

Roland Barthes
Il brusio della lingua
Saggi critici IV



Titolo originale *Le bruissement de la langue*
Essais critiques IV

© 1984 Éditions du Seuil, Paris

© 1988 Giulio Einaudi editore s. p. a., Torino

Traduzione di Bruno Bellotto

ISBN 88-06-59898-8

Einaudi

Nella sua novella *Sarrasine* Balzac, parlando di un castrato travestito da donna, scrive questa frase: «Era la donna, con le sue paure improvvise, i suoi capricci irragionevoli, i suoi turbamenti istintivi, le sue audacie immotivate, le sue bravate e la sua deliziosa finezza di sentimenti». Chi parla in questo modo? È forse l'eroe della novella, interessato a ignorare il castrato che si nasconde sotto la donna? È l'individuo Balzac, che l'esperienza personale ha munito di una sua filosofia della donna? È l'autore Balzac, che professa idee «letterarie» sulla femminilità? È la saggezza universale? La psicologia romantica? Non lo sapremo mai, per la semplice ragione che la scrittura è distruzione di ogni voce, di ogni origine. La scrittura è quel dato neutro, composito, obliquo in cui si rifugia il nostro soggetto, il nero-su-bianco in cui si perde ogni identità, a cominciare da quella stessa del corpo che scrive.

È stato senza dubbio sempre così: non appena un fatto è raccontato, per fini intransitivi, e non più per agire direttamente sul reale – cioè, in ultima istanza, al di fuori di ogni funzione che non sia l'esercizio stesso del simbolo –, avviene questo distacco, la voce perde la sua origine, l'autore entra nella propria morte, la scrittura comincia. Il modo di sentire tale fenomeno è stato tuttavia variabile; nelle società etnografiche del racconto non si fa mai carico una persona, ma un mediatore, sciamano o recitante, di cui si può al massimo ammirare la «performance» (cioè la padronanza del codice narrativo) ma mai il «genio». L'autore è un personaggio moderno, prodotto dalla nostra società quando, alla fine del Medioevo, scopre grazie all'empirismo inglese, al razionalismo francese e alla fede individuale della Riforma il prestigio del singolo o, per dirla più nobilmente, della «persona umana». È dunque logico che in Letteratura fosse il positivismo, summa

e punto d'arrivo dell'ideologia capitalista, ad attribuire la massima importanza alla «persona» dell'autore. 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; nella maggior parte dei casi la critica consiste ancora nel dire che l'opera di Baudelaire è il fallimento dell'uomo Baudelaire, quella di Van Gogh la sua follia, quella di Čajkovskij il suo vizio: si cerca sempre la *spiegazione* dell'opera sul versante di chi l'ha prodotta, come se, attraverso l'allegoria più o meno trasparente della finzione, fosse sempre, in ultima analisi, la voce di una sola e medesima persona, l'autore, a consegnarci le sue «confidenze».

Anche se l'impero dell'Autore è ancora assai potente (molto spesso la *nouvelle critique* non ha fatto altro che consolidarlo), certi scrittori hanno tentato da tempo, come è noto, di minarne le basi. In Francia Mallarmé, primo fra tutti, ha visto e previsto in tutta la sua ampiezza la necessità di sostituire il linguaggio in se stesso a chi sino ad allora sembrava esserne il proprietario; per lui come per noi è il linguaggio a parlare, non l'autore; scrivere significa, attraverso una preventiva spersonalizzazione – che non va assolutamente confusa con l'oggettività castrante del romanzo realista –, raggiungere quel punto in cui solo il linguaggio agisce, nella «performance» sua e non dell'«io»: tutta la poetica di Mallarmé consiste nel sopprimere l'autore a vantaggio della scrittura (il che significa, come si vedrà, restituire al lettore il ruolo che gli spetta). Valéry, impaniato in una psicologia dell'Io, edulcora notevolmente la teoria di Mallarmé ma, riferendosi per amore del classicismo alle lezioni della retorica, mette incessantemente in dubbio e in ridicolo l'Autore, accentua la natura linguistica e per così dire «casuale» della sua attività, e rivendica in tutta la sua opera in prosa la condizione essenzialmente verbale della letteratura, di fronte alla quale ogni ricorso all'interiorità dello scrittore gli sembra pura superstizione. Lo stesso Proust, nonostante il carattere apparentemente psicologico di quelle che si sogliono definire le sue *analisi*, si affida palesemente al compito di mescolare e confondere inesorabilmente, affinandolo sino all'estremo, il rapporto tra scrittori e personaggi: facendo del narratore non colui che ha visto o sentito, e neppure

colui che scrive, bensì colui che *sta per scrivere* (il giovane del romanzo – ma, in realtà, quanti anni ha e *chi* è? – vuole scrivere, ma non può farlo, e il romanzo termina quando finalmente la scrittura diventa possibile), Proust ha dato alla scrittura moderna la sua epopea: con un ribaltamento radicale, invece di mettere la propria vita nel romanzo, come troppo spesso è stato detto, ha fatto della sua vita stessa un'opera di cui il libro è in un certo senso il modello, in modo che a noi risulti ben evidente come non sia Charlus a imitare Montesquieu, ma Montesquieu, nella sua realtà aneddotica e storica, a costituire soltanto un frammento secondario, derivato, di Charlus. Il Surrealismo, infine, per restare in questa preistoria della modernità, non poteva certo attribuire al linguaggio un posto di prima grandezza, in quanto il linguaggio è sistema, mentre quel movimento si proponeva, romanticamente, una sovversione diretta dei codici – comunque illusoria, dal momento che un codice non può essere distrutto, ma soltanto «giocato» –; raccomandando costantemente di deludere bruscamente il senso atteso (la famosa *saccade* surrealista), affidando alla mano il compito di scrivere il più rapidamente possibile quel che la mente stessa ignora (la scrittura automatica), accettando il principio e l'esperienza di una scrittura a più mani, il Surrealismo ha però contribuito a dissacrare l'immagine dell'Autore. Infine, al di fuori della letteratura in senso stretto (per la verità, sono distinzioni che sempre più vanno cadendo in disuso), la linguistica ha fornito alla distruzione dell'Autore un prezioso strumento analitico, rivelando come l'enunciazione nel suo insieme sia un procedimento vuoto, che funziona perfettamente senza che si renda necessario colmarlo con la persona degli interlocutori: dal punto di vista linguistico, l'autore non è mai nient'altro che colui che scrive, proprio come *io* non è altri che chi dice *io*: il linguaggio conosce un «soggetto», non una «persona», e tale soggetto, vuoto al di fuori dell'enunciazione stessa che lo definisce, è sufficiente a far «tenere» il linguaggio, cioè ad esaurirlo.

L'allontanarsi dell'Autore (con Brecht, si potrebbe parlare qui di una vera e propria «presa di distanza», dal momento che l'Autore si assottiglia come una figurina sullo sfondo della scena letteraria) non è soltanto un fatto storico o un atto di scrittura: esso trasforma radicalmente il testo moderno (o – ma è lo stesso – il testo è ormai fatto e letto in modo tale che in esso, a tutti i livelli, l'autore è assente). Innanzitutto, il

tempo non è più lo stesso. L'Autore, finché ci si crede, è sempre visto come il passato del suo stesso libro: il libro e l'autore si dispongono da soli su una medesima linea, organizzata come un *prima* e un *dopo*: all'Autore è riconosciuto il compito di *nutrire* il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso; con la propria opera intrattiene lo stesso rapporto di antecedenza che un padre ha con il figlio. Lo «scrittore» moderno – il soggetto della scrittura – nasce invece contemporaneamente al proprio testo; non è in alcun modo dotato di un essere che precederebbe o travalicherebbe la sua scrittura, non è affatto il soggetto di un libro che ne costituirebbe il predicato; non esiste altro tempo se non quello dell'enunciazione, e ogni testo è scritto per sempre *qui* e *ora*. Il fatto è che (o ne consegue che) *scrivere* non può più designare un'operazione di registrazione, di constatazione, di rappresentazione, di «pittura» (come dicevano i Classici), bensì ciò che i linguisti, sulla scorta della filosofia analitica oxfordiana, chiamano un performativo, forma verbale rara (esclusivamente data alla prima persona e al presente) nella quale l'enunciazione non ha altro contenuto (o altro enunciato) che l'atto stesso con il quale si enuncia: un po' come il *Io dichiaro* dei re o il *Io canto* dei poeti più antichi; lo «scrittore» moderno, dopo aver sepolto l'Autore, non può più credere, come facevano pateticamente i suoi predecessori, che la sua mano sia troppo lenta per il suo pensiero o per la sua passione e che di conseguenza, facendo di necessità virtù, egli debba accentuare tale ritardo e «lavorare» all'infinito la propria forma; per lui, al contrario, la sua mano, staccata da qualsiasi voce, guidata da un puro gesto di iscrizione (e non di espressione), traccia un campo senza origine – o che, per lo meno, non ha altra origine che il linguaggio stesso, ovvero proprio ciò che rimette costantemente in discussione qualsiasi origine.

Sappiamo oggi che un testo non consiste in una serie di parole esprimenti un significato unico, in un certo senso teologico (che sarebbe il messaggio dell'Autore-Dio), ma è uno spazio a più dimensioni, in cui si congiungono e si oppongono svariate scritture, nessuna delle quali è originale: il testo è un tessuto di citazioni, provenienti dai più diversi settori della cultura. Come Bouvard e Pécuchet, eterni copisti al tempo stesso sublimi e comici, il cui comportamento profondamente ridicolo designa *per l'appunto* la verità della scrittura, lo scrittore può soltanto imitare un gesto sempre anteriore, mai ori-

ginale; il suo solo potere consiste nel mescolare le scritture, nel contrapporre l'una all'altra in modo da non appoggiarsi mai ad una in particolare; se anche volesse *esprimersi*, dovrebbe almeno sapere che la «cosa» interiore che pretende di «tradurre» non è a sua volta nient'altro che un dizionario preconfezionato, le cui parole possono essere spiegate solo attraverso altre parole, e così all'infinito: avventura capitata in maniera esemplare al giovane Thomas de Quincey, così forte in greco che, per tradurre in quella lingua morta idee e immagini assolutamente moderne, come ci dice Baudelaire, «aveva creato per sé un dizionario pronto per ogni occasione, ben più complesso ed esteso di quello che risulta dalla volgare combinazione dei temi puramente letterari» (*I paradisi artificiali*); successore dell'Autore, lo «scrittore» non ha più in sé passioni, umori, sentimenti, impressioni, ma quell'immenso dizionario cui attinge una scrittura che non può conoscere pause: la vita non fa mai altro che imitare il libro, e il libro stesso, a sua volta, non è altro che un tessuto di segni, imitazione perduta, infinitamente remota.

Una volta allontanato l'Autore, la pretesa di «decifrare» un testo diventa del tutto inutile. Attribuire un Autore a un testo significa imporgli un punto fisso d'arresto, dargli un significato ultimo, chiudere la scrittura. È una concezione molto comoda per la critica, che si arroga così l'importante compito di scoprire l'Autore (o le sue ipostasi: la società, la storia, la psiche, la libertà) al di sotto dell'opera: trovato l'Autore, il testo è «spiegato», il critico ha vinto; non deve sorprendere, perciò, il fatto che storicamente il regno dell'Autore sia stato anche quello del Critico, e che la critica (per quanto *nouvelle*) sia oggi, insieme all'Autore, minata alla base. Nella scrittura molteplice, in effetti, tutto è da districare, ma nulla è da *decifrare*; la struttura può essere seguita, «sfidata» (come si sfilava la maglia di una calza) in tutti i suoi «prestiti» e piani, ma non esiste un fondo; lo spazio della scrittura dev'essere percorso, non trapassato; la scrittura esprime costantemente un certo senso, ma sempre in vista della sua evaporazione: essa procede sistematicamente a una sorta di «esonero» del senso. Proprio per questo, la letteratura (ormai sarebbe meglio dire la *scrittura*), rifiutandosi di assegnare al testo (e al mondo come testo) un «segreto», cioè un senso ultimo, libera un'attività che potremmo chiamare contro-teologica, o meglio rivoluzionaria, poiché rifiutarsi di bloccare il senso equivale sostanzial-

mente a rifiutare Dio e le sue ipostasi, la ragione, la scienza, la legge.

Ritorniamo alla frase di Balzac. Nessuno (cioè nessuna «persona») la pronuncia: la sua fonte, la sua voce, non è il vero luogo della scrittura, ma la lettura. Un altro esempio molto preciso può chiarirlo: recenti ricerche (J.-P. Vernant) hanno messo in luce la natura fondamentalmente ambigua della tragedia greca; in essa il testo è intessuto di parole dal senso duplice, che ogni personaggio comprende unilateralmente (il «tragico» è per l'appunto questo malinteso); esiste tuttavia qualcuno che intende ogni parola nella sua duplicità, e in più intende quella che potremmo chiamare la sordità dei personaggi che parlano di fronte a lui: questo qualcuno è appunto il lettore (o, in questo caso, l'ascoltatore). Si disvela così l'essere totale della scrittura: un testo è fatto di scritture molteplici, provenienti da culture diverse e che intrattengono reciprocamente rapporti di dialogo, parodia o contestazione; esiste però un luogo in cui tale molteplicità si riunisce, e tale luogo non è l'autore, come sinora è stato affermato, bensì il lettore: il lettore è lo spazio in cui si inscrivono, senza che nessuna vada perduta, tutte le citazioni di cui è fatta la scrittura; l'unità di un testo non sta nella sua origine ma nella sua destinazione, anche se quest'ultima non può più essere personale: il lettore è un uomo senza storia, senza biografia, senza psicologia; è soltanto quel *qualcuno* che tiene unite in uno stesso campo tutte le tracce di cui uno scritto è costituito. Per questo è ridicolo sentir condannare la nuova scrittura in nome di un umanesimo che si erge ipocritamente a difensore dei diritti del lettore. Del lettore la critica classica non si è mai occupata; per lei, nella letteratura non vi è altro uomo che chi scrive. Oggi cominciamo a non lasciarci più ingannare da quella sorta di antifrasi con cui la buona società è solita perorare in modo arrogante proprio in favore di ciò che in realtà mette al bando, ignora, soffoca o distrugge; sappiamo che, per restituire alla scrittura il suo avvenire, bisogna rovesciarne il mito: prezzo della nascita del lettore non può essere che la morte dell'Autore.

Negli ultimi anni, si può constatare un certo cambiamento nell'idea che ci facciamo del linguaggio e, di conseguenza, dell'opera (letteraria) che deve al linguaggio almeno la sua esistenza fenomenica. Tale cambiamento è evidentemente collegato all'attuale sviluppo (fra altre discipline) della linguistica, dell'antropologia, del marxismo, della psicanalisi (il termine «collegamento» è usato qui in modo volutamente neutro: non si può decidere in merito a una determinazione, foss'anche molteplice e dialettica). La novità che incide sulla nozione di opera non proviene necessariamente dal rinnovamento interno di ciascuna disciplina, bensì dal confronto intorno a un oggetto che non appartiene tradizionalmente a nessuna di esse. Si direbbe infatti che l'*interdisciplinarietà*, che è diventata oggi un valore diffuso nella ricerca, non possa realizzarsi con il semplice confronto di saperi particolari; al contrario, non è affatto facile né scontata: comincia *effettivamente* (e non per un pio desiderio) quando si sciolgono i legami di solidarietà tra le vecchie discipline, talora in modo violento per effetto della moda, e si delinea un oggetto nuovo, un nuovo linguaggio, entrambi estranei al campo delle scienze che si intendeva mettere tranquillamente a confronto; ed è proprio questo disagio nella classificazione che consente di diagnosticare un certo mutamento. Il mutamento che sembra investire l'idea di opera non deve tuttavia essere sopravvalutato; esso fa parte di uno spostamento epistemologico più che di una vera e propria cesura, la quale, come spesso è stato detto, sarebbe intervenuta nel secolo scorso, con la comparsa del marxismo e del freudismo; da allora non si sarebbe prodotta alcuna nuova cesura, e si può dire che, da cent'anni a questa parte siamo insediati nella ripetizione. Il fatto è che la Storia, la nostra Storia, ci consente oggi soltanto spostamenti, variazioni, superamenti o rifiuti. Così come la scienza einsteiniana obbliga a includere