

Toccare la parola

Barthes sul «senso ottuso»

Giuseppe D'Acunto

1. Ascolto come lettura

Nella sua ricognizione entro l'universo della testualità, Roland Barthes si è occupato anche del problema dell'ascolto. E ciò perché quest'ultimo detiene in potenza quella metafora che, forse, più di tutte si adatta al concetto di essa: «l'orchestrazione [...], il contrappunto, la stereofonia»¹. Così egli inizia alcune sue riflessioni sul tema in questione:

Udire è un fenomeno fisiologico; ascoltare è un atto psicologico.

Segue una distinzione fra «tre tipi di ascolto». Nel primo, l'uomo, che ancora non si distingue in nulla dall'animale, «rivolge la propria audizione (l'esercizio della facoltà fisiologica di udire) verso degli *indizi*». Nel secondo, dove in gioco è un lavoro di «*decifrazione*», ciò che noi cerchiamo di «captare con l'orecchio sono dei *segni*». Nel terzo, infine, l'ascolto «non si basa su segni determinati, classificati; non riguarda ciò che è detto, o emesso, quanto piuttosto chi parla, chi emette». Esso «ha luogo in uno spazio intersoggettivo, dove “io ascolto” vuol dire anche “ascoltami”»².

Ora, premesso che l'udito, dal punto di vista antropologico, è il senso dello spazio e del tempo, ossia che l'appropriazione del territorio è, per noi, un fatto fondamentale sonoro, l'inquinamento semiotico, di cui siamo tutti vittime, minacciando l'intelligenza stessa del vivente, ha determinato come conseguenza un'alterazione intollerabile nell'ambiente umano. In poche parole: ci ha reso impossibile ascoltare.

E l'ascolto, come lo intende Barthes, si caratterizza per una propensione eminentemente visiva, nel senso che, proprio lì dove abbiamo accesso al linguaggio, noi pensiamo di vedere ciò che ascoltiamo.

Ciò che dovrei soltanto ascoltare, una strana pulsione [...] [mossa dal desiderio] me lo rivela come una “visione”³.

È così che l'ascolto può, fra le altre cose, sconfinare facilmente in allucinazione: quando crediamo realmente di sentire ciò che ci farebbe «piacere sentire come promessa del piacere»⁴.

¹ R. BARTHES, *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Einaudi, Torino 1985, pp. 42-61: p. 43, nota 2. Per un'altra tr. it. di questo testo, cfr. R. BARTHES, *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, Genova, il melangolo 1994, pp. 115-34.

² R. BARTHES, *Ascolto*, in *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 237-51: p. 237. Queste pagine dedicate all'ascolto sono state scritte da Barthes in collaborazione con R. Havas.

³ R. BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, tr. it. di G. Celati, Einaudi, Torino 1980, p. 182. Al riguardo, in R. BARTHES, *L'immaginazione del segno*, in ID., *Saggi critici*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1972, pp. 301-7, si parla del fatto che «il segno non è soltanto l'oggetto di una conoscenza particolare, ma anche l'oggetto di una *visione* [...]; il semiologo *vede* il segno muoversi nel campo della significazione [...]: il segno per lui è un'idea sensibile» (p. 305). Sul «*vedere il linguaggio*», nel senso di «cogliere il mondo umano e sociale attraverso quella sua pellicola essenziale che sono i sistemi e i processi di significazione», inteso come una disposizione naturale di Barthes: la sua vera e propria «malattia», cfr. G. MARRONE, *La luce del Sud-ovest: abbozzo di un'amichevole analisi*, in AA. VV., *Con Roland Barthes*, a cura di A. Ponzio, P. Calefato e S. Petrilli, Meltemi, Roma 2006, pp. 47-72: p. 47.

⁴ *Ascolto*, cit., p. 239.

Nel segno della nozione di ritmo, Barthes spiega poi il passaggio dall'ascolto come semplice vigilanza, dove il dato recepito assume la forma di una preda o di un pericolo, all'ascolto come fenomeno creativo, in quanto funzione che converte l'impressione indifferenziata e confusa in un dato pertinente e distinto.

Molto prima che fosse inventata la scrittura, anzi, molto prima che fosse praticata la pittura rupestre, è stato prodotto qualcosa che forse distingue essenzialmente l'uomo dall'animale: la riproduzione intenzionale di un ritmo. [...] Certo non si sa nulla, se non di mitico, della nascita del ritmo sonoro; ma sarebbe logico immaginare che ritmare [...] e costruire delle case siano attività che nascono contemporaneamente.

E il ritmo sarebbe un qualcosa di coestensivo non solo alla costruzione di case, ma anche, addirittura, alla nascita del linguaggio stesso.

Senza il ritmo, il linguaggio è impossibile⁵.

Tale riconoscimento ha trovato una conferma nella riflessione di Henri Meschonnic, secondo il quale, proprio a partire dal ritmo, può essere possibile superare le canoniche – e ormai poco produttive – distinzioni, nel segno, fra significato e significante, in un testo, fra contenuto e forma, nonché, in stilistica, fra verso e prosa. Possiamo pensare, cioè, al darsi di un senso extralessicale che, permeando di sé tutto il discorso, si articola, propriamente, nei termini di un movimento continuo del linguaggio⁶.

Nell'arco di tempo che va da *Pour la poétique I a Poétique du traduire*⁷, Meschonnic ha messo sempre meglio a punto questa nozione di «ritmo nel linguaggio», definendolo, in un testo del 1982, nel modo seguente:

Io definisco il ritmo nel linguaggio come l'organizzazione delle marche attraverso cui i significanti, linguistici ed extralinguistici (nella comunicazione orale, in particolare), producono una semantica specifica, distinta dal senso lessicale, e che io chiamo significanza (*signifiance*) [...]. Queste marche si collocano a tutti i "livelli" del linguaggio: accentuali, prosodici, lessicali, sintattici. Esse costituiscono una paradigmatica e una sintagmatica e, tutte insieme, neutralizzano proprio la nozione di livello. Contrariamente alla riduzione corrente del "senso" al lessicale, la significanza appartiene a tutto il discorso. [...] Il "senso" non è più, lessicalmente, nelle parole. [...] Nella sua accezione più larga, quella cui io più spesso faccio riferimento, il ritmo ingloba la prosodia e, oralmente, l'intonazione. Organizzando insieme la significanza e la significazione del discorso, il ritmo è l'organizzazione stessa del senso di esso⁸.

⁵ Ivi, p. 240. Sul ritmo come «ritardo», cfr. *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 178. Sul ritmo, in Barthes, come «ripetizione discontinua»: «rapporto sintattico fra elementi, in cui ciò che viene ripetuto è lo spazio che si scava tra di essi», così che tra gli elementi in questione viene allacciato un rapporto tale che è «più profondo rispetto a quanto possa esserlo un rapporto semantico», cfr. anche J. PONZIO, *Il ritmo e le nuances. La dimensione musicale del testo in La préparation du roman*, in AA. VV., *Roland Barthes. La visione ottusa*, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 11-25: p. 23-4.

⁶ Su questo punto, cfr. il nostro *Il movimento della parola nel linguaggio. Meschonnic e la poetica del ritmo*, in ID., *Semiotica dell'espressione. Il gesto che si fa ritmo, parola*, Lithos, Roma 2013, pp. 145-70.

⁷ Rispettivamente, Gallimard, Paris 1970 e Verdier, Lagrasse 1999.

⁸ H. MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Verdier, Lagrasse 1982, pp. 216-7. Sul ritmo, come «un concetto dal quale dipende il linguaggio, [...] che dipende dal linguaggio» e che è, quindi, «un concetto del linguaggio», cfr. anche H. MESCHONNIC, *Se la teoria del ritmo cambia tutta la teoria del linguaggio cambia*, tr. it. di F. Scotto, in «Studi di estetica», 2000, n. 21, pp. 1-20: p. 14.

2. La significanza

Ebbene, anche Barthes ha dichiarato di essere interessato non tanto al piano puramente informativo e denotativo della comunicazione, corrispondente alla semiotica del messaggio, e neanche a quello stratificato e connotativo della «significazione», corrispondente alla semiotica del simbolo⁹, quanto al piano della «significanza (*signifiance*)». A proposito di essa, dotandola di una caratteristica opposta rispetto alla «significazione», egli ha scritto:

La significanza è un *processo*, nel corso del quale il “soggetto” del testo, sfuggendo alla logica dell’*ego-cogito* e impegnandosi in altre logiche (quella del significante e quella della contraddizione) si dibatte con il senso e si decostruisce (“si perde”); la significanza – ed è ciò che la distingue immediatamente dalla significazione – è dunque un lavoro, non il lavoro con cui il soggetto (intatto ed esterno) cercherebbe di padroneggiare la lingua (per esempio il lavoro stilistico), ma quel lavoro radicale (non lascia niente intatto) attraverso il quale il soggetto esplora come la lingua lo lavori e lo sciogla non appena vi entra (invece di sorvegliarla) [...]. La significanza, contrariamente alla significazione, non può dunque ridursi alla comunicazione, alla rappresentazione, all’espressione: essa pone il soggetto (dello scrittore, del lettore) nel testo, non come una proiezione, anche fantasmatica (non c’è “trasporto” di un soggetto costituito), ma come una “perdita” [...]; donde la sua identificazione con il godimento¹⁰.

Ora, al piano della «significazione» Barthes fa corrispondere un «terzo senso» – ma primo ad essere recepito – da lui detto «senso ottuso (*obtus*)». E poiché *obtus* significa: «che è smussato, di forma arrotondata», ecco che esso si caratterizza in quanto erratico, sottile, impalpabile, scivoloso, sfuggente, per «una sorta di rotondità poco prensile», ossia per il fatto che, in quanto «senso supplementare», «è “di troppo”». Per cui, se, da un lato, appare «limitato nei riguardi della ragione analitica», dall’altro, smussando ciò che ci raggiunge in modo troppo chiaro ed evidente, è proprio ciò che provvede ad aprire «all’infinito del linguaggio», ossia a dischiudere «il campo del senso totalmente, cioè infinitamente»¹¹. In tal modo, ricollegandoci alle osservazioni da cui avevamo preso le mosse, tale senso «lo si ascolta più che riconoscerlo»¹².

Ne discende che ottuso va inteso non nel significato di stolto, stupido, ma in riferimento all’angolo di cento gradi, più grande rispetto alla «perpendicolare pura, dritta, tagliente, legale»¹³, dell’angolo retto.

Il «senso ottuso» – scrive Barthes – «non è situato strutturalmente»:

⁹ Barthes definisce questo piano anche come quello del «senso ovvio (*obvie*)». Un senso «intenzionale [...] che mi cerca, in quanto destinatario del messaggio, [...] che viene incontro a me: evidente, senza dubbio [...], ma di un’evidenza chiusa, presa in un sistema completo di destinazione». Cfr. *Il terzo senso*, cit., p. 44.

¹⁰ R. BARTHES, *Teoria del testo*, in ID., *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 1998, pp. 227-43: p. 234. In linea con quanto si è appena letto, in R. BARTHES, *L’impero dei segni*, tr. it. di M. Vallora, Einaudi, Torino 1984, la «significanza» è definita come una «fabbricazione attiva di segni» (p. 82). Mentre in R. BARTHES, *Il piacere del testo*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1975, essa è definita come quella «defezione» che contrappunta un testo, quando, in esso, ogni «sistema [semiotico] vi si trova superato, disfatto» (p. 29). E, ancora, come il «luogo del godimento» (p. 63), ossia come «il senso in quanto prodotto sensualmente» (p. 60). Nell’uso di questo termine, Barthes dice di rifarsi alla semiotica del testo di Julia Kristeva. Infine, sulla sostituzione, da parte di Barthes, della nozione di «significazione» con quella di «significanza», cfr. G. MARRONE, *Luoghi comuni su Barthes*, in AA. VV., *Barthes, Roland*, a cura di F. La Porta, Gaffi, Roma 2011, pp. 21-42, il quale aggiunge che, per la seconda, a differenza dalla prima, «il senso non si regge su leggi statiche, su classi chiuse, su regole immutabili, poiché è un fenomeno intrinsecamente dinamico, luogo di continue trasformazioni, processualità» (p. 32).

¹¹ *Il terzo senso*, cit., p. 45.

¹² G. MARRONE, *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 1994, p. 153.

¹³ *Il terzo senso*, cit., p. 45.

non si trova nella *langue* [...]; ma non si trova neanche nella *parole*¹⁴.

Esso «è un significante senza significato»¹⁵: un'evaporazione del significato che, distanziandosi dal referente, lascia essere «soltanto una sottile nuvola di significante»¹⁶. Da cui viene la grande difficoltà che si ha nell'identificarlo, ossia di riconoscerne l'esistenza oggettiva:

non riesco a esprimerlo, ma vedo con chiarezza i tratti, le accidentalità significanti di cui questo segno, fin dall'inizio, è composto [...]. Non so se la lettura di questo terzo senso è fondata – se si può generalizzarla –, ma mi sembra che il suo significante [...] possieda un'individualità teorica¹⁷.

È un significante, per di più, che non raggiunge mai il culmine della sua capienza, ma che si dà in «uno stato permanente di *deplezione*»¹⁸, ossia nel modo di uno svuotamento perpetuo. E ciò perché il senso, nella misura in cui diventa forma, «allontana la sua contingenza, si svuota», ossia si cala in una condizione di bisognosa «povertà», la quale esige una sempre nuova «significazione che la riempia»¹⁹. In tal modo, nel «senso ottuso» il desiderio non si estingue: si mantiene in uno «stato di eretismo perpetuo» e non raggiunge mai quello «spasmo del significato, che [...] fa ricadere il soggetto voluttuosamente nella pace delle nominazioni».

Se non si può descrivere il senso ottuso, è perché, contrariamente al senso ovvio, non copia nulla: come descrivere ciò che non rappresenta nulla?

In altre parole, il «senso ottuso», per quanto «sta al di fuori del linguaggio (articolato)», afferisce, tuttavia, all'«ambito dell'interlocuzione»²⁰: nel segno di esso, possiamo affidarci all'immagine e fare a meno della parola, senza, per questo, cessare di comprenderci reciprocamente²¹.

[Il «senso ottuso»] comincia solo là dove cessano il linguaggio e il metalinguaggio articolati. [...] [Esso] appare allora come il *passaggio* dal linguaggio alla significanza²².

¹⁴ Ivi, pp. 53-4.

¹⁵ Ivi, p. 55.

¹⁶ R. BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, tr. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988, p. 72.

¹⁷ *Il terzo senso*, cit., pp. 43-4. Circa questa difficoltà di identificare il «senso ottuso», G. MARRONE, *Luoghi comuni su Barthes*, cit., scrive che ciò dipenderebbe dal fatto esso, transcendendo i significati prettamente linguistici e verbali, lascia «funzionare, cioè significare, la visualità pura, il significante visivo come tale» (p. 46). Sulla «natura eminentemente visiva, non mimetica, non figurativa ma, forse, *plastica*» del «senso ottuso», cfr. anche, sempre di G. MARRONE, *Verso un lessico barthesiano: prime voci*, in «Ocula. Occhio semiotico sui media», 2016, n. 17, pp. 1-14: p. 12.

¹⁸ *Il terzo senso*, cit., p. 56. In linguistica, deplezione indica la caratteristica dei verbi «vuoti», polivalenti, che possono essere «saturati» in direzione di molteplici usi, come, ad esempio, «fare».

¹⁹ R. BARTHES, *Miti d'oggi*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1974, pp. 199-200. Circa il fatto che il segno, in Barthes, è «*svuotato*, piuttosto che vuoto», sospeso, piuttosto che assente, cfr. S. HEATH, *L'analisi sregolata: lettura di R. Barthes*, tr. it. di P. Lombardo, Dedalo, Bari 1977, p. 171.

²⁰ *Il terzo senso*, cit., pp. 55-6.

²¹ Circa il fatto che, mentre il «senso ovvio» si manifesta sul piano concettuale, il «senso ottuso» si manifesta, invece, sul piano affettivo, per cui è da intendersi in chiave fisiologica, emotiva, sul modello dei cinque sensi. Cfr. S. BENVENUTO, *Estetica e feticismo. Barthes e l'immagine*, in «Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica», 2008, n. 16, pp. 18-33. Qui, il secondo è presentato anche come dotato di un profilo «femminile» e, in particolar modo, «*materno*» (p. 20).

²² *Il terzo senso*, cit., p. 58.

Viene in mente, al riguardo, laddove Barthes parla della nascita contemporanea della parola e del bacio, nel senso che, quando l'uomo svincola gli arti anteriori dall'azione del camminare e, quindi, la bocca dall'azione predatoria, ecco che dà vita ad una doppia trasgressione: inizia a parlare e a baciare, ossia diventa «libero d'inventare il linguaggio e l'amore»²³. Facendo esperienza di una «funzione che *si offusca*», noi siamo coinvolti, così, in un «gioco del senso» che articola presenza e assenza, che appare e scompare, che «si schiude e s'interrompe»²⁴.

Tale «gioco del senso» implica, pertanto, non solo «una temporalità della significazione», ma anche un'«enfasi ellittica», ossia un'oscillazione lungo quel lieve e sottile «limite che separa l'espressione dal travestimento», così che il senso supplementare è sempre in tensione dialettica con quello precedente dato: dice il contrario, «senza rinunciare alla cosa contraddetta»²⁵.

Barthes parla del «senso ottuso» anche come di «un *accento*», di «una *piega*», di una deriva, di un'increspatura, di una «specie di sfregio», come della «forma stessa di un'emergenza»: un tratto che «non procede nella direzione del senso» e che «non indica neppure un *altrove*» rispetto ad esso, ma che lo elude, sovvertendo, così, «non il contenuto ma l'intera pratica del senso»²⁶. Il paragone è con l'*haiku* giapponese²⁷, ossia con un segno che, graffiando il senso, lo priva, in tal modo, di qualsiasi contenuto significativo:

il senso ottuso appare fatalmente come un lusso, un dispendio senza scambio²⁸.

Ora, in virtù di questa analogia fra il «senso ottuso» e l'*haiku*, rivolgiamoci alla riflessione che Barthes ha condotto su quest'ultimo, così da avere più elementi per meglio determinare lo statuto del primo²⁹.

3. La parola infinita

Partiamo dal fatto che l'*haiku* è inteso, da lui, come un «atto minimale di enunciazione, forma ultrabreve, atomo di frase»: atto che si iscrive nell'orbita di un «metodo di parola», dove non si tratta di «dire il soggetto, ma nemmeno [di] censurarlo» e dove in gioco non ci sono problemi di

²³ *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 160. Di passaggio, Barthes fa accenno al nesso parlare-baciare anche in *Il discorso amoroso. Seminario a l'École Pratique des Hautes Études 1974-1976* seguito da *Frammenti di un discorso amoroso* (inediti), ed. it. a cura di A. Ponzio, Mimesis, Milano-Udine 2015, p. 140.

²⁴ *Barthes di Roland Barthes*, cit., p. 160.

²⁵ *Il terzo senso*, cit., pp. 49-50. Questo rapporto del senso supplementare con quello precedentemente dato, nel segno del «travestimento», significa che il «senso ottuso» non è «una *connotazione* che sopravvive parassita su una *denotazione* precedente», ma, piuttosto, «un vero e proprio *linguaggio ulteriore* che circola nei meandri della testualità, senza lasciarsi irretire dalla categorie retoriche, stilistiche, letterarie o linguistiche tradizionali». Cfr. G. MARRONE, *Luoghi comuni su Barthes*, cit., p. 33. Esso, perciò, «più che un altro senso, [è] un *altrove* del senso». Cfr. S. PETRILLI, *L'erotico, l'altro, il tacere*, in AA. VV., *Roland Barthes. La visione ottusa*, cit., pp. 103-15: p. 110.

²⁶ *Il terzo senso*, cit., p. 56.

²⁷ Ricordiamo che il componimento poetico dell'*haiku* consiste in una *terzina* i cui versi sono di cinque, sette e cinque sillabe. Per noi, facile è, allora, vedervi il disegno di un sillogismo strutturato «in tre tempi»: «la posizione, la sospensione, la conduzione». Cfr. *L'impero dei segni*, cit., p. 83. Significativamente, quando, nel saggio sul «senso ottuso», Barthes parla dell'immagine della donna che piange nel film di Ejzenštejn, davanti alla quale dice di aver avuto la prima intuizione di esso, egli, proprio sul modello dell'*haiku*, prova a darcene una descrizione in tre versi: «Bocca tirata, occhi chiusi che sembrano un po' strabici / Cuffia bassa sulla fronte / Lei piange». Cfr. *Il terzo senso*, cit., p. 56.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Sull'*haiku* come «uno degli equivalenti testuali a cui Barthes ricorre per specificare che cosa intende quando parla di *senso ottuso*», cfr. I. PEZZINI, *Introduzione a Barthes*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 103.

interpretazione, ma solo effetti di «*Risonanza*»³⁰. Nei confronti dell'*haiku*, inoltre, per quanto la sua lingua ci risulti completamente ignota, noi proviamo una «sensazione di familiarità» del tutto paradossale. E ciò forse perché esso realizza la piena «congiunzione di una “verità” (non concettuale, ma dell'*Istante*) e di una forma». In altre parole, l'*haiku* è una forma proprio nella misura in cui è un «atomo di frase», per cui nient'altro che questa sua particolare configurazione è ciò che funge da un «induttore di verità».

Poesia e verità: è il sintagma giusto. Poesia: sola giustificazione: la verità. Nella Poesia, la forma, e la sola forma, fa *toccare* la verità; potere tattile della forma: toccare la parola³¹.

E la fascinazione che proviamo nei confronti dell'*haiku* dipende anche dal fatto che noi, attraverso il suo profilo opaco, percepiamo le cadenze di un ritmo barbaro, non civilizzato, tale che, eccitando o calmando il corpo, lo reintegra dalla sua separazione rispetto alla natura. Una fascinazione, dunque, che agisce su di noi non per via di metrica, ma «metonimicamente, per l'areazione che dona allo spazio del discorso». In tal senso, per gustare un *haiku*, «bisogna vederlo scritto, con la frattura delle righe»: bisogna vederlo «libero dalle divisioni superficiali del discorso corrente», come un «gesto verbale non scomponibile», ossia come la forma di un solo ideogramma, di una sola parola:

[È] una parola nuova – mai udita³².

Come in tutta l'arte orientale, fondamentale, nell'*haiku*, è la «*disposizione* della parola sulla pagina», in ossequio alle categorie dello spaziamiento e dell'intervallo. In esso, figura centrale è il “vuoto”, inteso, però, non in senso buddista, ma «più sensualmente come una respirazione»: ciò nei cui confronti vale soltanto «il “non poter dir niente” che si oppone al “niente da dire”»³³. A motivo di ciò, l'*haiku* si affida all'«Indiretto» come «via stessa di comunicazione» e di «manifestazione dell'Essenza»: consiste, cioè, in «una parola infinita», la quale, «*strutturalmente, non ha alcuna ragione di terminare*».

[Esso] dice, in 17 sillabe, all'incirca la stessa cosa di Proust [...] in una o due pagine serrate [...]: l'*haiku* è *breve*, ma non *finito*, *chiuso*³⁴.

O, in altri termini:

soltanto qualche parola, un'immagine, un sentimento, là dove la nostra letteratura richiede abitualmente un poema³⁵.

³⁰ R. BARTHES, *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, 2 voll., a cura di E. Galiani e J. Ponzio, Mimesis, Milano-Udine 2010; vol. I, pp. 67-8. In R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979, la risonanza è definita come un «sentire tutto», la «pratica zelante di un ascolto perfetto»: come ciò che fa parlare l'ascolto, ponendolo «in uno stato di enunciazione» (p. 174).

³¹ *La preparazione del romanzo*, cit., p. 70. Significativamente, anche Y. BONNEFOY, *Sull'haiku*, tr. it. di A. Cocco, O barra O, Milano 2015, parlando di quell'esperienza peculiare del mondo che vibra nella poesia di Basho, afferma che, in essa, siamo messi davanti a un senso che sembra farsi tangibile.

³² *La preparazione del romanzo*, cit., pp. 71-2.

³³ Ivi, pp. 74 e 78. Sul “vuoto” messo in gioco dall'*haiku* come ciò che «invoca [...] la voluttà [...] del senso», cfr. *L'impero dei segni*, cit., p. 81. Inoltre, a proposito della lingua, quando è attraversata dal soffio della «respirazione» e dell'«areazione emotiva», Barthes afferma che è proprio lì che essa produce l'effetto della «pura significanza». Cfr. ivi, p. 14.

³⁴ *La preparazione del romanzo*, cit., p. 85.

³⁵ *L'impero dei segni*, cit., p. 81.

Inoltre, senza far ricorso ad alcuna descrizione, né definizione, esso «cerca di fare [...] ciò che il linguaggio non può fare: suscitare la cosa stessa» di cui si parla, farcela sentire, gustare, toccare. Per cui, nella sua prestazione fa leva sulla «funzione remuneratrice, compensatrice, rettificatrice del discorso in rapporto alla lingua»: è un qualcosa che «[la] compensa [...], che la remunera»³⁶. Mentre la lingua ha, infatti, la tendenza ad appiattire la specie sul genere, a censurare «la forza di individuazione, di differenza, di *nuance*», l'*haiku* ci fa percepire, invece, il tempo non come durata, ma come atmosfera, ossia ogni intensità sensibile in modo sottile e differenziale: in esso, ciò che si mette in gioco è «il *sentir-essere* del soggetto, la pura e misteriosa sensazione della vita»³⁷.

[La *nuance* è un] operatore di distinzione [...] [e, al tempo stesso,] un operatore di simultaneità³⁸.

E, a proposito della *nuance*, in quanto forma di comunicazione alternativa rispetto a quella veicolata dai media, Barthes ha trovato un nome per la teoria che se ne occupa: «*diaforologia*». Così come ha guadagnato anche una definizione dello stile, nel senso che quest'ultimo, in quanto «apprendistato della sottigliezza», è una «pratica scritta della *nuance*»³⁹.

Il referente dell'*haiku* è, perciò, sempre un qualcosa di particolare, di circostanziale: è dato da quel contorno mobile e sfuggente che avvolge l'oggetto e in cui quest'ultimo, meteorologicamente, evapora. In tal senso, suo tratto caratteristico è che ciò che esso enuncia «ha avuto luogo, *assolutamente*», è «assolutamente contingente»: «contingenza pura [da cui], attraverso il linguaggio, si eleva una trascendenza»⁴⁰.

A proposito di questa consistenza lieve ed evanescente dell'*haiku*, Barthes usa spesso associare ad esso i termini «piega» e «incidente».

Niente incidenti, pieghe, niente *haiku*⁴¹.

Dove, ciò che va precisato è che, per lui, «incidente», a differenza dell'accidente, è proprio ciò che «cade con dolcezza, come una foglia, sul tappeto della vita», è una «piega leggera», sfuggente, è ciò che «può essere *appena* notato: una specie di grado zero della notazione»⁴².

Il punto è che, nell'*haiku*, è all'opera «un differenziale di pregnanza referenziale», nel senso che, in quanto, in esso, c'è sempre un riferimento alle stagioni, quando, ad esempio, è nominata l'estate, ecco che ce la fa letteralmente vedere, sentire, abitare, per cui noi non ci troviamo «mai separati dal cosmo nella sua forma immediata»⁴³.

³⁶ *La preparazione del romanzo*, cit., pp. 86 e 91. Ricordiamo che un saggio di lettura “tattile” di un testo, di lettura condotta come una carezza, è offerto, da Barthes, nel suo studio su *Michelet*, tr. it. di G. Viazzi, Guida, Napoli 1987.

³⁷ *La preparazione del romanzo*, cit., pp. 89 e 91. Sull'*haiku* come «momento di passaggio», nel segno di una «*nuance fondatrice*», «dalla individualità all'*individuazione*», dove quest'ultima è concepita come «un incontro» con «qualcosa in rapporto a cui essa è unica, insostituibile»: «incontro [...] che non è un ritrovare, un ritrovarsi, ma un avvenimento, l'avvenire della individuazione», cfr. J. PONZIO, *Il ritmo e le nuances*, cit., pp. 14-5.

³⁸ *La preparazione del romanzo*, cit., p. 103.

³⁹ Ivi, pp. 101-2.

⁴⁰ Ivi, p. 141.

⁴¹ R. BARTHES, *I carnet del viaggio in Cina*, a cura di A. Herschberg Pierrot, tr. it. di G. Lagomarsino, O barra O, Milano 2010, p. 83.

⁴² R. BARTHES, *Pierre Loti: Aziyadé*, in ID., *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, tr. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso e R. Loy Provera, Einaudi, Torino 1982, pp. 166-81: p. 168.

⁴³ *La preparazione del romanzo*, cit., p. 84.

Complessivamente, si può dire che l'*haiku* mette in questione il fondamento stesso del segno, il «paradigma perfetto [...] [del]la linguistica strutturale»⁴⁴, ossia la classificazione, dove la classificazione per eccellenza è proprio quella prodotta dalla lingua, nella misura in cui essa articola il senso, disponendolo lungo binari di strati sovrapposti⁴⁵. Sovrapposizione che si dà sempre nel segno di una sproporzione, proprio come nel caso del rapporto che corre fra significato e significante, dove o il secondo viene diluito nei «flutti loquaci» del primo o quest'ultimo viene approfondito verso le «regioni implicite del contenuto»⁴⁶.

Nel disporci a sentir risuonare nell'*haiku* la «nullità del senso», non si tratta, però, di «annientare il linguaggio sotto il silenzio mistico dell'ineffabile, ma di *misurararlo*», arrestando «la trottola verbale che coinvolge nel suo moto rotatorio il gioco ossessivo delle sostituzioni simboliche». In altre parole, si tratta di «*sospendere il linguaggio*», ricorrendo al «bianco [che] cancella in noi il regno dei Codici», nonché rompe quella «recita interiore che costituisce la nostra persona», ossia «il chiacchiericcio irrefrenabile dell'anima». In virtù di questa «cesura senza eco», l'*haiku* «si assottiglia sino alla pura e semplice enunciazione». La sua brevità è indice di esattezza e non è meramente formale. Consiste in una contrazione del senso, affinché esso «non si diffonda, non si interiorizzi, non si faccia implicito, non si liberi, non vaghi nell'infinito della metafora, nella sfera del simbolo»⁴⁷. Pertanto, ciò che l'*haiku* dice può riassumersi nella formula seguente:

*È questo, è così [...] è tale. O meglio ancora: tale*⁴⁸!

Nel senso che al dettato non viene impresso alcuno sviluppo, alcuna articolazione, lungo la linea né del discorso, né dell'assenza di esso:

ciò che è enunciato è *opaco* e tutto ciò che si può fare è ripeterlo⁴⁹.

Mentre dire una cosa una sola volta significa, infatti, «attribuire un senso alla sorpresa, allo spunto, alla repentinità della perfezione», ripeterla significa, invece, «simulare la profondità», ossia suggerisce l'idea che «il senso deve essere svelato»⁵⁰. Per cui, in conclusione, si tratta di «una ripetizione senza origine», di «un evento senza causa», di «una memoria senza futuro», di «una parola senza ormeggi»⁵¹, di un significante che «non è [...] ricordo ma anamnesi»⁵².

⁴⁴ *L'impero dei segni*, cit., p. 85.

⁴⁵ Circa il fatto che «ogni lingua è una classificazione e che ogni classificazione è oppressiva: *ordo* significa al tempo stesso ripartizione e sanzione», cfr. R. BARTHES, *Lezione. Lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1981, p. 7. Ma cfr. anche R. BARTHES, *Critica e verità*, tr. it. di C. Lusignoli e A. Bonomi, Einaudi, Torino 1969, dove leggiamo: «Nulla è più essenziale a una società che la *classificazione* dei suoi linguaggi» (p. 41).

⁴⁶ *L'impero dei segni*, cit., p. 88.

⁴⁷ Ivi, pp. 86-88. Sull'«esenzione del senso» che, secondo Barthes, sarebbe messa in atto dall'*haiku*, cfr. S. GALLERANI, *L'esenzione del senso. Roland Barthes e il Giappone*, in AA. VV., *Roland Barthes*, a cura di F. La Porta, Gaffi, Roma 2011, pp. 95-105, il quale aggiunge: «Nel componimento breve spariscono proprio i referenti – o ciò che riteniamo tale. Nelle poche stringhe di versi, descrizione e definizione si assottigliano fino alla pura enunciazione. Solo in questo modo, attraverso il livello più elementare di leggibilità, è possibile, secondo Barthes, minare davvero la tirannia del senso» (p. 104).

⁴⁸ *L'impero dei segni*, cit., p. 98.

⁴⁹ Ivi, p. 86.

⁵⁰ Ivi, p. 88.

⁵¹ Ivi, p. 93.

⁵² Ivi, p. 50.

4. *Studium e punctum*

Una distinzione che, in Barthes, corrisponde, in parte, alla contrapposizione fra «senso ovvio» e «senso ottuso» è quella fra *studium* e *punctum*, presente nel suo testo sulla fotografia⁵³. Egli dice di ricorrere a due termini latini in quanto non trova, nella sua lingua, nessun modo per prospettarla adeguatamente. *Studium* non significa, infatti, ciò che noi intendiamo, comunemente, per “studio”, bensì «l'applicazione a una cosa, il gusto per qualcuno, una sorta d'interessamento, sollecito, certo, ma senza particolare intensità».

È attraverso lo *studium* che [...] io partecipo alle figure, alle espressioni, ai gesti, allo scenario, alle azioni [di una fotografia].

E come prima il «senso ovvio» era tale per il fatto che esso ci veniva incontro, così ora questa caratteristica la eredita l'elemento che manda in frantumi lo *studium*: il *punctum*.

Questa volta, non sono io che vado in cerca di lui [...], ma è lui che, [...] come una freccia, mi trafigge. [...] Chiamerò quindi questo secondo elemento che viene a disturbare lo *studium*, *punctum*; infatti *punctum* è anche: puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio – e anche impresa aleatoria. Il *punctum* [...] è quella fatalità che [...] *mi punge* (ma anche mi ferisce, mi ghermisce). [...] Molto spesso, il *punctum* è un “particolare”, vale a dire un oggetto parziale. [...] [Esso] è un supplemento: è quello che io aggiungo alla foto e *che tuttavia è già nella foto*⁵⁴.

Mentre il *punctum* si riferisce ad un oggetto che ci procura godimento, lo *studium*, invece, a ciò che alimenta, in noi, un interesse generico, ossia che ci dà sì piacere, ma senza pungerci. In poche parole, a ciò che «appartiene all'ordine del *to like*, e non del *to love*»⁵⁵.

La fotografia, inoltre, dispone di un tratto che, assimilandola all'*haiku*, ci riconduce al regime del «senso ottuso». Noi diciamo, infatti, di essa che “si sviluppa”, laddove la sua notazione non è un qualcosa di sviluppabile, ossia non conosce «possibilità di un'espansione retorica», nel senso che «non può trasformarsi, ma solo ripetersi in forma di insistenza (di sguardo insistente)»⁵⁶.

In sintesi, tornando alla distinzione fra *studium* e *punctum*, mentre il primo «è in definitiva sempre codificato», il secondo, invece, «non lo è mai»⁵⁷. Mentre il primo consiste in una «visione diretta», in «un esame», in «uno sforzo di descrizione», il secondo fa leva, invece, su «una certa [...] latenza»⁵⁸, per il fatto che, in taluni casi, io posso identificarlo meglio nel momento in cui ho memoria proprio di ciò di cui, in precedenza, ho avuto visione.

La prima parte del testo sulla fotografia, si chiude con un'ultima osservazione relativa al rapporto fra *studium* e *punctum*. Infatti, quando definiamo la fotografia stessa come un'immagine immobile, non vogliamo semplicemente dire che i personaggi che essa ritrae non si muovono. Vogliamo dire, piuttosto, che «non *escono fuori*», che «sono anestetizzati, [...] come farfalle». Non appena vi è un

⁵³ Più precisamente, la coppia *studium/punctum*, si riferisce sì, in particolare, ad una «dialettica [...] fotografica», ma è «anche [...] allargabile alla più complessiva testualità». Cfr. G. CORRADO, *Il silenzio all'opera. Roland Barthes e Maurice Blanchot*, Mimesis, Milano-Udine 2012, p. 103. Circa il fatto che *punctum*, nel testo sulla fotografia, citato nella nota successiva, nomina quella «freccia luminosa» che, ne *L'impero dei segni*, costituisce la cifra dell'*haiku*, cfr. anche S. LAGORIO, *Introduzione a Roland Barthes. Dalla semiologia alla teoria della scrittura*, Sansoni, Firenze 1986, p. 74.

⁵⁴ R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980, pp. 27-8, 44, 56.

⁵⁵ Ivi, p. 29.

⁵⁶ Ivi, p. 50.

⁵⁷ Ivi, p. 52.

⁵⁸ Ivi, p. 55.

punctum, invece, ecco che, dischiudendosi «un campo cieco», si dà «*il momento giusto*, il *kairos* del desiderio»:

Il *punctum* è quindi una specie di sottile fuori-campo, come se l'immagine proiettasse il desiderio al di là di ciò che essa dà a vedere⁵⁹.

In altre parole, il *punctum*, «sfuggendo alle intenzioni del fotografo», è ciò che «conduce l'immagine al di là del suo essere totalmente cercata, totalmente voluta in ogni suo dettaglio e, quindi, anche costruita». Per cui, mentre delle fotografie che appartengono alla sfera dello *studium* si può dire che esse “mostrano il trucco”, quelle che appartengono alla sfera del *punctum*, invece, fanno «scompare la fotografia come *medium* lasciando emergere il referente»⁶⁰: lasciandolo, letteralmente, toccare.

Bibliografia

- R. BARTHES, *Critica e verità*, tr. it. di C. Lusignoli e A. Bonomi, Einaudi, Torino 1969.
- R. BARTHES, *Saggi critici*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1972, pp. 301-7.
- R. BARTHES, *Miti d'oggi*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1974.
- R. BARTHES, *Il piacere del testo*, tr. it. di L. Lonzi, Einaudi, Torino 1975.
- R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1979.
- R. BARTHES, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1980.
- R. BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, tr. it. di G. Celati, Einaudi, Torino 1980.
- R. BARTHES, *Lezione. Lezione inaugurale della cattedra di Semiologia letteraria del Collège de France pronunciata il 7 gennaio 1977*, tr. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1981.
- R. BARTHES, *Il grado zero della scrittura*, seguito da *Nuovi saggi critici*, tr. it. di G. Bartolucci, R. Guidieri, L. Prato Caruso e R. Loy Provera, Einaudi, Torino 1982.
- R. BARTHES, *L'impero dei segni*, tr. it. di M. Vallora, Einaudi, Torino 1984.
- R. BARTHES, *Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di Ejzenštejn*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it. di C. Benincasa, G. Bottiroli, G. P. Caprettini, D. De Agostini, L. Lonzi, G. Mariotti, Einaudi, Torino 1985, pp. 42-61, nonché in ID., *Sul cinema*, a cura di S. Toffetti, il melangolo, Genova 1994, pp. 115-34.
- R. BARTHES, *Ascolto*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso*, cit., pp. 237-51 [testo scritto in collaborazione con R. HAVAS].
- R. BARTHES, *Michelet*, tr. it. di G. Viazzi, Guida, Napoli 1987.
- R. BARTHES, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, tr. it. di B. Bellotto, Einaudi, Torino 1988.
- R. BARTHES, *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, Einaudi, Torino 1998.
- R. BARTHES, *I carnet del viaggio in Cina*, a cura di A. Herschberg Pierrot, tr. it. di G. Lagomarsino, O barra O, Milano 2010.
- R. BARTHES, *La preparazione del romanzo. Corsi (I e II) e seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, 2 voll., a cura di E. Galiani e J. Ponzio, Mimesis, Milano-Udine 2010.
- R. BARTHES, *Il discorso amoroso. Seminario a l'École Pratique des Hautes Études 1974-1976* seguito da *Frammenti di un discorso amoroso* (inediti), ed. it. a cura di A. Ponzio, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- S. BENVENUTO, *Estetica e feticismo. Barthes e l'immagine*, in «*Ágalma. Rivista di studi culturali e di estetica*», 2008, n. 16, pp. 18-33.
- D. BORDINI, *Immagine e oggetto. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo fotografico*, in «www.lettere.unimi.it/dodeca/bordi06/copertina.htm», 2006.

⁵⁹ Ivi, pp. 58-60.

⁶⁰ D. BORDINI, *Immagine e oggetto. La camera chiara di Roland Barthes e il realismo fotografico*, in «www.lettere.unimi.it/dodeca/bordi06/copertina.htm», 2006, p. 26.

- G. CORRADO, *Il silenzio all'opera. Roland Barthes e Maurice Blanchot*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- S. GALLERANI, *L'essenzione del senso. Roland Barthes e il Giappone*, in AA. VV., *Barthes, Roland*, a cura di F. La Porta, Gaffi, Roma 2011.
- S. HEATH, *L'analisi sregolata: lettura di R. Barthes*, tr. it. di P. Lombardo, Dedalo, Bari 1977.
- S. LAGORIO, *Introduzione a Roland Barthes. Dalla semiologia alla teoria della scrittura*, Sansoni, Firenze 1986.
- G. MARRONE, *Il sistema di Barthes*, Bompiani, Milano 1994.
- G. MARRONE, *La luce del Sud-ovest: abbozzo di un'amichevole analisi*, in AA. VV., *Con Roland Barthes*, a cura di A. Ponzio, P. Calefato e S. Petrilli, Meltemi, Roma 2006, pp. 47-72.
- G. MARRONE, *Luoghi comuni su Barthes*, in AA. VV., *Barthes, Roland*, cit., pp. 21-42.
- G. MARRONE, *Verso un lessico barthesiano: prime voci [Opera/testo e Ovvio/Ottuso]*, in «Ocula. Occhio semiotico sui media» (www.ocula.it), 2016, n. 17, pp. 1-14.
- S. PETRILLI, *L'erotico, l'altro, il tacere*, in AA. VV., *Roland Barthes. La visione ottusa*, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 103-15.
- I. PEZZINI, *Introduzione a Barthes*, Laterza, Roma-Bari 2014.
- J. PONZIO, *Il ritmo e le nuances. La dimensione musicale del testo in La préparation du roman*, in AA. VV., *Roland Barthes. La visione ottusa*, cit., pp. 11-25.