



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in  
Lettere  
Classe X

Tesi di Laurea

ROLAND BARTHES  
*Sade, Fourier, Loyola.*  
*La scrittura come eccesso*

Relatore  
Prof. Adone Brandalise

Laureando  
Fabiano Caroli  
n° matr.1149939 / LTLT

Anno Accademico 2019 / 2020



*Ad Angela,  
mia nonna*



## ABBREVIAZIONI

RB, Roland Barthes

AS, *L'avvento semiologica*

BL, *Il brusio della lingua*

BRB, *Barthes di Roland Barthes*

CC, *La camera chiara*

ES, *Elementi di semiologia*

FDA, *Frammenti di un discorso amoroso*

GZ, *Il grado zero della scrittura*

IS, *L'impero dei segni*

L, *Lezione*

MO, *Miti d'oggi*

NSC, *Nuovi saggi critici*

OC, *Ouvres Complètes*

OO, *L'ovvio e l'ottuso*

PT, *Il piacere del testo*

R, *Racine*

RA, *La retorica antica*

SC, *Saggi critici*

SeM, *Il senso della moda*

SFL, *Sade, Fourier, Loyola*

SM, *Il sistema della moda*

ST, *Sul teatro*

STC, *Scritti. Società, Testo, Comunicazione*



# INDICE

|                                                                                                                           |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| INTRODUZIONE.....                                                                                                         | IX |
| Capitolo 1.....                                                                                                           | 13 |
| Roland Barthes, l'uomo e il suo tempo .....                                                                               | 13 |
| 1.1 Strutturalismo e critica: l'età d'oro della teoria. Barthes,<br>Genette e Deleuze.....                                | 26 |
| 1.2 <i>Tel Quel</i> .....                                                                                                 | 34 |
| Capitolo 2.....                                                                                                           | 39 |
| Isolarsi, articolare, ordinare, teatralizzare: le operazioni di Sade,<br>Fourier, Loyola, «inventori di una lingua» ..... | 39 |
| 2.1 Sade I e II.....                                                                                                      | 47 |
| 2.2 Loyola .....                                                                                                          | 59 |
| 2.3 Fourier .....                                                                                                         | 65 |
| Capitolo 3.....                                                                                                           | 73 |
| Il piacere del testo.....                                                                                                 | 73 |
| CONCLUSIONI.....                                                                                                          | 83 |
| BIBLIOGRAFIA .....                                                                                                        | 87 |



## INTRODUZIONE

Egli ci ha insegnato l'avventura di un uomo di fronte a un testo, non ci ha offerto modelli schematici da applicare, bensì un esempio vivente di come *incantarci* ogni giorno di fronte alla vitalità, e al mistero, della semiosi in atto. In questo senso dobbiamo ringraziarlo e in questo senso, checché ne dicano le gazzette, credo che sarà difficile dimenticare e lasciar morire il suo insegnamento<sup>1</sup>.

Con queste parole Umberto Eco ricorda l'amico Roland Barthes, in occasione del convegno tenutosi a Reggio Emilia il 13 e 14 aprile 1986<sup>2</sup>. La figura del critico letterario è infatti riconosciuta come una fra quelle che ha portato contributi originali e fecondi alla teoria della letteratura, essendo il suo pensiero ancor oggi al centro di dibattiti e interpretazioni.

Forti degli studi sull'autore francese, in questo lavoro si è voluto mettere in luce l'attività e lo studio di Roland Barthes in relazione alla sua opera *Sade, Fourier e Loyola*. Una prima parte<sup>3</sup> della tesi è volta ad introdurre la figura dello studioso francese che visse ed operò prevalentemente a metà Novecento. Le motivazioni che ci hanno portato a prendere le mosse dalla figura autoriale sono essenzialmente tre. In primo luogo, riguardo gli studi di teoria della letteratura, il lavoro e il pensiero di Barthes rappresentano uno dei momenti di massimo sviluppo in ambito letterario. Questo periodo viene definito, giustamente, «l'età d'oro della teoria»<sup>4</sup>, è sufficiente, infatti, scorrere un testo come *Il demone della teoria* di Antoine De Compagnon per accorgersi della rilevanza degli studi barthesiani. Così l'autore francese autodefinisce<sup>5</sup> il suo pensiero, la *bathmologia*:

Barthes chiamava questo «rovesciamento continuo dal pro al contro», questo battere incessante della *doxa* e del paradosso, *bathmologia*, e lo paragonava, sulla

---

<sup>1</sup> Cfr. UMBERTO E., *La maestria di Barthes in Mitologie di Roland Barthes: i testi e gli atti*, Convegno di Reggio Emilia, 13-14 aprile 1986.

<sup>2</sup> Cfr. FABBRI P., PEZZINI I. (1986).

<sup>3</sup> Cfr. Capitolo 1.

<sup>4</sup> Si veda, a tal proposito, il titolo che ne dà il manuale di BRUGNOLO, COLUSSI, ZATTI, ZINATO (2017), pp. 185-202.

<sup>5</sup> Cfr. BARTHES (1980), p. 56.

scorta di Vico, a una spirale, non a un cerchio chiuso su se stesso, tanto più che il «pensiero segreto» può somigliare all'idea acquisita senza esserlo, dopo essere passata per la teoria: è quindi un'idea di secondo grado<sup>6</sup>.

La seconda ragione è di tipo metodologico: affrontare degli studi teorico-letterari senza la dovuta contestualizzazione delle opere di Barthes e gli interessi che lo hanno portato a compiere tali studi, sarebbe una pretesa troppo grande e, forse, vana. Da questo punto di vista, particolarmente rilevanti sono gli studi compiuti da Isabella Pezzini<sup>7</sup> e, non da meno, le *Oeuvres complètes*, curate da Éric Marty e edite esclusivamente in lingua francese, che offrono la possibilità di avere un panorama completo del pensiero pluridisciplinare di Barthes. Apporti altrettanto rilevanti provengono da Gianfranco Marrone<sup>8</sup> e dai numerosi convegni che ogni anno commemorano lo studioso francese.

Ma la figura di Barthes ha anche suscitato commenti di segno opposto. Ad esempio, un recente studio di teoria della letteratura, dell'inglese Terry Eagleton<sup>9</sup>, afferma che la stagione dei grandi teorici – Saussure, Gramsci e Jakobson fino a Jameson, Barthes e Foucault – è oggi definitivamente archiviata. La posizione di Eagleton è comprensibile: ripensare la teoria e la critica letteraria nella cultura contemporanea, assorbita oggi dal ruolo dei media sempre più preponderante, è, infatti, una sfida del tempo presente.

La terza ragione si radica a livello sociale: mossi dall'adesione a un movimento e da una temperie culturale che in quel periodo provoca un corto-circuito della critica, questi autori, sotto l'influsso dello Strutturalismo, sono spinti a ripensare un diverso approccio al testo, che porta all'elaborazione di teorie letterarie originali e affatto diverse dalle precedenti. Per Barthes, l'annessione al gruppo *Tel Quel* rappresenta la spinta necessaria per ripensare lo studio critico alla luce

---

<sup>6</sup> Cfr. COMPAGNON (2000), p. 282.

<sup>7</sup> Cfr. PEZZINI (2014).

<sup>8</sup> Cfr. MARRONE (1994; 2002; 2010). Si ricordano anche tutte le opere di Barthes che beneficiano dell'Introduzione di Gianfranco Marrone.

<sup>9</sup> Cfr. EAGLETON T., *After Theory*, Oxford, Blackwell, 1996.

della semiologia, della *significanza* e del piacere del testo aldilà del senso prodotto da quest'ultimo.

È proprio su quest'ultimo punto che si è deciso di concentrare la seconda parte del presente lavoro, che prende in esame l'opera *Sade, Fourier, Loyola*<sup>10</sup>. Questi tre autori vengono definiti da Barthes *logoteti*, ovvero inventori di una lingua. In tal senso, il capitolo 2, ripercorre lo studio compiuto dal Nostro sui rispettivi testi: *Le 120 giornate di Sodoma* di Sade, *La teoria dei quattro movimenti* e *il nuovo mondo amoroso* di Fourier e gli *Esercizi spirituali* di Loyola.

Quattro sono le *operazioni* per mezzo delle quali i tre autori sono inventori di una lingua e, allo stesso tempo, è per mezzo di queste che si produce *Il Piacere del testo* affrontato nella terza parte di questo lavoro di tesi. La lingua dell'eccesso provoca un piacere che risiede nell'atto della lettura. Piacere e godimento sono le due facce di una stessa medaglia: l'uno dicibile, insito nella parola, l'altro non esprimibile, ma immediato.

---

<sup>10</sup> Cfr. BARTHES (1977).



# Capitolo 1

## Roland Barthes, l'uomo e il suo tempo

Si vuole aprire questo primo capitolo del presente lavoro di tesi, introducendo la figura di Roland Barthes. A tal fine, questa prima parte non funge come semplice biografia di uno tra gli intellettuali francesi che meglio rappresenta le ultime soglie di un orizzonte scientifico di approccio al testo, lo Strutturalismo, nozione che andremo ad approfondire poco più avanti e non solo in ambito strettamente letterario, ma manifestazione iconica di una temperie culturale a cavallo tra gli anni '60 e gli anni '80 del secolo scorso. Scopo precipuo è inserire Roland Barthes in un orizzonte culturale più ampio. Appare evidente quindi che non è possibile parlare della portata intellettuale di Barthes in modo *indipendente* rispetto alla *struttura*, utilizzando termini quali "indipendente" e "struttura" con cui avremo familiarità nei successivi paragrafi<sup>11</sup>.

Per il più completo dato biografico sulla figura di Roland Barthes si rimanda a Pezzini<sup>12</sup> e non meno importante risulta la nota biografica delle *Oeuvres Complètes*<sup>13</sup> curate, tra l'altro, da uno degli allievi di Barthes, Éric Marty. Nel 2015, in occasione dei cento anni dalla nascita di Roland Barthes, disparati convegni si sono celebrati e numerose riviste hanno dedicato al critico francese numeri monografici, tra questi si segnala l'articolo di Claude Coste, «État présent. Roland Barthes» uscito in *French Studies*<sup>14</sup>, nel quale viene tratteggiato un quadro esauritivo del dato biografico. In particolare, si desidera riportare qui di seguito lo

---

<sup>11</sup> Si vedano in particolare i §§1.2-1.3.

<sup>12</sup> Cfr. PEZZINI (2014), pp. 155-162.

<sup>13</sup> Si veda la bibliografia, in particolare alla voce III delle «Opere complete».

<sup>14</sup> Si veda la bibliografia, alla voce I. REPERTORI BIBLIOGRAFICI.

stato dell'arte riguardo la ricerca sul lavoro e la figura di Barthes attraverso gli studi condotti in vari paesi:

Sans aucun souci d'exhaustivité, on signalera également la vitalité de la recherche en Irlande (Maria O'Sullivan), Italie (Carlo Ossola, Paolo Fabbri, Guido Mattia Gallerani, Francesca Mambelli, Gianfranco Marrone, Marco Consolini), Belgique, francophone et néerlandophone (Sémir Badir, Kris Pint), Espagne (Luís Soto), Pologne (Magdalena Marciniak), Russie (Serge Zenkine), Roumanie (Alexandru Matteri), Canada (Cécile Hanania, Sophie Létourneau), Japon (Yoshiko Ishikawa, Kohei Kuwada, Yasuo Kobayashi, organisateur du colloque 'Barthes: résonances des sens', à Tokyo, en 2003), Chine (Han Qian) et Maroc (Mohamed Lehdahda, colloque 'Barthes au Maroc' en 2010, à Meknès)<sup>15</sup>.

[“Senza alcuna pretesa di esaustività, si segnala ugualmente la vitalità della ricerca in Irlanda (Maria O'Sullivan), Italia (Carlo Ossola, Paolo Fabbri, Guido Mattia Gallerani, Francesca Mambelli, Gianfranco Marrone, Marco Consolini), Belgio, francofoni e olandesi (Sémir Badir, Kris Pint), Spagna (Luís Soto), Polonia (Magdalena Marciniak), Russia (Serge Zenkine), Romania (Alexandru Matteri), Canada (Cécile Hanania, Sophie Létourneau), Giappone (Yoshiko Ishikawa, Kohei Kuwada, Yasuo Kobayashi, organizzatore di un convegno 'Barthes: résonances des sens', a Tokyo, nel 2003), Cina (Han Qian) e Marocco (Mohamed Lehdahda, convegno 'Barthes au Maroc' nel 2010, a Meknès)"].

In questa sede si vuole prendere le mosse dall'intreccio di un nuovo assetto culturale, che andava definendosi a metà del secolo, con il mero dato biografico. È necessario ricordare come l'approdo della critica a questo nuovo approccio del testo, riguarda ambiti molto più vasti e prende le mosse dai primi anni del XX secolo<sup>16</sup>. *Struttura* è uno dei termini-chiave per comprendere parte del lavoro e dello studio di Roland Barthes. Tale termine ebbe una notevole

---

<sup>15</sup> COSTE C., «État présent. Roland Barthes» in *French Studies*, vol. LXIX, No. 3, 2015, pp. 365-366.

<sup>16</sup> A tale proposito si veda il sempre valido manuale di COMPAGNON A., *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, che formulava un giudizio rilevante, affermando che: «la teoria in Francia fu un fuoco di paglia, e il desiderio che Roland Barthes formulava nel 1969: “La nuova critica deve diventare senza indugio nuovo concime, per fare qualche altra cosa dopo”, non pare essersi realizzato». (p. 6). Non da meno BRUGNOLO *et alii*, in *La scrittura e il mondo*, ci ricorda quanto Barthes e Genette costituiscano l'età d'oro della critica; riflettono sul termine *struttura* rintracciabile già “negli anni Trenta nel Circo linguistico di Praga. Nelle Tesi del '29 e negli altri scritti di questo circolo, di cui fecero parte tra gli altri Roman Jakobson (1896-1982) e Jan Mukařovsky (1891-1975) [...]” (p. 187).

fortuna in svariati ambiti fra cui la linguistica, l'antropologia, la psicologia, la psicanalisi e, infine, la filosofia neomarxista<sup>17</sup>.

Si intende però precisare, come già rilevato da Pezzini, i cui studi si ritiene siano una chiave di lettura imprescindibile per comprendere l'opera dell'autore francese, che Barthes è solito «prendere le distanze e abbandonare tutto ciò che diviene stereotipo, prassi e senso comune»<sup>18</sup>. Ciò trova conferma nelle stesse parole di Barthes quando nella sua autobiografia<sup>19</sup> afferma: «l'autore reagisce sia al discorso che lo circonda, sia al proprio discorso, se l'uno e l'altro si mettono a consistere troppo»<sup>20</sup>. Affermazione, quest'ultima, che mostra come il pensiero barthesiano non sia rigido e chiuso in schemi precostituiti, ma in continuo divenire. A sostegno di tale tesi, non sarà difficile non notare la varietà delle opere di Barthes e di come, mediante le parole stesse dell'autore nell'opera poc'anzi citata, il suo pensiero e la materia di scrittura siano sempre state suscitate da attenzioni di vario genere ad intellettuali coevi e non.

A tal proposito, perciò, si ripropone di seguito la tabella delle fasi di produzione letteraria e degli autori che ne hanno influenzato la scrittura, così come riportataci da Roland Barthes:

---

<sup>17</sup> Si vuole *an passant*, in questa sede, ricordare alcuni dei nomi che ricorreranno più avanti in questo lavoro e saranno un punto di riferimento per gli strutturalisti: Ferdinand de Saussure per la linguistica; Claude Lévi-Strauss per l'antropologia; la psicologia di Jean Piaget; la psicanalisi di Jacques Lacan e la filosofia neomarxista di Louis Althusser.

<sup>18</sup> Cfr. PEZZINI (2014), p. 8.

<sup>19</sup> Cfr. BARTHES (1980).

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 166.

| FASI           |                         |                                                              |
|----------------|-------------------------|--------------------------------------------------------------|
| Intertesto     | Genere                  | Opere                                                        |
| (Gide)         | (la voglia di scrivere) | –                                                            |
| Sartre         | mitologia sociale       | <i>Il grado zero</i>                                         |
| Marx           |                         | Scritti sul teatro                                           |
| Brecht         |                         | <i>Miti d'oggi</i>                                           |
| Saussure       | semiologia              | <i>Elementi di semiologia</i><br><i>Sistema della moda</i>   |
| Sollers        | testualità              | <i>S/Z</i>                                                   |
| Julia Kristeva |                         | <i>Sade, Fourier, Loyola</i>                                 |
| Derrida, Lacan |                         | <i>L'impero dei segni</i>                                    |
| (Nietzsche)    | moralità                | <i>Il piacere del testo</i><br><i>R.B. di Roland Barthes</i> |

Tabella 1 Barthes par Roland Barthes (1980), p. 166.

Prendendo le mosse dalla *Tabella 1*, è utile ripercorrere le tappe più significative della produzione di Roland Barthes. Si suole, perciò, distinguere – secondo la suddivisione di Pezzini – la produzione di Barthes in sei fasi:

La prima fase si svolge tra il 1942 e il 1954 e, come indicata anche da Barthes<sup>21</sup>, ruota attorno alla “voglia di scrivere”. Sono anni difficili per l'autore, colpito da tubercolosi, ciononostante non viene meno il suo avvicinamento ad autori quali Michelet, Sartre, Marx, Lenin e Trotskij. È in questo periodo che

questa vita regolata, dagli aspetti monastici, scandita da pause programmate come la cura del silenzio, la sospensione di ogni attività fisica per qualche ora al giorno, [offrirà] a Barthes la possibilità di costruirsi una interiorità, attraverso l'esercizio della lettura solitaria, e di apprezzare l'esperienza del vivere comune, contando su amicizie intense e continue<sup>22</sup>.

È dall'incontro intellettuale con gli autori sopra citati che nascono i primi articoli per la rivista del sanatorio *Existences*, articoli che confluiranno nel *Degré zéro de l'écriture* (1953). Ma è la scoperta di Gide che caratterizza questa prima fase della sua produzione, autore rispetto al quale «prova una vera e propria

<sup>21</sup> v. *Tabella 1*.

<sup>22</sup> Cfr. PEZZINI (2014), p. 6.

fascinazione [...] per la sua tensione morale, per la radicalità delle sue scelte, per il suo anticonformismo»<sup>23</sup>. È proprio da André Gide che nasce la “voglia di scrivere”.

È con il miglioramento delle sue condizioni di salute che inizia a scrivere moltissimo e «a disegnare la vasta mappa dei suoi interessi: a molti di essi rimarrà fedele nel corso della sua opera; su alcuni, ora appena abbozzati, tornerà in seguito in modo più sistematico»<sup>24</sup>. Come già ricordato gli interessi di Barthes si muovono tra vari ambiti, citandone alcuni: la letteratura, l'arte, il teatro, il marxismo e l'impegno sociale.

*Le degré zéro de l'écriture*<sup>25</sup> è il primo libro che pubblica e a partire dal quale si immortala la sua fama di critico. Il testo presenta una modernità senza precedenti, non è un caso, infatti, che l'opera sancì l'atto di fondazione – insieme ad altri – della *nouvelle critique*. Dalle prime parole dell'introduzione cogliamo il vento del cambiamento:

Hébert non iniziava mai un numero del *Père Duchêne*<sup>26</sup> senza infilarci dentro qualche “canchero!” e qualche “va in malora!”. Queste imprecazioni non significavano niente, ma segnalavano. Che cosa? Tutta una situazione rivoluzionaria. Ecco dunque l'esempio di una scrittura la cui funzione non è più solitamente quella di comunicare o esprimere, ma anche d'imporre un al di là del linguaggio che è al tempo stesso la Storia e la posizione che vi si assume<sup>27</sup>.

Evidente è il carattere già rivoluzionario delle idee che di lì a poco l'autore avrebbe condiviso. I temi affrontati denotano una riaffermazione del valore della letteratura, scrive infatti Barthes: «questo ordine sacrale dei Segni scritti fissa la letteratura come un'istituzione e tende chiaramente ad astrarla dalla Storia, dal momento che nessuna clausura è possibile senza un'idea di perennità»<sup>28</sup>. Non ci

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 9

<sup>25</sup> Si rimanda alla bibliografia per la data di pubblicazione e la relativa edizione italiana.

<sup>26</sup> Nota dell'edizione: [Jacques-René Hébert (1757-94), giornalista e uomo politico. Nel 1790 diede vita al *Père Duchêne*, che fu uno dei principali fogli di propaganda rivoluzionaria].

<sup>27</sup> Cfr. BARTHES (1982), *Introduzione*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

si può soffermare in questa sede sulla struttura dell'opera, basti qui ricordare al lettore la vastità e l'importanza dei temi affrontati: la scrittura del romanzo, l'analisi della scrittura poetica, la rottura della scrittura borghese, i rapporti tra scrittura, rivoluzione, silenzio e parola. Non mancheranno più avanti riferimenti puntuali su cosa sia la lingua in rapporto all'opera *Sade, Fourier e Loyola. La scrittura come eccesso*, sono questi – infatti – creatori di una lingua<sup>29</sup>.

La seconda fase si colloca tra il 1955 e il 1961 e viene denominata delle “mitologie sociali”, si apre in effetti una periodo del pensiero che aveva già trovato riscontro poco tempo prima. Si potrebbe anche affermare che i presupposti gettati nella prima fase, dettati dalla debilitante malattia di Barthes, costituiscono un *continuum* con la fase che ora si cercherà di analizzare. Il tema della scrittura borghese occupa uno spazio di primordine: ad un suo trionfo è seguita, subito dopo, la sua rottura.

Barthes scrive ogni mese per la rivista *Les lettres nouvelles*, i cui testi verranno raccolti ne *Il mito, oggi, Mythologies* (1957). Primo grande filone di questo periodo, come già anticipato, è «smascherare l'ideologia borghese nella sua forma più sottile e pervasiva, quella che s'insinua nelle apparenze dell'ovvietà quotidiana e che tende a far passare come *naturale* ciò che invece non lo è affatto, essendo artificio e costruzione intenzionale»<sup>30</sup>. La forte critica alla borghesia passa dall'osservazione della realtà francese e giunge come un grido forte e accorato, che rintraccia nell'eccessiva «estetizzazione del quotidiano», le cause prime di questa crisi identitaria.

Il secondo filone, che occupa questa seconda fase della produzione barthesiana, è costituito dal teatro. Ed è proprio Barthes che, parlando di sé in terza persona, istruisce sul significato del teatro nell'intera sua produzione: «al crocicchio di ogni opera, forse il Teatro: non c'è alcuno dei suoi[parla di sé in terza persona n.d.r] testi, in realtà, che non tratti di un certo teatro, e lo spettacolo è la categoria

---

<sup>29</sup> Si veda il Capitolo 2, quale sarà oggetto di questo studio.

<sup>30</sup> Cfr. PEZZINI (2014), p. 23.

universale sotto le cui spoglie viene visto il mondo»<sup>31</sup>. L'interesse per il teatro continua fino al 1960, benché includa questa produzione nella prima fase<sup>32</sup>. Le produzioni teoriche sul teatro verranno interrotte, con l'intenzione futura di raccogliere tutti gli scritti in merito in un unico volume. L'esperienza del teatro segna in modo netto la critica alla borghesia, nello specifico al teatro borghese e all'apertura verso un teatro "popolare". In questo senso, uno snodo fondamentale è rappresentato dalla scoperta di Bertolt Brecht: «Brecht mi ha fatto passare la voglia di ogni teatro imperfetto, e proprio a partire da quel momento, credo, non sono più andato a teatro»<sup>33</sup>. È con Brecht che viene abbattuta l'immedesimazione totale tra personaggio e colui che lo interpreta, si può dire – in altre parole – che il personaggio è sia attore che critico di sé stesso.

È di questi anni l'interesse per la fotografia, argomento che affronterà a più riprese dapprima nei *Miti d'oggi* (1957), poi in alcuni saggi che si trovano nella raccolta uscita postuma *L'ovvio e l'ottuso* (1982), ma è con *La camera chiara* (1980) che la materia verrà trattata in modo esaustivo. Riferisce Calvino:

nel suo ultimo libro, che avevo letto poche settimane prima (*Le chambre claire. Note sur la photographie*, ed. Charieis du Cinéma-Gallimard-Seuil) m'avevano colpito soprattutto le bellissime pagine sull'esperienza d'essere fotografo, sul disagio di vedere il proprio volto diventato oggetto, sul rapporto tra l'immagine e l'io; così tra i primi pensieri che mi presero nell'apprensione per la sua sorte s'affacciava il ricordo di quella lettura recente, il legame fragile e angoscioso con la propria immagine che veniva lacerato a un tratto come si lacera una fotografia<sup>34</sup>.

Nella terza fase si distinguono due momenti: dal 1962 al 1964, identificato dagli studiosi come periodo della *nuova critica* e dal 1964 al 1967, gli anni centrali propri dello Strutturalismo. Si dedicherà a questa fase ampio respiro nei §§1.1, 1.2, basti solo ricordare in questa sede che sono anni di grande cambiamento, non solo nella biografia dell'autore, ma anche dal punto di vista sociale e intellettuale.

---

<sup>31</sup> Cfr. BARTHES (1980), p. 200.

<sup>32</sup> v. *Tabella 1*.

<sup>33</sup> Cfr. BARTHES (2002), p. 34.

<sup>34</sup> Cfr. CALVINO I., *Barthes e i raggi luminosi*, in *Riga 30*, n. 30, a cura di M. Consolini, G. Marrone, Milano, Marcos y Marcos, 2010, pp. 138-141. Articolo apparso per la prima volta in «la Repubblica», 9 aprile 1980; ora in *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 1990.

Poc'anzi, infatti, si è citato il caso di Bertolt Brecht, il cui teatro non mancò di suscitare aspre controversie, ma è anche il caso di citare il *nouveau roman*<sup>35</sup> di Alain Robbe-Grillet<sup>36</sup>, entrambi i casi vengono nei fatti «tacciat[i] di snobismo intellettuale»<sup>37</sup>. Nell'edizione italiana dei *Saggi critici*, molti scritti sono dedicati proprio a questi due autori e, conseguentemente, al teatro e al *nouveau roman*<sup>38</sup>.

La quarta fase che si situa tra gli anni 1968 e 1971, viene denominata da Pezzini quella delle “utopie e scritture dell'eccesso”. Sarà proprio l'*eccesso* oggetto di indagine privilegiato di questo lavoro e, per tale motivo, si rimanda al capitolo successivo del presente lavoro. Tralascieremo perciò l'opera *Sade, Fourier e Loyola. La scrittura come eccesso*, a cui si darà voce, in modo più approfondito, nel secondo capitolo, ci pare tuttavia rilevante soffermarci sui nuovi interessi che caratterizzano l'attività di Barthes e da cosa o da chi essi siano stati suscitati.

---

<sup>35</sup> “Corrente della letteratura francese contemporanea nata, negli anni 50, dal desiderio di rendere le tecniche della narrativa più consone alle continue trasformazioni del mondo attuale e alla situazione esistenziale dell'uomo del nostro tempo. [...] I due esponenti più noti della corrente sono A. Robbe-Grillet (*Les gonnes*, 1953; *La jalouse*, 1957; *Le labyrinthe*, 1959) e M. Butor (*L'emploi du temps* 1956; *Modification*, 1957; *Degrés*, 1960): l'uno teso a una narrativa puramente descrittiva, fenomenologia, nella quale gli oggetti vengano tuttavia enunciati attraverso i sensi e i sentimenti; l'altro portato a ricostruire la realtà attraverso i pensieri, i monologhi interiori dei personaggi” (v. *Nuova enciclopedia universale*, vol. 10, Fabbri editore, Milano, 1992, p. 5461). Altresì si veda G. Ferroni, in *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, Einaudi, Torino, 1991, p. 509, il quale afferma che scopo precipuo della corrente è, con i loro romanzi, «sottolineare la tendenza [...] a una descrizione minuta e ossessiva degli oggetti e della realtà esterna: la presenza umana è ridotta alla funzione dell'occhio, a uno sguardo passivo che intende avvicinarsi a quello della fotografia o della macchina da presa».

<sup>36</sup> «J'ai toujours été un débutant: j'ai commencé une carrière d'ingénieur agronome à vingt ans, une autre de romancier à trente, une de cinéaste à quarante. De la même façon, à cinquante ans, je me suis mis à peindre. À soixante peut-être, je ferai de la musique» [“Sono sempre stato un principiante: ho iniziato una carriera da ingegnere agronomo a vent'anni, un'altra da scrittore a trenta, un'altra ancora da regista a quarant'anni. Allo stesso modo, a cinquant'anni, ho cominciato a dipingere. A sessant'anni forse, farò della musica”]. Alain Robbe-Grillet (1922-2008), scrittore saggista, regista e sceneggiatore.

<sup>37</sup> Cfr. PEZZINI (2014), p. 45.

<sup>38</sup> Si segnalano in particolare: «All'avanguardia di quale teatro?»; «I compiti della critica brechtiana»; «Non c'è una scuola Robbe-Grillet»; «Su *La Madre* di Brecht»; «Il punto su Robbe-Grillet?», cfr. BARTHES (1966), pp. 28-103.

In questi anni, infatti, si accende un dibattito culturale che ruota attorno alla rivista «Tel Quel»<sup>39</sup> e alimentato da un gruppo di intellettuali, fra cui Sollers, Kristeva, Derrida e Lacan. Non mancherà, più avanti, di riferire su Derrida il quale non può essere tralasciato in merito al dibattito strutturalista<sup>40</sup> e su Lacan<sup>41</sup>, quando si affronterà De Sade e il *godimento della trasgressione*<sup>42</sup>. In Sollers, Barthes, rivede la figura di un intellettuale teso alla ricerca letteraria avanguardistica, mentre a Julia Kristeva è particolarmente grato per la diffusione e lo studio di nozioni quali *intertestualità* e *soggettività* in ambito strutturalista.

Già ne il *Système de la mode* del 1967, erano anticipati il valore e l'importanza della retorica antica, a cui poi sarà dedicato un intero volume dal titolo *L'ancienne rhétorique* che dapprima esce in Italia, su suggerimento di Umberto Eco, e successivamente in Francia nel 1980 su «Communications». Scrive Pezzini: «nella retorica antica Barthes non ritrova solo un sapere tecnico utile a rendere l'informazione più efficiente, ma crede di riconoscere i principi di una fondamentale dialogicità, pertinenti in ogni forma di comunicazione»<sup>43</sup> e a sostegno di ciò Barthes afferma:

le frontiere della retorica possono allargarsi o restringersi, dal gongorismo alla scrittura "bianca", ma è certo che la retorica, in cui non è da vedere altro che la tecnica dell'informazione esatta, è legata non solo a ogni letteratura, ma anche a ogni comunicazione, dal momento in cui essa vuol far intendere all'altro che lo riconosciamo: la retorica è la dimensione *amorosa* della scrittura<sup>44</sup>.

Ma questa fase segna anche l'apertura verso un nuovo orizzonte di ricerca narratologica. Molti i saggi in merito tra i quali segnaliamo: *L'effet de réel* (1968), *La mort de l'auteur* (1968), *Écrire, verbe intransitif?* (1970), *Écrivains, intellectuels*,

---

<sup>39</sup> Su cui si rimanda al §1.2.

<sup>40</sup> È con una citazione di Montaigne, particolarmente eloquente, che Jacques Derrida apre il capitolo dedicato a "La struttura, il segno e il gioco, nel discorso delle scienze umane": «è più difficile interpretare le interpretazioni che interpretare le cose». Cfr. DERRIDA J., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 2002, p. 359.

<sup>41</sup> Su cui si rimanda al Capitolo 2.

<sup>42</sup> Cfr. LACAN (2008), p. 225.

<sup>43</sup> Cfr. PEZZINI (2014), p. 81.

<sup>44</sup> Cfr. BARTHES (1966), *Prefazione*, XVII.

*professeurs* (1971), *De l'oeuvre au texte* (1971), *Le troisième sens* (1970). *La morte dell'autore*, presente nell'edizione italiana ne *Il brusio della lingua*<sup>45</sup>, offre riflessioni rilevanti sulla figura dell'autore e ne distrugge i presupposti, affermando quanto l'importanza data alla figura dell'autore sia frutto del positivismo e «punto d'arrivo dell'ideologia capitalistica»<sup>46</sup>. Si ribadisce la vocazione della scrittura di distruggere e annientare ogni voce, la sua fuggevolezza e la difficoltà che essa mostra nell'essere sotto l'egemonia di qualcuno o qualcosa. Afferma a tal proposito Barthes: «[...] non appena un fatto è *raccontato* [...] avviene questo distacco, la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia»<sup>47</sup>. In definitiva, «[la] nascita del lettore non può che essere la morte dell'autore»<sup>48</sup>.

S/Z del 1970 raccoglie il frutto di anni di insegnamento ed è l'analisi di un racconto di Balzac, *Sarrasine* (1830). Rilevante, di questo lavoro, è il nuovo approccio, egli mostra di volersi spingere aldilà del racconto in sé. Esso cela, secondo il critico, un'altra verità, un altro mondo, che si situa aldilà delle azioni narrate, questa realtà che va "oltre" il testo è segnata da: «[le] domande che pone, [la] suspense che crea intorno all'identità dei personaggi, ai modi con cui la storia è narrata e si conclude»<sup>49</sup>. Barthes apprezza del testo di Balzac la sua estrema modernità dettata dalla tensione verso temi che concernono l'ambiguità sessuale e la castrazione.

Nel volume *Dall'opera al testo*, saggio di questi anni, emerge il desiderio, da parte di Barthes, di cambiare la nozione di *opera* in *testo*: quest'ultimo è un campo metodologico, non si iscrive in un genere e, mentre l'*opera* ripiega sul significato, il *testo* pertiene, invece, alla sfera del significante.

---

<sup>45</sup> Cfr. BARTHES (1988).

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 2.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 1.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>49</sup> Cfr. PEZZINI (2014), p. 89.

Dai numerosi viaggi in Giappone nasce la suggestione necessaria per redigere *L'empire des signes* (1970) [trad. italiana *L'impero dei segni*]. Non è un'opera convenzionale, piuttosto un gioco di *finzioni*: il Giappone è trattato per temi astratti e il racconto sembra utopico.

La quinta fase, denominata da Barthes della “moralità”, si colloca tra il 1972 e il 1977. Domina questo periodo l'evasione della norma, la spinta stringente tra testo e vita e il tema del piacere. Nel 1973 esce *Le plaisir du texte* che non viene accolto con particolare favore dalla critica e suscita scandalo. Nello stesso anno l'autore francese inizierà la stesura di *Roland Barthes par Roland Barthes* che sarà pubblicato nel 1975, mentre è del 1977 un'altra sua opera, frutto di un paio di seminari: *Frammenti di un discorso amoroso*. È dunque il piacere il tema centrale di questa fase, il quale acquista valore e rappresenta una sorta di reazione intellettuale rispetto all'appiattimento che la critica ha nei confronti dell'opera: non esiste solo l'opera in sé, ma è anche da considerare il *piacere* che ne deriva. A tal proposito, ci sembra appropriato in questa sede riportare, come già Pezzini, un'intervista fatta a Barthes a Rabat:

il piacere è una nozione che ho utilizzato in modo un po' tattico quando ho constatato che gli studi, le idee, le teorie sul fatto letterario avevano fatto dei grandi progressi sul piano teorico ma che in questi progressi di tipo teorico la percezione del testo finisca per essere un po' astratta, un po' fredda e un po' sottomessa a dei valori impliciti di autorità. È quel che in psicoanalisi si chiama il super-io: ed è per questo che ho voluto segnare una battuta di arresto e dire questa cosa molto semplice, che il testo non è solo un oggetto ideologico, un oggetto di analisi, ma è anche la fonte di un piacere. C'è un piacere di lettura del testo [...] Il godimento è un termine molto più forte, molto più enigmatico, molto più misterioso... Ho dunque definito il piacere, soprattutto nella lettura, come una sorta di godimento diffuso, di godimento trattenuto, di godimento relativo a delle condizioni di situazione, di lettura<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Con Abdallah Bensmain, «L'Opinion», 6 febbraio 1978. Cfr. PEZZINI (2014), pp. 107-108; Cfr. *Oeuvres Complètes*, t. IV, p. 534.

Non proseguiamo oltre nell'analisi del *Piacere del testo* (1973) in quanto si analizzerà l'opera nel capitolo 3 del presente lavoro. In quella sede, risulterà più chiara, alla luce dell'analisi di *Sade, Fourier e Loyola. La scrittura come eccesso* (1971); dall'altronde questo periodo è nettamente differente dalla produzione di *S/Z* (1970) e, piuttosto, domina il tema dell'*eccesso* (sessuale, utopico, ascetico) suggestionato da *La scrittura come eccesso* e già affrontato ne *L'impero dei segni* (1970).

Nel 1972 Barthes pubblica i *Nouveaux essais critiques* nella nuova edizione del *Grado zero della scrittura*, in risposta alla numerosa critica che recrimina a Barthes la discontinuità del suo pensiero. I saggi quivi riportati sono di grande spessore e, gli argomenti trattati, tra i più disparati: Flaubert, Proust, Verne sono solo alcuni fra gli autori presi in considerazione. Suscita particolare interesse il saggio *Vita di Rancé* di Chateaubriand: il tema del tempo che passa è centrale e, in questo senso, l'epigrafe di apertura al saggio è eloquente. Barthes cita la *Vita di Rancé*: «Io non sono più altro che tempo» e, poco più avanti all'inizio del saggio, afferma: «l'opera letta è *anacronistica* e questo anacronismo è la questione capitale che essa pone al critico: poco a poco, si riesce a spiegare un'opera attraverso la sua epoca o attraverso il suo intendimento, ossia a giustificare lo scandalo della sua apparizione; ma come ridurre quello della sua sopravvivenza?»<sup>51</sup>.

Della sesta fase (1977-1980), che coincide con l'ultimo periodo della vita di Roland Barthes, ripercorriamo alcune opere che già abbiamo avuto modo di citare precedentemente. A cavallo tra la quinta e la sesta fase troviamo i *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), opera che ebbe una grandissima risonanza. Una importante svolta avviene per il critico: su suggerimento di Michel Foucault egli viene chiamato alla cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France. Nella sua lezione inaugurale<sup>52</sup> enucleò il concetto di una «lingua fascista», espressione che suscitò scalpore: intendeva alludere ad una lingua non che «pone divieti», ma che «prescrive obblighi, codici, usi». In questo stesso periodo muore la madre

---

<sup>51</sup> Cfr. BARTHES (2017), p. 103.

<sup>52</sup> Tenutasi il 7 gennaio 1977.

a cui dedicherà un diario che vedrà la luce postumo (2009). Nel 1979 pubblica un testo dedicato a Sollers dal titolo *Sollers écrivain* e nello stesso anno uscirà *La chambre claire. Note sur la photographie*, opera sulla fotografia dedicata alla madre e frutto di seminari tenuti da Barthes al Collège de France, era infatti sua consuetudine preparare per iscritto i corsi che teneva. Da quest'opera ne scaturisce la doppia idea della fotografia: da un lato può rappresentare infinitamente ciò che c'è stato, ma dall'altro coglie un momento che mai si potrà ripetere. La fotografia, nell'idea di Barthes, non è rappresentazione fedele della realtà, ma uno *spettro*, «un'emanazione del *reale passato*: una *magia*, non un'arte». Roland Barthes si spegne il 26 marzo 1980 a seguito di un incidente.

Ed è così che lo definisce Umberto Eco: «Barthes ci ha insegnato l'avventura di un uomo di fronte a un testo, non ci ha offerto modelli schematici da applicare, bensì un esempio vivente di come 'incantarci' ogni giorno di fronte alla vitalità e al mistero della semiosi»<sup>53</sup>. A nostro avviso, infatti, il pensiero e il lavoro critico di Roland Barthes non può essere ridotto, frammentato o inglobato in una corrente ed è così anche per Bianchi e Ragonese i quali ne l'*Introduzione. Tutti i nostri Barthes* della rivista «Ocula<sup>17</sup>», numero monografico di gennaio 2016 uscito in occasione dei cento anni dalla nascita di Barthes, affermano:

Barthes quindi *par Barthes* e non *au-delà de Barthes*. E proprio in questo è rintracciabile il carattere di unicità del lavoro dello studioso, la sua irriproducibilità e quindi paradossalmente la sua disseminazione, il suo fascino, la sua fortuna critica. Non sappiamo se oggi gli scaffali siano ancora pieni di edizioni critiche su e di Barthes come Eco constatava al momento della sua introduzione<sup>54</sup>, pochi anni dopo la sua morte, ma sicuramente persiste una certa idea di Barthes, un certo suo modo di vedere le cose che sembra avere nell'indeterminatezza dei tratti teorici la sua fortuna<sup>55</sup>.

---

<sup>53</sup> Cfr. ECO U., *La maestria di Barthes*, 1994, p. XV.

<sup>54</sup> Si riferiscono all'introduzione scritta da Eco ai *Miti d'oggi*. Introduzione che abbiamo citato anche noi poco sopra, si veda n. 51.

<sup>55</sup> BIANCHI C., RAGONESE R., «Introduzione. Tutti i nostri Barthes» in *Ocula.it*, gennaio 2016, p.2.

## 1.1 Strutturalismo e critica: l'età d'oro della teoria. Barthes, Genette e Deleuze

Come anticipatamente ricordato<sup>56</sup>, la terza fase della vita di Barthes suole collocarsi tra la *nouvelle critique* (1962-1964) e la corrente che prenderà il nome di Strutturalismo (1964-1967). Quest'ultimo abbraccia più campi d'azione o, in altre parole, più discipline: filosofia, linguistica, letteratura e, più in generale, tutte le scienze sociali. Rilevante risulta il saggio *L'attività strutturalista*<sup>57</sup> in cui lo stesso Barthes afferma cosa sia lo Strutturalismo e cerca di definirne alcuni presupposti muovendosi tra vari autori e discipline. In apertura del saggio succitato pone a sé e al suo lettore la domanda fondamentale: «Che cos'è lo strutturalismo?»<sup>58</sup> e prosegue con un assunto che appare chiaro e irremovibile: «non una scuola e neppure un movimento (almeno non ancora)»<sup>59</sup>. Come già si evince dal titolo del saggio, Barthes suole definire lo Strutturalismo come *attività*:

vale a dire la successione regolata di un certo numero di operazioni mentali: si potrebbe parlare di attività strutturalista come si è parlato di attività surrealista (il surrealismo d'altra parte ha forse prodotto la prima esperienza di letteratura strutturale, un giorno o l'altro bisognerà tornarci sopra)<sup>60</sup>.

Lo Strutturalismo è – prima di tutto – un'*attività* che trae il proprio fondamento dalla linguistica e, in particolare, dai doppi di origine saussuriana (*significante-significato* / *sincronia-diacronia*). Barthes invita esplicitamente a «[sorvegliare] l'uso che viene fatto di *significante* e *significato*, *sincronia* e *diacronia*, e sapere se la visione strutturalista è costituita»<sup>61</sup>. Tali concetti fungono da *cronotopi*,

---

<sup>56</sup> Si veda, in particolare, il presente capitolo alla p. 13.

<sup>57</sup> BARTHES (1966), pp. 245-250.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 245. Tale domanda, inoltre, l'ha posta anche DELEUZE (2004): «Non molto tempo fa si domandava: "Che cos'è l'esistenzialismo?". Adesso: che cos'è lo strutturalismo? Queste domande hanno un vivo interesse, ma a condizione di essere attuali, di concernere opere che si stanno facendo», p. 11.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 246.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 245.

concetto espresso da Michail Bachtin (1895-1975) il quale già suggeriva di fare uso dei cronotopi per «legittimare una metodica di tipo semiotico<sup>62</sup>»<sup>63</sup>:

i significanti, per entrare nella nostra esperienza (e si tratta di esperienza sociale), devono assumere un'espressione spazio-temporale, cioè assumere forma *segnica*, udibile e visibile da noi (il geroglifico, la formula matematica, l'espressione linguistico-verbale, il disegno, ecc.). Senza questa espressione spazio-temporale è impossibile perfino il pensiero più astratto. Ogni ingresso nella sfera dei significati avviene soltanto attraverso la porta dei cronotopi<sup>64</sup>.

Troppo netta la posizione di Bachtin per Barthes il quale propende sempre per una «descrizione più larga» evitando di ridurre ogni cosa a *priori*. A nostro avviso, la riflessione di Bachtin, anche se pur sempre appropriata, si ferma ad uno stadio precedente, mentre «l'uomo strutturale», afferma Barthes, «prende il reale, lo scompone, poi lo ricompone»<sup>65</sup>. Operazione inutile secondo molti, ma è in questa catena del meccanismo di scomposizione-ricomposizione che si crea invece *del nuovo*: «questo nuovo è niente meno che l'intellegibile generale: il simulacro è l'intelletto antropologico, in quanto è tutto l'uomo, la sua storia, la sua situazione, la sua libertà e la resistenza opposta alla sua mente dalla natura»<sup>66</sup>. L'esito dell'attività strutturalista quindi, non sarà quello di dare un'impressione del mondo, ma quanto piuttosto «fabbricazione vera e propria di un mondo simile al primo, non per copiarlo ma per renderlo intelligibile»<sup>67</sup>.

Le operazioni tipiche dell'attività strutturalista sono *ritaglio* e *coordinamento*: la prima permette di trovare nel testo dei frammenti mobili «la cui

---

<sup>62</sup> La semiotica chiamata altresì “disciplina della significazione” trae i propri fondamenti proprio dallo strutturalismo, a tal proposito si vedano le parole di FABBRI, MARRONE (2002): «le basi epistemologiche della scienza delle significazioni sono fenomenologiche e strutturaliste, e appaiono dunque del tutto in antitesi con le tendenze oggi dominanti del cognitivismo e dello storicismo» ed ancora «la semiotica, per sua configurazione interna, non può che distinguersi da questa doppia opzione teorica: se ogni segno è composto da due facce, ognuna delle quali non può fare a meno dell'altra, non possono esserci fatti fisici senza fatti intellettuali, significanti privi di significati, espressioni senza contenuti e viceversa», p. 7.

<sup>63</sup> Cfr. SALSANO, (1981).

<sup>64</sup> Cfr. BACHTIN, (2001).

<sup>65</sup> Cfr. BARTHES (1966), p. 246.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

situazione differenziale genera un certo senso; il frammento non ha senso in sé, ma è tale tuttavia che la minima variazione apportata alla sua configurazione provoca un cambiamento dell'insieme»<sup>68</sup>; in merito al *tema* nella critica letteraria questo non assume esistenza significativa se non in rapporto al suo contorno. La visione strutturalista quindi prende in esame il rapporto di *affinità* e *dissimiglianza* poiché «due unità di uno stesso paradigma devono somigliare un poco perché la differenza che li divide abbia un'evidenza lampante: bisogna che s e z abbiano a un tempo un elemento comune (la dentalità) e un elemento distintivo (la presenza o l'assenza di sonorità) [...]»<sup>69</sup>.

La seconda, l'attività di coordinamento, risponde al bisogno di un ritorno formale della struttura, un richiamo alle regole: se da un lato la sintassi, da una produzione artistica all'altra, è variata, c'è invece un vincolo regolare in ogni opera di progetto strutturale: «è grazie al ritorno regolare delle unità e delle associazioni di unità che l'opera risulta costruita, cioè dotata di senso, [...] l'opera d'arte è ciò che l'uomo strappa al caso»<sup>70</sup>; che gli uomini diano un senso alle cose è un fatto antico e nuovo: l'umanità non ha mai smesso di cercare il senso, ma allo stesso tempo in questo atto, alcune volte inconscio, emerge la novità che risiede nel pensiero che si produce. Il lavoro dello strutturalista, afferma Barthes, è simile a quello dell'artista e dell'analista, costoro rifanno «il cammino del senso, non [devono] disegnarlo»<sup>71</sup>, in quanto il testo è, esiste, perché scritto e prodotto nel passato. È questa la forza della letteratura la quale abita silenzi, ma allo stesso tempo non smette di fare domande: «[la letteratura] è a un tempo intellegibile e interrogante, parlante e silenziosa, impegnata nel mondo attraverso il cammino del senso che ripercorre insieme con esso, ma disimpegnata dai sensi contingenti che il mondo elabora: risposta a colui che consuma, ma sempre anche domanda rivolta alla natura, risposta che interroga e domanda che risponde»<sup>72</sup>. L'uomo

---

<sup>68</sup> Ivi, p. 247.

<sup>69</sup> Ivi, p. 248.

<sup>70</sup> Ivi, p. 249.

<sup>71</sup> Ivi, p. 250.

<sup>72</sup> Ibidem.

strutturale perciò non teme l'esaurimento dell'efficacia del proprio studio perché crede che la forma *strutturale* cambi con il mondo.

Prima di entrare nel merito delle opere bartiane, si desidera approfondire il concetto di strutturalismo attraverso l'opera di Gilles Deleuze, *Strutturalismo* (2004), il quale designa alcuni criteri propri dell'attività strutturalista. Il primo criterio è il *simbolico*: se fino ad allora si era soliti distinguere tra reale e immaginario, il primo criterio dello strutturalismo individua un *terzo ordine*, quello simbolico appunto. Michel Foucault scopre qualcosa di più profondo che chiama *archeologia del pensiero* «aldilà della storia degli uomini e della storia delle idee»<sup>73</sup>; allo stesso modo Louis Althusser «scopre un dominio più profondo come oggetto di scienza e di filosofia»<sup>74</sup> dietro gli uomini reali e le loro ideologie; Jacques Lacan, invece, scopre un terzo padre<sup>75</sup>: tra il padre reale e quello immaginario si collocano i rapporti e le perturbazioni che pertengono all'ambito del simbolico. Lo Strutturalismo quindi si offre nella scoperta di una terza dimensione che allo stesso tempo non pertiene né al reale, né all'immaginario: «la posizione di un ordine simbolico, irriducibile all'ordine del reale, all'ordine dell'immaginario, e più profondo di essi»<sup>76</sup>. Il secondo criterio, *locale o di posizione*, esprime il concetto – ormai troppo conosciuto e abusato – che ogni parte di un tutto (in questo caso della struttura), occupa un proprio posto, un luogo, attraverso e secondo cui viene definito. Deleuze, in particolare, tratta del non-senso ribadendo come ogni elemento non sia dotato di senso, ma ne assume invece dalla combinazione con gli altri elementi: «Innanzitutto, se gli elementi simbolici non hanno designazione estrinseca né significato intrinseco, ma solo un senso di posizione, bisogna porre in principio che il senso risulta sempre dalla combinazione di elementi che non sono di per sé significanti»<sup>77</sup>. Il terzo criterio, *il differenziale e il singolare*, è molto vicino al

---

<sup>73</sup> DELEUZE (2004), p. 14.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> Cfr. Nome-del-padre, a cui è dedicata anche un'opera: LACAN J., *Dei Nomi-del-Padre*, seguito da *Il trionfo della religione*, Torino, Einaudi, 2006.

<sup>76</sup> DELEUZE (2004), p. 16.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 21.

discorso già trovato in Barthes, secondo cui lo strutturalismo si basa in parte su un rapporto di *affinità* e *dissimiglianza*<sup>78</sup> degli elementi della struttura. Deleuze, come Barthes, per esplicitare questo criterio, prende le mosse dalla linguistica affermando:

Il fonema è la più piccola unità linguistica capace di differenziare due parole di significato diverso: per esempio *billar* e *pillar*. È evidente che il fonema s'incarna in lettere, sillabe e suoni, ma non si riduce a essi. Di più le lettere, le sillabe e i suoni gli conferiscono un'indipendenza, pur essendo in se stesso inseparabile dal rapporto fonemico che lo unisce ad altri fonemi:  $\frac{b}{p}$ <sup>79</sup>.

Il quarto criterio, *il differenziante e la differenziazione*, trova ragione nel terzo criterio appena descritto, ribadendo il ruolo differenziante degli elementi, ma aggiungendo anche la differenza che le parti hanno quando si attualizzano: «la struttura è in se stessa un sistema di elementi e rapporti differenziali, ma differenzia anche le specie e le parti, gli esseri e le funzioni nei quali si attualizza. Essa è differenziale in se stessa, e differenziante nel suo effetto»<sup>80</sup>. Il quinto criterio, spiega Deleuze, è quello *seriale* secondo cui una struttura è costituita da una serie di elementi, la cui organizzazione «suppone un'autentica messa in scena, ed esige in ogni caso valutazioni e interpretazioni precise [...]; ci imbattiamo qui nel punto in cui lo strutturalismo implica ora una vera creazione, ora un'iniziativa e una scoperta che non sono esenti da rischi»<sup>81</sup>. Il sesto criterio, *la casella vuota*, è simile all'idea bartiana secondo cui l'uomo strutturale non teme la perdita di efficacia del proprio studio, perché la struttura è in "movimento" ed è un concetto incarnato dal paradosso della *casella vuota* secondo cui un posto, all'interno della struttura, deve rimanere vuoto da elementi reali, immaginari e simbolici, ma cosa ancora più importante è che «questo vuoto non è un non-essere; o almeno questo

---

<sup>78</sup> §1.1, p. 20.

<sup>79</sup> DELEUZE (2004), p. 25.

<sup>80</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 41.

non-essere non è l'essere del negativo, è l'essere positivo del "problematico", l'essere oggettivo di un problema e di una domanda»<sup>82</sup> che dà adito ad un pensiero.

Nel manuale *La scrittura e il mondo*, Brugnolo *et alias*, affrontano questo periodo della critica e teoria della letteratura definendolo come *età d'oro* e ponendo in dialogo due autori: Roland Barthes e Gérard Genette. Antoine Compagnon già descriveva il periodo, vissuto da lui stesso, nel modo seguente:

Verso il 1970 la teoria letteraria era giunta al culmine ed esercitava un'immensa attrattiva sui giovani della mia generazione. Con denominazioni diverse – "nuova critica", "poetica", "strutturalismo", "semiologia", "narratologia" –, era al massimo dello splendore. Chiunque abbia vissuto quegli anni magici non può che ricordarli con nostalgia. Una corrente impetuosa ci trascinava tutti. A quei tempi, l'immagine dello studio letterario, sostenuta dalla teoria, era seducente, persuasiva, trionfante<sup>83</sup>.

Un nuovo periodo si era aperto: una critica il cui interesse era volto alle *strutture* e al linguaggio, interesse che già avevano mostrato gli intellettuali del Circolo di Praga verso la fine degli anni '20 del XX secolo. Ma è con la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60 che si consolida a Parigi la critica strutturalista i cui nomi principali sono quelli di Lévi-Strauss, Lacan, Althusser e Greimas, ma sono Barthes e Genette i due autori che più esemplificano le sperimentazioni in campo strutturalista.

Gérard Genette è uno dei pochi teorici rimasto fedele alla linea strutturalista nella sua forma più originaria. Numerose suggestioni colpirono Genette, in particolare, il volume *Morfologia della fiaba* (1928) di Vldimir Propp da cui nasce l'interesse nell'«affrontare la questione inerente ai fondamenti e le proprietà generali del testo narrativo, tentando di rispondere, nel modo più "scientifico" possibile, alla domanda "quando un enunciato può definirsi come narrativo?"»<sup>84</sup>. Da questa ricerca nasce il rigore narratologico che ha portato Genette alla formulazione di tabellari e nomenclature tese alla «classificazione della voce del narratore

---

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 57.

<sup>83</sup> Cfr. COMPAGNON (2000), pp. 4-5.

<sup>84</sup> Cfr. BRUGNOLO (2016), p. 192.

in rapporto alla storia e nella didattica del testo letterario»<sup>85</sup>, ma la fortuna più grande che la critica letteraria trae da Genette è la nozione di *intertextualità* che, fino ad allora, era chiamata *fonte*. Termine, quest'ultimo, diffusosi in relazione a *testo*, entrambi conseguenze dell'egemonia testualista e strutturalista.

Per quanto concerne Barthes, invece, dopo aver cercato di ricostruire a grandi linee un momento storico rilevante per la teoria della letteratura, si vuole riprendere – in ultima sede – il periodo della sua biografia di critico che va dal 1962 al 1967 (“nuova critica” e Strutturalismo). La Francia di quegli anni, come già ampiamente ricordato, viveva un momento di grande cambiamento con l'avvento dello strutturalismo: l'adesione di un numero sempre più alto di intellettuali, l'inclusione di quante più scienze possibili – dalla logica alla biologia, dalla matematica alla fisica, dall'antropologia alla psicologia e filosofia – e le nuove teorie di Ferdinand de Saussure. Barthes nel 1962 diventa direttore dell'École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales e collabora con la rivista «Communications». La sua fortuna sta nella «stretta compresenza, nel suo programma, di una ricerca di metodo rigorosa che va di pari passo a una forte coscienza critica: esso rappresenta un movimento di pensiero decisamente innovatore, che contesta il sapere accademico della tradizione»<sup>86</sup>. Esce nel 1963 il saggio *Sur Racine* e, l'anno seguente, i suoi *Essais critiques*. Per Barthes, Racine rappresenta il “grado zero” dell'oggetto critico poiché racchiude in sé quelle spinte stilistico-contenutistiche di indirizzo classico ed è un autore “trasparente”. Il libro raccoglie tre saggi: il primo, a sua volta diviso in due, espone – da una parte – le idee inerenti all'*homo racinianus*, dall'altra il catalogo delle undici opere di Racine. Il secondo, *Dire Racine*, nel quale Barthes recensisce una rappresentazione di *Fedra* e, infine, nel terzo saggio dal titolo *Storia e letteratura*, affronta il problema della critica. Come si diceva, nel 1964 esce la prima edizione dei *Saggi critici* che raccoglie i frutti, in ordine cronologico, di gran parte degli studi compiuti da Barthes. La

---

<sup>85</sup> *Ibidem*.

<sup>86</sup> Cfr. PEZZINI (2014), pp. 44-45.

vita dei *Saggi critici* è stata travagliata in quanto, a fronte delle numerose critiche ricevute, Barthes ha dovuto procedere più volte alla sistemazione dei titoli e dei saggi da includervi: talvolta apportando minime variazioni e altre volte tagliando intere parti. È il momento a cavallo tra il vecchio (critica) e il nuovo (Strutturalismo) e i *Saggi critici* ne sono testimoni, in quanto si designano in modo chiaro i molteplici e nuovi interessi di Barthes:

diversi saggi sul teatro e in particolare su Brecht; sul *nouveau roman*; su autori contemporanei Kafka, Robbe-Grillet, Queneau, Bataille; ma anche un lungo articolo sulla *Strega* di Michelet, su Tacito, La Bruyère. E poi alcuni saggi più teorici, fra cui *Letteratura e metalinguaggio*; *Scrittori e scriventi*; *Struttura del fatto di cronaca*; *L'immaginazione del segno*; *L'attività strutturalista*; *Letteratura e significazione*<sup>87</sup>.

È il periodo di massimo sviluppo della “fase della Semiologia” e dell’*attività strutturalista*: «operazione di smontaggio e rimontaggio dei sistemi sociali e semiologici alla ricerca delle loro strategie di senso»<sup>88</sup>. Sono di questi anni gli *Éléments de sémiologie*, gli studi sulla pubblicità, sull’analisi del racconto, il volume sulla retorica antica e, infine, la pubblicazione del lavoro di dottorato, nel 1967, sul *Système de la mode*. Barthes non è un freddo strutturalista, non concepisce nemmeno l’attività strutturalista come mero intellettualismo o alta filosofia, è un momento di passione: «la passione di una reclusione nel linguaggio che, per qualche anno, l’avrebbe fatto passare per una giansenista – mentre per lui si trattava soprattutto, più gesuiticamente, di giocare, essendo la struttura lo spazio ideale del gioco»<sup>89</sup>. Barthes viene definito da Marty come uno “strutturalista felice” questi nuovi strumenti gli permisero di sistemare l’approccio critico, riuscendo a capire i mutamenti sociali, la nascita della società di massa, produttrice di «un linguaggio degli oggetti, una cultura, dei costumi, un’estetica, un’economia proprie e con la dignità di un sistema»<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Cfr. PEZZINI (2014), p. 52.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>89</sup> Cfr. MARTY (2006), p. 127.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

## 1.2 *Tel Quel*

*Tel Quel* è fondata nel 1960 da Philippe Sollers (1936- ), Jean-Hedern Hal-  
lier (1936-1997), Jean-René Huguenin (1936-1962) e Renaud Matignon (1936-  
1998). È una rivista letteraria d'avanguardia che «adotta un funzionamento col-  
lettivo; dalla sua fondazione il comitato di redazione testimonia un'attività mo-  
vimentata, diventando un luogo di successivi conflitti tra gruppi intellettuali ri-  
vali»<sup>91</sup>. I giovanissimi scrittori di *Tel Quel* degli anni '60, sulla scia del vento del  
cambiamento che iniziava a soffiare in quegli anni, avevano come obbiettivo «sot-  
trarre agli ideologi la riflessione sulla scrittura, e condurla a partire dall'*atto stesso  
di scrivere*, senza tener conto delle conclusioni altrove raggiunte»; l'impressione  
era «che qualcosa si stesse liberando in quel tessuto di imperativi e di interdetti  
che la discussione sulla letteratura era divenuta»<sup>92</sup>.

Roland Barthes aderisce alla rivista nel 1961 e dal 1968 al 1970, partecipa  
attivamente al dibattito politico cercando di fare proprie le istanze del *Parti Com-  
muniste Français* che anima la vita intellettuale della Francia del tempo. Avviene  
però una rottura, subito dopo, tra gli intellettuali di *Tel Quel* e quelli comunisti  
ed è a partire dal 1968 che il gruppo si riforma. È nel 1971 poi, con il viaggio in  
Cina<sup>93</sup>, che il gruppo di avvicina alle idee maoiste: si inaugura un periodo in cui  
si «allontanava l'istanza di dominare il politico, identificandosi con esso; si ristabi-  
liva realmente, *l'autonomia relativa* della pratica della scrittura»<sup>94</sup>.

---

<sup>91</sup> Cfr. MENG (2017), p. 6 (traduzione mia).

<sup>92</sup> Cfr. RISSET (1982), pp. 9-13.

<sup>93</sup> Si vedano le *Figure 1* e *2* del presente paragrafo.

<sup>94</sup> Cfr. RISSET (1982), pp. 9-13.



*Figura 1 Viaggio in Cina del gruppo Tel Quel con Roland Barthes e François Wahl (fermo-immagine del cortometraggio “Viaggio in Cina” di Philippe Sollers).*



*Figura 2 Piazza Tian'anmen a Pechino: François Wahl, Julia Kristeva, Marcelin Pleyne, Roland Barthes e gli interpreti cinesi (estratto del libro fotografico del “Viaggio in Cina” di Marcelin Pleyne – foto di Philippe Sollers).*

Nel 1977, Sollers viene accusato di estremismo opposto rispetto alla logica maoista, in quanto - nel medesimo anno - viene pubblicato nella rivista un elogio degli Stati Uniti.

*Tel Quel* ha dedicato un intero numero<sup>95</sup> a Roland Barthes sottolineando la sua importanza per la cultura contemporanea. Il lavoro compiuto da Barthes all'interno della rivista non è costituito da un testo nel testo, ma si indentifica «con una più vasta serie di interrogativi-risposte, di riprese di temi, di anticipazioni condotte attorno ai grandi nodi della ricerca bartiana»<sup>96</sup>.

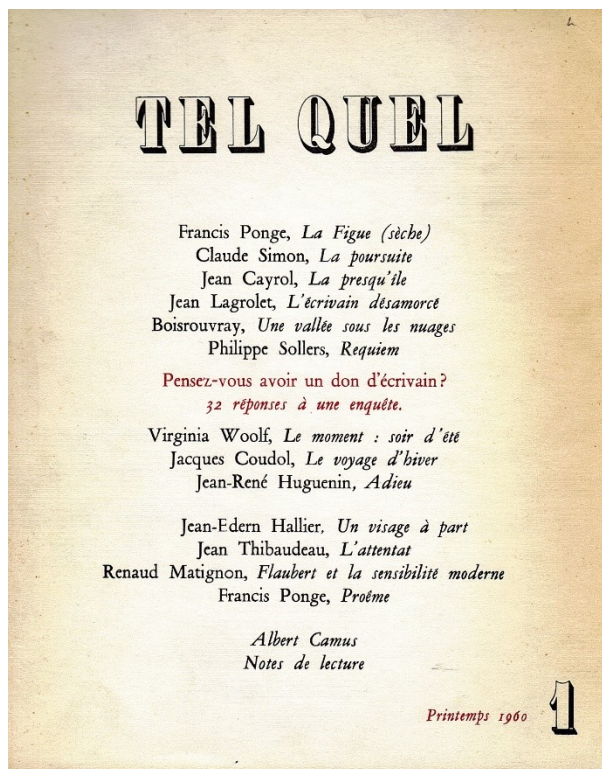


Figura 3 Il primo numero di *Tel Quel* uscito nel marzo del 1960.

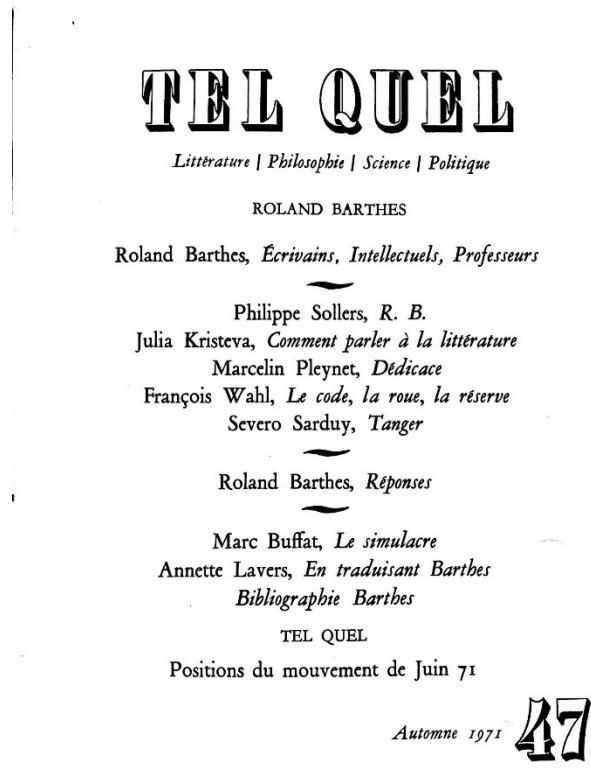


Figura 4 Numero monografico dedicato a Roland Barthes, uscito nell'autunno del 1971.

<sup>95</sup> Numero 47, autunno 1971.

<sup>96</sup> Cfr. MARGARITO (1982), pp. 173-190.





## Capitolo 2

### Isolarsi, articolare, ordinare, teatralizzare: le operazioni di Sade, Fourier, Loyola, «inventori di una lingua»

*Sade, Fourier, Loyola*, nell'edizione Einaudi che si prende in esame, è l'unione di studi compiuti da Barthes pubblicati nel 1971. I tre saggi, sebbene usciti nel medesimo periodo, sono stati pubblicati in luoghi differenti: *Sade I* esce in «Tel Quel», n°28, (inverno 1967) col titolo *L'arbre du crime* [L'albero del crimine]; *Loyola* appare sempre in «Tel Quel», n°38, (estate 1969), come *Comment parler à Dieu* [Come parlare con Dio]; *Fourier*, invece, doveva essere edito in due luoghi: la prima parte è pubblicata in «Critique», n°281, (ottobre 1970), con il titolo *Vivere con Fourier*, mentre la seconda è rimasta inedita. Nonostante l'unione dei tre saggi risale al 1971, tali studi precedono *S/Z*<sup>97</sup>: le stesse suggestioni che colpiscono Barthes in SFL, ritornano anche nell'analisi del racconto di Balzac (*S/Z*), prima fra tutte l'idea di un'altra realtà che si situa aldilà del testo.

L'opera, così come letta nella forma editoriale proposta, si compone di una *Introduzione* nella quale Barthes espone il processo del proprio lavoro ed esemplifica quale sia il nesso tra questi tre autori, apparentemente lontani fra loro. Se tra Sade e Fourier la caratteristica che più li allontana tra loro è il *sadismo* e tra Loyola e Sade è l'*interlocuzione divina*, ciò che li accomuna è la «stessa scrittura: stessa voluttà di classificazione, stessa furia di ritagliare (il corpo mistico, il corpo vittimale, l'animo umano), stessa ossessione numerativa (contare i peccati, i supplizi, le passioni e perfino gli errori di calcolo), stessa pratica dell'immagine (dell'imitazione, del quadro, della seduta), stessa sutura del sistema sociale, erotico, fantasmatico»<sup>98</sup>. L'accostamento azzardato di questi tre autori offre a Barthes

---

<sup>97</sup> Del 1970, si veda a tal proposito p. 10 del Capitolo 1.

<sup>98</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Prefazione dell'autore*, p. XXI.

lo stimolo per condurre delle indagini che troveranno luogo teorico nella *Lezione*<sup>99</sup>, in quanto è consuetudine del critico prima sperimentare sui testi e poi teorizzare: «Il fatto è che, per Barthes, i testi – letterari o meno – sono come i cosiddetti selvaggi per gli etnologi seri: mettono in dubbio le categorie intellettuali acquisite, gli stereotipi interpretativi, richiedendo nuove forme di riflessione, ulteriori griglie d'analisi. I testi, in altre parole, non sono per Barthes il luogo della semplice applicazione di modelli teorici già dati, di metodi sperimentali, ma costituiscono una sfida e uno stimolo costanti, e tanto più valgono quante più resistenze offrono agli occhi del critico e del semiologo»<sup>100</sup>.

Barthes introduce però un altro termine, proprio della semiologia, che accomuna l'eponimo del libertinismo, il padre del socialismo utopico e il fondatore della Compagnia di Gesù: *semiotropia*, la quale «ripensata oggi, non è tanto un inno al godimento estetico puro, quanto la richiesta di nuovi modelli d'analisi e di nuovi concetti che possano supportarli»<sup>101</sup>. Di fatto Barthes rivoluziona il modo di concepire l'analisi del racconto, non si tratta di ritrovare in ogni storia l'elemento narrativo uguale per ogni narrazione, quanto piuttosto è «importante ricostruire le piccole vene del senso eventualmente presenti: in questo modo, oltre che rintracciare nell'opera letteraria ciò che la rende intelligibile, si evita di eliminare da essa ciò che la rende godibile, di cancellarne la portata immaginaria, il piacere del testo»<sup>102</sup>. Quest'ultimo è proprio l'altro nodo significativo dell'analisi del presente lavoro e a cui si dedicherà spazio nel capitolo 3: Sade, Fourier e Loyola non sono solo produttori di un oggetto intellettuale, ma anche di piacere.

Aldilà dei contenuti differenti di cui trattano i tre autori, essi vengono definiti come *logoteti*, inventori di una lingua, poiché sono quattro le operazioni che tutti e tre eseguono in quanto «fondatori di lingue»<sup>103</sup>. Prima di tutto conviene

---

<sup>99</sup> Cfr. *Lezione* inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977. Tale *Lezione* segue il testo *Sade, Fourier, Loyola*, nell'edizione Einaudi del 2001.

<sup>100</sup> Cfr. MARRONE G., *Introduzione all'edizione SFL*, 2001, p. X.

<sup>101</sup> *Ivi*, p. XI.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> Cfr. BARTHES (2001), *Prefazione dell'autore*, p. XXI.

ricordare cosa intende per *lingua* Barthes, il quale ne *Il grado zero della scrittura*<sup>104</sup> la definisce come «*corpus* di prescrizioni e di abitudini comune a tutti gli scrittori di una stessa epoca»<sup>105</sup>. Se questa definizione è appropriata riguardo ad un discorso generale sulla lingua, nel caso di Sade, Fourier e Loyola si tratta di una lingua che non è linguistica e nemmeno di comunicazione ma è «una lingua nuova, attraversata dalla lingua naturale (o che l'attraversa), ma che non si presta che alla definizione semiologica del Testo»<sup>106</sup>. La trasgressione supera la corporeità, il silenzio ascetico e l'utopia sociale e amorosa si radicano negli eccessi della scrittura. Ciò non si significa che essi creano una realtà immaginaria ma – come rileva anche Marrone – gli universi da loro fondati «traducono la realtà al loro interno, la riproducono con euforica infedeltà, per poi lasciarsi ritradurre in essa, permeando surrettiziamente il mondo cosiddetto reale dei loro tratti fantastici»<sup>107</sup>. In *GZ*, Barthes tratta la questione della lingua e dello stile, affermando come la prima si situi «al di qua della letteratura»<sup>108</sup>, mentre lo stile è aldilà («le immagini, il lessico, il fraseggiare di uno scrittore, nascono dal suo corpo e dal suo passato e a poco a poco diventano automatismi stessi della sua arte»<sup>109</sup>). In *SFL*, invece, egli individua una terza dimensione della scrittura che si colloca nell'eccesso delle forme narrate e che dipende dalla Parola che «ha una struttura orizzontale, i suoi segreti sono sulla stessa linea dei suoi termini, e ciò che essa nasconde è svelato proprio dalla durata della sua continuità»<sup>110</sup>. Ora, tra lingua e stile, si colloca – come afferma Barthes – la scrittura, e le operazioni compiute dal maestro del libertinaggio, dal gesuita e dall'utopista per giungere alla scrittura dell'eccesso sono le seguenti:

*Isolarsi*: per elaborare una nuova lingua è necessario creare uno spazio avulso dalla lingua linguistica affinché la nascita della nuova lingua non venga

---

<sup>104</sup> Cfr. BARTHES (1982).

<sup>105</sup> Cfr. *Che cos'è la scrittura?* In BARTHES (1982), p. 9.

<sup>106</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Prefazione dell'autore*, p. IX.

<sup>107</sup> Cfr. MARRONE G., *Introduzione all'edizione SFL*, 2001, p. XII.

<sup>108</sup> Cfr. BARTHES (1982), p. 10.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

“disturbata dal rumore” delle altre lingue. L’isolamento nei tre autori ha esiti differenti: in Sade l’isolamento è dato dal castello di Silling, un convento; in Loyola, luogo dell’isolamento è il silenzio, il ritiro, la solitudine; in Fourier la chiusura delle biblioteche conduce all’inviolabilità dei volumi di «filosofia, di economia, di morale, [che vengono] censurati, derisi, ricacciati in un museo di archeologia parodistica»<sup>111</sup>. Nel castello di Silling, durante il ritiro spirituale e nel falansterio fourierista è predisposto affinché tutto accada «senza che sguardi o corpi indiscreti possano penetrarvi, di modo che le azioni che vi si svolgono possano essere – per quanto paradossalmente – pure»<sup>112</sup>.

*Articolare*, operazione necessaria di ogni lingua la quale deve essere costituita da segni distinti. Questi universi immaginari creati si articolano in minimi dettagli, nella programmazione quotidiana degli atti ripetuti che portati all’estremo «*insistono* sul lettore, penetrando pian piano nel suo mondo e trasformandolo»<sup>113</sup>. Così facendo, «Fourier divide l’uomo in 1620 passioni fisse, combinabili ma non trasformabili; Sade distribuisce il godimento come le parole di una frase (pose, figure, episodi, sedute); Loyola spezzetta il corpo (vissuto in successione da ognuno dei cinque sensi), come ritaglia il racconto cristico (suddiviso in «misteri», nel senso teatrale della parola)»<sup>114</sup>. Di questi atti che i tre autori compiono rilevante è il processo della *combinazione* che adottano, sostituiscono altresì la *composizione* alla creazione ed è per questo che, per loro, la ricostituzione di una totalità può essere una via di conoscenza del mondo, del reale: Eros per Sade, Psiche per Fourier e preghiera per Loyola, devono articolarsi e passare attraverso il linguaggio. A favore di questo ultimo punto, Barthes, paragona Jacques-Bénigne Bossuet (1627-1704), religioso e importante oratore, a Sade e Fourier: i suoi *Sermoni* offrono motivo di riflessione sulla centralità della parola e dell’oratoria, al pari dei grandi sermonisti del passato, tra i quali Tertulliano (160 d.C),

---

<sup>111</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Prefazione dell’autore*, p. X.

<sup>112</sup> Cfr. MARRONE G., *Introduzione* all’edizione SFL, 2001, p. XII.

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Prefazione dell’autore*, p. X.

sant' Agostino (354-430 d.C) e Vincenzo de' Paoli (1581-1660). Bossuet cita Ignazio il quale inveisce contro i "mistici dell'ineffabile" come San Giovanni della Croce (1542-1591) e Fénelon (1651-1715). Il tema dell'ineffabilità mistica è già presente nella letteratura italiana e raggiunge la sua più grande espressione in Dante, nel cui poema religioso «i termini dell'ineffabilità mistica e teologica sono gli stessi che caratterizzano l'ineffabilità dell'esperienza d'amore per Beatrice, in uno stato di difficoltà di espressione intellettuale e verbale che accomuna l'esperienza divina e quella amorosa»<sup>115</sup>. La teologia ignaziana, invece, trova nell'esperienza di vita e nella parola detta, la piena manifestazione del divino e, più in generale, la "ricostituzione di una totalità".

*Ordinare* è la terza operazione e cioè l'azione di porre le cose sotto l'egida di un ordine superiore sia esso un Ordinatore, un Maestro di cerimonia o di un Retore. L'ordine superiore quivi espresso – afferma Barthes – «non è più quello della sintassi ma quello della metrica»<sup>116</sup>, governato e regolato da un direttore che non è più qualcuno, muta piuttosto da soggetto a momento, il momento del rito che è «forma di pianificazione»<sup>117</sup> che conduce al piacere, alla felicità, al dialogo divino. Sade, Fourier e Loyola sono formulatori, fondano una lingua e quindi, in altre parole, sono scrittori. Ma per essere fondatori di una lingua manca un'ultima operazione da compiere che i nostri tre autori, più o meno coscientemente, perpetrano: *teatralizzare*. Questi tre autori riescono a sostituire alla «piattezza dello stile (quale si può trovarla nei «grandi» scrittori), il volume della scrittura»<sup>118</sup> e cioè i sistemi da loro creati, per utilizzare un termine lacaniano, «insistono» sul lettore penetrando nel suo mondo ed è così che «il sistema si disfa in sistematica, il romanzo in romanzesco, l'orazione in fantasmatica: Sade non è più erotico, Fourier non è più un utopista e Loyola non è più un santo: in ognuno di

---

<sup>115</sup> Cfr. MURRO C., in *Vocabolario dantesco*, alla voce 'ineffabile agg.', [http://www.vocabolariodantesco.it/voce\\_prn.php?id=2438](http://www.vocabolariodantesco.it/voce_prn.php?id=2438). Tra i vari studi sull'argomento cfr. LEDDA, *Teologia e retorica e Colombo, Dai mistici a Dante*; cfr. TONELLI, *Dante e la poesia dell'ineffabile*.

<sup>116</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Prefazione dell'autore*, p. XI.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

<sup>118</sup> *Ivi*, p. XII.

loro non resta che uno scenografo: colui che si disperde attraverso i riflettori che installa e scaglionava all'infinito»<sup>119</sup>.

In merito alla questione della lingua, in *Critica e verità*<sup>120</sup>, Barthes – nella prefazione indirizzata al lettore italiano – afferma come la scrittura piatta si rifaccia ad un mito scienziato abbracciato dal lavoro accademico. In particolare, «il linguaggio dell'Università rifiuta i giochi del significante, e in questo modo si dichiara al servizio di una ideologia del Significato. Tale ideologia è quella della Scienza (applicata alla opere culturali, come la letteratura) e dell'Umanesimo: verità «oggettiva» del testo, valore umano dell'opera, sono queste le due divinità che hanno presieduto a una enorme quantità di tesi [...]»<sup>121</sup>. E prosegue trattando la «nuova critica», citando più volte la *Nouvelle critique* (1965) di Picard, e cercando di spiegare come la psicanalisi non consideri l'uomo divisibile geometricamente, poiché – secondo Jacques Lacan – «la sua topologia non è quella del dentro e del fuori, e ancora meno dell'alto e del basso, ma piuttosto di un dritto e d'un rovescio instabili, il cui linguaggio non cessa per l'appunto di invertire i ruoli e di fare ruotare le superfici intorno a qualche cosa che, per finire e per cominciare, non è»<sup>122</sup>. Sade, Fourier e Loyola sono il dritto e il rovescio; all'interno dei loro testi sono presenti due soggetti discorsivi che in linea di principio sono separati, ma i quali mettono in continuità i due soggetti esistenti del testo: «il soggetto dell'enunciazione, che produce il libro in vista di una sua lettura rituale, e il soggetto dell'enunciato narrato nel libro stesso, che a sua volta parla e fa»<sup>123</sup>. Se tra Sade e i libertini, tra Loyola e gli esercitanti, fra Fourier e gli abitanti del falansterio c'è uno scarto esistenziale tra esseri esistenti con le loro esistenze travagliate e dall'altro esseri immaginari che nascono e vivono all'interno del testo, tuttavia i tre autori vivono il testo allo stesso tempo come narratori e personaggi e, successivamente, diventano altresì simulacro del lettore. Nella triade autore,

---

<sup>119</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Prefazione dell'autore*, p. XII.

<sup>120</sup> Cfr. BARTHES (2002).

<sup>121</sup> *Ivi*, pp. 5-6.

<sup>122</sup> *Ivi*, pp. 26-27.

<sup>123</sup> Cfr. MARRONE G., *Introduzione all'edizione SFL*, 2001, p. XIII.

personaggio e lettore c'è una linea di continuità che «fa sì che l'opera diventi *efficace*, che sia vissuta oltre che letta, che metta in moto le pratiche narrate o descritte al suo interno»<sup>124</sup>. Sade è vittima e carnefice e così anche il suo lettore e Ignazio di Loyola detta gli esercizi, li pratica e si rivolge a Dio: triade, quest'ultima, che si articola in un complesso schema circolare che vede il gesuita rivolgersi al direttore degli esercizi (testo letterale), quest'ultimo si rivolge all'esercitante (testo semantico), il quale si rivolge alla divinità (testo allegorico) che, infine, si rivolge all'esercitante e ad Ignazio (testo anagogico)<sup>125</sup>.

È quest'ultima la differenza sostanziale che intercorre tra scienza e letteratura, se negli *Esercizi spirituali* «pregare è fare, scrivere il libro è pregare, leggere è scrivere il libro»<sup>126</sup>, afferma Barthes nella *Lezione*, che «se nella scienza «il sapere è un enunciato», nella letteratura esso «è una enunciazione»: «l'enunciato [...] è presentato come il prodotto d'una assenza del locutore. L'enunciazione, invece, mettendo in luce la posizione e l'energia del soggetto [...], mira precisamente al reale del linguaggio; essa riconosce che il linguaggio è una nebulosa d'implicazioni, effetti, riecheggiamenti, meandri, anfrattuosità, addentellati»<sup>127</sup>. Ciò non significa che Barthes propone una divisione netta tra sapere scientifico e letteratura, tra scienziati e ricercatori da una parte e scrittori e saggisti dall'altra, ma al contrario suggerisce che «la scrittura si trova ovunque le parole hanno sapore (in latino, *sapere* e *sapere* hanno la stessa etimologia)»<sup>128</sup> e, riprendendo Curnonski, afferma che nella sfera del sapere «affinché le cose diventino quello che sono, quello che sono state, c'è bisogno di un ingrediente specifico: il sale delle parole»<sup>129</sup>. Il gusto delle parole è ciò che rende il sapere profondo e sottolinea la “seconda forza delle letteratura” ovvero la «forza di rappresentazione»<sup>130</sup>: il reale non è rappresentabile, ma solo dimostrabile, nonostante il desiderio umano di

---

<sup>124</sup> *Ivi*, p. XIV.

<sup>125</sup> Si veda il §2.3.

<sup>126</sup> Cfr. MARRONE G., Introduzione all'edizione SFL, 2001, p. XIV.

<sup>127</sup> *Ibidem*.

<sup>128</sup> Cfr. *Lezione*, p. 182.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ibidem*.

cercare di avvicinarsi sempre più alla rappresentazione attraverso la parola. In altre parole, non si può raggiungere, sfugge al discorso, anche se la letteratura non vuole arrendersi all'impossibile, l'oggetto di desiderio della letteratura è sempre il reale. Sempre in *Lezione* egli ribadisce alcuni principi della lingua come *ostinarsi*, *spostarsi* o *abiurare*: ostinarsi «significa riaffermare l'irriducibile della letteratura: ciò che in essa resiste e sopravvive ai discorsi stereotipati che la circondano: le filosofie, le scienze, le psicologie; agire come se essa fosse incomparabile e immortale»<sup>131</sup>; spostarsi laddove la scrittura non è attesa o accolta, altresì abiurare laddove la scrittura viene strumentalizzata dal potere. Barthes cita il caso di Pasolini il quale afferma che nella scrittura non bisogna avere paura del potere a cui potenzialmente questa potrebbe essere soggetta: «Io penso – dice in un testo postumo [Pasolini] – che, *prima*, non si debba mai, in nessun caso, temere la strumentalizzazione da parte del potere e della sua cultura. Bisogna comportarsi come se questa eventualità pericolosa non esistesse... Ma penso anche che, *dopo*, bisogna saper rendersi conto di quanto si è stati strumentalizzati, eventualmente, dal potere integrante. E allora, se la propria sincerità o necessità sono state asseruite e manipolate, io penso che si debba avere addirittura il coraggio di abiurarvi»<sup>132</sup>.

Barthes operando su Sade, Fourier e Loyola ha cercato di scollare i tre autori dalle loro forme (il sadismo, l'utopia, la religione) e ha cercato di «disperdere o eludere il discorso morale che si è tenuto su ognuno di essi; lavorando esclusivamente, come loro stessi hanno fatto, su dei linguaggi»<sup>133</sup>. Molti credono che il punto focale di questo studio sia l'autore inserito nella sua epoca, nella storia, nella sua classe sociale di appartenenza, dimenticando un punto fondamentale: «il luogo della lettura» dove il critico «ascolt[a] l'impeto del messaggio, non il messaggio, ved[e] nella triplice opera lo spiegamento vittorioso del testo significante, del testo terroristico, che lascia staccarsi come pelle morta, il senso

---

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>132</sup> Cfr. PASOLINI P., *Abiura della Trilogia della vita*, in *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>133</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Prefazione dell'autore*, p. XV.

ricevuto, il discorso repressivo (liberale) che vuole continuamente ricoprirlo»<sup>134</sup>. Si ricorda che il significante in Barthes è un «mediatore: la materia gli è necessaria; essa non gli è però sufficiente e, d'altro canto, in semiologia anche il significato può essere mediato da una certa materia: quella delle parole»<sup>135</sup>.

Il testo significante perciò ha un dispiegamento sulla società e la sua azione non si misura attraverso la popolarità, né per il successo economico, ma «dalla violenza che gli consente di *eccedere* le leggi che si dà una società, un'ideologia, una filosofia, per accordarsi a se stessa in bel movimento d'intelligibilità storica. Questo eccesso ha nome: scrittura»<sup>136</sup>.

## 2.1 Sade I e II

«Chi oggi oserebbe competere, per licenziosità, con Sade? Sì, lo si può affermare: ci troviamo di fronte all'opera più scandalosa che sia mai stata scritta. Non è questo un motivo per interessarcene?»<sup>137</sup> asserisce in questo modo Maurice Blanchot all'inizio del suo saggio dal titolo *La ragione di Sade* contenuto in *Lautréamont e Sade*. Non è possibile contraddire Blanchot in questo suo ragionamento, il quale subito dopo afferma: «abbiamo dunque in qualche modo sotto mano, in questo mondo così relativo della letteratura, un vero assoluto, e non dovremmo sforzarci di interrogarlo? Non tenteremo di chiedergli per quale ragione non si può andare oltre ad essa, perché vi è in essa qualcosa di eccessivo, di troppo forte per l'uomo?»<sup>138</sup>. È lo stesso desiderio di Barthes quello di interrogare Sade, più forte la necessità di ascoltare il testo e vedere il linguaggio. D'altronde – come rilevato da Renato Giovannoli in *Roland Barthes e l'immaginario*<sup>139</sup>

---

<sup>134</sup> *Ivi*, p. XVI.

<sup>135</sup> Cfr. BARTHES (1966), p. 44.

<sup>136</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Prefazione dell'autore*, p. XVI.

<sup>137</sup> Cfr. BLANCHOT (1974), p. 69.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> Si veda l'articolo pubblicato negli Atti del convegno di Reggio Emilia, *Mitologie di Roland Barthes*, Reggio Emilia, 13-14 aprile 1984, Pratiche Editrice, pp. 155-164.

– è Barthes che nella sua autobiografia<sup>140</sup> afferma di avere una malattia: «vedo il linguaggio. Quel che dovrei semplicemente ascoltare, una strana pulsione, per-versa perché il desiderio sbaglia oggetto, me lo rivela come una “visione”»<sup>141</sup>.

Gérard Genette, nei suoi studi, afferma il carattere viziato della letteratura, di quanto il pregiudizio dilaghi nella valutazione di un’opera e la difficoltà di scindere l’autore da ciò che ha scritto: «da oltre un secolo la nostra concezione della letteratura – e i nostri rapporti con essa – sono viziati da un pregiudizio la cui applicazione sempre più sottile e ardita non ha mai smesso di arricchire ma anche snaturare e in fondo di impoverire il commercio delle Lettere: il postulato secondo cui un’opera è essenzialmente determinata dal suo autore, e di conseguenza, l’esprime. Questa pericolosa evidenza non solo ha modificato i metodi e perfino i contenuti della critica letteraria, ma si ripercuote anche sull’operazione più delicata e più importante fra tutte quelle che contribuiscono alla nascita di un libro: la lettura»<sup>142</sup>.

Pezzini afferma che – nello studio compiuto su Sade, Fourier e Loyola – ci sia un felice ritorno all’autore: «ovviamente non nel senso tradizionale di quell’unità biografica di cui lo stesso Barthes ha decretato la morte, ma piuttosto come una “pluralità di *incanti*, il luogo di alcuni tenui dettagli, fonte però di vivide luci romanzesche, un canto discontinuo di amabilità” il cui soggetto è disperso»<sup>143</sup>. È parere di Andrea Mirabile<sup>144</sup> che la nozione teorica di “morte dell’autore” sia in Barthes minata da una serie di contraddizioni, se da un lato il critico francese teorizza la scomparsa della soggettività, dall’altro non si trattiene nell’abbandono all’uso della biografia in opere quali: *Michelet* (1954), l’opera oggetto di questo studio (*SFL*, 1971), nella sua autobiografia (*BRB*, 1975) e nell’opera di maggior compiutezza inerente la fotografia (*CC*, 1980). Nonostante il nodo

---

<sup>140</sup> Cfr. BARTHES (1980).

<sup>141</sup> *Ibidem*.

<sup>142</sup> Cfr. GENETTE (1988), p. 118.

<sup>143</sup> Cfr. PEZZINI (2014), p. 98. Si veda anche l’articolo di Barthes, *La morte dell’autore*, 1988.

<sup>144</sup> MIRABILE A., *Roland Barthes tra «morte dell’autore» e biografia* in *Intersezioni*, Bologna, il Mulino, anno XXV, aprile 2005, pp. 117-131.

apparentemente contraddittorio rilevato da Mirabile, si ritiene – come già affermato da Pezzini – essere un “ritorno amichevole dell’autore” recuperato attraverso i *biografemi* (*biographèmes*), ma ciò che si intende mettere in rilievo è la stabile natura delle considerazioni barthesiane che, se da un lato sembrano contraddire il loro creatore, dall’altro si legano alla conclusione dell’attività di Barthes, «anni in cui più intensa sembra l’esigenza di passare dalla critica alla scrittura letteraria, e alcuni cavalli di battaglia teorici – tra i quali anche il concetto di “morte dell’autore” – vengono in una certa misura messi in questione»<sup>145</sup>.

Barthes nel percorso di analisi di *Le 120 giornate di Sodoma*, ha tenuto in considerazione la vita dell’autore del testo, come precedentemente anticipato. Alla fine dell’analisi ha creato, quindi, un’appendice nella quale ha riportato le vite degli autori in questione. Tutte, tranne una, quella di Loyola. Ci avverte infatti il critico che non avrebbe potuto scrivere della vita del santo gesuita in quanto non in conformità «coi principî di biografia a cui si fa allusione nella prefazione [...]. Vi sono infatti due agiografie: quella della *Légende dorée* (XV secolo); [...] quella d’Ignazio, moderna [di cui] del santo non conosciamo che gli occhi umidi e la claudicazione»<sup>146</sup>.

Per quanto concerne la vita del Marchese de Sade, la struttura della vita viene data per punti elenco numerati, in modo schematico, sempre per non suscitare quell’interesse sulla vita dell’autore che non pare rilevante per lo studio compiuto. Sade nasce in una stanza di Hotel a Saint-Germain-des-Prées, è stato battezzato a Saint-Sulpice. Nel 1777 viene arrestato per ordine del re e, durante la sua prigionia, viene aggiornato riguardo un luogo a lui caro, La Coste: «spazio autarchico, piccola società completa di cui era il padrone, fonte unica dei suoi redditi, luogo di studio (c’era la sua biblioteca), luogo di teatro (vi si davano commedie) e luogo di dissolutezza (Sade ci si faceva portare dei domestici, delle contadinelle, delle giovani segretarie [...])»<sup>147</sup>. L’impressione che si ha di Sade è di un

---

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>146</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Nota*, p. XVIII.

<sup>147</sup> Cfr. BARTHES (1977), p. 161ss.

uomo perennemente timoroso, impaurito nonostante il suo gusto per la provocazione che, anche nei confronti dei genitori, non cessa mai di accompagnarlo. Afferma Barthes: «basta leggere la biografia del marchese dopo aver letto la sua opera per essere persuasi che è un po' della sua opera che egli ha messo nella sua vita – e non viceversa, come voleva farci credere la scienza letteraria»<sup>148</sup>. Dal 1801 fino all'anno della sua morte Sade viene imprigionato per la seconda volta, ma il motivo di tale reclusione non è da ritrovarsi nell'istituzione familiare che voleva contenere l'animo da libertino del Marchese, ma nello stato borghese che decide di imprigionarlo per aver scritto «libri infami»<sup>149</sup>. Sul marchese si potrebbero raccontare molti episodi che ne hanno caratterizzato la biografia, come la sua passione per i cani, quella per Rousseau e perfino il litigio con le guardie durante la prigionia perché, nel trasporto da Vincennes alla Bastiglia, non gli avevano fatto portare il suo cuscino. Ma aldilà della personalità eccentrica, come rivela Barthes, Sade è «di una mobilità estrema: è un vero *joker* sociale, atto ad occupare qualunque casella del sistema delle classi»<sup>150</sup>. È paradossale se si pensa che Sade ha vissuto ben 25 anni di reclusione nella sua vita e ogni detenzione l'ha vissuta come immerso in un sistema, contro cui lottare, ma non per la liberazione bensì per palpare la linea sottile della restrizione, della moralità.

Prima di entrare nel merito dell'analisi testuale, se si considerano gli atti descritti da Sade come *segno* e non come rappresentazione diretta di una realtà, Barthes – nei *Saggi critici* – afferma che il segno include o implica tre relazioni: simbolica, paradigmatica e sintagmatica. La relazione simbolica è quella più intuitiva ed è ciò che rende un simbolo tale: «la croce per esempio “simboleggia” il cristianesimo, il muro di Federati “simboleggia” la Comune, il rosso “simboleggia” il divieto di transito»<sup>151</sup>. Tuttavia, il *rosso* assume il significato che gli diamo poiché inserito in un sistema, implica cioè l'esistenza «di una riserva o

---

<sup>148</sup> *Ibidem*

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> Cfr. *L'immaginazione del segno* in BARTHES (1966), p. 239.

“memoria” organizzata di forme; [...] il rosso non significa il divieto se non in quanto si contrappone sistematicamente al verde e al giallo [...], questo piano di relazione è quindi quello del sistema, detto anche paradigma; questo secondo tipo di relazione si chiamerà quindi relazione *paradigmatica*»<sup>152</sup>.

Nel terzo piano di relazione, il segno si mette in relazione non più in rapporto ad elementi idealmente affini, ma in relazione ai suoi vicini. Nella *sententia*, *homo homini lupus*, *lupus* intrattiene rapporti con *homo* e *homini*; «nell’abbigliamento, gli elementi di una tenuta sono associati secondo certe regole: indossare uno sweater e una giacca di cuoio significa creare tra questi due capi un’associazione passeggera ma significativa, analoga a quella che unisce le parole di una frase: questo piano associativo è il piano del sintagma, e la terza relazione si chiamerà *sintagmatica*»<sup>153</sup>.

È fondamentale tenere in considerazione le relazioni che intrattiene il segno perché in Sade è facile cadere nella trappola del giudizio morale e di inverosimiglianza. Come già rilevato da Marrone: «RB insiste sul fatto che per comprendere un’opera come quella di Sade non ha senso interessarsi al suo contenuto libertino e, meno che mai, al referente storico o naturale che dovrebbe sostenerlo [...] la maggior parte delle pose e delle situazioni erotiche prospettate da questo autore, ripete RB, non è tecnicamente riproducibile nella realtà; gli eccessi del libertinismo superano le potenzialità e i limiti dei corpi per radicarsi negli eccessi della scrittura, nella rete semioticamente più avvolgente della testualità»<sup>154</sup>.

Non ci fermeremo, pertanto, sul contenuto del testo, ma su quelle insistenze o quegli scarti che formano l’eccesso scritturale non paragonabile alla realtà o, perlomeno, non riducibile ad essa.

Si prende ora in esame quelli che sono i punti salienti dell’opera di Sade, così come rilevati da Roland Barthes. Lo studio compiuto dal critico si articola in

---

<sup>152</sup> *Ibidem*.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> Cfr. MARRONE (2016), p. 104.

due scritti denominati: *Sade I* e *Sade II*. In *Sade I* vengono definite, in modo sommario, le coordinate di lettura dell'opera del Marchese e, successivamente, molte di queste vengono riprese e approfondite in *Sade II*. Innanzitutto, sono da prendere in considerazione alcuni dati fondamentali per ricostruire la società sadiana:

il luogo che è il castello di Silling, nel cuore della Foresta nera, un luogo impenetrabile. Per accedervi è necessario superare degli ostacoli, «una capanna di carbonai-contrabbandieri (che non lasceranno passare nessuno), una montagna scoscesa, un vertiginoso precipizio che si può valicare solo su un ponte (che i libertini, una volta rinchiusi, faranno distruggere), un muro alto dieci metri, un fosso profondo, una porta che, appena entrati, si fa murare e infine una quantità spaventosa di neve»<sup>155</sup>, e non tutti ci riescono. Ma non solo, tutti gli atti che si consumano in questo castello vengono nascosti, celati all'interno di segrete, come se – nonostante gli atti sessuali siano accettati dai libertini – siano, allo stesso tempo, formalmente e moralmente non accettati dalla società che è stata costruita: è a tutti gli effetti immagine distorta della società reale. Sade realizza un paradosso, la segreta nasconde ma è anche manifestazione di altre due funzioni: «la segreta sadiana è la forma teatrale della solitudine: desocializza per un momento il crimine; in un mondo profondamente penetrato di parola, realizza un paradosso raro: quello di un atto muto; e poiché non c'è reale, in Sade, oltre alla narrazione, il silenzio della segreta si fonde interamente col bianco del racconto: il senso si arresta»<sup>156</sup>. L'altra funzione è incarnata dalla fondazione di un'autarchia sociale a tutti gli effetti: è una società completa con regole, fornita di una morale, di una parola, di orari e feste.

Il cibo non solo ha una funzione nutritiva, ma si concretizza nella qualità della prestazione sessuale. Gli alimenti sono studiati affinché ci sia una copiosa produzione di sperma oppure diano un particolare gusto, odore e colore alle deiezioni umane. Barthes individua quattro funzioni del cibo: ristorare,

---

<sup>155</sup> Cfr. BARTHES (1977), p. 5.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 6.

avvelenare, ingrassare ed evacuare; «tutte si definiscono in rapporto alla lussuria»<sup>157</sup>. Il cibo, inoltre, è studiato in relazione alla casta: da un lato, per il signore ha la funzione di ristorare, «ripara gli enormi consumi di sperma prodotti dalla vita libertina»<sup>158</sup>, dall'altro avvelena. Lo stramonio viene, infatti, inserito nella cioccolata per far addormentare Minski, veleno per Rose e Mme de Bressac al fine di ucciderli. Il cibo della seconda casta, delle vittime, «è altrettanto noto: pollame al riso, composte, cioccolata (ancora!) per la prima colazione di Justine e delle sue compagne»<sup>159</sup>. Per le vittime la quantità di cibo è sempre abbondante, per prima cosa si devono saziare per dare maggiore libidine alla lussuria libertina e, in seconda istanza, devono nutrire degnamente la foga coprofaga.

Il vestire è altrettanto importante nell'universo sadiano. Il gioco del vestire in Sade offre uno scarto rispetto alla moderna concezione di erotismo che si veicola dalla Moda allo strip-tease: «certo esiste in Sade un gioco del vestire; ma come nel caso dell'alimentazione è un gioco ben chiaro di segni e funzioni»<sup>160</sup>. Il nudo si affianca al vestito, al di fuori dell'orgia o dell'atto sessuale in sé, e diviene strumento funzionale di umiliazione. L'abito in sé segnala delle classi, delle funzioni: «classi di età (come tutto questo, ancora una volta, fa pensare a Fourier), classi di funzioni (giovineti e giovinette, chiavatori, vecchie), classi d'iniziazione (i soggetti vergini cambiano segno vestiario dopo la cerimonia della loro deflorazione), classi di proprietà (ogni libertino dà un colore alla sua scuderia)»<sup>161</sup>. È chiaro quindi, secondo Barthes, che l'abito è *funzionale* e, cioè, «adatto ai doveri della lussuria; deve disfarsi in un secondo»<sup>162</sup>.

Altro aspetto messo in luce da Barthes nell'analisi dell'opera sadiana è la presenza del *ritratto*, constatando – all'interno dell'opera – la presenza di due tipi di ritratto che vanno a definire la popolazione sadiana. In quanto società

---

<sup>157</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>159</sup> *Ibidem*.

<sup>160</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> *Ivi*, p. 10.

costituita, oltre ad avere un luogo, un codice morale, un codice di abbigliamento, è dotata di una divisione sociale e di una moneta. I ritratti a cui fa riferimento Barthes sono di due tipi: realista e retorico; il primo è dettagliato, mira a descrivere la persona nei suoi tratti fisiognomici più peculiari («Il presidente de Curval... era alto, magro, esile, degli occhi incavati e spenti [...]»<sup>163</sup>). Il secondo è quello dei soggetti d'orgia, le vittime, persone che occupano un posto e un ruolo per un fine ben preciso all'interno della società sadiana: «questo ritratto è puramente retorico, è un *topos*»<sup>164</sup> poiché mira a descrivere quelle parti del corpo che sono fini al soddisfacimento del desiderio sessuale dei libertini. Quest'ultimi quindi, afferma Barthes, sono ritratti mitici, culturali è un modo per renderli *astratti*. Ma non è ciò che interessa a Sade, i ritratti non caratterizzano e, i due appena analizzati, non hanno importanza differente perché – sia le peculiarità anatomiche che intellettuali o morali – sono nettare che contribuisce alla lussuria. Ragionamento confermato dalla perdita di significazione dei ritratti retorici, i quali sono ritratti vuoti, in quanto «basta dire che un corpo è perfetto perché lo sia: la bruttezza si descrive, la bellezza si dice; questi ritratti retorici sono quindi vuoti, proprio nella misura in cui sono ritratti di essenza»<sup>165</sup>. I libertini, quindi, sono nell'*evento* e le vittime sono nell'*essere*, i primi devono incontrare dei ritratti sempre nuovi nelle loro vittime mentre, al contrario, le vittime incontreranno ritratti vuoti. Se ne deduce che, nell'opera del Marchese, non è «né la bruttezza né la bellezza, bensì l'istanza stessa del discorso, diviso in ritratti e figure e ritratti e segni, che determina la divisione dell'umanità sadiana»<sup>166</sup>. In nota, nello studio compiuto da Barthes, si legge che a riconferma di tale ragionamento basta osservare i nomi dati ai personaggi: se è vero che ai libertini i nomi a loro affidati sono quanto più realistici, è altrettanto appropriato affermare che i nomi dati alle vittime sono teatrali e si ritiene appropriata la definizione che Barthes già dava di *teatralità* nei suoi *Essais critiques*: «che cos'è la teatralità? È il teatro meno il testo,

---

<sup>163</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 12.

è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore»<sup>167</sup>.

Il denaro, come già anticipato, occupa un ruolo di primaria importanza nella definizione di una società. Come il ritratto, ugualmente per il denaro, esso ricopre due funzioni principali: un ruolo pratico attraverso il quale permette di mantenersi e tenere vivo il godimento poiché «il denaro provoca il vizio [...] perché assicura lo spettacolo della povertà; la società sadiana non è cinica, è crudele; non dice: bisogna pur che ci siano dei poveri perché ci siano dei ricchi; dice il contrario: bisogna che ci siano dei ricchi perché ci siano dei poveri; la ricchezza è necessaria perché costituisce in spettacolo l'infelicità»<sup>168</sup>.

Il tema del godimento in Sade è trattato da Lacan in uno dei suoi *Séminaires* dal titolo *Il godimento della trasgressione*. Prima di approcciarsi allo studio lacaniano, è opportuno prendere le mosse dall'affermazione di Blanchot per cui: «l'uomo di Sade nega gli uomini, e questa negazione si compie con la mediazione della nozione di Dio. Egli si fa momentaneamente Dio affinché di fronte a lui gli uomini si annullino e si rendano conto di che cosa sia l'annullarsi di un essere di fronte a Dio»<sup>169</sup>. La lezione lacaniana si articola a partire dal commento che Freud fa del comandamento giudaico-cristiano: *Ama il prossimo tuo come te stesso*. Questo, afferma Freud, è un comandamento inumano: «è in nome della εὐδαιμονία del tutto legittima su qualunque piano [...] che, valutando di cosa si tratti in questo comandamento, Freud si ferma, e consta del tutto legittimamente quanto lo spettacolo della storia dell'umanità che se lo è dato come ideale, sia rispetto al suo compimento, poco probante»<sup>170</sup>. È vero, afferma Lacan, che il fine dell'uomo è la felicità, ma altresì rimane vera l'individuazione del motivo per cui gli uomini

---

<sup>167</sup> Cfr. BARTHES (1966), *Il teatro di Baudelaire*, p. 5.

<sup>168</sup> Cfr. BARTHES (1977), p. 13.

<sup>169</sup> Cfr. BLANCHOT (1974), p. 93.

<sup>170</sup> Cfr. LACAN (2008), p. 228.

resistono al comandamento poc'anzi citato: «ostacolare [...] l'accesso al godimento»<sup>171</sup>. Ed ogni volta che si ostacola il godimento, si esterna sempre la propria aggressività che è inconscia: «la cosiddetta energia del superio proviene proprio dal fatto che il soggetto rivolge l'aggressività contro di sè»<sup>172</sup> ed è per tale motivo che «recedo dall'amare il mio prossimo come me stesso in quanto all'orizzonte di tale prospettiva c'è qualcosa che implica non so quale intollerabile crudeltà. In questa direzione, amare il prossimo può essere la via più crudele»<sup>173</sup>. Sade, afferma Lacan, varca questo limite. Le parole, nella sua opera, sono «il godimento della distruzione, la virtù propria del crimine, il male cercato per il male, e, in ultima istanza, - riferimento singolare del personaggio di Saint-Fond che proclama nella *Storia di Juliette* la sua credenza, certo rinnovata, ma non proprio nuova, in quel Dio – l'Essere-supremo-in-malvagità»<sup>174</sup>. In Sade una chiave di lettura è quindi la malvagità, la stessa di cui parlava Freud, «ma che essa non è altro che quella di fronte alla quale mi ritiro in me stesso»<sup>175</sup>. In questa prospettiva amare l'altro come se stesso significa «al tempo stesso spingermi necessariamente verso una certa crudeltà. La sua o la mia? Mi potreste obiettare – ma vi ho appena spiegato che nulla dice che siano distinte. Sembra piuttosto che sia la stessa, a condizione che si siano varcati i limiti che fanno sì che io mi ponga di fronte all'altro come mio simile»<sup>176</sup>. Lacan continua analizzando il modo di procedere di Sade affermando che la sua tecnica è «orientata verso il godimento sessuale in quanto non sublimato» e con ciò non si vuole trovare un alibi alla realtà atroce descritta da Sade, di cui anch'egli ne è consapevole. L'opera di Sade, secondo Lacan, si situa nell'orizzonte di un assoluto insopportabile da dire a parole riguardo alla trasgressione di tutti i limiti umani: «bisogna ammettere che in nessuna letteratura, di nessun tempo, c'è un'opera altrettanto scandalosa. Nessun altro ha ferito più profondamente i sentimenti e i pensieri degli uomini» e precedentemente, in

---

<sup>171</sup> *Ibidem.*

<sup>172</sup> *Ibidem.*

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 229.

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 232.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 234.

questo lavoro, si è già citato Blanchot il quale si domandava chi potesse competere per licenziosità con Sade.

Ad un certo punto, nel lavoro di analisi di Barthes, il critico si interroga sul significato di erotismo e mette in luce quanto sia abusata questa definizione nell'ambito dell'opera di Sade: «che cos'è l'erotismo? Nient'altro che una parola, poiché le sue pratiche possono essere codificate solo se conosciute, vale a dire parlate; ora la nostra società non enuncia mai nessuna pratica erotica, soltanto desideri, preamboli, contesti, suggerimenti, sublimazioni ambigue, in maniera che per noi l'erotismo non può essere definito che da una parola perpetuamente allusiva»<sup>177</sup>. Alla stregua degli studi di Barthes si evidenzia che la lingua erotica non si esprime solo attraverso il linguaggio articolato, ma anche per mezzo del linguaggio figurato, costituito da immagini e questo implica, di fatto, che Sade non sia un autore erotico. È in questo punto che l'oggetto di questo lavoro trova la sua ragione: Sade non può essere considerato autore erotico nell'accezione moderna che ne dà la nostra società. Nell'opera del Marchese non c'è strip-tease, la differenza tra la grande macchina creata da Sade e l'erotismo moderno sta nel fatto che la prima è *combinatoria*<sup>178</sup>, mentre la seconda è suggestiva, metaforica. Come si diceva poco sopra, l'idea erotica di Sade è strettamente legata al concetto di crimine, quest'ultimo viene assoggettato al linguaggio articolato. Le azioni lussuose vengono combinate e, per mezzo di queste, si crea una nuova lingua, «non più parlata ma agita; la lingua del delitto, o nuovo codice d'amore, altrettanto elaborato che il codice cortese»<sup>179</sup>. Come ogni codice, anche quello sadiano, dispone di un ordine definito, nell'eccesso si radica l'ordine: «le sregolatezze sono energicamente regolate, la lussuria è senza freno ma non senza ordine (a Silling, per esempio, ogni orgia termina irrevocabilmente alle due del mattino)»<sup>180</sup>. *La scena procede, il quadro si compone* afferma Sade e, per ogni atto teatrale

---

<sup>177</sup> Cfr. BARTHES (1977), p. 15.

<sup>178</sup> A tal proposito, si rinvia al Capitolo 1, p. 42. La *combinazione* è elemento fondamentale dell'attività strutturalista e, per tale motivo, si rinvia alla lettura di DELEUZE (2004).

<sup>179</sup> Cfr. BARTHES (1977), p. 16.

<sup>180</sup> *Ibidem*.

che si rispetti, il regista occupa una posizione importante, ma non classica: il direttore di scena è sì una persona fisica, ma dirige l'atto soprattutto la consuetudine, l'istituzione.

Gli atti combinatori di cui si compone una scena sono ordinati in un'unità di ordine superiore che è chiamata *operazione*, la quale è costituita da più attori e «quando è colta come un quadro, un insieme simultaneo di pose, viene chiamata *figura*; quando invece viene vista un'unità diacronica, che si sviluppa nel tempo per pose successive viene chiamata episodio»<sup>181</sup>. *Episodio* e *figura* sono limitati da prescrizioni ferree: l'*episodio* deve essere contenuto all'interno di due orgasmi, mentre la *figura* è limitata da delle restrizioni di spazio. Tutti i luoghi erotici devono essere occupati nel medesimo momento.

Le operazioni, susseguendosi nel tempo, formano un'unità ancora maggiore, «la massima unità possibile di questa grammatica erotica: è la "scena", o la "seduta". Oltre la scena, si ritrova il racconto o la dissertazione»<sup>182</sup>. Tutte queste regole, queste operazioni danno vita e formalizzano la lingua erotica, la nuova lingua. Le due regole fondamentali di questa grammatica sadiana sono, da un lato, l'*esaustività*, cioè all'interno di ogni *operazione* devono essere eseguite il maggior numero di pose possibili, e «dall'altro che in ogni soggetto tutti i luoghi del corpo siano eroticamente saturati [...]: tutta la sintassi sadiana è così ricerca della figura totale»<sup>183</sup>.

Il senso della *scena* o *seduta* è reso possibile dal fatto che il codice erotico beneficia della logica del linguaggio e si manifesta quindi per mezzo della sintassi: «il crimine sadiano non esiste se non in proporzione alla quantità di linguaggio che vi si investe»<sup>184</sup>. La scrittura quindi supporta l'atto erotico e «ciò che viene fatto è stato detto»<sup>185</sup>.

---

<sup>181</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>184</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>185</sup> *Ivi*, p. 24.

## 2.2 Loyola

Lo studio compiuto da Barthes su gli *Esercizi* di Ignazio di Loyola si apre subito con una constatazione: la letteratura e la spiritualità sono incompatibili. Egli la motiva così: la prima è una «tergiversazione, ornamento, velo, l'altra è immediazione, nudità: ecco perché non si può essere santo e scrittore»<sup>186</sup>. Quella di Ignazio è un'esperienza mentale e, quindi, viene riconfermato il significato dato al linguaggio e ribadito nella *Lezione*: «la lingua non è né reazionaria né progressista; essa è semplicemente fascista; il fascismo, infatti, non è impedire di dire, ma obbligare a dire. Non appena viene proferita, fosse anche nel più profondo intimo del soggetto, la lingua entra al servizio di un potere»<sup>187</sup>. Idea peraltro non lontana da quanto espresso nello studio in oggetto: «si conferma, così ancora una volta, il posto assegnato al linguaggio dalla nostra società: decorazione o strumento, viene visto come una specie di parassita del soggetto umano, che se ne serve o riveste, a distanza, come di una montura, o di un arnese, che si prende e si posa secondo i bisogni della soggettività o le convenienze della socialità»<sup>188</sup>. Ciò detto, si ritiene altresì rilevante il discorso di Barthes sulla scrittura ne *La scrittura e il silenzio*, nel cui saggio si tratta di *Parola trasparente*, ovvero uno stile assente nella scrittura che è anche «un'assenza ideale dello stile; la scrittura si riduce allora a una specie di modo negativo nel quale i caratteri sociali o mitici di un linguaggio si annullano a vantaggio di uno stato neutro e inerte della forma» e si pensa appropriato per un'opera come gli *Esercizi*, nel quale la *parola trasparente*, altresì il silenzio è la materia parlante attraverso questo testo multiplo.

---

<sup>186</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>187</sup> Cfr. *Lezione*, p. 178.

<sup>188</sup> *Ivi*, p. 30.

Prima di entrare nel merito degli Esercizi analizzando i vari testi e gli agenti che vi operano all'interno, è necessario portare alla luce l'evidenza complicata del rapporto che soggiace alla relazione tra autore e lettore. È parere comune che la letteratura sia dinamica: un testo non è mai uguale a se stesso ogni qualvolta viene riletto. Altresì risulta difficile distinguere, in modo oggettivo, la figura dell'autore e quella del lettore, afferma Barthes: «non possiamo mai mettere definitivamente in chiaro *chi* sia l'autore e *chi* il lettore»<sup>189</sup>, ma è comunemente accettato all'intero degli studi di teoria letteraria che un testo per essere letto, deve essere prodotto e affinché ciò avvenga l'autore deve *morire*, concetto più volte espresso da Barthes, ma non solo:

Nel rapporto tra scrittore e lettore è implicito uno stupefacente paradosso: creando il ruolo del lettore, lo scrittore decreta anche la propria morte, perché una volta finita la stesura del testo lo scrittore può ritirarsi, cessare di esistere. Finché lo scrittore rimane presente, il testo rimane incompleto. Solo quando lo scrittore lo abbandona, il testo assume un'esistenza propria, un'esistenza silenziosa, fino al momento in cui un lettore lo legge. Solo quando un occhio si posa sul testo esso assume una vita attiva. Ogni scrittura dipende dalla benevolenza del lettore<sup>190</sup>.

---

<sup>189</sup> Cfr. BARTHES (1977), p. 31.

<sup>190</sup> Cfr. MANGUEL (2009), *Una storia della lettura*, p. 157.

Tornando allo studio sull'opera di Loyola, Barthes evidenzia in modo schematico la presenza di quattro testi in uno e li riassume attraverso la seguente tabella:

| I<br>TESTO LETTERALE | II<br>SEMANTICO | III<br>ALLEGORICO | IV<br>ANAGOGICO |
|----------------------|-----------------|-------------------|-----------------|
| Ignazio              |                 |                   |                 |
| il direttore         | il direttore    |                   |                 |
|                      | l'esercitante   | l'esercitante     |                 |
|                      |                 | la divinità       | la divinità     |
|                      |                 |                   | l'esercitante   |

Figura 1, BARTHES (1977), p. 32.

Il primo testo che ci si trova di fronte è quello in cui Ignazio si rivolge direttamente al direttore degli *Esercizi*, cioè colui che dovrà indirizzare gli esercitanti al silenzio e all'ascolto. Il secondo è quello che vede il direttore rivolgersi agli esercitanti, coloro cioè che decidono di praticare gli esercizi ignaziani<sup>191</sup>. Rilevante è il passaggio tra il primo e il secondo testo in cui cambia il rapporto tra i due interlocutori del testo: «il rapporto fra i due interlocutori è diverso; non è più un rapporto di lettura, o anche d'insegnamento, ma di donazione»<sup>192</sup>. Primo e secondo testo sono uno la continuazione dell'altro, se il primo precede il testo (livello proprio del discorso), l'altro ne costituisce il significato semantico,

<sup>191</sup> Non ci soffermeremo, come nel caso di Sade, sul contenuto del testo e cioè su cosa consista nello specifico la pratica del mese ignaziano.

<sup>192</sup> BARTHES (1977), p. 31.

l'applicazione. Ma come si rivelerà anche dalla tabella poco sopra, tra un testo e l'altro c'è sempre un attore in comune, in questo caso è il direttore.

Il terzo è quello *agito* costituito, cioè, dalle meditazioni, dai gesti e dalla ritualità propria del mese ignaziano: è l'esercitante che mette in atto ciò che gli è stato donato dal direttore. I due attori quindi sono l'esercitante e la Divinità, il primo parla senza linguaggio attraverso preghiere, colloqui, gesti e il secondo è tenuto a rispondere. Questa risposta si radica e costituisce il quarto testo, quello dal significato anagogico, in cui è Dio il donatore e l'esercitante è il destinatario.

Come si diceva poco sopra, rilevante è la duplice funzione degli attori, ad esclusione di Ignazio: «fra i quattro interlocutori messi in gioco dai quattro testi ognuno, salvo Ignazio, assume un duplice ruolo, ora di destinante ora di destinatario (e inoltre Ignazio, che inaugura la catena dei messaggi, viene a coincidere, in fondo, con l'esercitante che la chiude: egli si è dato spesso gli *Esercizi*, e per conoscere la lingua di cui la divinità fa uso nella risposta, bisognerà ricorrere al *Diario spirituale*, di cui Ignazio è esplicitamente il soggetto)»<sup>193</sup>.

Il valore del testo quadruplo si radica nella sua essenza di dramma, Barthes lo definisce «dramma dell'interlocuzione»<sup>194</sup> poiché tra interlocutore e l'altro regna la suspense: se da un lato gli esercizi sono rivolti al direttore e questi non è tenuto a sapere il contenuto di tale esperienza, dall'altro l'esercitante si rivolge ad un Dio che non sa se gli risponderà e nemmeno se comprenderà il suo linguaggio o, ancora, anche se viene compreso da Dio, non si è certi che Dio si esprimerà con un linguaggio comprensibile all'esercitante. Allo stesso modo l'esercitante deve inventare una lingua: «il fondamento stesso di ogni parola, l'interlocuzione, egli non la trova data, se la deve conquistare, deve inventare la lingua in cui rivolgersi alla divinità e preparare la propria risposta: l'esercitante deve

---

<sup>193</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

accettare il lavoro enorme e tuttavia incerto di un costruttore di linguaggio, di un ingegnere delle comunicazioni»<sup>195</sup>.

Inventare una lingua è quindi l'oggetto degli *Esercizi* di Ignazio, lingua che si costruisce a partire dalle quattro operazioni rese note all'apertura del presente capitolo<sup>196</sup>. L'isolamento in Loyola è dato dal ritiro in un luogo chiuso, «isolato e soprattutto insolito, condizioni di luce (adatte al soggetto della meditazione), ubicazioni della stanza dove deve stare l'esercitante, posizione (in ginocchio, prosternati, in piedi, seduti, viso verso il cielo), portata dello sguardo, che dev'essere trattenuto, e soprattutto, s'intende, organizzazione del tempo [...]»<sup>197</sup>. Questi atti hanno la particolarità, in Ignazio, di preparare alla creazione di una lingua per mezzo dell'immaginazione che, nell'atto pratico, deve essere implicata a rinvestire il tempo: il presente non deve esistere o, meglio, esistere in relazione ad una attenta programmazione del futuro: «addormentandomi, pensare già al mio risveglio, vestendomi, all'esercizio che sto per fare: un incessante *già* segna il tempo del devoto e gli assicura una pienezza capace di respingere lontano da lui ogni lingua *altra*»<sup>198</sup>.

L'articolazione è l'operazione più evidente all'interno degli *Esercizi*: dalla struttura del testo, a quella degli esercizi in sé, che oltre ad essere articolata in quattro settimane, come rilevato da svariati commentatori dell'opera ignaziana, è sostanzialmente divisa in due parti: un *prima* e un *dopo*, il tempo dell'interlocuzione e il tempo della risposta divina. Al centro di questa divisione si pone la scelta. È come – rileva Barthes – il bivio aristotelico in cui, da un lato, la *praxis* «è una scienza, e questa scienza poggia su un'operazione propriamente alternativa», dall'altro, «la *proairesis*, che consiste nel disporre, nel progetto di un comportamento, dei punti di biforcazione, e nell'esaminarne le due prospettive,

---

<sup>195</sup> *Ivi*, pp. 33-34.

<sup>196</sup> Si veda l'inizio del presente capitolo.

<sup>197</sup> BARTHES (1977), p. 38.

<sup>198</sup> *Ibidem*.



tre potenze dell'anima (memoria, intelletto, volontà), e soprattutto i cinque sensi: vedere i corpi incandescenti, udire le grida dei dannati, sentire la cloaca dell'abisso, gustare l'amarrezza delle lacrime, toccare il fuoco»<sup>201</sup>.

«Ciò che è stato articolato dev'essere rimontato»<sup>202</sup> asserisce Barthes. La terza operazione è infatti *ordinare* e le forme di montaggio ignaziane sono la ripetizione e il racconto. Per quanto concerne la ripetizione, chiamata da Ignazio *ruminazione*, questa si radica nel testo a livello letterale, ci sono delle prescrizioni che vanno seguite e che da una settimana all'altra si ripetono. Il racconto è inteso, in senso formale, come «ogni discorso provvisto di una struttura i cui termini sono differenziati, relativamente liberi (aperti all'alternativa e di conseguenza alla suspense), riducibili (è il riassunto) e dilatabili (vi si possono intercalare all'infinito elementi secondari)». Il testo ignaziano è costituito su episodi evangelici noti che sono posti alla fine degli esercizi, hanno le caratteristiche appena elencate e prendono il nome di *misteri*, ma soprattutto «ritagliati da Ignazio nel racconto cristico hanno qualcosa di teatrale, che li apparenta ai misteri medievali: sono delle *scene*, che l'esercitante è richiesto di vivere, alla maniera di uno psicodramma»: è questa l'ultima operazione, *teatralizzare*.

### 2.3 Fourier

Come già per Sade, anche per Fourier – in appendice ai saggi – si trova una piccola biografia dell'autore, nelle medesime modalità riscontrate per il marchese: punti elenco e i principali dati, talvolta insignificanti, che mirano a nutrire una mera curiosità. Fourier è un filosofo sociale che ha assistito a due eventi piuttosto rilevanti nel panorama moderno francese: la Rivoluzione e l'Impero. Tuttavia, rileva Barthes, all'interno dei suoi scritti non sembra trovarsi traccia di tali eventi. Autore di vasta conoscenza in ambiti disparati, quali le scienze

---

<sup>201</sup> BARTHES (1977), p. 48.

<sup>202</sup> *Ivi*, p. 49.

matematiche e sperimentali, la musica, la geografia e infine l'astronomia, tra le sue più grandi passioni ritroviamo la Città e i giardini: aveva un'ossessione per i fiori. Barthes afferma che Fourier visse di *scarti*: «rovinato, ebbe impieghi subalterni, intersecati ed espedienti; scrittore, visse a sbafo, facendosi ospitare a lungo da parenti e amici, nel Bugey e nel Giura»<sup>203</sup>. La sua vecchiaia la passò insieme ai gatti e ai fiori, fino alla sua morte quando il corpo venne ritrovato dalla sua portinaia in mezzo ai vasi di fiori.

Le opere di Fourier prese in considerazione dallo studio barthesiano sono *La teoria dei quattro movimenti* e *Il nuovo mondo amoroso*<sup>204</sup>. Fourier è uno dei più grandi inventori di vocaboli, molti sono i neologismi riscontrati all'interno della sua opera, ma solo uno fu accolto, il *Falansterio*. Sebbene la figura di Fourier come filosofo venga riscoperta in tempi moderni, rimane innegabile il fallimento del fourierismo pratico. Tale fallimento è dato principalmente dalle molte contraddizioni che governano il suo pensiero, in particolare, come rileva anche Calvino<sup>205</sup>, la contraddizione tra i due modi d'usare l'utopia: «considerandola per quello che in essa appare *realizzabile*, come il modello d'una società nuova che possa crescere in margine alla vecchia per eclissarla con l'*evidenza* dei nuovi valori, oppure per quello che in essa appare *irriducibile* a ogni conciliazione, in opposizione radicale non solo al mondo che ci circonda ma ai condizionamenti interni che governano le nostre attribuzioni di valori, la nostra immaginazione, la nostra capacità di desiderare una vita diversa, il nostro modo di rappresentarci il mondo: una rappresentazione totale che ci liberi dentro per renderci capaci di liberarci fuori»<sup>206</sup>. Sempre Calvino, nel medesimo contributo, esplicita chiaramente l'intento dello studio di Barthes che ha messo in luce l'opposizione tra "sistema" e "sistematico" in Fourier: «di fronte al sistema, monologico, il sistematico è dialogico (va avanti a forza d'ambiguità, non soffre di contraddizioni); è una

---

<sup>203</sup> BARTHES (1977), p. 172.

<sup>204</sup> Cfr. *op. cit.* nella Nota all'edizione BARTHES (1977), p. XVII.

<sup>205</sup> Si veda l'Introduzione di Italo Calvino all'opera di Fourier, *Teoria dei quattro movimenti; nuovo mondo amoroso*, Torino, Einaudi, 1971, pp. VII-XXX.

<sup>206</sup> *Ivi*, p. IX.

scrittura, ne ha l'eternità (la perpetuazione perpetua dei sensi lungo la storia); il sistematico non sollecita l'applicazione (se non a titolo puramente immaginario, d'un teatro del discorso), ma la trasmissione, la circolazione (significante); ma non è trasmissibile che a condizione d'essere *deformato* (dal lettore)»<sup>207</sup>.

La trasgressione fourierista rientra proprio in questo gioco di contro-forze, basti pensare al discorso sul denaro messo in campo da Fourier, il quale afferma che il denaro conduce alla felicità, segnando così la logica di una contro-filosofia che fino a quel momento e anche dopo, vede nel denaro qualcosa da cui prendere le distanze: «ha [Fourier]<sup>ndr</sup> quell'energia di linguaggio che fa ribaltare il discorso in scrittura, fonda la trasgressione fondamentale, quella che ammutina *tutti* contro di sé: i cristiani, i marxisti, i freudiani, per i quali il denaro continua a essere materia dannata, feticcio, escremento: chi oserebbe difendere il denaro? Non c'è *nessun discorso* con cui il denaro sia compatibile. [...] la trasgressione fourierista mette a nudo il punto più segreto della coscienza civile»<sup>208</sup>. Il denaro per Fourier, espressione della scandalosa classe borghese, è un meccanismo per riordinare l'*Armonia* persa della società civile e l'*Armonia* fourierista dello stato moderno ha alla sua base il principio del piacere, il quale dipende da un *calcolo*: «operazione che per Fourier è la forma più alta di organizzazione e di padronanza sociali; questo calcolo è quello stesso di tutta la teoria societaria, la cui pratica è quella di trasformare il lavoro in piacere»<sup>209</sup>.

C'è sempre in Fourier una volontà di divisione e classificazione a partire dall'individuazione di 810 passioni per ogni sesso, che hanno origine da tre ceppi e si ramificano in modo simile allo schema delle settimane ignaziane<sup>210</sup>: «il *lussismo*, che raccoglie le passioni sensitive (una per ognuno dei cinque sensi), il *grupismo* (quattro passioni di partenza: l'onore, l'amicizia, l'amore, la parentela) e il *seriismo* (tre passioni distributive). Tutta la combinatoria si dispiega a partire da

---

<sup>207</sup> Cfr. *op. cit.* in l'*Introduzione* di Italo Calvino all'opera di Fourier, p. XXX.

<sup>208</sup> BARTHES (1977), p. 76.

<sup>209</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>210</sup> Si veda *Figura 2*.

queste dodici passioni (queste non hanno nessuna preminenza morale, ma solo strutturale)»<sup>211</sup>. Tre di queste passioni, in particolare, sono di invenzione fourierista: la Dissidente (o cabalistica) «una passione dell'intrigo, una mania calcolatrice, un'arte di sfruttare le differenze, le rivalità, i conflitti»<sup>212</sup>; la Composita «passione dello straripamento, dell'esaltazione (sensuale o sublime), della moltiplicazione»<sup>213</sup> e la Variante (o Alternante, o Sfarfallante) «è un bisogno di varietà periodica (cambiare occupazione, piacere, ogni due ore)»<sup>214</sup>. Queste tre passioni che sono formali, garantiscono il funzionamento del *gioco* e permettono di trasformare le altre passioni, combinandole fra loro dettano le regole di questo gioco, regole rifiutate dalla società perché sono libertine, dissolute ed è proprio come in Sade che «solo la sintassi, a produrre la massima immoralità»<sup>215</sup>. C'è una tredicesima passione che è quella dell'Unitismo o Armonismo, la passione dell'unità, «l'inclinazione dell'individuo a conciliare la propria felicità con quella di tutto ciò che lo circonda e di tutto il genere umano»<sup>216</sup>. Questa passione produce gli Originali, coloro che sono a disagio con questo mondo e che non riescono a conciliarsi con gli usi e le abitudini della Civiltà. Il punto focale della riflessione di Fourier è il fatto che ogni uomo deve essere inserito in una logica di calcolo combinatoria poiché all'interno di questa dimensione si può ritrovare il senso: «nessun uomo si è sufficiente, nessuno è da sé solo l'anima integrale: gli occorrono 810 caratteri dei due sessi, cioè 1620, a cui si aggiungono [...] le sfumature infinitesimali di passione»<sup>217</sup>.

Fourier, afferma Barthes, crea un sistema basato su contraddizioni, le stesse di cui aveva già avuto modo di spiegare Barthes sul racconto di Balzac (S/Z) quando si interrogava sulla natura del testo scrivibile. Diceva Barthes a tal proposito che il testo scrivibile «siamo *noi mentre scriviamo*, prima che il gioco

---

<sup>211</sup> BARTHES (1977), p. 89.

<sup>212</sup> *Ibidem*.

<sup>213</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>214</sup> *Ibidem*.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>217</sup> *Ivi*, p. 95.

infinito del mondo (il mondo come gioco) sia attraversato, tagliato, fermato, plastificato da qualche sistema singolare (Ideologia, Genere, Critica) che si abbatta sulla pluralità delle entrate, sull'apertura delle reti, sull'infinità dei linguaggi. Lo scrivibile è il romanzesco senza romanzo, la poesia senza la lirica, il saggio senza dissertazione, la scrittura senza lo stile, la produzione senza il prodotto, la strutturazione senza la struttura»<sup>218</sup> e quindi, nel caso di Fourier, potremmo dire il pensiero senza la filosofia e ancora con Sade, l'erotismo senza l'erotico, allo stesso modo di Loyola, la divinità senza Dio. Il sistema di Fourier vive quindi di due illusioni: un'illusione di trasparenza, il cui linguaggio non è scrittura, ma mezzo strumentale e un'illusione di realtà, ovvero il fine di tale sistema è essere applicato oltre il linguaggio, quindi l'opera di Fourier «non costituisce un *sistema*; è solo quando si è voluto “realizzare” quest'opera (nei falansteri) che essa è diventata retrospettivamente un “sistema” votato ad un fiasco immediato»<sup>219</sup>. Poco oltre Barthes chiarisce cosa sia questo *sistematico*, in relazione all'idea di sistema di Marx ed Engels. Esso è il gioco del sistema: «è il linguaggio aperto, infinito, liberato da ogni illusione (pretesa) referenziale [...] è un discorso senza “oggetto” (non parla di una cosa se non di sbieco, prendendola di striscio: come la Civiltà di Fourier) e senza “soggetto” (scrivendo, l'autore non si lascia prendere nel soggetto immaginario, giacché “accampa” il suo ruolo in un modo che non si può decidere se sia serio o parodistico)»<sup>220</sup>. Quando Fourier attacca il sistema civile, a seguito di ciò il lettore si aspetterebbe una filosofia spontaneista, ma si ha il contrario, ovvero «un sistema sconvolto, il cui stesso eccesso, la tensione fantastica, oltrepassa il sistema e attua il sistematico, cioè la scrittura: la libertà non è mai il contrario dell'ordine [...]: la scrittura deve mobilitare nello stesso tempo un'immagine e il suo contrario»<sup>221</sup>.

---

<sup>218</sup> Cfr. BARTHES (1981), p. 11.

<sup>219</sup> Cfr. BARTHES (1977), p. 98.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 99.

Ultimo nodo, particolarmente fondamentale, è il party e il luogo in cui questo si celebra, che viene descritto con uno degli schemi di Barthes, riportato qui di seguito.

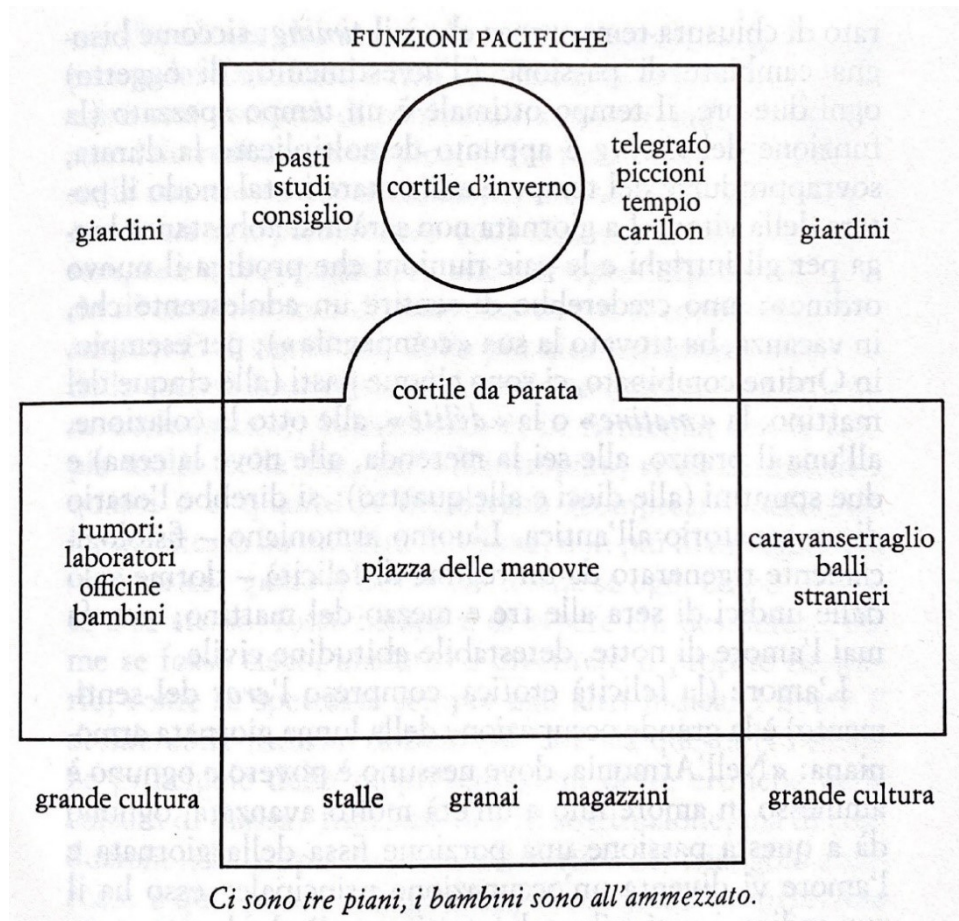


Figura 3, BARTHES (1977), p. 101.

Come per Sade, anche in Fourier il party è la forma più alta di felicità, «possiede questo triplice carattere: è una cerimonia mondana, una pratica erotica, un atto sociale»<sup>222</sup>. È l'uomo societario ad essere mondano e che gode di questi party, in cui è impegnato in un *ruolo*, ognuno manifestazione di una passione differente, e ognuno è assoggettato alle regole di combinazione del ruolo che impersona: «questa è esattamente la definizione di mondanità, che funziona come

<sup>222</sup> *Ibidem*.

una lingua: l'uomo mondano è qualcuno che passa il proprio tempo a *citare* [...]»<sup>223</sup>. Per esprimere al meglio questa mondanità è necessario farsi carico di una logica *dissociatrice* e ne consegue che deve essere adibito un posto, un luogo, in cui il party e la logica mondana possano esprimersi, questo luogo è il falansterio<sup>224</sup>: «un luogo originale, che all'ingrosso è quello dei palazzi, monasteri, manieri e grandi "insiemi", dove si fondono l'organizzazione e di un edificio e l'organizzazione di un territorio, [...] il cui carattere primario non è la protezione, ma la circolazione»<sup>225</sup>. Il falansterio, come il castello di Silling, è il luogo del desiderio sessuale, non il luogo della soddisfazione di un bisogno, dove, in Fourier, si perpetra il medesimo gioco di Sade, in cui qualcuno è sempre disposto a concedersi all'atto sessuale.

Il party ha, sia in Sade che in Fourier, lo stesso esito: la pratica amorosa si esprime attraverso la *scena* o *seduta*, sia nell'uno che nell'altro lo sfondo è sempre fantasmatico: «le scene più forti di Sade, i deliri prosaffici di Fourier hanno a cornice uno scenario da Folies-Bergère: connubio carnevalesco della trasgressione e dell'opera, luogo prudente di azioni folli, dove si annulla *il soggetto nella sua cultura*, derisione che travolge l'arte e il sesso insieme, che nega ogni serietà alla trasgressione stessa, vieta di sacralizzarla [...]»<sup>226</sup>.

---

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>224</sup> Si veda *Figura 4*, poco sopra.

<sup>225</sup> *Ibidem*.

<sup>226</sup> *Ivi*, p. 104.



## Capitolo 3

### Il piacere del testo

Nel 1973 esce *Le plaisir du texte*<sup>227</sup> e, in questo stesso anno, Barthes comincia l'elaborazione dell'autobiografia (RBR) edita nel 1975, cinque anni prima della sua morte. Contestualmente, nel 1974, iniziano i seminari sul discorso amoroso, che daranno vita, nel 1977, all'omonimo libro.

Le riflessioni sul piacere del testo sono strettamente legate al tema del godimento, più volte trattato nel capitolo precedente<sup>228</sup>, e che traggono le proprie origini dall'opera oggetto di questo studio (*SFL*, 1971). Il passaggio da *S/Z* a *SFL* aveva già mutato l'orizzonte di approccio alla materia da parte di Barthes: «non si trattava più di «codificare un testo fingendo di decostruirlo»<sup>229</sup>, come osserva Marty (2006, p. 154), ma di perdere ogni distanza rispetto al proprio oggetto e aderirvi: di qui le riflessioni sul *piacere del testo*»<sup>230</sup>.

Come già accennato nel Capitolo 1, riportando l'intervista di Barthes a Rabat<sup>231</sup>, egli insiste sulla difficoltà di riservare un posto al tema piacere all'interno delle teorie del testo, altresì urge darne una definizione come contro bilanciamento ad una teoria letteraria che si sviluppa sempre più, ma che – in fin dei conti – conduce a valutare il testo in modo freddo, eliminandone il piacere e assoggettandolo ad un principio di autorità radicato nel super-io.

---

<sup>227</sup> *Le plaisir du texte*, coll. Tel Quel, Seuil, Paris, 1973; ried. coll. Points Essais, Seuil, Paris, 1982 [trad. it. *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975].

<sup>228</sup> Si veda, in particolare, il tema del godimento in LACAN (2008) e gli studi di BLANCHOT (1974) sull'erotismo sadico.

<sup>229</sup> Cfr. PEZZINI (2014).

<sup>230</sup> *Ivi*, p. 107.

<sup>231</sup> Apparsa su «L'Opinion», 6 febbraio 1978 con Abdallah Bensmain.

Ne *Il piacere del testo*, Barthes, ridefinisce subito i confini tra autore e lettore, affermando quanto il piacere sia azione che coinvolge il lettore e non ha nulla a che vedere con lo scrittore: «scrivere nel piacere mi garantisce – me, scrittore – del piacere del mio lettore? In nessun modo»<sup>232</sup>. Anche Gadamer si troverebbe d'accordo con Barthes, come sottolineato da Antoine Compagnon ne *Il demone della teoria*<sup>233</sup>, «i testi infatti non vogliono essere compresi come espressione della soggettività dell'autore. [...] Ciò che è fissato per iscritto si è ormai liberato della contingenza della propria origine e del proprio autore, e si apre positivamente a un nuovo apporto»<sup>234</sup>.

Se ciò è vero da una parte, dall'altra Barthes – nell'Introduzione di *SFL* – afferma un *amichevole ritorno all'autore*<sup>235</sup>, ma poco più avanti, nello stesso luogo, chiarisce esplicitamente che «l'autore che viene dal suo testo e va nella nostra vita non ha unità; è una semplice pluralità di *incanti*, il luogo di alcuni tenui dettagli, fonte però di vivide luci romanzesche [...]»<sup>236</sup>. È quindi chiaro, quello che Barthes ribadisce nel *piacere del testo*: quello che è necessario al lettore è uno spazio, lo spazio del godimento e, se da una parte l'autore come istituzione è morto: «la sua persona civile, passionale, biografica, è scomparsa; [...] essa non esercita più sulla sua opera la paternità formidabile [...]»<sup>237</sup>, dall'altra, nel testo, il lettore desidera l'autore: «ho bisogno della sua figura (che non è né la sua rappresentazione né la sua proiezione) come lui [l'autore<sup>ndr</sup>] ha bisogno della mia [...]»<sup>238</sup>.

Nel già citato saggio su *La morte dell'autore*<sup>239</sup> viene ribadito il concetto per cui l'autore sarebbe una figura di “invenzione” moderna, prodotto di una società nel momento in cui questa scopre il “prestigio del singolo”. È allo stesso tempo

---

<sup>232</sup> Cfr. BARTHES (1975), p. 4.

<sup>233</sup> Cfr. COMPAGNON (2000), pp. 44-99.

<sup>234</sup> *Ivi*, p. 85, H. G. GADAMER, *Wahrheit und Methode* cit. [trad. it. cit. pp. 454-55].

<sup>235</sup> Si è già messo in rilievo il dibattito apparentemente contraddittorio di Barthes nel Capitolo 2 del presente lavoro; cfr. BARTHES (1977), *Introduzione*, p. XIV.

<sup>236</sup> *Ibidem*.

<sup>237</sup> Cfr. BARTHES (1975), pp. 26-27.

<sup>238</sup> *Ibidem*.

<sup>239</sup> Cfr. BARTHES (1988).

valore e limite della storia letteraria cercare sempre una continua forma di dialogicità tra autore e opera: «l'*autore* regna ancora nei manuali di storia letteraria, nelle biografie di scrittori, nelle interviste dei settimanali e nella coscienza stessa degli uomini di lettere, tesi ad unire, con i loro diari intimi, la persona e l'opera; l'immagine della letteratura diffusa nella cultura corrente è tirannicamente incentrata sull'autore, sulla sua persona, storia, gusti, passioni [...]»<sup>240</sup>.

Il testo è un oggetto del piacere, ma – afferma Barthes – il piacere del testo si radica più in profondità: «quando il testo *letterario*, (il Libro) trasmigra nella nostra vita, quando un'altra scrittura (la scrittura dell'Altro) arriva a scrivere dei frammenti della nostra quotidianità, in una parola quando si produce una coesistenza»<sup>241</sup>. Si può vivere con Sade, con Fourier, con Loyola, ma non nel senso di condurre l'esistenza diventando sadici, falansterici, oranti, bensì «si tratta di far passare nella nostra quotidianità dei frammenti d'intelligibile (delle *formule*) usciti dal testo ammirato [...]; si tratta di parlare questo testo, non di agirlo, lasciandogli la distanza di una citazione, la forza d'irruzione di una parola coniata, di una verità di linguaggio [...]»<sup>242</sup>.

Concetto che viene ribadito più volte nel *Piacere*, secondo cui quello che si “gusta” di un testo, di un racconto, non è il contenuto e nemmeno la struttura, «ma piuttosto le scalfitture che impongo al suo bell'involucro: corro, salto, alzo la testa, mi reimmergo». Viene quindi presa in considerazione un sorta di *fenomenologia del Lettore*. Questi, in relazione al Testo, egli è coinvolto nella lettura da cui emergono due forme: «una va direttamente alle articolazioni del testo, ignora i giochi di lingua (se leggo Verne vado svelto [...]); l'altra lettura non fa passare niente; pesa, aderisce al testo, legge se così si può dire, con applicazione e trasporto [...] non è l'estensione (logica) a avvinerla, la defoliazione delle verità, ma lo sfogliato della significanza»<sup>243</sup>.

---

<sup>240</sup> *Ibidem*.

<sup>241</sup> Cfr. BARTHES (1977), *Introduzione*, p. XIII.

<sup>242</sup> *Ibidem*.

<sup>243</sup> Cfr. BARTHES (1975), pp. 11-12.

A questi due poli di lettura corrispondono due tipi di testi, il testo di piacere e il testo di godimento. Il primo è quello che «soddisfa, appaga, dà euforia; quello che viene dalla cultura, non rompe con essa, è legato ad una pratica *confortevole* della lettura»; il secondo, invece, è quello che «mette in stato di perdita, quello che sconsiglia (forse fino a un certo stato di noia), fa vacillare le assise storiche, culturali, psicologiche, del lettore, la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e dei suoi ricordi, mette in crisi il suo rapporto col linguaggio»<sup>244</sup>. Tra piacere e godimento si colloca un gioco, ora di estensione dall'uno all'altro, ora di contrapposizione.

Uno dei metodi, afferma Barthes, per distinguere il piacere dal godimento ci viene dato dalla psicanalisi: il piacere è dicibile, il godimento no. La critica letteraria, *in primis*, tratta del piacere in quanto insito nella parola, non si può quindi non parlare di tutti quegli autori amanti della parola: scrittori, linguisti, logofili. Il godimento, altresì, è sempre «passato o futuro: *state per leggere, ho letto* [...]». Con lo scrittore di godimento (e il suo lettore) comincia il testo insostenibile, il testo impossibile. Questo testo è fuori-piacere, fuori-critica [...]»<sup>245</sup>.

Il piacere non è un *elemento* del testo; è una deriva, «qualcosa che è insieme rivoluzionario e asociale e non può essere adottato da nessuna collettività, nessuna mentalità, nessun idioletto»<sup>246</sup>. Ed è proprio per questo motivo che il testo, afferma Barthes, cerca di resistere al senso comune, ovvero al «mercato delle opere (escludendosi dalla comunicazione di massa), al segno (con l'estensione del senso, con la follia), alla sessualità buona (con la perversione, che sottrae al godimento alla finalità di riproduzione)»<sup>247</sup>. È in questo frangente che si possono leggere gli studi su *SFL*, questi tre autori, infatti, sono stati concepiti dalla società come amorali, utopici proprio per la rottura che i loro testi hanno prodotto, contro il senso comune, la società, la modernità *ante litteram*.

---

<sup>244</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>245</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>246</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>247</sup> *Ivi*, p. 23.

Si è più volte ribadito, in modo speciale nel secondo capitolo, come Sade, Fourier e Loyola siano creatori di una lingua che non è linguistica. Se non è chiaro come questo sia possibile, Barthes lo spiega nel *Piacere del testo*. In primo luogo, il testo liquida ogni metalinguaggio: «nessuna voce (Scienza, Causa, Istituzione) sta *dietro* a quello che ci dice»<sup>248</sup>. In secondo luogo, il testo distrugge la propria categoria discorsiva: «è la comicità che non fa ridere, l'ironia che non assoggetta, l'esultanza senz'anima, senza mistica (Sarduy) [...]»<sup>249</sup>, così come il sesso senza godimento in Sade. In terzo luogo, riprendendo Sollers, Barthes afferma che il testo può aggredire le strutture canoniche della stessa lingua: «il lessico (neologismi, esuberanti, parole allungabili, translitterazioni), la sintassi (non più cellula logica, non più frase). [...] questo stato incandescente, fuori origine e fuori comunicazione, è allora linguaggio, e non *un* linguaggio, per quanto sganciato, mimato, ironizzato»<sup>250</sup>.

Tornando allo scrittore, Barthes insiste sulla sua condizione di grado zero, di uomo assoggettato ad un sistema: «lo scrittore è sempre sulla macchia cieca dei sistemi, alla deriva; è un jolly, un mana, un grado zero, il morto del bridge: necessario al senso (allo scontro), ma privo in sé di senso fisso; il suo posto, il suo valore (di scambio) varia secondo i movimenti della storia, i colpi tattici della lotta: gli si chiede tutto e/o nulla»<sup>251</sup>. Idea già ampiamente espressa in GZ, all'interno del saggio *Che cos'è la scrittura?*, Barthes si esprime così: «la scrittura è dunque essenzialmente la morale della forma, è la scelta dell'area sociale nel cui ambito lo scrittore decide di situare la Natura del proprio linguaggio. [...] Non si tratta di scegliere il gruppo sociale per cui scrivere»<sup>252</sup>.

È dunque il libro che fa il senso e «il senso fa la vita»<sup>253</sup>. Quella francese, dice Barthes, è una società che non si lascia più lusingare dal piacere ed è per tale

---

<sup>248</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibidem*.

<sup>251</sup> *Ivi*, p. 34.

<sup>252</sup> Cfr. BARTHES (2017), p. 13.

<sup>253</sup> Cfr. BARTHES (1975), p. 36.

motivo che non legge più. Il piacere del testo, altresì della lettura, richiede: «luogo e tempo di lettura: casa, provincia, pasto vicino, lampada, la famiglia dev'essere, cioè lontana e non lontana [...]»<sup>254</sup>. Idea altresì espressa da Michail Bachtin il quale affermava che «la lettura del libro comincia a una data ora, occupa un certo tempo e lo riempie, e a una data ora finisce; inoltre il libro stesso è chiuso strettamente da ogni parte nella rilegatura; ma l'opera è viva e artisticamente significativa nel teso e attivo determinarsi reciproco con la realtà conosciuta e valutata dall'azione»<sup>255</sup>.

Il piacere non è certo, è precario: «niente dice che questo stesso testo ci piacerà una seconda volta; è un piacere friabile, scheggiato dall'umore, l'abitudine, la circostanza, è un piacere precario [...]»<sup>256</sup>. Proprio per il suo carattere precario, il lettore, non si approccia più alla lettura, se solo fosse consapevole che, invece, il godimento non è precario, «è *precoco*; non arriva al momento giusto, non dipende da alcuna maturazione. Tutto si scatena in una sola volta»<sup>257</sup>.

L'edonismo è un tema di antica tradizione l'edonismo, che è insito nel piacere, ma ormai eliminato da tutte le filosofie. Sottolinea Barthes che la rivendicazione dell'edonismo è rimasta solo in alcuni autori marginali tra cui Sade e Fourier. Lo stesso Nietzsche reputava l'edonismo una forma di pessimismo. Il concetto di piacere viene messo ai margini da altri valori più alti, quali «la Verità, la Morte, il Progresso, la Lotta, la Gioia, ecc.»<sup>258</sup>. Per esplicitare meglio questo concetto Barthes riporta l'esempio dei libri *erotici*, fatta eccezione per Sade che non considera autore erotico<sup>259</sup>, i quali sarebbero tali non tanto per la scena erotica in sé, ma per la preparazione, l'attesa, che – alla fine dei conti – non si rivela produttrice di

---

<sup>254</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>255</sup> Cfr. BACHTIN (2001), p. 21.

<sup>256</sup> Cfr. BARTHES (1975), p. 51.

<sup>257</sup> *Ibidem*.

<sup>258</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>259</sup> Si veda in particolare la riflessione barthesiana contenuta in *SFL* e qui riportata nel Capitolo 2, §2.1, secondo cui Sade non è autore erotico: «l'abbiamo detto, in lui non c'è mai strip-tease di nessun genere, questo apologo essenziale dell'erotica moderna». Cfr. BARTHES (1977), pp. 15-16. Cfr. anche BLANCHOT (1974) nel saggio su *Lautreamont e Sade*.

piacere, ma di delusione. Ne consegue che i libri erotici sono: «libri del Desiderio, non del Piacere».

Il vasto terreno delle teorie del testo letterario conduce Barthes a queste ultime riflessioni che si è cercato di enucleare. Come si sarà capito perno di tutto il ragionamento è il linguaggio che è qui interrogazione, poiché ciò che crea l'ambiguità delle opere letterarie, i molteplici sensi e le esplorazioni, sta nel fatto che «di fronte a chi la scrive o la legge, [l'opera letteraria] diviene una domanda posta al linguaggio, di cui si esprimono i fondamenti di cui si toccano i limiti. L'opera si fa così depositaria di una immensa e incessante indagine sulle parole»<sup>260</sup>. Si ponga attenzione al fatto che si parla più volte di Testo, a tal proposito, nel 1971 Barthes pubblica un articolo dal titolo *Dall'opera al testo*, poi apparso nel volume *Il brusio della lingua*. Afferma Marrone che questa nuova distinzione di Barthes fra opera e testo, in campo letterario e semiologico, ha imposto «nuovi valori allo scrittore, nuovi statuti metodologici al critico, nuove visioni filosofiche all'estetologo»<sup>261</sup>. Questo di Barthes non è un concetto del tutto nuovo, trova i suoi fondamenti nel rovesciamento o nello spostamento dell'oggetto del testo, ovvero la scrittura. Per quanto concerne il metodo, invece, se l'opera è un oggetto fisico collocato in una biblioteca, il testo è un campo metodologico: «il testo non è un oggetto ma l'attraversamento di ogni eventuale oggetto linguistico computabile»<sup>262</sup>.

D'altronde per Barthes *Testo* significa *Tessuto*, «ma laddove fin qui si è sempre preso questo tessuto per un prodotto, un velo già fatto dietro al quale, più o meno nascosto, sta il senso (la verità), adesso accentuiamo, nel tessuto, l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora, attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto – questa tessitura – il soggetto vi si disfa, simile a un ragno che si dissolva da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela. Se amiamo i neologismi,

---

<sup>260</sup> Cfr. BARTHES (2002), p. 47.

<sup>261</sup> Cfr. MARRONE (2016).

<sup>262</sup> *Ivi*, p. 2.

potremmo definire la teoria del testo come una *ifologia* (*hyphos*, è il tessuto e la tela del ragno)»<sup>263</sup>.

È anche per questo motivo che, pochi anni prima, spinto dall'euforia del gruppo *Tel Quel*, nell'articolo sopra citato, aveva cercato di distinguere opera e testo: la cultura mediatica e post-mediatica cercava di cancellare il senso, ovvero la produttività testuale. Di conseguenza, la necessità di scrivere il *Piacere del testo*: «il piacere che si prova nel momento in cui si consuma un'opera (quando si mantiene cioè una distanza rispettosa nei confronti della sua presunta autorevolezza e autorità) e il godimento che si determina quando si ha a che fare con il testo plurale»<sup>264</sup>. Il godimento quindi si attua quando si mette in azione un tipo di lettura che riscrive il testo, annullando la separazione tra opera e lettore.

Per queste considerazioni barthesiane che segnano il passaggio da *Critica a verità* al frammentismo della sue ultime teorie, il critico è particolarmente debitore a Julia Kristeva<sup>265</sup> per il prezioso contributo scientifico operato sui concetti di *significanza* e *parola*. È proprio la *significanza* il luogo del godimento sembra assurgere Barthes, anche se con un certo timore: «[...] il posto del piacere in una teoria del testo non è certo»<sup>266</sup>. In *Letteratura e significazione*, un'intervista a Roland Barthes, da prima apparsa nel 1963 in «Tel Quel» e ora inclusa in *Saggi critici*, il critico viene interrogato sulla *significazione* e sulla nuova disciplina di cui lui sembra essere il fondatore, la semiologia. Barthes elabora il suo discorso a partire dal teatro affermando che uno spettacolo teatrale invia allo spettatore sei o sette informazioni che provengono «dalla scena, dal costume, dalle luci, dalla disposizione degli attori, dai loro gesti, dalla loro mimica, dalle loro parole»<sup>267</sup>. Tuttavia, alcuni di questi messaggi hanno una durata, permangono nel tempo, mentre altri, come i gesti e le parole, cambiano. In altre parole, la teatralità è «uno spessore

---

<sup>263</sup> Cfr. BARTHES (1975), p. 63.

<sup>264</sup> Cfr. MARRONE (2016), p. 4.

<sup>265</sup> Si veda il Capitolo 1, p. 4 ove è riportata la *Figura 1*, nella quale Barthes individua in Julia Kristeva il proprio modello riguardo ai temi trattati di intertestualità. Cfr. *BRB*, p. 166.

<sup>266</sup> Cfr. BARTHES (1975), p. 63.

<sup>267</sup> Cfr. BARTHES (1966), p. 272.

di segni», ogni rappresentazione è un atto semantico. Questo status semantico del teatro è stato illustrato chiaramente da Brecht, il quale aveva capito che: «la materialità dello spettacolo non è regolata soltanto da un'estetica o da una psicologia dell'emozione, ma anche e soprattutto da una tecnica della significazione»<sup>268</sup>. Brecht, quindi, approfondisce lo "statuto tautologico di ogni letteratura" «che è messaggio della significazione delle cose, e non del loro senso (intendo sempre *significazione* come processo di produzione del senso, e non senso in sé)»<sup>269</sup>. Tale discorso riecheggia tra le righe del *Piacere*, nei termini dell'individuazione di un'estetica del piacere testuale nella *scrittura ad alta voce*<sup>270</sup>. Quest'ultima non è espressiva, lascia l'espressione al *feno-testo*, concetto coniato da Julia Kristeva, la quale distingue fra «*feno-testo*, ovvero lingua come insieme di regole, e *geno-testo*, ovvero processo di generazione di significanti»<sup>271</sup>.

*La scrittura ad alta voce* «non è fonologia ma fonetica; il suo obbiettivo non è la chiarezza dei messaggi, il teatro delle emozioni<sup>272</sup>; ciò ch'essa cerca (in una prospettiva di godimento), sono gli incidenti pulsionali, è il linguaggio tappezzato di pelle, un testo in cui si possa sentire la grana alla gola, la patina delle consonanti, la volontà delle vocali, tutta una stereofonia della carne profonda: l'articolazione del corpo, della lingua, non quella del linguaggio».<sup>273</sup>

Una voce che riesca ad abbattere il muro del senso e arriva all'orecchio dell'ascoltatore, dello spettatore, del lettore per trasportarlo nel godimento.

---

<sup>268</sup> *Ivi*, p. 273.

<sup>269</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>270</sup> Cfr. BARTHES (1975), p. 65.

<sup>271</sup> Cfr. LAGORIO (1986), p. 66.

<sup>272</sup> Concetto già precedentemente usato per descrivere il teatro di Brecht: «prima di tutto ha capito che il fatto teatrale poteva essere trattato in termini conoscitivi, e non in termini emotivi; ha accettato di pensare il teatro intellettualmente, abolendo la distinzione mitica (irrancidita ma ancora viva) fra la creazione e la riflessione, la natura e il sistema, lo spontaneo e il razionale, il "cuore" e il "cervello"; il suo teatro non né patetico né cerebrale: è un teatro *fondato*» (Cfr. BARTHES (1966), *Letteratura e significazione in Saggi critici*, p. 272).

<sup>273</sup> Cfr. BARTHES (1975), p. 66.



## CONCLUSIONI

Con la lettura de *Le plaisir du texte* si conclude l'analisi di alcuni nodi critici, che si ritengono fondamentali, riferiti all'opera e al pensiero di Roland Barthes. A conclusione di questo lavoro ci appare meglio determinata l'esperienza dell'autore francese di fronte ad un testo. Abbiamo voluto così rendere manifesto che lo studio compiuto da Barthes sui testi di Sade, Fourier e Loyola è la ricerca dei molteplici sensi che un testo cela al suo interno. Il tessuto testuale e linguistico produce un senso *altro* che esula dal contenuto e che si radica nel linguaggio, allontanandosi dai pregiudizi e, talvolta, anche dai desideri che la società in quel momento richiede. L'eccesso delle forme narrate, non tecnicamente riproducibili nella realtà, si radicano, invece, nella Parola. È in questo senso che Sade non è più un autore erotico, ma il fondatore di una società con le proprie regole, il suo denaro, il suo luogo. Gli eccessi del libertinismo non si radicano tanto in una prospettiva di riscontro della realtà, ma si celano all'interno della rete semiotica, più avvolgente della testualità. Allo stesso modo, Fourier e le contraddizioni del suo pensiero trasgrediscono i presupposti filosofici fin qui accettati. Fourier utilizza il linguaggio per ribaltare qualsiasi pensiero, anticipa la pluralità dei linguaggi del mondo. Loyola, invece, richiede all'esercitante di inventare una lingua, che non è data dagli *Esercizi*, ma di ricercarla attraverso l'interlocuzione divina, assumendo il rischio di non trovarla.

L'erotismo di Sade, l'utopismo sociale di Fourier e l'ascetismo di Loyola, si insinua nell'eccesso della scrittura, il quale sta nelle parole, in quello che Barthes definisce *testo*, e non nell'*opera*. Aldilà dei limiti che la società impone ai rispettivi testi, l'eccesso viene fornito dal tessuto testuale nelle sue diverse stratificazioni, nei suoi risvolti, piuttosto che in un atto sessuale moralmente non accettato (Sade); oppure nel ripensamento di una società la cui applicazione sarebbe

utopica (Fourier); o, ancora, nei termini di un gioco testuale a più livelli in cui l'interlocuzione divina si radica nel linguaggio (Loyola).

Nel tentativo di essere costruttori di una nuova lingua che non è linguistica, ma è una lingua nuova, attraversata da quella naturale, ma che non si presta che alla definizione semiologica del Testo, quattro sono le operazioni che questi tre autori compiono: *isolarsi, articolare, ordinare, teatralizzare*. L'isolamento è necessario alla formulazione di una lingua che non sia investita dal chiacchiericcio della società. Gli atti vengono articolati in pose e in gesti che appartengono alla ritualità della nuova lingua. Successivamente, tutto ciò che è stato articolato, diviso, spezzettato, deve essere ordinato, posto sotto l'ordine superiore di un governatore del rito. Infine, la teatralizzazione dà volume alla scrittura, trasformando l'autore in uno scenografo e scalfendo l'universo fantasmatico del lettore.

Quello di questi tre autori è un discorso senza oggetto, o meglio, l'oggetto non è l'erotismo, l'utopia, il discernimento, bensì è il tessuto linguistico da loro creato che ribalta la logica del gioco del mondo che consuetudinariamente entra nell'universo della scrittura.

È solo alla luce del ripensamento del testo in questo senso, che si può produrre e vederlo come un oggetto di piacere. Piacere dato dalla lettura e, se si crede a Barthes, che un testo non è mai uguale a sé stesso e che, ad ogni lettura, il suo senso si ritrova, il piacere o il godimento che ne deriva è sempre nuovo e infinitamente rinnovabile. Porsi di fronte ad un testo, sia da critico che da lettore, è un'avventura, il modo con il quale ci si avvicina permette di farsi permeare da un universo fantasmatico. Si permette al testo di entrare nella vita del lettore e, allo stesso tempo, di far entrare un po' della sua vita all'interno della narrazione. La morte dell'autore permette di far rivivere il testo molte volte perché, in fin dei conti, ciò che rimane è sempre la creazione scritturale. È in tale prospettiva che si può ripensare il testo, non tanto come produzione che risponde ad una logica societaria, quanto piuttosto a una continua ricerca di frammenti di intelligibile. Aldilà del sadismo, del fourierismo e dell'ascetismo ignaziano, questi testi dicono

qualcosa del lettore ed è in quel momento che si riscopre il piacere della lettura. È proprio questo, infatti, il piacere del Testo: un'azione che coinvolge tutti gli agenti della creazione artistica, *in primis* il lettore. In altre parole, quest'ultimo, occupa un posto all'interno del testo e, allo stesso tempo, il testo vive con lui nel luogo in cui egli legge, nel tempo dedicato a questa azione e nel godimento che ne deriva.



# BIBLIOGRAFIA

## I. REPERTORI BIBLIOGRAFICI

BRONZONI, PEZZINI (1986)

BRONZONI E., PEZZINI I., *Bibliografia complessiva di Roland Barthes*, in *Mitologie di Roland Barthes*, a cura di P. Fabbri, I. Pezzini, Parma, Pratiche, 1986, pp. 311-352.

COSTE (2015)

COSTE C., *État présent. Roland Barthes*, «French Studies», LXIX/3, 2015, pp. 363-374.

LEGUAY (1982)

LEGUAY T., *Roland Barthes*, «Communications», n. 36/4, 1982, pp. 131-173.

MARTY (2002)

MARTY E., *Bibliographie critique*, in BARTHES R., *Oeuvres complètes*, 5 voll., Paris, Seuil, 2002, pp. 1049-1052.

PEZZINI (2014)

PEZZINI I., *Bibliografia*, in *Introduzione a Barthes*, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 173-189.

SOTO (1994)

SOTO M.L.G., *Bibliografia critica delle opere su Roland Barthes*, in *Le retour de Barthes*, «Nova Renascença», 54-55, 1994, pp. 387-391.

## II. OPERE DI ROLAND BARTHES IN LINGUA ORIGINALE E TRADUZIONI ITALIANE

BARTHES (2002)

BARTHES R., *Critique et vérité*, («Tel Quel»), Paris, Seuil, 1966 (trad. it., *Critica e verità*, a cura di C. Lusignoli e A. Bonomi, Torino, Einaudi, 2002).

BARTHES (1966)

BARTHES R., *Éléments de sémiologie*, («Médiations»), Paris, Donoél-Gonthier, 1965 (trad. it., *Elementi di semiologia*, a cura di A. Bonomi, Torino, Einaudi, 1966).

BARTHES (1966)

BARTHES R., *Essais critiques*, («Tel Quel»), Paris, Seuil, 1964 (trad. it., *Saggi critici*, a cura di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1966).

BARTHES (1988)

BARTHES R., *Il brusio della lingua*, in *Saggi critici*, vol. IV, Torino, Einaudi, 1988.

BARTHES (2003)

BARTHES R., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980 (trad. it., *La camera chiara: nota sulla fotografia*, a cura di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003).

BARTHES (2017)

BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture*, («Pierres vives»), Paris, Seuil, 1953 (trad. it., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, a cura di G. Bartolucci, R. Guidieri, L.P. Caruso, R. Loy, Torino, Einaudi, 2017).

BARTHES (1975)

BARTHES R., *Le plaisir du texte*, («Tel Quel»), Paris, Seuil, 1973 (trad. it. *Il piacere del testo*, a cura di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1975).

BARTHES (1980)

BARTHES R., *Roland Barthes par Roland Barthes*, («Écrivains de toujours»), Paris, Seuil, 1975 (trad. it., *Barthes di Roland Barthes*, a cura di G. Cerati, Torino, Einaudi, 1980).

BARTHES (1981)

BARTHES R., *S/Z*, («Tel Quel»), Paris, Seuil, 1973 (trad. it. *S/Z. Una lettura di Sarra-sine di Balzac*, a cura di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1981).

BARTHES (1977) / (2001)

BARTHES R., *Sade, Fourier, Loyola*, («Tel Quel»), Paris, Seuil, 1971 (trad. it. *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, a cura di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1977, 2001 seguito da *Lezione*).

BARTHES (1998)

BARTHES R., *Scritti: società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 1998.

BARTHES (2002)

BARTHES R., *Sul teatro*, Roma, Meltemi, 2002.

BARTHES (2006)

BARTHES R., *Système de la mode*, («Points Essais»), Paris, Seuil, 1967 (trad. it. *Sistema della moda*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 2006).

### III. OPERE COMPLETE

BARTHES (2002)

BARTHES R., *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., I: 1942-1961: *Le degré zéro de l'écriture*, Michelet, *Mythologies*, Paris, Seuil, 2002.

ID., *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., II: 1962-1967 *Sur Racine*, *Essais critiques*, *La Tour Eiffel*, *Éléments de sémiologie*; *Critique et vérité*; *Système de la mode*, Paris, Seuil, 2002.

ID., *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., III: 1968-1971 (*S/Z*; *L'empire des signes*; *Sade*, *Fourier*, *Loyola*), Paris, Seuil, 2002.

ID., *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., IV: 1972-1976 (*Nouveaux essais critiques*; *Le plaisir du text*; *Roland Barthes par Roland Barthes*), Paris, Seuil, 2002.

ID., *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., V: 1977-1980 (*Fragments d'un discours amoureux*; *Leçon*; *Solers écrivain*; *Le chambre claire*), Paris, Seuil, 2002.

### IV. STUDI CRITICI

FABBRI, PEZZINI (1986)

*Mitologie di Roland Barthes: i testi e gli atti*, a cura di P. Fabbri, I. Pezzini, Convegno di Reggio Emilia, 13-14 aprile 1984 (trad. it. di Paolo Fabbri *et al.*, Parma, Pratiche, 1986).

LAGORIO (1986)

LAGORIO S., *Introduzione a Roland Barthes: dalla semiologia alla teoria della scrittura*, Firenze, Sansoni, 1986.

MARRONE (1994)

MARRONE G., *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani, 1994.

MARRONE (2016)

MARRONE G., *Roland Barthes: parole chiave*, Roma, Carrocci, 2016.

MARRONE, CONSOLINI (2010)

MARRONE G., CONSOLINI M., *Roland Barthes: l'immagine, il visibile*, «RIGA 30», vol. 30, Milano, Marcos y Marcos, 2010.

MIRABILE (2005)

MIRABILE A., *Roland Barthes tra «morte dell'autore» e biografia*, «INTERSEZIONI», Bologna, Il Mulino, XXV, aprile 2005, pp. 117-132.

PEZZINI (2014)

PEZZINI I., *Introduzione a Barthes*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

## V. BIBLIOGRAFIA SECONDARIA

AVALLE (1982)

AVALLE D.S. et al., *La semiotica letteraria italiana (interviste con)*, a cura di M. Mincu, Milano, Feltrinelli, 1982.

AVALLE (2005)

AVALLE D., *Semiologia dei testi letterari*, Torino, Utet, 2005.

BACHTIN (2001)

BACHTIN M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 2001.

BECCARIA (1999)

*Quando eravamo strutturalisti*, a cura di G.L. Beccaria, Torino, Edizioni dell'Orso, 1999.

BLANCHOT (1977)

BLANCHOT M., *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.

BLANCHOT (2015)

BLANCHOT M., *La conversazione infinita*, Torino, Einaudi, 2015.

BLANCHOT (1974)

BLANCHOT M., *Lautreamont e Sade*, Bari, Dedalo, 1974.

BLANCHOT (1975)

BLANCHOT M., *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975.

BLANCHOT (2016)

BLANCHOT M., *La scrittura e il mondo: teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carrocci, 2016.

COMPAGNON (2000)

COMPAGNON A., *Il demone della teoria*, Torino, Einaudi, 2000.

DELEUZE (2004)

DELEUZE G., *Lo strutturalismo*, Milano, SE, 2004.

EAGLETON (1998)

EAGLETON T., *Introduzione alla teoria letteraria*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

FABBRI, MARRONE (2002)

*Semiotica in nuce*, 2 voll., a cura di Fabbri P. e Marrone G., Roma, Maltemi editore, 2002.

FOUCAULT, BARTHES, DERRIDA (1968)

FOUCAULT M., BARTHES R., DERRIDA J. *et al.*, *Théorie d'ensemble*, («Tel Quel»), Paris, Seuil, 1968.

GENETTE (1988)

GENETTE G., *Figure I. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1988.

GUERLAC (1997)

GUERLAC S., *Literary Polemics, Bataille, Sartre, Valéry, Breton*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

HEATH (1977)

HEATH S., *L'analisi sregolata: lettura di R. Barthes*, Bari, Dedalo libri, 1977.

LACAN (2008)

LACAN J., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, Torino, Einaudi, 2008.

MARGARITO (1982)

MARGARITO M., *Roland Barthes: le pieghe della linguistica*, in *Tel Quel, Quaderni del Novecento Francese*, 6, Roma – Paris, Bulzoni – Nizet, 1982.

MARTY (2006)

MARTY É., *Roland Barthes: le métier d'écrire*, Paris, Seuil, 2006.

MENG (2017)

MENG Q., *Le voyage en Chine de Tel Quel et de Roland Barthes (1974). Enjeux, embûches, enseignements*, Montpellier, Université Paul Valéry, 2017 [tesi di dottorato].

RICHARDS (1961)

RICHARDS I.A., *I fondamenti della critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1961.

RISSET (1982)

RISSET J., *I venti anni di «Tel Quel»*, in *Tel Quel, Quaderni del Novecento Francese*, 6, Roma – Paris, Bulzoni – Nizet, 1982.

SALSANO (1981)

SALSANO R., *Estetica e cronotopo romanzesco: due note su Michail Bachtin*, Roma, Lucarini, 1981.

