

# Narrazione e realtà

Il senso degli eventi

*a cura di*

Guido Ferraro, Antonio Santangelo

*Contributi di*

Denis Bertrand

Massimo A. Bonfantini

Guido Ferraro

Francesco Galofaro

John Gibson

Wolfgang Huemer

Peter Lamarque

Anna Maria Lorusso

Gianfranco Marrone

Augusto Ponzio

Maria Pia Pozzato

Antonio Santangelo

Ugo Volli

Alberto Voltolini





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXVII  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 4551463

ISBN 978-88-255-0560-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: settembre 2017

# Indice

- 9 Introduzione  
*Guido Ferraro, Antonio Santangelo*
- 13 Linee di fuga del reale  
*Denis Bertrand*
- 31 Barthes e il racconto  
*Gianfranco Marrone*
- 53 Dialogo e narrazione nella Storia e nelle Storie  
*Massimo A. Bonfantini, Augusto Ponzio*
- 69 Trasparenza e opacità narrative  
*Peter Lamarque*
- 79 Varietà di operatori di finzione  
*Alberto Voltolini*
- 97 Sulla produzione del senso  
*John Gibson*
- 117 Senso, forma, nomi e referenza  
*Guido Ferraro*
- 137 La Filosofia della Letteratura  
*Wolfgang Huemer*
- 155 Il “vero” significato delle storie di “finzione”  
*Antonio Santangelo*

- 171    Psicologia e semiotica  
      *Maria Pia Pozzato*
- 187    La voce della Storia  
      *Anna Maria Lorusso*
- 203    Dell'osservatore. Realismo e indeterminazione del senso  
      *Francesco Galofaro*
- 225    La svolta narrativa della semiotica  
      *Ugo Volli*
- 237    Gli autori

# Barthes e il racconto

Critiche e sviluppi

GIANFRANCO MARRONE\*

## 1. Un bersaglio polemico

Barthes ha scritto parecchio sul racconto, e secondo un'opinione diffusa ne è uno dei principali studiosi e interpreti. Ma possiamo dire che fosse realmente interessato a esso? che ne abbia colto l'articolazione formale profonda e le valenze antropologiche? che percepisse l'interesse teorico, al di là del racconto propriamente detto, di quella sua conseguenza metodologica che è la narratività? Le risposte non sono così scontate come sembrerebbe<sup>1</sup>. Da una parte, grazie anche ai suoi scritti, entro il paradigma delle scienze umane – nonostante le continue epifanie di un positivismo redivivo — oggi nessuno dubita che la forma del racconto sia un modello ermeneutico essenziale per una generale comprensione dei fenomeni sociali e antropologici — al punto che, diciamolo di passata, certe recenti infatuazioni per il cosiddetto storytelling appaiono come le classiche scoperte di un'acqua ormai fatalmente tiepida. Dall'altra, l'atteggiamento di Barthes verso il racconto è tutt'altro che chiaro, e sembra voler eludere, più che foraggiare, la questione fondamentale della sua centralità nella costruzione, trasformazione e traduzione delle culture. Per Barthes, il racconto è un oggetto di studio poiché bersaglio polemico, costruttore di quella verosimiglianza post-aristotelica che, almeno nella società di massa, costruisce segni per poi nasconderli, di quella *pseudo-physis* che regge in profondo l'ideologia piccolo borghese dei media. Qualcosa dunque che, esulando il dominio della scrittura letteraria (la quale,

\* Università degli Studi di Palermo.

1. Un recente intervento che problematizza la relazione di Barthes con la narratologia è Pennacchio (2015).

anzi, lo evita a più non posso), trova la sua ragion d'essere in quella specie di ipocrisia diffusa che è il regime semiotico della modernità occidentale.

## 2. Un'idea di narratologia

Diversi, appunto, gli scritti barthesiani sulla narrazione e il racconto. Il più noto è senz'altro la sua lunga introduzione al numero 8 della rivista *Communications* dedicato all'analisi strutturale del racconto (1966), che raccoglie interventi, fra gli altri, di Greimas, Eco, Genette, Bremond, Todorov e Metz. Per quanto accomunati da un intento teorico ben preciso — la costruzione di una *narratologia* come studio precipuo delle forme narrative entro e al di là dello spazio letterario —, tali interventi sono tutt'altro che omogenei, nei contenuti come nelle metodologie. Compito di Barthes è quello di mostrare come tutto ciò possa tenersi insieme, e dunque esporre e giustificare l'ipotesi teorica dell'intero volume — in uno scritto che è certamente fra i suoi più complessi e meno risolti, pieno di idee e modelli d'analisi ma anche di equivoci e di vertiginosi mutamenti di rotta.

Che cos'è la narratologia? La risposta di Barthes è netta: l'equivalente della linguistica nello studio del racconto. Così come Saussure, riscontrando la molteplicità e l'eteroclesia dei fatti linguistici, intendeva trascenderla distinguendo fra fenomeni variabili (*parole*) e fenomeni costanti nel linguaggio (*langue*), analogamente il narratologo, riscontrando la pervasività e l'onnipresenza del racconto nelle diverse epoche storiche e culture umane, deve mirare a costruire deduttivamente un *modello narrativo* unico che possa render conto di tale variabilità antropologica. "Innumerevoli sono i racconti del mondo" (è il celebre incipit del saggio), i quali si differenziano per genere, sostanza, tempi, luoghi, classi sociali, culture. Il racconto letterario, in altri termini, è solo una minima porzione dell'enorme patrimonio narrativo dell'umanità. Ma così come le lingue del pianeta sono molto diverse fra loro pur lasciando trasparire una forma che tutte le accomuna, e così come, soprattutto, l'estrema variabilità delle parlate individuali risponde a una medesima grammatica di una medesima lingua, analogamente occorre ragionare per i racconti, andando alla ricerca di quel modello comune che permetta di descriverne al tempo stesso le differenze di

superficie e le somiglianze profonde. Ma l'analogia con la linguistica non è soltanto metodologica: il racconto, ripete Barthes, è omologo alla frase, di modo che "ritroviamo nel racconto le principali categorie del verbo, ingrandite e trasformate a sua misura: i temi, gli aspetti, i modi, le persone; e inoltre i 'soggetti', essi stessi opposti ai predicati verbali, non cessano di essere subordinati al modello frastico" (Barthes 1966a: 80). Ne consegue non solo che l'analisi narratologica e quella linguistica possono e devono seguire le medesime metodologie (distinguendo, per esempio, fra unità distribuzionali e unità integrative), ma che gli elementi caratterizzanti il racconto riprendono in scala più ampia, essendo regolati dalle medesime sintassi, quelli delle lingue. Se da un lato si adopera la lingua (ma non solo quella) per raccontare, da un altro punto di vista raccontare e parlare sono operazioni diverse non per natura ma per grado, non per forma profonda ma per ampiezza e complessità.

Detto ciò, quel che più sembra attrarre Barthes, a leggere con attenzione questo scritto, non sono tanto gli elementi che permettono di accostare la lingua al racconto (come, appunto, il fatto d'avere la medesima struttura profonda, fatta di soggetti e oggetti, predicati verbali e nominali, eventi ed esistenti), ai quali pure più volte s'accenna, ma piuttosto quelli che li differenziano, facendo in modo che ciò che Barthes stesso chiama l'"ossatura" narrativa venga soverchiata dai mille rivoli di significato che in ogni testo narrativo sono ovviamente presenti. Greimas (1966), in quegli stessi anni, ritrovava una formidabile analogia fra le strutture sintattiche delle lingue (gli 'attanti' di Tesnière) e i fondamenti antropologici delle società umane (produzione, dono, scambio, prova ecc.), arrivando a ipotizzare un 'modello attanziale mitico' da applicare alle più diverse ideologie e forme culturali. Barthes, dal canto suo, continua a pensare il racconto sotto l'egida pressoché esclusiva della letteratura. Pur citando spesso Propp, Lévi-Strauss e lo stesso Greimas, e indicando altresì l'ipotesi teorica di una stringa di funzioni cardinali comuni a ogni fenomeno narrativo, per Barthes il racconto di cui render conto è sempre e comunque la singola opera narrativa: la quale, se pure non si ritrova più nella letteratura cosiddetta 'alta' (che tende a dissolvere la trama nel darsi linguistico come tale), resta presente nella paraletteratura, ossia nella cultura non d'élite ma di massa. Non a caso, il testo che egli più utilizza per estrarre i suoi esempi è *Missione Goldfinger* di Ian Fleming.

Sfuggendogli — o non interessandogli — la pertinenza antropologica dell'ipotesi narratologica, Barthes mette da canto la ricerca delle somiglianze fra gli "innumerevoli racconti del mondo", facendosi attento custode delle loro difformità testuali, anzi della *differenza* che il testo narrativo, in sé, sembra contenere ed esprimere. Così, da una parte, ecco la nota distinzione fra le varie unità narrative (nuclei, catalisi, indizi, informanti) e, più in generale, la messa in evidenza dei tre diversi livelli di descrizione del racconto (funzioni, azioni, narrazione). Ma, d'altra parte, l'interesse reale di Barthes verte, più che sul modello di descrizione, sulle difformità rispetto a quel modello: più che sulle relazioni tra i nuclei della vicenda, sulle espansioni della storia raccontata; più che sulla forma narrativa, sugli scarti del senso; più che sul sistema del racconto, sulle sue distorsioni. L'ipotesi di un modello strutturale unico di descrizione della narratività serve a Barthes per rendere conto della pluralità dei racconti e dei loro generi, come anche dell'inesauribilità di ogni analisi che voglia ricostruirne i percorsi di senso. Compito dell'analisi narratologica, per lui, è rendere conto non solo dei nuclei funzionali del racconto, ma di *tutte* le unità narrative. Da qui certe affermazioni che, anticipando il lavoro di S/Z, enunciano una vera e propria teoria estetica generale (che, palesemente, esula dalla narratologia propriamente detta):

Tutto in un racconto è funzionale? Tutto, anche il più piccolo dettaglio ha un senso? Il racconto può essere completamente suddiviso in unità funzionali? [...] vi sono certamente molti tipi di funzioni, poiché vi sono molti tipi di correlazioni. Ciò non toglie che un racconto non è mai costituito da altro che da funzioni: tutto a livelli diversi vi significa. Non è una questione di abilità (del narratore), è una questione di struttura: nell'ordine del discorso ciò che viene notato è per definizione notevole: anche quando un dettaglio appare irriducibilmente insignificante, ribelle a ogni funzione, esso avrà comunque alla fine il senso stesso dell'assurdo o dell'inutile: tutto ha senso o nulla ne ha. In altre parole, potremmo dire che l'arte è estranea al rumore (nel senso informatico del termine): è un sistema puro, nel quale non c'è, non c'è mai un'unità perduta per quanto lungo, allentato, sottile sia il filo che la collega ad alcuni livelli della storia. (Barthes 1966a: 90-91)

### 3. Consecutività e consequenzialità

Che ne è allora del racconto in quanto tale? se e come intendere, non la narrazione propriamente detta, ma la narratività come ipotesi interpretativa generale delle forme culturali? Come s'è accennato, il racconto viene inteso da Barthes – in questo saggio come in molti altri – come una sorta di macchina produttrice di verosimiglianza, un come dispositivo che tende a *far sembrar vero*, ovvio e perciò naturale, quel che è in effetti, è, appunto, una costruzione semiotica. Si pensi alla formula medievale del *post hoc ergo propter hoc*, la quale si rivela essere, ben più che un sofisma argomentativo, uno dei procedimenti costitutivi dell'impalcatura narrativa, una specie di errore logico posto a fondamento d'ogni narrazione possibile. Difatti, osserva Barthes, la sequenza delle funzioni narrative è, appunto, una sequenza, e come tale non può non avere una doppia prerogativa: temporale innanzitutto, logica in secondo luogo; logica perché temporale. La successione cronologica genera un effetto di causalità, facendo apparire come conseguenza ciò che è, in effetti, semplicemente una consecuzione:

[T]utto fa pensare che la molla dell'attività narrativa consista proprio nella confusione tra consecuzione e conseguenza, poiché ciò che viene *dopo* nel racconto viene letto come se fosse *causato da*; il racconto sarebbe, in questo caso, un'applicazione sistematica dell'errore logico denunciato dalla scolastica attraverso la formula *post hoc, ergo propter hoc*, che potrebbe ben essere il motto del Destino, del quale il racconto non è altro che la 'lingua'; e questo 'schiacciamento' della logica e della temporalità viene realizzato dall'impalcatura delle funzioni cardinali. (Barthes 1966a: 95)

Ciò pone, da un punto di vista tecnico, il problema di capire se nel racconto domini la cronologia (ovvero la successione temporale delle funzioni, che genera la causalità come suo effetto di senso), o se invece non si dia, al di sotto della temporalità, una logica più astratta che, sostenendola, se ne separa. Barthes stesso ricorda come questa alternativa sia stata alla base della nota controversia fra Propp (sostenitore di una successione temporale basica delle funzioni narrative) e Lévi-Strauss (partigiano di una 'struttura matriciale atemporale' che tende ad associare le funzioni in classi paradigmatiche). Una terza possibilità, individuata da Greimas, è quella di introdurre la dimensione sintagmatica (da non confondere con la temporalità), individuando

una serie di regole che predispongono i processi narrativi secondo precise logiche soggiacenti. Se il racconto è, al modo della poeticità descritta da Jakobson, un dispiegamento di unità paradigmatiche lungo il sintagma narrativo, occorre individuare, e distinguere, regole paradigmatiche (che associano, usando come esempio Propp, *Partenza a Ritorno*, *Lotta a Vittoria*, *Danneggiamento a Rimozione del Danneggiamento*) e regole sintagmatiche (che mettono in sequenza, mantenendo il medesimo esempio, *Danneggiamento* → *Individuazione dell'eroe* → *Partenza dell'eroe* → *Acquisizione del mezzo magico* → *Lotta con l'Antagonista* ecc.). Il tutto sganciato da ogni riferimento temporale (nulla toglie che lungo il testo la *Vittoria* venga raccontata prima della *Lotta*), come anche da ogni concreta realizzazione testuale: alcune funzioni, infatti, possono essere effettivamente raccontate, mentre altre possono essere tenute, per così dire, nascoste, e tuttavia ben comprese dal lettore (se l'eroe lotta e vince, avrà logicamente acquisito i mezzi per farlo, anche se materialmente è stata 'saltata' la funzione dell'acquisizione di tali mezzi).

#### 4. Verosimiglianza e media

Al di là di tali delicate questioni, di cui discuterà la narratologia successiva, resta il tema dell'uso mediatico, e in fin dei conti ideologico, della verosimiglianza narrativa costruita soprattutto grazie a questo surrettizio schiacciamento di consecuzione e consequenzialità. "Aristotele — si legge in *Critica e Verità* (1966b) — ha fondato la tecnica della parola finta sull'esistenza di un certo verisimile [. . .]. Il verisimile non corrisponde fatalmente a quanto è stato (ciò è il dominio della storia) né a quanto deve essere (questo riguarda la scienza), ma semplicemente a quanto il pubblico crede possibile e che può essere del tutto differente dalla realtà storica o dalla possibilità scientifica" (Barthes 1966b: 18–19). La cosa importante è che — come si legge in chiusura della *Retorica antica* (1967) — l'aristotelismo è per la nostra epoca "la migliore delle sociologie culturali": le tecniche retoriche e narrative da esso descritte servono cioè, oggi, per comprendere i meccanismi della cultura di massa: "l'aristotelismo, morto fin dal Rinascimento come filosofia e come logica, morto come estetica fin dal Romanticismo, è sopravvissuto allo stato degradato, diffuso, inarticolato, nella

pratica culturale delle società occidentali — pratica fondata, attraverso la democrazia, su una ideologia del ‘maggior numero’ [. . .]; una civiltà (la nostra) che è quella degli *endoxa*” (Barthes 1967: 109). Così, tornando a *Critica e Verità*, se applicassimo i principi della retorica e della narrazione alla nostra cultura “riusciremmo forse a ricostruire il verosimile nelle opere della nostra epoca; tali opere, infatti, non contraddicono mai quello che il pubblico crede possibile, per quanto impossibile sia, storicamente o scientificamente” (Barthes 1966b: 19).

È questa la ragione per cui Barthes, in generale, non ama tutto ciò che è flusso, scorrere temporale, linearità, successione. A suo avviso, si tratta di diacronie fittizie, evidenze costruite, esiti di procedure di naturalizzazione, che a loro volta naturalizzano l’intera opera nella quale vengono prodotte. Da qui per esempio, la sua opposizione fra ‘romanzo’, per definizione narrativo, e ‘romanzesco’, che trascende la dimensione temporale per concentrarsi sul volume fantasmatico o simbolico dei testi. E da qui, analogamente, il suo disamore nei confronti del cinema, preferendogli di gran lunga la staticità dell’immagine fotografica. Al punto che, quando pure se ne occupa, preferisce lavorare non sulle trame narrative ma su quelle che chiama ‘unità traumatiche’, ossia le palesi rotture della scansione narrativa. Arrivando addirittura a sostenere che lo specifico del cinema non sta nel montaggio ma nel fotogramma. E da qui, soprattutto, le sue curiose analisi di testi narrativi come il *Sarrasine* di Balzac o il *Valdemar* di Poe, che tendono a soggiogare il flusso delle azioni nella sovrapposizione infinita della dimensione significativa. La linearità narrativa del testo viene spezzata, frammentata, infranta, dissolta in centinaia di segni e segnali, linee di fuga e rivoli minori, senza mai ricostruirne la struttura di fondo (ossia senza distinguere, come da sua stessa teoria, i nuclei dalle catalisi, le funzioni cardinali dalle azioni soltanto riempitive): dandola per scontata, finisce per non parlarne mai. La scommessa della narratologia è così destinata — deliberatamente — a esser perduta<sup>2</sup>.

2. Per un approfondimento di questi temi, cfr. MARRONE (2003, 2016). Cfr. anche PEZZINI (2014).

## 5. La fava buddista

Si dice che a forza di asceti certi buddisti arrivino a vedere tutto un paesaggio in una fava. È proprio quello che avrebbero voluto i primi analisti del racconto: vedere tutti i racconti del mondo (ve ne sono stati tanti e tanti) in una sola struttura: noi, pensavano, estrarremo da ogni racconto il suo modello, poi da questi modelli faremo una grande struttura narrativa che riporteremo (per verifica) su qualunque racconto: compito estenuante [...] e infine indesiderabile, giacché il testo vi perde la propria differenza. (Barthes 1970: 9).

Ecco il celebre incipit di *S/Z*, lunga e paradossale analisi del racconto *Sarrasine* di Balzac, con la quale Barthes vuole abbandonare ogni pretesa mistico-scientista dell'analisi strutturale per trovare la 'differenza' del testo narrativo. Si tratta di

riprendere l'analisi strutturale del racconto nel punto dove si è finora fermata: alle grandi strutture" per "darsi il potere (il tempo, l'agio) di risalire le piccole vene del senso, non lasciare nessun luogo del significante senza presentirvi il codice o i codici di cui questo luogo è forse il punto di partenza (o di arrivo); sostituire al semplice modello rappresentativo un altro modello, la cui stessa progressione garantisca quanto può esservi di produttivo in un testo. (Barthes 1970: 17)

L'ipotesi barthesiana è tanto utopica quanto condivisibile: l'analisi narrativa, se pure non mira a saturare le potenzialità semantiche del testo, deve in ogni caso indicare tutte le pieghe linguistiche mediante cui tali potenzialità si manifestano a un lettore che, per principio, nota tutto ciò che è notevole. Affermare che nel testo "tutto significa incessantemente e più volte" vuol dire trasformare una posizione estetica (profondamente antiidealista) in una scommessa metodologica (dichiaratamente strutturalista). Secondo Barthes occorre evitare che il principio linguistico della pertinenza venga surrettiziamente usato per ribadire che, in ogni opera, c'è qualcosa che conta e qualcos'altro che non conta, un aspetto fondamentale e uno accessorio, una parte 'poetica' e un'altra 'non poetica'. La pertinenza narrativa, insomma, non deve ridurre il racconto a pochi tratti distintivi; deve semmai rintracciare i canali formali (essi sì, di numero esiguo) in cui gli innumerevoli tratti semantici presenti nel testo si generano, si distribuiscono e si confondono nell'intertesto culturale. "Di fronte a una

storia — spiega Barthes (Barthes 1970: 24–25) — ci accorgiamo che i vincoli del percorso narrativo (la ‘suspense’) lottano continuamente in noi con la forza esplosiva del testo, con la sua energia digressiva: alla logica della ragione (che rende la storia leggibile) si intreccia una logica del simbolo”. E il *simbolico* indica per Barthes quel campo variegato e complesso di significati e porzioni di significato che, esulando dall’organizzazione narrativa delle azioni, pone la distanza tra il racconto, per così dire, puro (esito di un’operazione di riduzione metodologica) e il racconto preso in carico dalla scrittura letteraria (concreta manifestazione della testualità). Non si dà, pertanto, alcuna narrazione senza simbolismo come, viceversa, nessun simbolismo è possibile senza narrazione. È così che quell’operazione che l’autore di *S/Z* chiama ‘analisi testuale’ implica sempre una *valutazione* del testo analizzato, una considerazione dei valori letterari che esso, attivando (o meno) un certo numero di percorsi di lettura, è in grado (o meno) di veicolare. Il discorso estetico e quello semiotico si configurano in Barthes come una sola enunciazione teorica.

Come funziona, operativamente, tale analisi?<sup>3</sup> La prima mossa è quella della *suddivisione* del testo nelle sue parti. Bisogna pertanto chiedersi: quali sono le più piccole unità narrative dotate di senso? come è possibile rintracciare le invarianti semantiche presenti in tutti gli infiniti racconti del mondo? La tradizione narratologica, ritiene Barthes, s’è limitata a ricostruire lo ‘scheletro’ narrativo, fondato su un numero molto ristretto di funzioni narrative e di ruoli attanziali. Volendo passare dallo studio delle ‘grandi strutture’ a quello delle ‘piccole vene’ del racconto, e dunque a quel livello testuale di superficie dove si annidano le più piccole connotazioni del testo, il reperimento delle unità narrative è, dice Barthes, destinato all’arbitrarietà. Segmentando il piano del significante, dividendo per esempio la superficie testuale in capitoli o in capoversi, non possiamo esser certi di ottenere unità corrispondenti sul piano del significato. *Il piano dell’espressione e il piano del contenuto*, pensa dunque Barthes (con Hjelmslev), *non sono tra loro conformi*. Non appena doppiamo l’evidenza della superficie testuale, il ritaglio che possiamo operare sul significante non ci dà un eguale ritaglio sul piano del significato, e viceversa. Così, diversamente da

3. Una spiegazione più approfondita, e una esemplificazione, del ‘metodo’ barthesiano usato in *S/Z*, cfr. Marrone (1995b).

altri studiosi come Greimas che, ritenendo il racconto uno strato profondo del testo, predispongono precisi criteri con i quali dividerlo in sequenze, secondo Barthes la partizione del racconto “non deve essere fondata teoricamente: non dobbiamo aspettarci che vi sia un’omologia facile da percepire tra il significante e il significato, e di conseguenza dobbiamo accettare di suddividere il significante senza essere guidati dalla suddivisione soggiacente del significato” (Barthes 1973: 183)<sup>4</sup>. Da qui l’idea di segmentare il racconto, non in sequenze, ma in *lessie*, sorta di frammenti testuali il cui reperimento è affidato, da un lato, all’intuizione del lettore (che è portato a ‘fiutare’ alcuni possibili sensi in una certa porzione di testo) e, dall’altro, alla comodità empirica dell’analista (che preferisce ‘scremare’ da quella stessa porzione un numero non esiguo né eccessivo di sensi da inventariare). Delegando al lettore la responsabilità di rintracciare il volume semantico del racconto, Barthes decide di seguire il testo nella sua successione lineare, lasciando pertanto inalterato (o addirittura enfatizzando) quello che i formalisti russi chiamavano *intreccio* narrativo.

La scelta di una procedura d’analisi che tende a mimare il processo della lettura sembra così implicare un’immagine appiattita del testo narrativo. Diversamente dalla tradizione narratologica, che si adopera a stratificare il testo in una serie di livelli di senso situati a gradi diversi di profondità, in *S/Z* Barthes sembra riprendere alla lettera il celebre principio saussuriano della linearità del significante, dove, per così dire, tutto il senso scorre in un unico, monocorde flusso linguistico. Il racconto, dice Barthes, è come una superficie su cui si spande la *polvere d’oro* del senso.

Dopo il ritaglio delle *lessie*, la seconda operazione dell’analisi testuale barthesiana — la *classificazione* — ha la doppia funzione di ritrovamento e di abbandono di quei *codici* che, facendo da sponda tra il testo e l’intertesto culturale, predispongono un’organizzazione dell’apparato semantico del racconto.

Quello che chiamiamo *Codice* non è una lista, un paradigma che occorra ricostituire a ogni costo. Il codice è una prospettiva di citazioni, un miraggio di strutture; non se ne conoscono che gli allontanamenti o i ritorni; le unità che ne derivano (quelle inventariate) sono esse stesse, sempre, delle uscite

4. Per un confronto delle analisi testuali–narrative di Barthes, Greimas ed Eco, cfr. MARRONE (2014).

dal testo, il contrassegno, l'indicatore di una digressione virtuale verso la parte restante di un catalogo [. . .]; sono altrettanti barbagli di quel qualcosa che è sempre stato *già* letto, visto, fatto, vissuto: il codice è il solco di questo *già*. (Barthes 1970: 24–25)

Se il codice pensato da Barthes non si identifica con la tradizionale lista paradigmatica di elementi e di regole combinatorie, esso non va nemmeno assimilato alla deriva dei significanti di marca decostruzionista. Il codice, da un lato, richiama la necessità di un intertesto culturale a cui il testo non può non riferirsi; ma, da un altro lato, questo intertesto è (parzialmente) ricostruibile sempre e soltanto a partire da quel testo. Se è innegabile che la cultura è un insieme semiotico che fa da modello per la produzione dei singoli testi, è altrettanto evidente che quel modello deve essere inteso come la risultante dei testi specifici che vengono concretamente prodotti e riprodotti, letti e consumati. Il Testo, pensa Barthes, è “il prospetto” del Libro della Cultura, l'unico testimone semiotico attraverso cui quel libro può essere costituito e inteso, ma soprattutto superato. E il codice è, appunto, lo strumento di questa costituzione e di questa comprensione, il luogo in cui si aggira il *démone* di quello stereotipo doxastico (il *già*) che la scrittura letteraria, per definizione, vuole e sa aggirare. Compito dell'analisi testuale è quello di rintracciare, nelle singole lessie in cui il racconto viene suddiviso, la traccia dei codici che reggono l'economia semiotica del racconto stesso. Se il testo, ripete spesso Barthes, è un *tessuto*, è proprio perché esso si adopera a intrecciare quei fili semantici che sono i codici; e l'analista sta lì, non tanto per dipanare l'ordito narrativo, ma per individuarne la trama di fondo.

Analizzando nel dettaglio la novella “Sarrasine” di Balzac, Barthes individua cinque fondamentali codici.

- a) Il codice *proairetico*, secondo il quale le azioni del racconto si organizzano in serie prevedibili sulla base di una logica della verosimiglianza e dell'opinione comune. Se, per esempio, a un certo punto della vicenda un certo personaggio si reca a teatro, ci aspettiamo da lui alcuni comportamenti canonici (entrare nell'edificio, raggiungere la sala, sedersi al proprio posto ecc.) e quasi esigiamo dal racconto una successione ben determinata di eventi (l'alzarsi del sipario, l'entrata in scena degli attori, gli

applausi finali ecc.). Ovviamente i comportamenti dei personaggi e gli eventi del racconto legati da questo 'proairetismo' (nominabile come *Rappresentazione teatrale*) non solo possono essere distribuiti variamente nel corso del testo e intrecciarsi con altri paritetici proairetismi (*Appuntamento, Seduzione* ecc.), ma possono addirittura restare in gran parte impliciti: la logica del verosimile agisce sempre e comunque, producendo senso anche (e forse soprattutto) quando viene negata.

- b) Segue il codice *semantico*, che raccoglie tutti i significati che servono a costruire il carattere dei personaggi, le scene, le atmosfere narrative della vicenda ecc. Il caso più evidente è quello della descrizione, per esempio, dell'aspetto fisico di un personaggio o di un paesaggio. Ma i 'sèmi' possono essere individuati anche in determinati comportamenti o da determinate situazioni. È il campo aperto delle connotazioni, dei sensi plurimi che si affastellano in massa su un numero relativamente esiguo di eventi testuali: se il codice proairetico garantisce lo svolgersi del flusso narrativo, quello semantico tende invece a rallentarne il cammino, a costruire scene e quadri, ad accumulare quei blocchi di significazione che la tradizione letteraria chiama, con frettolosa approssimazione, 'personaggi', 'atmosfera', 'scene', 'figure' e così via.
- c) Il codice *culturale*, da declinare per lo più al plurale, è il codice propriamente detto, quello che più mette in relazione il testo del racconto con l'insieme dei saperi che esso richiama e contribuisce a fondare: saperi storici, medici, scientifici, letterari ecc. È il dominio della dimensione cognitiva, di quelle forme di sapere che fanno muovere i personaggi della storia, permettendo altresì un'interpretazione coerente dei loro atteggiamenti. Un sapere testuale così delineato, garantendo la coerenza tematica del testo, ha tra le altre cose il ruolo di produrre i cosiddetti 'effetti di reale': molto spesso infatti la distribuzione del sapere all'interno del racconto non ha una funzione specifica nell'economia narrativa, non serve cioè a far progredire la vicenda. Tale sapere, proprio perché è a prima vista inutile, fa da ponte tra il testo e il suo al di là, tra la vicenda raccontata e quella "realtà" che, assumendo esterna a sé, esso finisce per costruire.
- d) Un altro codice di grande importanza, a metà strada tra il proai-

retico e il culturale, è il codice *ermeneutico*. Esso distribuisce elementi tendenti a formulare un enigma e, possibilmente, a risolverlo. Grazie a questo codice il lettore è portato a interrompere il filo della narrazione e a porsi domande circa il senso di alcune sue parti (perché? che significa?), mantenendo viva quella *suspense* che garantisce la prosecuzione della lettura stessa.

- e) L'ultimo codice individuato da Barthes è il cosiddetto campo *simbolico*, quello che nega le regole della verosimiglianza narrativa e le aspettative del lettore per affermare le pretese della 'ragione sragionevole' dell'inconscio. 'Simbolico', nel discorso di Barthes, va inteso in senso dichiaratamente psicanalitico (e specificamente lacaniano): esulando dalla logica lineare del racconto e dalla conseguente costruzione di psicologie dichiarate e atmosfere costruite *ad hoc*, il simbolico si fonda su una logica della reversibilità e del corpo; in essa sono all'opera meccanismi semiotici come quelli dell'antitesi, della condensazione e dello spostamento che cospargono il testo di escrescenze semantiche a sé stanti, facendo 'esplodere' il testo. Se finora l'analisi semantica s'è adoperata a rendere conto degli strumenti discorsivi che producono la leggibilità del testo (la sua comprensione "naturale"), con il codice simbolico essa tende invece a mettere in evidenza quelle altre forme testuali — tipiche, dice Barthes, soprattutto della scrittura moderna — che cercano di negare la leggibilità stessa, portando il senso a forzare le costrizioni che lo rendono possibile e a prefigurare altre possibili significazioni.

## 6. Urla di piacere

Quel che resta fuori dagli interessi di Barthes è il principio stesso della narratività come ipotesi interpretativa generale dei sistemi e dei processi culturali<sup>5</sup>. In particolare, appare evidente come l'intreccio dei proairetismi, se pure scava in profondità nel testo, finisca per attribuire a ogni suo segmento, singola lessia o insieme di lessie, il medesi-

5. Le note critiche di Bremond e Pavel (1998) all'S/Z di Barthes non vanno però in questa direzione.

mo valore narrativo, dimenticando così di marcare le accentuazioni semantiche del testo, o, peggio ancora, i luoghi precipui delle trasformazioni attoriali e modali. Così, per esempio, a proposito del racconto di Balzac, Barthes parla molto della dimensione sensoriale ed estetica, ma sembra poi ridurla al mero campo dell'erotismo, riversandola tutta, in ogni caso, sul versante della lettura.

Ora, rileggendo con un po' d'attenzione — un'attenzione supportata dalle metodologie semiotiche successive all'analisi barthesiana — il testo di "Sarrasine", ci si avvede che c'è in esso un luogo topico dove la trasformazione narrativa è al tempo stesso semantica e sensoriale: un luogo che, proprio per questo, non può essere considerato alla stregua di qualsiasi altro passaggio segmento o lessia. È il momento in cui lo scultore Sarrasine per la prima volta incontra la cantante Zambinella, e ne resta folgorato, prima che sul piano cognitivo-artistico, su quello sensoriale-somatico. Si tratta, evidentemente, di quella che Greimas (1987) definisce *saisie esthétique*:

Sarrasine partit pour l'Italie en 1758. Pendant le voyage, son imagination ardente s'enflamma sous un ciel de cuivre et à l'aspect des monuments merveilleux dont est semée la patrie des Arts. Il admira les statues, les fresques, les tableaux; et, plein d'émulation, il vint à Rome, en proie au désir d'inscrire son nom entre les noms de Michel-Ange et de monsieur Bouchardon. Aussi pendant les premiers jours, partagea-t-il son temps entre ses travaux d'atelier et l'examen des œuvres d'art qui abondent à Rome. Il avait déjà passé quinze jours dans l'extase qui saisit toutes les jeunes imaginations à l'aspect de la reine des ruines, quand, un soir, il entra au théâtre d'Argentina, devant lequel se pressait une grande foule. Il s'enquit des causes de cette affluence, et le monde répondit par deux noms: « Zambinella! Jomelli! » Il entre et s'assied au parterre, pressé par deux abbati notablement gros; mais il était assez heureusement placé près de la scène. La toile se leva. Pour la première fois de sa vie, il entend cette musique dont monsieur Jean-Jacques Rousseau lui avait si éloquemment vanté les délices, pendant une soirée du baron d'Holbach. Les sens du jeune sculpteur furent, pour ainsi dire, lubrifiés par les accents de la sublime harmonie de Jomelli. Les languoureuses originalités de ces voix italiennes habilement fiées le plongèrent dans une ravissante extase. Il resta muet, immobile, ne se sentant pas même foulé par les deux prêtres. Son âme passa dans ses oreilles et dans ses yeux. Il crut écouter par chacun de ses pores. Tout à coup, des applaudissements à faire crouler la salle accueillirent l'entrée en scène de la prima donna. Elle s'avança par coquetterie sur le devant du théâtre, et salua le public avec une grâce infinie. Les lumières, l'enthousiasme de tout un peuple,

l'illusion de la scène, les prestiges d'une toilette qui, à cette époque, était assez engageante, conspirèrent en faveur de cette femme. Sarrasine poussa des cris de plaisir.<sup>6</sup>

Il brano segna un passaggio narrativo molto brusco: lo scultore, per così dire, cessa per un momento di essere tale, viene 'preso' esteticamente dalla musica, dalle voci dei cantori e dell'arrivo in scena della cantante, per poi rientrare, trasformato, nel suo ruolo tematico d'origine, immettendo il suo nuovo oggetto di desiderio entro un universo immaginario preconcelto d'artista romantico. Se qui è il corpo dello scultore a essere messo in gioco, sollecitato e modificato nel flusso sensoriale dell'esperienza vissuta, subito dopo i "cris de plaisir" Sarrasine scompone e ricompone il corpo della cantante osservandolo invece dal punto di vista, esclusivo e ipercompetente, di uno scultore, reinterpretando così il mito classico di Pigmalione — del resto espressamente citato.

Ma Barthes non lo rileva. Senza isolarlo rispetto al contesto, egli intende questo brano come il luogo testuale dove si manifesta quel "piacere iniziatico" che Sarrasine cercherà di ritrovare in tutto il segui-

6. Per comodità, eccone la versione italiana (BARTHES 1970: 216–217): "Sarrasine parti per l'Italia nel 1758. Durante il viaggio la sua calda immaginazione s'infiammò sotto un cielo di rame e all'aspetto dei monumenti meravigliosi di cui è disseminata la patria delle arti. Ammirò le statue, gli affreschi, i quadri, e, pieno di emulazione, giunse a Roma in preda al desiderio di iscrivere il suo nome tra quelli di Michelangelo e di Bouchardon. Così, nei primi giorni, divise il tempo tra i suoi lavori di scultura e l'esame delle opere d'arte che abbondano a Roma. Aveva già passato quindici giorni nella specie d'estasi che s'impadronisce di tutte le giovani generazioni alla vista della regina delle rovine, quando, una sera, entrò nel teatro Argentina, innanzi al quale si accalcava una gran folla. Chiese le cause di quella affluenza, e la gente rispose con due nomi: Zambinella! Jomelli! Entra e si siede in platea, premuto da due abati notevolmente grossi, ma il posto fortunatamente era vicino alla scena. Si alzò il sipario. Per la prima volta nella sua vita, sentì quella musica di cui JeanJacques Rousseau gli aveva così eloquentemente vantate le delizie, in una serata in casa del barone d'Holbach. I sensi del giovane scultore furono, per così dire, lubrificati dagli accenti della sublime armonia di Jomelli. Le languide originalità di quelle voci italiane abilmente intrecciate lo immersero in un'estasi deliziosa. Rimase muto, immobile, non sentendosi neppure schiacciato dai due preti. L'anima gli passò nelle orecchie e negli occhi. Gli parve di ascoltare con ogni suo poro. A un tratto, applausi da far crollare la sala accolsero l'entrata in scena della prima donna. Questa avanzo, per civetteria, sul davanti del palcoscenico, e salutò il pubblico con grazia infinita. Le luci, l'entusiasmo di tutto un popolo, l'illusione della scena, il prestigio di una toletta che, a quei tempi, era molto seducente, conspirarono in favore di quella donna. Sarrasine emise gridi di piacere".

to della storia, fondando così “il ricordo, la ripetizione, il rito” (Barthes 1970: 101). Nel dettaglio, egli si limita a interpretare questo frammento come “una lunga successione di stati corporei” che “porterà Sarrasine dal soggiogamento all’incendio” (Barthes 1970: 102), soffermandosi invece sulla questione a suo avviso centrale della voce, con notazioni, diremo oggi, di semiotica della cultura relative alla percezione e valorizzazione della musica italiana nel periodo in cui è ambientata la vicenda narrata. Da una parte, Zambinella, per la prima volta nominata nel racconto, costituisce di per sé, secondo Barthes, un enigma, enfatizzato dall’esclamazione nel quale tale nome proprio appare (“Zambinella! Jomelli!”). Se difatti nel corso del racconto successivo, il personaggio del castrato viene battezzato come “la Zambinella”, con un articolo determinativo femminile che evidenzia il falso genere sessuale del sublime cantante, la mancanza del medesimo articolo qui, sembra, a posteriori (e cioè con una lettura che non va ‘passo passo’ ma presuppone noto il seguito della storia), alludere all’ambiguità costitutiva della sua identità sessuale, che fa da molla a tutto lo sviluppo narrativo (“per il momento, non c’è inganno, né domanda, semplicemente il risalto di un soggetto affermato prima che formulato”, Barthes 1970: 100–101). D’altra parte, questa messa in rilievo del nuovo personaggio come “vedette” sembra costruire una serie di aspettative circa le sue reali attrattive artistiche e, in generale, estetiche. Da qui il rilievo attribuito alla voce, luogo in cui si concentra l’essenza del castrato: “la voce, prodotto diretto della castrazione, traccia piena, legata, della mancanza” (Barthes 1970: 103). Il troppo pieno e il troppo vuoto trovano una loro sintesi paradossale, esaltando tuttavia la sola dimensione dell’erotismo. “Sostanza erotica, la voce italiana era prodotta negativamente (secondo un’inversione propriamente simbolica) da cantori senza sesso: questo rovesciamento logico [...], come se, per una ipertrofia selettiva, la densità del sesso dovesse lasciare il resto del corpo e rifugiarsi nella gola” (Barthes 1970: 101). Questa cenestesia della voce, operatore di trasformazione sensoriale, non viene pertanto messa in relazione pertinente né con la musica che impazza in teatro né con il mutismo che sopravviene al protagonista, come a isolare, e a sovradimensionare, la sfera dell’erotico rispetto a tutte le altre isotopie legate al piacere estetico, alla bellezza artistica, all’esperienza personale del ‘viaggio in Italia’, al sentimento amoroso e quant’altro, pure ben presenti nel testo.

Non è questo il luogo per concentrarsi in una nuova analisi del brano. Non ce ne sarebbe né il tempo né lo spazio. Rimandando l'esame semiotico-testuale a un altro contesto di ricerca<sup>7</sup>, bastino alcune osservazioni generali.

- a) In primo luogo, va ribadito come il brano abbia un'importanza centrale nel testo, e come tale debba essere isolato dal flusso testuale, in modo da attribuirgli tutta la sua capacità trasformativa, il suo valore catastrofico. L'isotopia erotica, chiaramente presente, non esaurisce infatti il senso e il valore profondo di questa trasformazione, che è generalmente estesico-cognitiva, dunque non soltanto legata al piacere erotico. Il nesso tra l'estasi artistica e l'iniziazione sessuale non consuma le potenzialità semantiche del testo, che sono più profonde, perché attraverso una complessa sintassi sensoriale (dalla vita all'udito, dal tatto alla voce, con relative negazioni) si opera una vera e propria trasformazione della soggettività. Tale soggettività viene prima negata come unità psicofisica (perdita della propriocezione) e come entità sociale (inserimento del soggetto nella folla), dinanzi a un oggetto che la sovrasta, per essere poi riaffermata a livello cognitivo come ritrovamento dell'oggetto estetico (la statua di Pigmalione) e Oggetto d'amore ("être aimé d'elle, ou mourir").
- b) Inoltre, per quel che riguarda la segmentazione testuale, rispetto al paragrafo precedente constatiamo:
- una trasformazione spazio-temporale, segnalata, oltre che dall'ovvia presenza di un verbo di moto ("partir"), da un passato remoto ("partit"), un'indicazione topografica ("pour l'Italie") e una cronologica ("en 1758"); e
  - una serie di disgiunzioni topiche: riguardanti sia i teatri (la Comédie française e l'Opéra vs il teatro d'Argentina), sia l'erotismo ("repudia les plaisirs" vs "poussa des cris de plaisir"), sia in generale il sentimento amoroso (amante

7. Non possiamo non notare, già a una prima lettura del brano, alcune interessanti analogie con due testi "spettacolari" da me analizzati altrove: Marcel che assiste per la prima volta a una recita della Berma (MARRONE 1995a), Alex nel corso della 'cura Ludovico' (MARRONE 2005).

di Clotilde, una celebrità dell'Opéra parigina, Sarrasine s'entusiasma per l'italiana Zambinella).

Rispetto invece al paragrafo successivo, va rilevato un ritorno all'imperfetto ("il admirait en ce moment . . ."), sorta di espansione aspettuale del momento dalla *saisie* in senso durativo. Da cui, sul piano interiore, un ritorno alla cognizione e alla visione, che fa della Zambinella un oggetto suddiviso ("les rondeurs d'une jambe accomplie", "les contours du sein", "ses blanches épaules", "le cou d'une jeune fille", "les genoux polis") e ricomposto ("Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées") che fa scaturire un preciso oggetto di valutazione estetica ("la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché ça et là les perfections dans la nature"). Dall'estesia si ritorna così a un'estetica intellettualistica, accompagnata da una singolare trasformazione figurativa: il "ciel de cuivre" italiano è chiaramente opposto al "ciel froid de Paris".

- c) Ancora, la "lunga successione di stati corporei" rilevata da Barthes può essere interpretata come una vera e propria sequenza sintagmatica che segue una precisa logica sensoriale e affettiva. L'immaginazione, già "ardente" in Sarrasine, si infiamma, cioè si intensifica, non appena lo scultore arriva in Italia, a causa della sua fervente ammirazione delle opere ("les statues, les fresques, les tableaux") di cui la "patrie des Arts" è disseminata: la ricezione intellettualistica delle arti è suffragata da un codice eminentemente culturale, peraltro stereotipo.

Tale ammirazione funziona da molla narrativa, poiché fa scattare un preciso progetto d'azione narrativo: quello di andare a Roma per emulare Michelangelo e Bouchardon (suo maestro), lavorando negli atelier locali e al contempo esaminando le opere d'arte della città. La variazione aspettuale data dall'emergenza di un verbo all'imperfetto ("il avait déjà passé") crea a questo punto una specie di distensione: lo stato d'estasi non è più infiammato, e anzi, adesso, prende non soltanto lui ma "toutes les jeunes imaginations à l'aspect de la reine des ruines" (e nelle "rovine" si cela una marca terminativa). Tale contemplazione condivisa, socializzata, contrasterà con la successiva

estasi individuale (o, meglio, preindividuale) provata a teatro. Il ritmo delle variazioni aspettuali si fa incalzante: ecco adesso una serie di verbi al passato remoto (“entra”, “pressa”, “s’enquit”, “répondit”), seguita da una curiosa emersione del presente storico (“il entre et s’assied”) che blocca il flusso temporale, come a preparare il successivo colpo di scena. La perdita della soggettività riflessa è indirettamente segnalata dalla comparsa della propriocezione (“pressé par deux abbati notablement gros”) e dalla protensione verso il palcoscenico (“il était assez heureusement placé près de la scène.”).

Quando s’alza il sipario, ecco un passato remoto “la toile se leva”, e poi di nuovo il presente storico (“il etend” — mancante nella versione italiana): tutto è pronto per l’estasi che sta per arrivare (“les langoureuses originalités de ces voix italiennes habilement mariées le plongèrent dans une ravissante extase”), caratterizzata, come ogni estasi che si rispetti, da una rinuncia alle capacità comunicative (“il resta muet”), una perdita della propriocezione (“ne se sentant pas même foulé par deux prêtres”), e una scomparsa della dimensione cognitiva a tutto vantaggio di quella sensoriale (“son âme passa dans ses oreilles et dans ses jeux”) e sinestetica (“il crut écouter par chacun de ses pores”). È tutto il corpo, adesso, ad ascoltare in presa diretta, senza alcuna predominanza del solo canale uditivo, e, soprattutto, senza alcuna mediazione intellettualistica. Di modo che, possiamo inferirne, gli applausi che faranno “crouler la salle” all’entrata in scena della “prima donna”, scuoteranno fortemente il corpo dello scultore, penetrando al suo interno.

La soggettività è, così, annientata. Il corpo di Sarrasine è come predisposto alla passività, non ha né volontà propria né strumenti adeguati per resistere alle eventuali aggressioni del mondo esterno. L’individualità viene meno, e l’inversione attanziale può aver luogo: il soggetto (Sarrasine) diviene oggetto e, viceversa, l’oggetto (Zambinella) diviene soggetto. Ed è così che, non appena la cantante avanza, “par coquetterie, sur le devant du théâtre”, salutando il pubblico con “une grâce infinie”, Sarrasine non c’è più, assimilato alla calca degli spettatori in deliquio. I soggetti, frastici e narrativi (“les lumières, l’enthousiasme de tout un peuple, l’illusion de la scène, les prestiges d’une toilette”), sono attori variegati ma tutti interamente schierati dal lato del mondo esterno, mentre Zambinella, dal canto suo, non ha ancora cominciato a cantare. I famigerati “gridi di piacere” di Sarrasine, che

chiudono il brano, non sono perciò l'effetto estetico del bel canto del castrato, ma l'esito estetico di questa specie di assimilazione panica del corpo dello scultore con quella comunità intercorporea, o se si vuole con quell'attante collettivo indistinto che è il pubblico del teatro. Ad autenticare l'essere vedette della Zambinella, e la catarsi sensoriale che ne deriva, non è la sua arte canora, di cui nulla al momento si sa, ma il dispositivo scenico nella sua interezza e complessità: le luci, l'entusiasmo popolare, l'illusione della scena, la toilette, preceduti dall'applauso (interiorizzato) che, peraltro, fa crollare la sala.

Così, quando Sarrasine, venuti meno l'istanza estetica e l'istante estetico, recupererà la soggettività, tornando in grado di compiere le proprie valutazioni estetiche, è comunque cambiato: non sarà soltanto uno scultore che ha finalmente trovato nella concretezza del reale la propria modella ideale, ma un uomo invaghito da una figura di cui il testo comincia ingannevolmente a indicare la femminilità: "Les lumières, l'enthousiasme de tout un peuple, l'illusion de la scène, les prestiges d'une toilette qui, à cette époque, était assez engageante, conspirèrent *en faveur de cette femme*" (c.m.).

La *saisie esthétique* avviene in questo testo secondo i canoni ormai individuati dalla semiotica:

a) una passivazione del soggetto:

— che perde la propria individualità e unità;

b) una sua trasformazione:

— in entità pre-individuali di carattere percettivo (sensi, propriocezione, corporeità "pura");

— in entità sovra-individuali (gruppi, pubblico della sala, ecc);

c) una ricomposizione del soggetto:

— che si trova trasformato dall'esperienza estetica;

— la rielabora cognitivamente;

— prova un senso d'imperfezione nel non poterla ri-dire per intero;

— e un senso di nostalgia per non poterla ri-vivere.

Da cui una serie di programmi d'azione per ri-trovarla: che sarà appunto il seguito della vicenda dal "Sarrasine" di Balzac.

## Riferimenti bibliografici

- BARTHES R. (1966a), "Introduction à *L'analyse structurale des récits*", *Communications* 8; trad. it. in *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1969; ora in Barthes (1985).
- (1966b), *Critique et vérité*, Paris, Seuil; trad. it. *Critica e verità*, Torino, Einaudi 1969.
- (19670), "L'ancienne rhétorique, aidemémoire", *Communications* 16; trad. it. *La retorica antica*, Milano, Bompiani 1972.
- (1970b), *S/Z*, Paris, Seuil; trad. it. *S/Z*. Torino, Einaudi 1973.
- (1973), "Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe", in *Sémiotique narrative et textuelle*, Claude Chabrol ed., Paris, Larousse; ora in Barthes (1985).
- (1985), *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil; trad.it. parz. *L'avventura semiologica*, Torino, Einaudi, 1991.
- BREMOND C., PAVEL T. (1998), *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critique d'un fiction*, Paris, Albin Michel.
- GIGLIOLI D. (2015), "Roland Barthes e la letteratura", *Il Verri* LIX, 59.
- GREIMAS A.J., (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- (1987), *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac.
- MARRONE G. (1995a), "Introduzione" a *Sensi e discorso*, Gianfranco Marrone ed., Bologna, Esclusapio.
- (1995b), "Narrazione e simbolismo. L'analisi testuale di Roland Barthes", in *Le Sirene*, Sandra Cavicchioli ed., Bologna, Clueb.
- (2003), *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani.
- (2005), *La Cura Ludovico*, Torino, Einaudi.
- (2014), "L'age d'or de la sémiotique littéraire », *Signata* 5.
- (2016), *Roland Barthes: parole chiave*, Roma, Carocci.
- PENNACCHIO F. (2015), "Intorno a un 'piccolo delirio scientifico'. Appunti su Barthes narratologo e la sua (in)attualità", *Il Verri* LIX, 59.
- PEZZINI I. 2014 *Introduzione a Barthes*, Roma-Bari, Laterza.

