

QUANDO IL FANTASMA INCONTRA LA PAROLA:  
LA CITAZIONE IN *COMMENT VIVRE ENSEMBLE*  
DI ROLAND BARTHES

Eleonora Sparvoli

Capita che un'immagine viva in qualche strato profondo di noi, confusa ma persistente, incancellabile, capace di affiorare di tanto in tanto, per brevi istanti, alla coscienza: apparizione subitanea in cui un desiderio inconscio si manifesta restando per lo più inintelligibile. Fino al giorno in cui una parola, incontrata per caso in una lettura qualunque, giunge a cristallizzare attorno a sé questa sfuggente materia fantasmatica per farne il campo in cui indagare, esplorare, cercare una risposta.

È l'esperienza che riporta Barthes in apertura del suo corso *Comment vivre ensemble*<sup>1</sup>, quando rivela all'uditorio non solo il fantasma personale che lo sottende<sup>2</sup>: «un fantasme de vie, de régime, de genre de vie [...]. Quelque chose comme une solitude interrompue d'une façon réglée: le paradoxe, la contradiction, l'aporie d'une mise en commun des distances [...]» (Barthes

---

1 Il primo da lui tenuto al Collège de France, dal 12 gennaio al 4 maggio 1977. Di questo ciclo di lezioni possediamo sia gli appunti preparatori, pubblicati nel 2002 da Seuil, a cura di Claude Coste, sia le registrazioni (anch'esse uscite da Seuil nello stesso anno in formato mp3). Confrontando i due documenti ci rendiamo conto di come Barthes rispetti rigorosamente in classe le sue dettagliatissime note, lasciando poco spazio alle digressioni improvvisate. È dunque a tali "traces écrites" (è questo il nome della collana editoriale che accoglie gli appunti di Barthes) che faranno riferimento tutte le citazioni del corso, salvo nei casi in cui la forma orale presenti – rispetto ad esse – un'aggiunta significativa.

2 Ricordiamo che la memorabile lezione inaugurale che sanciva l'ingresso di Barthes al Collège de France, e che doveva servire a illustrare metodi e campi di competenze della cattedra di semiologia della letteratura che era stato chiamato a ricoprire, recava questa folgorante – inattesa – dichiarazione: «Je crois sincèrement qu'à l'origine d'un enseignement comme celui-ci, il faut accepter de toujours placer un fantasme (Barthes 1978: 43).

2002: 37), ma anche la parola che, sottraendo quel fantasma all'inerzia di un'esistenza intermittente, lo ha trasmutato «en champ de savoir» (38): *idiorrythmie*. Barthes l'ha trovata in un libro – *L'Été grec* di Jacques Lacarrière – letto per caso pochi mesi prima e nelle cui pagine l'autore – che in quei luoghi straordinari si era recato – riservava un ampio spazio alla descrizione del Monte Athos: «îlot intemporel où nombre de valeurs sont inversées» (Lacarrière 1976: 32). Su quella Montagna Santa, accanto a monasteri cenobitici in cui i monaci sono soggetti alle ferree regole della vita comunitaria, ne esistono altri, «idiorythmiques<sup>3</sup>, où chacun vit, littéralement parlant, selon son propre rythme» (40). Ogni monaco ha la sua cella personale dove consuma i pasti, tranne in rare occasioni di festività. Non è tenuto neppure a partecipare alle liturgie quotidiane, eccezion fatta per l'ufficio notturno, la *compieta*, che precede l'atto del coricarsi. E tale deroga all'autarchia radicale di quest'esistenza solitaria doveva toccare l'animo del lettore Barthes che negli appunti relativi alla penultima lezione del suo corso scriverà: «L'idée des complices: belle. La communauté s'arme de courage pour affronter la nuit. [...] Vivre ensemble: seulement peut-être pour affronter ensemble la tristesse du soir. Être des étrangers, c'est inévitable, nécessaire, sauf quand le soir tombe» (Barthes 2002: 176).

L'avventura in cui Barthes intende coinvolgere gli uditori del suo corso è dunque l'esplorazione dei contorni di quest'utopia, la verifica – per ipotesi e approssimazioni – della realizzabilità (e ancor più verosimilmente l'irrealizzabilità...<sup>4</sup>), in una società moderna e laica, di un modo d'esistenza in cui il *vivre-seul* e il *vivre-ensemble* non costituiscano un'antitesi ma si concilino in un sapiente equilibrio di distanze e vicinanze, secondo una logica – un'antilogica, nella misura in cui ignora il principio di non contraddizione – che è quella propria d'ogni formazione dell'inconscio<sup>5</sup>.

Due sono le immediate conseguenze della scelta esplicita e consapevolmente assunta di far derivare un percorso di conoscenza da un fantasma (un vero e proprio partito preso, stando alla dichiarazione programmatica della celebre *Lezione* inaugurale<sup>6</sup>). Innanzitutto il fatto che il discorso, rifiutando di articolarsi in un'argomentazione coerente, passi invece attraverso una serie di rapide scene che si svolgono in diverse cornici spaziali: «fantasme = scénario, mais scénario éclaté, toujours très bref = leur narrative

3 Lacarrière scrive il termine con una sola r ma Barthes precisa all'orale che occorre scriverlo con due.

4 Scrive Eric Marty nell'*avant-propos* delle *notes de cours* relative a *Comment vivre ensemble*: «À la question souterraine de ce cours qu'on pourrait résumer ainsi: "Le groupe idiorrythmique est-il possible? Peut-il avoir une communauté d'êtres sans *Télos*, sans Cause?", la réponse est évidemment négative [...]. Et c'est alors comme si, au fond, cette négativité était le véritable objet du cours, comme si elle était sa vérité» (Barthes 2002: 11).

5 Su questo tema si rimanda al classico studio sulla bi-logica di Ignacio Matte Blanco (1981).

6 Cf. nota 2.

du désir» (Barthes 2002: 51)<sup>7</sup>. Il materiale su cui Barthes conduce la sua ricerca è in tal senso una vera e propria *topica*: un repertorio di luoghi concreti o anche solo mentali<sup>8</sup>, presentati secondo l'ordine alfabetico del loro intitolato – a scongiurare il rischio che vi si possa rintracciare una qualche sequenza logica, contraria alla forza anarchica del desiderio...<sup>9</sup> A fungere da matrice originaria c'è la scenografia ideale del suo sogno idioritmico. Subito dopo aver evocato il modo d'esistenza dei monaci solitari descritti nel libro di Lacarrière, Barthes spiega infatti come il monte Athos – che in verità non ha mai visto – sia diventato per lui generatore di un paesaggio interamente modellato sul suo fantasma: una terrazza dalla quale contemplare il Mediterraneo, due camere a disposizione in cui vivere, poco più in là qualche altra stanza per ospitare gli amici, e infine un ambiente di possibile condivisione, una biblioteca per esempio. La seconda conseguenza – ben visibile anche in questo scorcio così personale della Montagna Santa – è la tendenza a cancellare dalla scena quei dati di realtà che potrebbero compromettere la purezza della fantasia. «Ici, la crasse, la foi» (Barthes 2002: 37): la sporcizia che inevitabilmente si accumula in uno spazio di vita solitario e senza regole, e soprattutto la fede che di quell'esistenza ha dettato la scelta. Poco più avanti Barthes dirà chiaramente che malgrado l'elemento cristallizzatore – la pratica dell'idioritmia sul monte Athos – abbia necessariamente orientato la sua ricerca verso lo studio di forme di coabitazione religiosa, il suo fantasma non ha nulla a che vedere con una conversione alla vita spirituale dei monaci. In effetti, ogniqualvolta presenterà all'uditorio dei «traits» – così egli chiama le diverse voci del suo singolare dizionario<sup>10</sup> – che da quell'esperienza sono estratti, ne opererà istantaneamente una trasposizione sul piano della sua quotidianità. A cominciare dalla prima figura, quella dell'*akédia*, il temibile demone del mezzogiorno che da sempre tormenta gli anacoreti – «sentiment, état du moine qui désinvestit de l'ascèse» (Barthes 2002: 53) – ma che non risparmia l'uomo laico e integrato nella società: «moment répété, étalé, insistant, où nous en avons assez de notre manière de vivre» (55): quand'anche si trattasse di uno stile di vita cercato, conquistato, coltivato (proprio come la vocazione dell'eremita...).

7 Ricordiamo che negli appunti il segno = è un'abbreviazione che all'orale viene tradotta con il verbo essere: dunque il fantasma è per Barthes una brevissima sceneggiatura, una sorta di racconto istantaneo entro uno scorcio illuminato: «ce qu'on entrevoit, très découpé, très illuminé mais immédiatement évanoui» (Barthes 2002: 51).

8 Lo dichiarerà esplicitamente nell'ultima lezione, quando parlerà delle diverse figure di cui si è composto il suo discorso come di una serie di caselle, di riquadri da riempire: «une topique, une grille des lieux» (Barthes 2002: 181). Si veda anche Bellon 2012: 59.

9 È la stessa strategia che Barthes aveva adottato per il seminario sul discorso amoroso (tenuto all'École Pratique des Hautes Études dal 1974 al 1976), e per il libro che ne aveva tratto (Barthes 1977).

10 Con il termine «trait» che Barthes alterna a «figure» e «article» (nel senso di voce enciclopedica) si indicano le diverse unità – caratterizzate da un intitolato, un 'significante' a cui si rapportano diverse riflessioni – che compongono il corso.

Ebbene le due conseguenze da me richiamate hanno una significativa ricaduta sulla maniera di citare che viene adottata in questa particolare modalità testuale costituita sia dagli appunti preparatori – che Eric Marty definisce splendidamente come «*infra-texte*, c'est-à-dire un état de discours qui précède le texte mais dont le caractère rudimentaire, abrégé, miniaturisé, réduit, concentré, élémentaire, parfois esquissé ou virtuel, tient à ce qu'il est tout entier dans la tension de sa profération à venir» (Barthes 2002: 12)<sup>11</sup> – sia dalla lezione vera e propria, che in un certo modo *realizza* la virtualità degli appunti, e che Barthes stesso considerava come una forma sospesa fra la scrittura e la parola<sup>12</sup>. L'ampia costellazione di citazioni – di diversa taglia e tipologia: interi passi ripresi parola per parola, brevissime sequenze, termini isolati, oppure semplici riferimenti, allusioni – che riempie in modo diseguale il casellario (la *topica*) degli argomenti del corso, è il frutto di una teoria della lettura che prevede per i testi lo stesso trattamento amorosamente distorsivo e deformante cui il desiderio sottopone la realtà per estrarne lo scenario ideale della propria soddisfazione. Barthes la espone *en passant* – in una provocazione solo abbozzata – al principio della seconda lezione, accingendosi a presentare i testi del suo *corpus*, sapendo bene che, seguita fino in fondo, tale teoria potrebbe sortire effetti «pour le moment incalculables, presque insupportables» (Barthes 2002: 43). Si tratterebbe a suo avviso di praticare una «lecture contre-philologique» (*ibidem*), che faccia astrazione da quel significato sovrano che nel testo si dà come ultimo e definitivo: leggere, per esempio, i Mistici senza Dio e Sartre senza l'*engagement*! Così facendo, si lascerebbe cadere quell'interdizione interiore – che Barthes definisce come «sur-moi de lecture» (*ibidem*) – che limita la libertà del lettore (soprattutto se si tratta di uno studioso) obbligandolo a sottostare ad una sorta di Legge morale della corretta interpretazione. E che tale ricerca di un'«*exemption du signifié*» (*ibidem*), obbedisca a un dettato pulsionale, ci è confermato da quest'ulteriore precisazione: «ce qu'il s'agit de lever, de périmier, de rendre insignifiant, ce sont les générateurs de culpabilité. C'est donc travailler à un non-refoulement» (*ibidem*).

È dunque senza scrupoli, autocensure o sensi di colpa accademici che il professor Barthes disporrà dei testi letterari prescelti per appoggiarvi<sup>13</sup> il suo discorso. Innanzitutto considerandoli – così come recita il sottotitolo del corso<sup>14</sup> – simulazioni, sperimentazioni di un certo modello d'esistenza. Non solo: quando egli li definisce costitutivi del suo *corpus*<sup>15</sup>, non sta affatto allu-

<sup>11</sup> Si tratta dell'*Avant-propos* di Eric Marty agli appunti barthesiani.

<sup>12</sup> Nella lezione introduttiva all'ultimo dei corsi tenuti al Collège de France (*La Préparation du roman*), dichiarerà: «Un cours, c'est, dans mon esprit, une production spécifique, ni tout à fait écriture, ni tout à fait parole, marquée par une interlocution implicite (une complicité silencieuse)» (Barthes 2003: 31).

<sup>13</sup> Alla fine del corso parlerà proprio di «*texte-appui*» o «*texte-tuteur*»: «ce qui permet de parler [...] inter-texte [...] avoué» (Barthes 2002: 182).

<sup>14</sup> *Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*.

<sup>15</sup> È bene precisare che Barthes trae citazioni da moltissimi altri testi (letterari e non), ma

dendo ad una selezione di opere che saranno oggetto di un'analisi sistematica, d'insieme, ma a dei serbatoi da cui attingerà *exempla* – immagini, figure, paesaggi – anche a costo di disgregarne la struttura<sup>16</sup>. «L'œuvre éclatera en 'traits'» (44) – annuncia Barthes al suo pubblico. Ed è in tale deflagrazione liberatoria dei testi letterari che le due attitudini del pensare attraverso il fantasma – il procedere discontinuo, per 'scene', obliterando ciò che ostacola la soddisfazione del desiderio – troveranno il loro compimento.

Barthes comincerà con l'estrarre da ognuno di quei testi una *maquette*, un bozzetto – quasi una scenografia teatrale in miniatura – che ben rappresenti la forma di *vivre-ensemble* in esso sperimentata. E sarà allora «la Chambre (solitaire, non confortable)» per la *Sequestrée de Poitiers* di Gide, «le Repaire» per *Robinson Crusoe* di Defoe, «le Désert» per la *Storia Lausiaca* di Palladio, «le sanatorium-hôtel» per *La Montagna Incantata* di Mann, «l'Immeuble (bourgeois)» per *Pot-Bouille* di Zola (45-47).

L'ossessione spaziale che calamita l'intero percorso di Barthes verso la ricerca di sfondi, paesaggi, cornici, inquadrature, farà di lui un lettore per verso dei romanzi. Egli confessa di amare in *Robinson Crusoe* esattamente il contrario di quello che il pubblico vi ha sempre cercato. Anziché appassionarsi alle peripezie del protagonista, subisce il fascino dei momenti di stasi della storia, e quando sopraggiunge un evento se ne rammarica poiché non può più «*fantasmer* sur l'organisation ménagère de la vie, la hutte, le jardin aux raisins» (123)<sup>17</sup>. In effetti l'«événement» (è questo il titolo del «trait» in cui è sussunta tale riflessione) è nemico del fantasma idioritmico, che necessita di una quotidianità abitudinaria sempre uguale a se stessa e idealmente interminabile. Ogni novità, invenzione, iniziativa può produrre «ce qui nuit le plus au Vivre-Ensemble: le retentissement» (*ibidem*). L'eco di un evento turba l'equilibrio, fa slittare le posizioni: il fantasma può ricostituirsi solo a prezzo di una nuova rinegoziazione di distanze e vicinanze fra i diversi attori dello scenario. È così che Barthes ignorerà programmaticamente tutta la seconda parte del romanzo di Defoe – quella del ritorno in patria e dei viaggi che ne seguono – suscettibile di fornire una prospettiva più ampia entro cui collocare la lunga narrazione del soggiorno solitario sull'isola. Ma sappiamo come ogni imposizione di lettura sia rifiutata da Barthes, e la scelta dei passi da considerare può anche avere l'effetto di scostarlo dal significato d'insieme che l'autore intendeva dare all'opera<sup>18</sup> da cui l'estratto è prelevato (salvo rivelarne altri, forse più fecondi<sup>19</sup>...). Egli riporta alla voce

---

solo cinque, fra questi, sono presentati come pilastri del discorso che intende condurre.

<sup>16</sup> È forse superfluo specificare che proprio per l'uso – improprio e al contempo perfettamente appropriato al suo discorso! – che fa di quei testi, Barthes non si preoccupa di citarli – laddove non siano francesi – in lingua originale, ma li riporta sempre in traduzione.

<sup>17</sup> Il corsivo è nostro.

<sup>18</sup> Su questo tema dell'*intenzione d'autore* si vedano le illuminanti pagine di Antoine Compagnon (1994: 191-202).

<sup>19</sup> Leggiamo ancora quest'efficace osservazione di Compagnon, a proposito dell'interpretazione anacronistica – attualizzante – dei testi letterari, ch'egli chiama *allegoria* in contrappo-

«éponge» un lungo passo tratto dalla *Storia Lausiaca*, in cui si racconta di una donna che in un monastero femminile recita la parte della demente e ispira volontariamente la ripugnanza delle altre – esponendosi così ad ogni sorta di vessazioni – al solo scopo, dice Palladio, di mettere in pratica il monito scritturale che suggerisce di farsi folli per esser davvero saggi. Ebbene tale citazione consente a Barthes di ricondurre ancora una volta il discorso sui piccoli gruppi laici, in particolare quelli messi in scena nei romanzi, in cui sarebbe proficuo, a suo avviso, rintracciare la presenza di un «actant-déchet»: un personaggio-spugna, un paria, che accoglie su di sé tutta la sporcizia, l'anima nera del vivere comune. Così, scoprendone ad esempio l'assenza nella comunità della *Montagna Incantata* ne deduce che esso sia, paradossalmente – malgrado la morte costituisca, sin dall'inizio, l'ineluttabile verità finale – un «récit humainement idyllique» (122).

Barthes non effettua un'analisi dei testi del *corpus* ma pensa attraverso di essi, rinvenendovi quei *saperi indiretti* – mai fissi, mai autoritari – che fanno, a suo avviso, tutta la gloria della letteratura<sup>20</sup>. A confermarlo è l'evidente disparità nel numero di citazioni che trae da ciascuna di quelle opere: ed è proprio osservando la maggior frequenza delle une rispetto alle altre che diviene possibile seguire l'andamento del pensiero barthesiano (benché la scelta della presentazione in ordine alfabetico mirasse ad allontanare ogni sospetto di costruzione argomentativa). Al progressivo accumularsi dei «traits» comprendiamo come il punto focale del fantasma idioritmico – l'urgenza più forte che lo ha generato – sia per Barthes più l'organizzazione della propria solitudine che la relazione con gli altri membri di una piccola comunità. In effetti, il testo che offre al corso la più grande abbondanza di riferimenti è la *Sequestrée de Poitiers*: racconto che Gide ha costruito assemblando documenti giudiziari, e che narra la storia vera di una donna – Mélanie – rimasta chiusa venticinque anni (per volontà della sua 'rispettabile' famiglia, ma fors'anche per un suo proprio impulso di folle) in una camera senz'aria né luce, fra escrementi, avanzi di cibo, vermi e ogni sorta di sporcizia, fino al giorno in cui la polizia – a seguito di una denuncia anonima – aveva posto fine alla sua reclusione per condurla in ospedale. Ciò che interessa a Barthes di questa vicenda di cronaca magistralmente riorchestrata da Gide<sup>21</sup> è da un lato l'attaccamento della protagonista al suo fetido luogo di sequestrazione, ch'ella nomina con una serie di vezzeggiati-

---

sizione alla *filologia*, che tende invece a ricondurli al loro contesto d'origine e all'intenzione dell'autore: «L'allégorie donne peut-être lieu à une tétatologie – elle produit une collection de monstres éphémères –, mais la philologie tend à enterrer les livres comme de petits cercueils dans un vaste cimetière des lettres» (Compagnon 1994: 192-193).

20 «La littérature fait tourner les savoirs, elle n'en fixe, elle n'en fétichise aucun; elle leur donne une place indirecte, et cet indirect est précieux» (Barthes 1978: 18).

21 Il testo fu inserito nella collana di Gallimard «Ne jugez pas», fondata e diretta da Gide a partire dal 1930, allo scopo di presentare ai lettori una documentazione il più possibile autentica attorno a fatti che gli sembravano sfuggire ai criteri della psicologia tradizionale, risultando spiazzanti e inafferrabili per la stessa macchina giudiziaria.

vi: «ma chère petite grotte» (Gide 1930: 40) «[ma] chère bonne fond moulin en piâtre» (61), «*mon cher grand fond Malampia*» (67), e dall'altro la pretesa della società di stabilire delle regole di igiene e buona salute entro le quali ricondurre la delirante, l'eversiva, colei che ha scelto lo stile di vita più scandalosamente individuale.

Che la storia di Mélanie tocchi uno dei nuclei generatori del fantasma barthesiano è testimoniato dal fatto che in essa egli trovi un'altra parola cristallizzatrice, un neologismo, in cui la reclusa tocca l'apice della sua paradossale libertà: «La chose que nous décrivons ici, la clôture absolue, est un concept puisqu'elle a un nom, et nom nouveau, créé: *Malampia*» (Barthes 2002: 98). Ed ecco ancora una volta disegnarsi attorno alla parola tutto un campo d'indagine: «Appelons Malampianisme tout mouvement d'affect, même fugitif, qui porte le sujet à s'enfourir, à se couvrir, à oblitérer le monde, non selon une voie d'ascèse (réclusion monastique), mais selon une voie de jouissance» (*ibidem*)<sup>22</sup>. Ed è all'interno di tale cerchio nel cerchio (un sottoinsieme dell'idiorritmia...) che fiorisce una nuova serie di riferimenti a un altro testo, non inserito però nel *corpus* presentato all'inizio: forse perché troppo interno al pensiero di Barthes, assimilato, impossibile da delimitare come una fonte d'ispirazione. È la *Recherche* di Proust, di cui Barthes privilegia – ancora una volta obbedendo a una sovrana libertà di lettore – un inserto apparentemente eccentrico rispetto alla linea narrativa dominante, al «significato» dogmatico che sorregge la struttura architettonica del romanzo, vale a dire il progressivo svelamento della vocazione artistica del suo protagonista. Barthes riserva infatti le sue attenzioni al personaggio della «tante Léonie»<sup>23</sup>, la zia del Narratore, che conduce a Combray una vita di malata immaginaria, segregata nella sua camera – progressivamente ridotta al solo letto -, vittima delle sue ossessioni, ma inflessibile nella volontà tirannica di vivere secondo il proprio desiderio. Sappiamo in verità quanto l'immagine della camera – e soprattutto del letto! – come cuore di un'esistenza separata e solitaria attraversi l'opera, la vita ed anche la leggenda proustiana<sup>24</sup>...

Ma non sono soltanto fisime di malato a convincere un uomo a chiudersi in una stanza. Anche lo studio, la creazione artistica richiedono solitudine e

---

22 Concetto così importante per Barthes da figurare anche nei *Fragments d'un discours amoureux*, la cui pubblicazione è contemporanea al corso *Comment vivre ensemble*. Nella figura dell'«annulation» egli compara l'attaccamento dell'innamorato alla sua pena (più che all'oggetto che è supposto generarla) a quella della sequestrata per il suo «grand fond Malempia [sic!]» (Barthes 1977: 39).

23 È giusto parlare di eccentricità, marginalità *solo apparente* di questo episodio rispetto all'ideologia del romanzo – all'interno del quale la «tante Léonie» si configura peraltro come uno dei personaggi dal maggior rilievo, indimenticabile per qualunque lettore – poiché è proprio la zia che offrirà al nipote la famosa *madeleine* destinata a suscitare anni dopo il primo fondamentale episodio di memoria involontaria.

24 La reclusione cui l'autore si votò per scrivere la *Recherche* è rappresentata – nell'immaginario di tutti i proustiani – dalla camera da letto dell'appartamento in Boulevard Haussmann che gli fece foderare di sughero allo scopo di isolarla dai rumori del mondo esterno.

raccoglimento. In uno dei più suggestivi *traits* del suo corso – quello intitolato *Proxémie* – Barthes si sofferma su oggetti quali la lampada e il letto, che definisce cristallizzatori della prossemica, poiché capaci di contrassegnare e definire lo spazio personale di un essere umano, quello in cui le cose sono a una distanza confortevole, a portata di tocco o di sguardo, familiari, intime. E spiega che ci sono intellettuali e scrittori capaci di lavorare ovunque – in una stanza d'albergo, al tavolino di un caffè – ed altri – come la tante Léonie, come Proust e come lui stesso... – che hanno un rapporto così intenso di proiezione e identificazione con la propria camera che sentono il bisogno di portarla con sé, di ricostituirla ovunque vadano (155-158).

Ci apparirà più chiaro come il desiderio profondo che sostiene il fantasma idioritmico barthesiano – in cui l'immagine maggiormente a fuoco è quella della *cellula* solitaria – sia proprio la creazione artistica. Il Barthes degli anni del Collège de France è dominato dal pensiero di scrivere un romanzo e nell'ultimo dei suoi tre corsi diverrà finalmente esplicito ciò che aveva cominciato a profilarsi in *Comment vivre ensemble*. È infatti proprio nella lezione introduttiva della *Préparation du roman* che Barthes confiderà al suo uditorio di come fosse stato tentato di rinunciare alla cattedra per darsi completamente alla scrittura letteraria: «Écllosion d'une idée: quelque chose comme la conversion "littéraire"[...]: entrer en littérature, en écriture; [...] ne plus faire que cela. [...] D'abord, brusque idée de quitter le Collège pour unifier une vie d'écriture (car le cours entre souvent en conflit avec l'écriture)» (Barthes 2003: 32). La soluzione del conflitto gli si era poi presentata al modo di una scoperta epifanica, come quella che aveva illuminato il Narratore della *Recherche* (Proust, ancora una volta!) sulla sua vocazione, e sul soggetto e la forma del romanzo da fare: «Puis, idée d'investir le Cours et le Travail dans la même entreprise (littéraire), de faire cesser la division du sujet, au profit d'un seul Projet, le Grand Projet» (*ibidem*). È così che, nei due anni di corso che si dipartono da tale programma, si tratteggerà «tout l'espace mythique du Vouloir-Écrire» (Barthes 2003: 309): non l'opera d'arte, ma tutto quanto – nell'immaginario di chi ha deciso di dedicarsi – la prepara... L'impresa letteraria impone un cambiamento di vita, di regole, di orari, una vera 'consacrazione' che sostenga e legittimi quella forma di egoismo indispensabile ad ogni creazione<sup>25</sup>. Tutti questi requisiti sono contenuti nel gesto fondamentale richiesto dall'opera, e che ci riporta nel cuore del fantasma idioritmico: l'«installation» (301), l'allestimento di uno spazio in cui dare inizio alla *Vita Nova* (Barthes 2003: 28)<sup>26</sup> che la scrittura comporta. Un nuovo paese, una casa, una camera, un regime autarchico – proprio come quello di certi anacoreti – che permetta di dimorare stabilmente e in solitudine nel luogo della creazione (301-307).

25 «Celui qui veut écrire doit en effet *organiser* son ego d'écrivain» (Barthes 2003: 297).

26 Tiphaine Samoyault intitolerà «*Vita Nova*» l'ultimo capitolo della sua bella biografia di Barthes (2015).



Una così grande preponderanza di fantasmi personali, progetti di vita ritirata ed autonoma sembra mal conciliarsi con un momento pubblico come quello della lezione universitaria, e lascia supporre che il prezzo da pagare per l'uditorio (straordinariamente numeroso ed entusiasta) sia quello di lasciarsi investire da un dilagante narcisismo autobiografico... In verità le lezioni di Barthes scongiurano tale rischio attraverso alcune 'clausole di sicurezza', fra le quali la più importante è quella sorta di imperativo categorico di incompletezza antiautoritaria cui egli non si sottrae mai: «Si le cours est une symphonie de propositions, la proposition doit être incomplète – sinon c'est une position, une occupation phallique de l'espace idéal» (Barthes 2002: 181). Tale etica si riassume mirabilmente nella formula che inaugura – con rarissime eccezioni – ogni nuovo *trait*: «Nous ouvrons seulement un dossier». Dichiarazione con la quale vengono lasciati al pubblico la libertà e l'onere di tentare di completare quel dossier, sulla scia di un desiderio che non coincide necessariamente con quello del locutore. Il paradosso è suggestivo: più forte è il coinvolgimento di Barthes con l'oggetto del proprio argomentare, più il suo destinatario è spinto a personalizzarlo a sua volta<sup>27</sup>.

A dilatare gli interstizi in cui l'uditore/lettore può insinuarsi, occupandoli coi *suoi* fantasmi, contribuisce a mio avviso anche il sistema di citazioni di cui si è dato qualche saggio esemplificativo. Quella maniera di svincolare i testi – attraverso una lettura anacronistica – dal dogma del significato, di frantumarli per estrarne una scena, un sintagma, una semplice parola, anziché puntellare il discorso di Barthes, legittimandolo e autenticandolo tramite una serie di «auctoritates», finisce invece per disancorarlo, delocalizzarlo, renderlo plastico e modificabile da ciascuno di noi. Magnifica – involontaria? – realizzazione dell'utopia idioritmica (O' Meara 2012: 90-91)<sup>28</sup>, in cui il pensare insieme agli altri (gli altri in carne ed ossa: il pubblico del corso, ma anche gli altri virtuali: gli autori delle opere citate) – scevro d'ogni dinamica di potere<sup>29</sup> – non compromette in nulla la libertà del singolo individuo.

---

27 «Barthes's implicit conviction is that the fantasmatic method as well as the invocation of literature will allow his listeners the space to recognise their own desires in what he is discussing» (O' Meara 2012: 95).

28 Interessante anche la lettura di Claude Coste: «Solidaire de la culture qu'il conçoit comme un immense champ de prélèvements, solitaire dans l'exercice de sa dérive personnelle, Barthes accomplit ainsi une sorte d'idiorrythmie intellectuelle» (2002: 54).

29 Barthes insiste molto sull'assenza di un capo (sostituito piuttosto da una figura di anziano, di modello, di guru) nelle comunità religiose idioritmiche (Barthes 2002: 41, 69, 91-92). È d'altro canto sotto l'insegna dell'«hors-pouvoir» che egli aveva posto la sua esperienza al Collège de France: «le professeur n'y a d'autre activité que de chercher et de parler – je dirais volontiers: de rêver tout haut sa recherche – non de juger, de choisir, de promouvoir, de s'asservir à un savoir dirigé» (Barthes 1978: 9-10).

## Bibliografia

- Barthes R., 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- , 1978, *Leçon*. Leçon inaugurale de la chaire de Sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977, Paris, Seuil.
- , 2002, *Comment vivre ensemble. Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France, 1976-1977, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, Paris, Seuil/Imec.
- , 2002, *Comment vivre ensemble*. Cours au Collège de France, 1976-1977, Paris, Seuil Multimédia, (cd audio).
- , 2003, *La Préparation du roman I et II*. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980, texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec.
- Bellon G., 2012, *Une parole inquiète. Barthes et Foucault au Collège de France*, Grenoble, Ellug.
- Compagnon A., 1994, *Allégorie et philologie* in *Retorica e interpretazione*, a cura di Anna Dolfi e Carla Locatelli, Roma, Bulzoni: 191-202.
- Coste Cl., 2002, *Comment vivre ensemble: simulations romanesques de quelques espaces quotidiens* in *Roland Barthes au collège de France, 1977-1980*, textes réunis par Nathalie Léger, Paris, Éditions de l'Imec: 35-59.
- Gide A. (documents réunis par), 1930, *La Séquestrée de Poitiers*, Paris, Gallimard.
- Lacarrière J., 1976, *L'été grec. Une Grèce quotidienne de 4000 ans*, Paris, Plon.
- Matte Blanco I., 1981, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, introduzione e traduzione di Pietro Bria, Torino, Einaudi.
- O' Meara L., 2012, *Roland Barthes at the Collège de France*, Liverpool, Liverpool University Press.
- Samoyault T., 2015, *Roland Barthes*, Paris, Seuil.