante di scrivere, di scrivere ancora.

Anche se l’enunciazione della frase assunta come formula risale a un’intervista del 1971, quel verbo “scrivo”, usato intransitivamente e assolutamente, non si colloca in un tempo determinato. Il presente non è collocato tra il passato e il futuro, bensì è fuori da ogni collocazione.

L’intransitività è un modo di darsi dell’autonomia⁸. Fin dagli anni sessanta Barthes ha evidenziato l’uso intransitivo del verbo scrivere, un uso che ha posto fine alla trasmissione di un dato, di un fatto, di un presupposto. E non è solo intransitiva: la scrittura autonimica è anche assoluta. Chi scrive, lo fa “assolutamente”⁹, libero quindi da qualsiasi vincolo. Anche nella formula qui presa in esame il verbo non è collegato con congiunzioni o altri elementi sintattici. Non regge infatti un complemento oggetto. Non manca tuttavia un oggetto: un oggetto fantasmato vi è sempre implicato. L’oggetto della scrittura non è svanito del tutto, ma resta sospeso nell’impossibilità di nominarlo. Il soggetto e il testo non si possono più pensare come l’uno il mezzo dell’altro, bensì come elementi costitutivi di una stessa pratica: la scrittura, “un insieme semantico intero e indivisibile”¹⁰, trova voluttuosamente e drammaticamente il suo punto autonimico.

⁸ Nel 1960, nel testo “Scrittori e scriventi” Barthes introduce la scrittura intransitiva, differenziandola da quella transitiva. La scrittura intransitiva è un’attività tautologica (R. Barthes, “Scrittori e scriventi”, in Id., *Saggi critici*, cit., p. 97). Il termine “tautologia” non ha quindi una connotazione negativa. Descrive anche il discorso amoroso. Cfr. R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 19. Anche la tautologia è un modo di essere della scrittura autonimica.

⁹ Nel 1967, nel testo “Scrivere, verbo intransitivo?”, Barthes vuole spostare l’attenzione dall’oggetto al soggetto della scrittura. Neanche qui si allontana dalla scrittura autonimica. Il soggetto è implicato. È dentro il discorso che scrive. Cfr. R. Barthes, “Scrivere, verbo intransitivo?”, in Id., *Il brusio della lingua*, cit., p. 19.

¹⁰ Ivi, p. 20.

La scrittura d'amore è intransitiva e assoluta: autonimica. Non trasmette un messaggio; in effetti non ha nulla da dire. Il discorso amoroso poi si ripete, si riproduce, ritorna a ripetersi e a riprodursi. Il discorso amoroso non può essere fermato: i segni girano "a ruota libera". Non conosce pace. È una loquela, nel senso che Barthes desume da Ignazio Loyola. Non c'è un regista che può interrompere il cinema interiore: "sono pazzo di linguaggio: nessuno m'ascolta, nessuno mi guarda, e tuttavia (come il suonatore di organetto di Schubert) io continuo a parlare, a girare la mia manovella"¹¹.

Il discorso amoroso in quanto autonimico non produce dialoghi. Solo monologhi, soliloqui. Nel dialogo i due partecipanti condividono lo spazio temporale e spaziale della parola. Nel discorso amoroso invece nessuna condivisione è possibile. Il dialogo, forma di comunicazione della filosofia a partire da Socrate e da Platone, ha sostituito il monologo della tragedia antica; la scenata, così chiama Barthes il dialogo, ha rimpiazzato il soliloquio amoroso, nel quale l'innamorato teneva il suo delirio e si rifiutava di trascinare l'altro in una disputa ordinata del linguaggio.

Invece nel discorso amoroso il soggetto innamorato parla con se stesso. Ha proprio il desiderio di stare a contatto con l'immagine, con l'oggetto del suo desiderio. Di dirlo, di scriverlo, di parlarne. L'innamorato parla¹². Parla in una stretta immobile. Parla in quel punto del discorso che è il punto dell'autonimia.

¹¹ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 130.

¹² Può ancora funzionare l'Immaginario senza l'immagine? Scritto in altri termini: il discorso amoroso di Werther può ancora continuare senza l'immagine di Carlotta? L'autonimia corre un rischio, una perversione di chiusura amorosa, che in fin dei conti Barthes teme limitatamente. Non ne è sopraffatto. Ne parla infatti con una certa serenità in *Frammenti*. Intraprende così l'avventura dell'autonimia esorcizzando il suo rischio. Si tratta di una perversione propriamente amorosa, quella per cui il soggetto innamorato trasferisce il suo desiderio dall'oggetto, che viene annullato, al suo stesso desiderio: "io desidero il mio desiderio, e l'essere amato non è più che il suo accessorio" (Ivi, p. 28). In questa perversione cessano, o anche solo diminuiscono, le pene d'amore. Nel momento in cui si presenta una situazione di sofferenza, come potrebbe essere la gelosia, il soggetto innamorato dell'amore riassume il dolore "nella magnificenza e nell'astrazione del sentimento amoroso". Ivi, p. 29.

“Cela se lance dans la communication” [La cosa s’immette nella comunicazione]

La comunicazione usa transitivamente il linguaggio, con l’intenzione cioè di dire qualcosa. Qui la scrittura è un mezzo. Denota qualcosa che passa da un luogo all’altro, da un soggetto a un altro. Per questa attività traslativa, essa deve essere purificata di qualsiasi autonomia. Solo così si fa garante di un messaggio interpretabile in maniera incontrastata.

Lo scrittore è chi non fa della parola uno strumento per la comunicazione. Mantenendo l’autonomia della parola, lo scrittore converte in spettacolo ogni spiegazione, perdendo “ogni diritto di rivalsa sulla verità”¹³. La sua parola quindi può essere letta in maniera diversa da quella che vuol dire, lasciando che il messaggio si rovesci, si disperda, si trasformi.

“Cela”, “La cosa” non è il contenuto di un messaggio ma tutto quello che è implicato nella scrittura autonimica. La cosa si lancia nella comunicazione. L’innesto produce una discontinuità a cui Barthes è particolarmente legato. Se la scrittura scientifica costringe alla continuità del pensiero, alla sua evoluzione, alla sua storia, quella autonimica produce un nuovo testo, frammentato, disperso, sfumato. L’innesto crea una dissonanza, un tremito, un rimbalzo: l’intransitivo si relaziona con il transitivo, l’assoluto si mischia con il relativo. Il punto di incontro della scrittura transitiva e intransitiva è il punto dell’autonomia.

Barthes aveva precisato, nel saggio del 1960 “Scrittori e scriventi”, che lo scrittore non è l’antagonista dello scrivente, così come l’uso intransitivo del verbo scrivere non esclude quello transitivo. Privare l’uno all’altro è una pretesa. Scrittori e scriventi coesistono. In una forma “bastarda”¹⁴, convivono: “oggi siamo forse in quel momento fragile della storia in cui le due funzioni coesistono”¹⁵.

¹³ R. Barthes, “Scrittori e scriventi”, in Id., *Saggi critici*, cit., p. 98.

¹⁴ Ivi, p. 101.

¹⁵ Ivi, p. 97.

“Sarebbe interessante - scrive Barthes nel 1967 - sapere in che momento si è cominciato ad usare il verbo *scrivere* in modo intransitivo”¹⁶. L’uso del condizionale introduce la presa d’atto dell’impossibilità di condurre tale ricerca. Sarebbe interessante collocare in un punto della storia l’inizio dell’uso intransitivo del verbo scrivere, tuttavia, man mano che la questione dell’autonomia lo interroga, si rende conto che quel punto non è nel tempo. “Almeno in prima approssimazione”¹⁷, l’intransitività non è il punto a partire dal quale ha avvio lo scrivere moderno. Quel punto di incrocio e di slancio è anacronistico. La ricerca storica mostra la sua fallibilità, andando incontro a qualcosa fuori dalla cronologia, dalla storia, dalla narrazione, dal racconto.

L’autonomia non si allineerà quindi a una tendenza stilistica o ideologica, rimanendo uno scarto che non può essere inquadrato in nessun genere culturale (o reparto di una biblioteca).

L’autonomia incanterà. Incanterà coloro che non sono attenti al significato limitato a un contenuto di una dottrina e nemmeno al significante e alla sua catena irripetibile. Incanterà senza enunciarsi ma facendo fare alle parole un giro paradossale, una torsione e una piega bizzarra. Non è per voler contraddire, implicitamente o meno, una tesi il motivo per cui Barthes scrive. Nell’aderenza con l’immagine scrive quell’aderenza. Nell’incanto scrive l’incanto. La sua scrittura è impropriamente una comunicazione. È un’ingiustizia della comunicazione¹⁸.

“Ciò che limita così il linguaggio amoroso è precisamente ciò che lo ha istituito: la fascinazione”¹⁹. La fascinazione infatti non può andare al di là di quell’enunciato che dice la sua fascinazione: il soggetto non può che ripetere la sua ultima parola: io sono affascinato. È la “fine gloriosa dell’operazione logica, l’osceno dell’imbecillità e l’esplosione del sì nietzschiano”²⁰.

¹⁶ R. Barthes, *Il brusio della lingua*, cit., p. 19.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 128.

¹⁹ *Ivi*, p. 19.

²⁰ *Ibidem*.

Barthes è affascinato per esempio dal modo in cui Fourier scrive un libro che parla di un libro che vuole scrivere. Il libro che parla di un libro. Alla fine, osserva Barthes, Fourier finisce per formare un libro autonimico, “in cui la forma dice senza tregua la forma”²¹. Il libro autonimico di Fourier incanta non perché dia sfogo a stravaganti astrazioni, neologismi, superlativi. La sua felicità sta nel fatto di essere fuori contesto, così come la parola autonimica è fuori racconto. Quello che incanta non è il contenuto, ma il giro delle affermazioni, la vibrazione delle frasi. Affascina che il libro si costituisca a forza di concreto²². Non è il genio del grande utopista, come lo avrebbero inteso i romantici, che fa scrivere a Fourier in quel modo. Egli era consapevole della poetica dello scarto che stava cercando di costituire. Allo stesso modo Barthes è consapevole che con la scrittura autonimica gettava nei codici della semiologia, della letteratura, della filologia nonché della retorica qualche granello di follia. Non si tratta di nascondersi dietro un'apparente espressione e nemmeno di astrarre la scrittura dai codici retorici. Egli sapeva che per poter eludere i codici doveva entrare nei codici.

“Un point c’est tout” [Punto e basta]

Per la mia riflessione è stato necessario lavorare sul testo francese, quindi sull'espressione “un point c’est tout”, un punto è tutto. La traduzione italiana, “punto e basta”, lascia intendere una fine conclusiva²³, quella che produce una decisione, che non si ode in francese.

²¹ R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. 78.

²² Cfr. Ivi, p. 81.

²³ Studiando l'espressione nell'opera complessiva di Barthes, mi sono resa conto che più volte la usa. La ritrovo anche in un testo del 1969, “Riflessioni su un manuale”, in cui scrive che l'insegnamento della letteratura è per lui quasi tautologico. “La letteratura è ciò che si insegna, punto e basta”. Cfr. *Il brusio della lingua*, cit., p. 39. Segnalo questa citazione perché l'uso di quel “punto e basta” conferma l'uso che ne fa la scrittura intransitiva.

Invece l'espressione di Barthes, "un punto è tutto" va in un'altra direzione. Il punto non decide; esso invece contiene tutto il necessario per scrivere. Non è un punto qualsiasi, ma un punto che è tutto. Un punto autosufficiente, un punto che basta: che basta a se stesso, all'altro, a chi scrive, a chi legge.

Quella di Barthes non è affatto una decisione. Non vuole farla finita con quel lavoro paziente di scrittura e di comunicazione, anche se ha sempre palesato una certa intolleranza per la produttività scientifica, quella che impone una certa quantità di pagine pubblicate pronte per un uso accademico.

Barthes *non decide* quindi di stare nell'indecisione²⁴. Tutto si risolverebbe in una decisione. E la decisione, intesa come scissione, cesura, castrazione, blocca la scrittura. Quel punto non va deciso.

L'indecisione non consiste nel timore di aver fatto la scelta sbagliata o nell'insoddisfazione di quel che si sceglie scrivendo. Barthes sta abbracciato all'immagine che lo ha ipnotizzato. In quel punto Barthes ascolta completamente. È il punto di risonanza.

L'incontro con il punto è un'immersione. Ci si incolla ad un punto che, ripetendosi, non produce né l'identico né il diverso. Quando lo si incontra, le analisi o le critiche non possono nulla. Occorre solo entrarvi e tentare di scrivere la fascinazione che quel punto esercita. L'effetto è l'immobilità agitata. L'immobilità viva²⁵. Un punto è tutto. Quel punto riempie, si espande, si dilata in tutta la pagina. Tiene il discorso di Barthes. Quel punto non va interrogato al fine di commentare intellettualmente quel che indica. Quel punto non nasconde e non indica niente²⁶.

²⁴ Si potrebbe avanzare l'ipotesi secondo cui la scelta tra un'opzione e l'altra avviene seguendo ciò che è notevole. Tale ipotesi non risolve la questione ma ne rilancia un'altra: che cosa è il notevole? A volte si presenta come ciò che ha senso, come ciò che realizza una frase o un discorso. A volte però il notevole è "puro, gratuito, inesplicabile, enigmatico" (R. Barthes, *La preparazione del romanzo*, cit., p. 309). Anche senza un vero e proprio interesse c'è comunque un richiamo alla scrittura. In tal caso la scelta pare immotivata, o meglio ancora, motivata in maniera inconsistente.

²⁵ Cfr. R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, p. 50.

²⁶ Cfr. Ivi, p. 47.

Quel punto si autoproduce, si ripete, rimbalza; è un punto che fa della scrittura un gesto intransitivo, tautologico, assoluto. È un punto vuoto a partire da cui la struttura si costruisce. Punto che incluso nella struttura in quanto ne fa parte, tuttavia ne è anche escluso. Punto che è altro dalla struttura ma non è completamente altro dalla struttura. Grado zero della scrittura.

Quel punto compie e fa compiere un movimento, simile a quello sul posto, quando cioè la parola rimbalza su se stessa e fa rimbalzare chi la scrive su se stesso producendo degli spostamenti. Barthes è affascinato dal movimento di produzione e di ritorno. Ed è bene sottolineare che non si tratta solamente di un ritorno sullo stesso posto ma anche di una produzione.

Nessun progresso. Solo mutazioni. Spostamenti che bastano. Movimenti che trasformano. È il caso dell'anagramma: quando le lettere di una parola si spostano, senza alcuna omissione, creando delle combinazioni diverse tra loro. Tutte ritornano. Al ritorno c'è un'altra parola. Osservando i movimenti delle parole, Barthes coglie i movimenti degli esseri umani. Il movimento autonimico non è infatti solo delle parole ma anche degli atteggiamenti degli esseri umani: Barthes descrive per esempio due camerieri del café Flore che, al di fuori del loro orario di servizio, vanno al café Bonaparte e si fanno servire. Similmente il cineasta va a vedere dei film e lo scrittore legge dei libri²⁷.

Un punto è tutto. Un punto è tutto il discorso senza essere definito dal discorso. Non è codificato in un insieme di parole o frasi. È impossibile da definire. Allora quel punto, incodificabile e indefinibile, fluttua nelle pagine di tutto un discorso. Di tutta una vita.

²⁷ Cfr. R. Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 59.

BIBLIOGRAFIA

Oeuvres complètes, a cura di Éric Marty, 5 voll. Seuil, Paris 2002.

t. I, 1942-1961: *Le degré zéro de l'écriture; Michelet; Mythologies;*

t. II, 1962-1967: *Sur Racine; Essais critiques; La tour Eiffel; Eléments de sémiologie; Critique et vérité; Système de la mode;*

t. III, 1968-1971: *S/Z; L'empire des signes; Sade, Fourier, Loyola;*

t. IV, 1972-1976: *Nouveaux essais critiques; Le plaisir du texte; Roland Barthes par Roland Barthes;*

t. V, 1977-1980: *Fragments d'un discours amoureux; Leçon; Sollers écrivain; La chambre claire.*

Edizioni italiane

Il grado zero della scrittura seguito da *Nuovi saggi critici*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003.

Variazioni sulla scrittura seguite da *Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, tr. it. di L. Lonzi e C. Ossola, Einaudi, Torino 1999.

La retorica antica, tr. it. di P. Fabbri, Bompiani, Milano 1961 (solo in italiano).

Saggi critici, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1972.

Miti d'oggi, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 2016 (con uno scritto di U. Eco).

Elementi di semiologia, a cura di Gianfranco Marrone, tr. it. di A. Bonomi, Einaudi, Torino, 2002.

Critica e verità, tr. it. di C. Lusignoli e A. Bonomi, Einaudi, Torino 2002.

Michelet, tr. it. G. Viazzi, Guida, Napoli 1989.

S/Z, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1981.

Ascolto (con R. Havas), in *Enciclopedia*, I, Einaudi, Torino 1977.

Luogo comune (con Jean-Louis Bouttes) e *Lettura* (con Antoine Compagnon), in *Enciclopedia*, VIII, Einaudi, Torino 1977.

Orale/scritto (con Eric Marty) in *Enciclopedia*, X, Einaudi, Torino 1977.

Scrittura (con Patrick Mauriès), in *Enciclopedia*, XII, Einaudi, Torino 1977.

Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso seguito da *Lezione*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 2001.

Lezione, Lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1981.

Frammenti di un discorso amoroso, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2014.

Barthes di Roland Barthes, tr. it. di G. Celati, Einaudi, Torino 2007.

La camera chiara. Nota sulla fotografia, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 2003.

L'impero dei segni, tr. it. di M. Vallora, Einaudi, Torino 1984.

L'ovvio e l'ottuso, tr. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Einaudi, Torino 2001.

La cronaca, tr. it. di I. Pezzini, in P. Fabbri e I. Pezzini (a cura di), *Mitologie di Roland Barthes*, Pratiche, Parma 1986.

La grana della voce, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1986.

Incidenti, tr. it. C. Cignetti, Einaudi, Torino 1990.

L'avventura semiologica, a cura di C. M. Cederna, Einaudi, Torino 1991.

Sul teatro, a cura di M. Consolini, postfazione di G. Marrone, Meltemi, Roma 2017.

Bertold Brecht, tr. it. di L. Santi, Castelvechi Roma 2014.

Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama, tr. it. di A. Ponzio, Mimesis, Milano 2017.

Dove lei non è. Diario di lutto. 26 ottobre 1977 - 15 settembre 1979, tr. it. di V. Magrelli, a cura di Nathalie Léger, Einaudi, Torino, 2010.

Il brusio della lingua, tr. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino, 1988.

Sul cinema, a cura di S. Toffetti, tr. it. di B. Bellotto, G. Bottirrolì, G. Celati, L. Lonzi, S. Toffetti, Il Melangolo, Genova 1997.

Scritti. Società, Testo, Comunicazione, a cura di G. Marrone, tr. it. di M. Di Leo, G. Marrone, S. Volpe, Einaudi, Torino 1998.

Lo sport e gli uomini, tr. it. di C. Bongiovanni, Einaudi, Torino 2007.

Il discorso amoroso, Seminario à l'école pratique des hautes études 1974-1976, seguito da Frammenti di un discorso amoroso inediti, introduzione di E. Marty, presentazione e cura di C. Coste, introduzione all'ed. it., tr. e cura di A. Ponzio, Mimesis, Milano 2015.

I carnet del viaggio in Cina, tr. it. di G. Lagomarsino, O Barra O, Milano 2010.

Album. Inediti, lettere e altri scritti, ed. stabilita e presentata da E. Marty, con la collaborazione di C. Coste, tr. it. di D. Borca, Il saggiautore, Milano 2016.

La preparazione del romanzo, Corsi (I e II) e Seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980), 2 voll., introduzione, traduzione e cura di E. Galiani e J. Ponzio, Mimesis, Milano 2010.

Monografie e studi critici in francese

Bident C., *Le geste théâtral de Roland Barthes*, Hermann, Parigi 2012.

Derrida J., "Le morti di Roland Barthes", in *Psyché. Invenzioni dell'Altro*, tr. it. di R. Balzarotti, Jaca Book, Milano 2008, pp. 307-342. Lo stesso testo si trova anche in Derrida J., *Ogni volta unica, la fine del mondo*, tr. it. di M. Zannini, Jaca Book, Milano 2005.

AA. VV., *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy 1977*, a cura di A. Compagnon, Christian Bourgeois éditeur, Paris 2003.

Burnier M.-A. e Rambaud P., *Le Roland Barthes sans peine*, Chiflet e Cie, Paris 2015.

Compagnon A., *Gli antimoderni da Joseph de Maistre a Roland Barthes*, tr. it. di A. Folin, Neri Pozza, Vicenza 2017.

- Calvet L.-J., *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*, Payot, Paris 1973.
- Calvet L.-J., *Roland Barthes 1915-1980*, Flammarion, Paris 1990.
- Carpentiers N., *La Lecture selon Barthes*, L'Harmattan, Paris 1999.
- Coste C., *Roland Barthes moraliste*, Presses Universitaires du Septentrion, Paris 1998.
- Coste C., *État présent. Roland Barthes*, in "French Studies", vol. LXIX, n. 3, pp. 363-374.
- Gil M., *Roland Barthes: au lieu de la vie*, Flammarion, Paris 2012.
- Hanania C., *Roland Barthes et l'étymologie*, Peter Lang, Bruxelles, 2010.
- Heath S., *Vertige du déplacement. Lecture de Barthes*, Fayard, Paris 1974.
- Marty E., *Roland Barthes. Le métier d'écrire*, Seuil, Paris 2006.
- Melkonian M., *Le corps couché de Roland Barthes*, Librairie Séguier, Paris 1989.
- Milner J. C., *Le périple structural*, Seuil, Paris 2002.
- Milner J. C., *Le pas philosophique de Roland Barthes*, Verdier Lagrasse (Aude) 2003.
- Ottmar E., *La bêtise de Barthes: un project inachevé*, in "Revue des sciences humaines", numero dedicato a Roland Barthes, n. 268, 2002.
- Richard J.P., *Roland Barthes, dernier paysage*, Verdier Lagrasse (Aude) 2006.
- Samoyault T., *Roland Barthes*, Editions du Seuil, Paris 2015.
- Sontag S., *L'écriture même: à propos de Roland Barthes*, Christina Bourgois, Paris 1982.
- Starobinski J., "Roland Barthes musicista", testo pubblicato il 7 agosto 2016 in "Il solo 24 ore".

Monografie e studi critici in italiano

- Pezzini I., *Introduzione a Barthes*, Laterza Roma-Bari 2014.
- Di Maio M., *Roland Barthes. Teoria e scrittura*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992.

- Lagorio S., *Introduzione a Roland Barthes*, introduzione di T. De Mauro, Sansoni, Firenze 1986.
- Benincasa C. (a cura di), *Roland Barthes. Carte, Segni*, catalogo della mostra al Casino dell'Aurora, tenutosi a Roma nel febbraio-marzo 1981, Electa, Milano 1981.
- Ponzio A., Calefato P., Petrilli S., Meltemi (a cura di), *Con Roland Barthes alle sorgenti del senso*, Roma 2006.
- Mitologie di Roland Barthes*, Atti del Convegno di Reggio Emilia, a cura di P. Fabbri e I. Pezzini, Pratiche, Parma 1986.
- Consolini M. e Marrone G., *Roland Barthes. L'immagine, il visibile*, Riga 30, Marcos y Marcos, Milano 2010.
- Ponzio J., Mininni G., Ponzio A., Solimini M., Petrilli S., Ponzio L., *Roland Barthes. La visione ottusa*, Mimesis, Milano 2010.
- Corrado G., *Il silenzio all'opera. Roland Barthes e Maurice Blanchot*, Mimesis, Milano 2012.
- Marrone G., *L'ossessione degli stereotipi*, Ediprint, Siracusa 1987.
- Marrone G., *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 2003.
- Marrone G., *Roland Barthes. Parole chiave*, Carocci editore, Roma 2016.
- Mininni G., *Barthes: incontenibile o insostenibile?*, in "Lectures", n. 6, dicembre 1980, pp. 87-113.
- Gallerani G. M., *Roland Barthes e la tentazione del romanzo*, Morellini, Milano 2013.
- Vangi M., *Letteratura e fotografia. Roland Barthes*, Rolf Dieter Brinkmann, Julio Cortázar, W.G. Sebald, Campanotto, Udine 2005.
- Pizzorusso A., "Barthes e la praxis dell'autobiografia", in Id., *Analisi e variazioni. Studi francesi*, Bulzoni Editore, Roma 1982, pp. 167-183.
- Marrone G., "Luoghi comuni. Un'ipotesi semiotica", in Nunzio La Fauci (a cura di), *Il telo di Pangloss. Linguaggio, lingue, testi, L'epos*, Palermo. 1994.
- "Roland Barthes" voce dell'Encyclopedia Universalis, vol. 17, Paris 1980.

Bonito Oliva A. (a cura di), *Roland Barthes. Intermezzo*, Skira, Ginevra-Milano, 2004.

Arbasino A., *Parigi o cara*, Adelphi, Milano 1995, pp. 300- 305.

Altri testi

Agamben G., *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014.

Agamben G., *L'avventura*, Nottetempo, Roma 2015.

Agamben G., *Note sul gesto in Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.

Agamben G., *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

Blanchot M., *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere*, Einaudi, Torino, 1977.

Blanchot M., *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.

Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Arnoldo Mondadori, Milano 1993, p. 73.

Foucault M., *Scritti letterari*, Feltrinelli Milano 2010.

Foucault M., *La grande straniera. A proposito di letteratura*, Cronopio, Napoli 2015.

Foucault M., *Il bel rischio*, Cronopio, Napoli, 2013.

Deleuze J. e Guattari F., *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino 1996.

Deleuze J., *Che cos'è un dispositivo*, Cronopio, Napoli 2007.

Deleuze J., *Critica e clinica*, tr. it. di A. Panaro, Raffaello Cortina, Milano 1996.

Deleuze J., *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, a cura di Deborah Borca, introd. di Pier Aldo Rovatti, Einaudi, Torino 2010.

Deleuze G. e Agamben G., *Bartebly. La formula della creazione*, tr. it. di S. Verdichio, Quodlibet, Macerata 2012.

- Derrida J., *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, tr. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmasso, A. C. Loaldi, Jaca Book, Milano 1998.
- Derrida J., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1990.
- Eco U., *La struttura assente*, Bompiani Milano 1968.
- Eco U., *Setti anni di desiderio*, Bompiani, Milano 1983.
- Eco U., *Dall'albero al labirinto*, Bompiani, Milano 2007.
- Kristeva J., *Il linguaggio, questo sconosciuto: iniziazione alla linguistica*, con un'intervista di Augusto Ponzio), Adriatica, Bari 1992.
- Kristeva J., *Les Samourais*, Gallimard, Paris 1992.
- Lacan J., *Il seminario. Libro VIII. Il transfert. 1960-1961*, a cura di A. Di Caccia, Einaudi, Torino.
- Lacan J., *Scritti*, tr. it., Einaudi, Torino 1974.
- Lacan J., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, ed. it. a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1979.
- Leroi-Gouhan, *Il gesto e la parola*, tr. it. di F. Zannino, Einaudi, Torino 1977.
- Marrone G., *Stupidità*, Bompiani, Milano 2012.
- Patocka J., *L'écrivain et son "objet"*, tr. fr. di Erika Abrams, POL, Paris 1990.
- Perelman C. e Olbrechts-Tyteca L., *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, tr. it. di C. Schick, M. Mayer e E. Barassi, Einaudi, Torino 1989.
- Pontalis J.-B., *La forza d'attrazione*, tr. it. di Marina Beer, Laterza, Roma Bari, 1992.
- Regazzoni S., *Ti amo. Filosofia come dichiarazione d'amore*, Utet, Milano 2017.
- Ronchi R., *La scrittura della verità. Per una genealogia della verità*, Jaca Book, Milano 1996.
- Ronchi R., *Filosofia della comunicazione. Il mondo come resto e come teogonia*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.
- Svenbro J., *Storia della lettura nella Grecia antica*, tr. it. di Valeria Laurenzi, Laterza, Roma-Bari 1991.

Winnicott D. W., *Gioco e realtà*, tr. it. di G. Adamo e R. Gaddini, Armando, Roma 2005.

Ernout A. e Meillet A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Ed. Klincksieck, 1994.

Pfister M., *Lessico Etimologico Italiano*, vol. I, Dr. Ludwig Reichert Verlag, Wiesbaden 1979, pp. 909-923.

Laplanche e Pontalis, *Enciclopedia della psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari, 1981.

Beccaria L., *Dizionario di linguistica*, Einaudi, Torino 1994.

De Mauro T., *Grande dizionario italiano dell'uso*, vol. I, Utet, Torino 1999

Mounin G., *Dictionnaire de la linguistique*, Quadrige, Paris 1974.

Dubois J., Giacomo M., Guespin L., Marcellesi C., Marcellesi J.- B., Mével J. P., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du Language*, Larousse, Paris 1994.

Cortelazzo M. e Zolli P., *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, Zanichelli, Milano 1999.

Enciclopedia Universale, Larousse-Rizzoli, Paris-Milano 1969.