

## Roland Barthes, le zone grige e l'utopia

Giulia Nutini

Università degli Studi di Milano

---

### Abstract

L'articolo fa riferimento a un preciso gruppo di testi (*Il grado zero della scrittura, Miti d'oggi, Critica e verità, Lezione, Il brusio della lingua, Barthes di Roland Barthes*), traendo spunto dall'interesse che Barthes vi dimostra nei confronti di specifici cortocircuiti del discorso e del pensiero, qui definiti *zone grige*, per poi proiettarlo entro la sua riflessione sull'utopia e sulla letteratura. In un primo momento l'articolo insiste sulla correlazione profonda tra la critica dell'ideologia e la semiologia barthesiana allo scopo di isolare due importanti nuclei tematici: il rapporto tra potere e linguaggio e la questione dell'ambiguità della scrittura. Successivamente, il discorso viene contestualizzato entro l'indagine barthesiana sul rapporto tra utopia e letteratura, individuandone alcune forme e figure specifiche, e sul problema della referenzialità.

The essay is based on a specific group of books (*Writing Degree Zero, Mythologies, Criticism and Truth, Inaugural Lecture, Collège de France, The Rustle of Language, Roland Barthes by Roland Barthes*) and draws inspiration from the strong interest that Barthes dedicates to some particular phenomena, here defined as *grey areas*, which are equal to a sort of 'short-cut' in verbal expression and in the articulation of thoughts; then relates it to his reflection on literature and utopia. At first, the essay emphasizes the connection between Barthes' semiotics and critique of ideology, in order to identify two important topics: the relation between power and language and writing's resolute ambiguity. Subsequently, these themes are related to Barthes' reflection on the connection between literature and utopia, identifying some of its forms and figures, and on the problem of literature and referentiality.

---

### Parole chiave

Barthes, utopia, referenzialità, semiologia, ideologia

### Contatti

giulia.nutini@virgilio.it

---

## 1. Barthes e le zone grige

Nei testi presi qui in esame (*Il grado zero della scrittura, Miti d'oggi, Critica e verità, Lezione, Il brusio della lingua, Barthes di Roland Barthes*), Barthes dimostra un interesse alquanto insistente nei confronti del concetto di *zona grigia*, senza tuttavia elaborare un discorso sistematico al suo riguardo: esso, infatti, viene chiamato in causa variamente sia sul piano tematico che su quello terminologico,<sup>1</sup> intrecciandosi ad altri nuclei estremamente significativi della sua indagine, primo fra tutti la riflessione sulla letteratura e sull'*utopia*.

Per circoscrivere dunque l'argomento e comprendere innanzitutto che cosa si intenda con l'espressione *zona grigia*, si possono osservare i casi che seguono.

In *Il grado zero della scrittura* si riscontra una prima indicazione utile, laddove Barthes definisce la scrittura come un oggetto *ambiguo*. Come chiarisce nel capitolo "Scritture

<sup>1</sup> Per esempio, Barthes usa le espressioni: *regione ambigua, comoda transizione, rassicurante cortocircuito* (*Critica e verità*); *posizione intermedia* (*Miti d'oggi*); *ambiguità di un oggetto duplice* (*Il grado zero della scrittura*); *mescolanza di vincoli* ("L'effetto di reale").

politiche”, dal momento che la scrittura rimanda a una circostanza estranea al linguaggio (una passione del linguaggio nella scrittura letteraria; la minaccia di una penalità in quelle politiche), essa è al contempo linguaggio e coercizione e può presentare i termini al contempo come descrizioni e giudizi, divenendo assiologica: conseguentemente, la distanza tra fatti e valori viene abolita e si stabilisce un cortocircuito che permette di non essere definitivamente in nessuno dei due campi. La dinamica è concretamente descritta in “Dominici o il trionfo della letteratura”.<sup>2</sup> Nel caso giudiziario in questione, Dominici fu per Barthes condannato in base al mito *intermediario* e diffuso della trasparenza e dell’universalità del linguaggio, qualità ritenute intrinseche al linguaggio dei giudici: nonostante sul piatto vi fossero due linguaggi reciprocamente *altri* (i *gerghi* di *Critica e verità*; i *socioletti* de *Il brusio della lingua*), si è quindi finto che quello ufficiale fosse l’unico vero detentore del senso comune (quando invece esso aveva semplicemente alle proprie spalle la legge e la forza) e che quello di Dominici ne fosse una variante etnologica e pittoresca. Secondo Barthes, questa pretesa universalità della psicologia dei padroni discese direttamente dall’«empireo dei romanzi borghesi» (Barthes, *Miti* 41) e della cosiddetta «Letteratura del Documento umano» (Barthes, *Miti* 43): in altre parole, la letteratura si confuse con la giustizia e creò una *zona grigia*, entrò in aula e cercò le prove della colpevolezza di Dominici in base ad una versione predeterminata della psicologia, quella del romanzo borghese.

Analogamente, in *Critica e verità* Barthes riporta gli interdetti propri della vecchia critica alla *zona grigia* in cui il politico compenetra giudizio e linguaggio e crea un cortocircuito dietro il quale schermarsi qualora non ci si sappia più difendere. A suo parere, dunque, in quanto «corpo di norme diffuse, per metà estetiche (venute dal Bello classico), per metà ragionevoli (venute dal “buon senso”)), che comporta un «rassicurante cortocircuito tra l’arte e la scienza che permette di non essere mai completamente nell’una o nell’altra» (Barthes, *Critica* 32), il *verosimile critico* è interamente fondato sulla strumentalizzazione delle *zone grige*. Il *gusto* (la seconda regola del *verosimile critico*) ne è quindi un caso ancor più specifico in quanto categoria intermedia tra *Bello* e *Buono*.

In conclusione, in “L’effetto di reale” Barthes riflette sulla letteratura realista del XIX secolo, nella quale la forza del vincolo estetico è tale che si potrebbe tranquillamente parlare di una *verosimiglianza estetica*: la descrizione è legittimata dalla conformità con le regole culturali della rappresentazione (le leggi della letteratura), ma sottostà anche a imperativi realistici, perché l’esattezza del referente giustifica di per sé il fatto di descriverlo. In altre parole, si tratta di un’altra *zona grigia*: la finzione estetica impedisce la *vertigine della notazione*, il vincolo realistico di sconfinare in un’attività *fantasmatica*.

Evidentemente, il fenomeno delle *zone grige* interessa principalmente due piani del discorso barthesiano – il *rapporto tra potere e linguaggio* e la *dimensione della scrittura e della sua ambiguità* – che Barthes osserva da due prospettive – la *semiologia* e la *critica dell’ideologia* – tanto diverse quanto intimamente intrecciate. Si veda per esempio “Dominici o il trionfo della letteratura”: Barthes è spinto da una tensione critico-ideologica che si regge innanzitutto su rilievi semiologici; infatti, secondo quanto riportato da “L’effetto di reale”, se «la giustizia ha preso la maschera della letteratura realista» (*Miti* 43), significa che

<sup>2</sup> L’affare Dominici scoppiò tra il 1952 e il 1953 e comportò la condanna alla ghigliottina, commutata poi in ergastolo, per l’anziano contadino Gaston Dominici, accusato dell’omicidio di una famiglia inglese i cui corpi furono rinvenuti nella sua proprietà in un paese della Provenza. Questi fatti ebbero un’enorme eco e moltissime personalità di spicco dell’epoca avanzarono ipotesi e accuse diverse, contribuendo ad amplificarne la risonanza.

Dominici è stato giudicato in base a una *verosimiglianza psicologica* di origine *letteraria* che ha abolito la distanza tra fatti e valori.

## 2. Ideologia: critica dell'ideologia e consistenza dell'ideologia

La riflessione di Barthes sul rapporto tra potere e linguaggio dipende radicalmente dall'antitesi *linguaggio-oggetto/metalinguaggio* e, ancor prima, dal binomio *linguaggio/lingua* presentato nella *Lezione* e corrispondente alla netta antitesi di due piani: quello storico e generale del *linguaggio*, quello particolare e storico della *lingua*.

In altre parole, dice Barthes, non ci si serve del linguaggio come sistema nella sua interezza, ma della lingua in quanto sua *predeterminazione generalizzata*. Barthes insiste dunque sui fattori di tale predeterminazione attivi sul piano del linguaggio in quanto tale e della lingua in quanto *ordo*, riflettendo in primis sul ruolo del *potere*. Esso, come precisa nella *Lezione*, è infatti *parassita* della lingua come *espressione obbligata* del linguaggio: non si riconosce il potere insito in ogni lingua perché si dimentica che in quanto classificazione essa è una sanzione, un'oppressione e che parlare non è comunicare, ma sottomettere, poiché come *performance* di linguaggio la lingua «è semplicemente fascista» (178). Il *potere* è inoltre *plurale, plurimo* nello spazio sociale e *perpetuo* nel tempo storico: infatti, è per Barthes in ogni discorso (compreso quello letterario) che generi «la colpa, e di conseguenza la colpevolezza, di colui che lo riceve» (177). In fondo, insomma, la libertà sembrerebbe raggiungibile solo al di fuori del linguaggio stesso.<sup>3</sup>

Individuato il ruolo del *potere*, Barthes compie due riflessioni.

Innanzitutto, egli sottolinea la necessità della critica dell'ideologia in molti suoi scritti, in primis nella “Nota alla seconda edizione francese” dei *Miti d'oggi* e nella Prefazione “Al lettore italiano” di *Critica e verità*. Nella prima, Barthes rimanda i *Miti* a due direttrici: una *critica ideologica* applicata al linguaggio della cultura di massa e un *primo smontaggio semiologico di questo linguaggio*, per rendere conto «della mistificazione che trasforma la cultura piccolo-borghese in natura universale» (*Miti* xvii). Nella seconda, rilancia sia il *diritto all'interpretazione*, ossia la necessità di smascherare gli alibi ideologici della vecchia critica, sia la *critica dell'interpretazione stessa* in opposizione ad una *visione anagogica del senso* a sua volta ideologicamente marcata (la convinzione per cui interpretare un'opera significa penetrarne un segreto profondo).

In secondo luogo, Barthes si sofferma sul problema strutturale dell'ideologia, la sua *consistenza*. La questione è sostanzialmente correlata a più snodi del suo discorso, tra cui la sua paura di formulare discorsi oppressivi, *di potere*: come spiega in “La paura del linguaggio”, infatti, la paura per ciò che si dice è *indissociabile* dal modo in cui lo si dice. Nella *Lezione*, per esempio, afferma che per quanto i suoi discorsi come insegnante siano *acratichi*, la *libido dominandi* può nascondersi in ogni loro piega: il metodo del suo insegnamento non è quindi euristico (perché cadrebbe nella *visione anagogica del senso*), ma verte sul linguaggio per vanificare qualsiasi discorso *che faccia presa, che consista*. Di conseguenza, «l'operazione fondamentale di questo metodo [...] è, se si scrive, la frammentazione» (194). In altre parole, il frammentismo è in Barthes tanto una preferenza

<sup>3</sup> Tuttavia, dice Barthes, il linguaggio è privo di esterno; è l'unico strumento a nostra disposizione di fronte alla realtà quanto di fronte a se stesso, dunque è sempre *soggetto* quanto *oggetto irraggiungibile* dei nostri discorsi: «non è affatto certo che nella vita sociale del nostro tempo esistano, al di fuori del linguaggio umano, sistemi di segni di una certa ampiezza» (*Elementi* 14).

quanto una disposizione operativa,<sup>4</sup> che non a caso Francesco Marsciani fa derivare dalla lettura barthesiana della scrittura di Michelet, «quella che Barthes chiama scrittura verticale di Michelet, una scrittura in cui l'azione stessa dello scrivere irrompe come un metronomo lungo il fluire delle pagine» (Marsciani 74). Inoltre, il progetto di *Barthes di Roland Barthes* in quanto «tentativo sistematico di organizzare il proprio percorso esistenziale e intellettuale» (Pezzini, *Barthes* 84) conferma questa interpretazione: dovendo spiegare se stesso, Barthes corre un rischio doppio e sceglie il frammentismo per esorcizzare la *consistenza* dei suoi discorsi. Infatti, come precisa la “Nota all’edizione italiana del 1966” dei *Saggi critici*, «dal momento che un linguaggio “fa presa”, intellettualmente, socialmente, tende a passare allo stato di feticcio» (283), a *reificarsi*.

Nello specifico, Barthes tematizza la questione nel frammento “Ideologia e estetica”, precisando che l’ideologia è «ciò che si ripete e che *consiste*» (*Barthes* 120): se dunque l’analisi ideologica proclama *da ferma* la sua stessa validità, essa diviene a sua volta un oggetto ideologico. Inoltre, ed è questo lo snodo più importante del discorso, Barthes contrappone alla *consistenza* la *freschezza*, un antidoto invocato fin dal *Grado zero*: la *consistenza* del linguaggio è infatti la sua sottomissione alle coercizioni della lingua, scritta e non (la parola *consiste* perché le si impone un senso rivendicato come naturale da un’ideologia); la *freschezza* è propria invece della parola finalmente libera e trasparente. Da ciò deriva, inoltre, l’opinione di Barthes sulla scrittura e sulla frattura del 1850: nella modernità lo scrittore sprofonda in un’*impasse* insuperabile, perché (come rileva alla fine del *Grado zero*) deve rendere conto della *freschezza* del mondo attuale per mezzo di una lingua splendida ma morta, carica di valori convenzionali, *consistente*. La soluzione, quindi, è per Barthes profondamente correlata alla *funzione utopica* della letteratura: si tratta infatti dell’*estetica*. Barthes fa l’esempio di Brecht: la sua critica ideologica non è sviluppata *direttamente* (perché produrrebbe un discorso consistente), ma passa *per dei tramiti estetici* e, in questo modo, fa scivolare la contro-ideologia sotto una finzione, per nulla realistica ma giusta, e realizza il ruolo dell’*estetica* nella nostra società: fornire le regole di un discorso *indiretto* e *transitivo*, che possa trasformare il linguaggio ma non ostenti il proprio dominio.

Evidentemente, come anticipato, la questione critico-ideologica chiama direttamente in causa il piano *semiologico* e, con esso, l’indagine sull’*utopia*.

### 3. Semiologia e utopia: a che cosa serve l’utopia?

L’indagine sull’utopia condensa l’intero discorso sul rapporto linguaggio-potere: contro la *consistenza* dell’ideologia Barthes rilancia l’utopia di un linguaggio finalmente *fresco* e correla la questione al problema della divisione sociale.

Nel frammento “Opacità e trasparenza”, per esempio, egli situa la sua opera tra due termini: quello *originario* dell’*opacità dei rapporti sociali*, rivelatagli nella forma dello stereotipo (ciò che *consiste*, come ricorda altrove, *stereos* significa *solido*) e quello *finale, utopico*, della *trasparenza dell’interlocuzione sociale*. Più in generale, l’intero discorso di Barthes dipende dal binomio *antitesi/dissoluzione*. Da un lato, infatti, egli afferma che «essendo la forma dell’opposizione, la forma esasperata del binarismo, l’Antitesi è lo spettacolo stesso del senso» (*Barthes* 158). Dall’altro, tuttavia, riconosce che «ogni opposizione è sospetta, [...] Il Valore [...] è disarmato, si riassorbe in una utopia: niente più opposizioni, niente più senso, neanche più Valore, e questa abolizione è senza soste» (159).

<sup>4</sup> Sostanzialmente, il frammentismo può intendersi come uno dei modi in cui Barthes tenta *utopicamente* di superare il problema.

Come è evidente, il discorso ha chiare implicazioni semiologiche, relative innanzitutto alla domanda: *a che cosa serve l'utopia?*

Nel saggio *L'intellettuale e i segni*, Gianfranco Rubino (secondo l'interpretazione di Claude Reichler) deriva l'utopia barthesiana dalla «nostalgia del reale» (181) causata dalla constatazione delle implicazioni del linguaggio, in primis di quello scritto, letterario, in quanto fattore di separazione e di equivoco. Ad essa si aggiunge, per Rubino, il ruolo dell'*incommensurabilità istituzionale dei segni rispetto al reale*, più forte nell'ambito letterario: la letteratura può evocare il reale solo per tramite del linguaggio, che intrattiene un rapporto istituzionale, non naturale con il reale. Rubino conclude quindi che «una simile condizione può alimentare evidentemente delle nostalgie, suscettibili di assumere la forma di utopie se si profila l'ipotesi di un recupero futuro» (183).

Nei frammenti “A cosa serve l'utopia?” e “La divisione sociale”, Barthes illumina i risvolti semiologici e critico-ideologici della domanda, affermando innanzitutto che l'utopia serve a *produrre del senso*. Essa è dunque familiare allo scrittore in quanto *donatore di senso*: ai suoi occhi, infatti, il mondo è «una moneta [...] di cui la sua realtà occupa il rovescio». L'utopia è quindi «un termine secondo che permette di azionare il dispositivo di scatto del segno» (Barthes 89) grazie al quale il discorso sul reale diventa possibile. L'utopia di un linguaggio *fresco*, che non *consista*, è quindi l'utopia di un linguaggio che non *divida*, non *escluda*: l'utopia permette infatti di superare la divisione sociale e dei linguaggi, alle quali Barthes attribuisce fisionomia trans-storica senza tuttavia identificarle l'una con l'altra, distinguendo la sua indagine da quella in senso lato strutturalista: a suo parere, infatti, linguaggio e società si implicano sempre a vicenda. In “La divisione sociale”, per esempio, Barthes riconosce l'esistenza delle divisioni nel rapporto sociale, ma afferma che ai suoi occhi esse si riassorbono nella loro forma interlocutoria, perché è l'interlocuzione a essere divisa, alienata: in altre parole, egli «vive così tutto il rapporto sociale in termini di linguaggio» (190). Lo stesso nesso è presente in altri suoi scritti, a cominciare dalla sezione “Dei linguaggi e dello stile” de *Il brusio della lingua*: in “La pace culturale”, per esempio, Barthes afferma che i nostri linguaggi si escludono reciprocamente, perché in una *società divisa* (dalle classi sociali, dal denaro, dall'estrazione scolastica) anche *il linguaggio divide*, nonostante l'apparente omogeneizzazione di cui la cultura di massa riveste la nostra società (la *pace culturale*) fornendone un'immagine *rovesciata*.

Conseguentemente, l'istanza semiologica si lega a quella critico-ideologica e sottolinea l'importanza delle *zone grige*, come anticipato grazie all'esempio di Dominici: Barthes, attento ai modi in cui l'ideologia borghese diffonde le proprie istanze (il rovesciamento, la naturalizzazione, ecc.), ne smonta i meccanismi e ne sviluppa una critica: se infatti, come rileva in *Miti d'oggi*, la colonna portante del potere borghese è il suo processo di *enominazione* (la sua capacità di fare strategicamente causa comune con le altre classi allo scopo di non essere individuato *ideologicamente* come tale), il risultato di questa *zona grigia*, madre di tutte le altre, è proprio la proclamazione illusoria dell'indifferenziazione sociale.

#### 4. Forme e figure dell'utopia

Nelle pagine dei testi esaminati si incontrano due *forme* di utopia, il Neutro e il Plurale.

Il Neutro coincide con l'*indifferenziazione* sociale e dei linguaggi, con l'*assenza di differenze*: in quanto soluzione utopica il suo presupposto è dunque il discorso di “La divisione dei linguaggi”. Tuttavia, Barthes intraprende la via del Neutro solo all'inizio: in “A cosa serve l'utopia?”, egli rivela infatti di averla abbandonata a causa della sua natura *rovesciata* (in senso marxiano) rispetto all'immagine della realtà offerta dall'ideologia borghese. Barthes,

insomma, è convinto del Neutro nel solo *Grado zero* e successivamente ne riformula e problematizza profondamente il concetto. Nel frammento “Il Neutro”, per esempio, afferma che «il Neutro non è una media di attivo e passivo; è piuttosto un va-e-vieni, [...] il contrario di un'antinomia» (Barthes 150): esso corrisponde infatti alla forza con cui ogni opposizione viene abbattuta dalla pratica sociale. Il Neutro, dice Barthes, gli ha dunque permesso di distanziare l'antinomia tra *pseudo-Physis* (tutto ciò che riconosce come proprio della Doxa, del Naturale ecc.) e *anti-Physis* (ossia, nelle parole di Barthes, le sue *utopie personali*) cui inizialmente riportava ogni suo discorso: il Neutro non è infatti «il terzo termine – il grado zero – d'una opposizione insieme semantica e conflittuale; è, *ad un altro gradino della catena infinita del linguaggio*, il secondo termine d'un nuovo paradigma, di cui la violenza [...] è il termine pieno» (151). Evidentemente, tra le due accezioni di Neutro interviene uno scarto prospettico. La prima è modellata sul concetto linguistico di *termine neutro* o *zero*: come spiega Isabella Pezzini, all'interno di un paradigma esso è il termine non marcato (come il neutro rispetto al maschile e al femminile); dunque nel discorso di Barthes corrisponde a una scrittura caratterizzata dall'assenza di marcature, «libera e responsabile di sé, non subalterna ideologicamente» (Pezzini, Introduzione 11). Nella seconda accezione il Neutro rientra invece nell'utopia del Plurale in quanto *indifferenza delle differenze*. Come chiarisce il frammento “L'essenzione del senso”, in questi termini il Neutro è infatti un punto di arrivo, non una condizione originaria: per Barthes, infatti, non si tratta di *ritrovare* un *pre-senso* ma di *immaginare* un *dopo-senso*, fatto per cui «contro la Doxa, bisogna fare rivendicazioni in favore del senso [...] ma contro la Scienza (il discorso paranoico), bisogna mantenere l'utopia del senso abolito» (Barthes 100).

Il passaggio all'utopia del Plurale deriva dalla riflessione sul problema della *differenza*. Nel frammento “L'esclusione”, Barthes descrive il senso di estraneità provato incappando in un matrimonio, al quale si è aggiunto il distacco del suo linguaggio: egli, dice, non poteva infatti esprimere il proprio turbamento in quanto sempre costretto al ruolo di *testimone*. Di conseguenza, Barthes rilancia l'«Utopia (alla Fourier): quella d'un mondo in cui non ci fosse altro che differenze, in modo che differenziarsi non fosse più escludersi» (Barthes 98). Analogamente, nel frammento “Plurale, differenza, conflitto”, rivendica «una sorta di filosofia, chiamata vagamente *pluralismo*» (81) e rideclina il concetto di differenza: essa è ciò che abolisce il conflitto in quanto agisce come una *polverizzazione*, una *dispersione*, un *bagliore* che permette di cogliere nella realtà del mondo e del soggetto non più delle opposizioni ma degli *scivolamenti*, degli *spostamenti*, degli *slittamenti*.

Il Plurale corrisponde quindi alla *dissoluzione* di ogni *antitesi* (di ogni differenza) perché non più concepita come tale. Barthes rivendica spesso la necessità di *egualizzare*, *democratizzare*, *pluralizzare* perché, come spiega in “La pace culturale”, la tragica immobilità della cultura e la drammatica divisione dei linguaggi comportano l'alienazione della nostra società: l'unica speranza è che il socialismo ponga fine all'esclusione dei linguaggi parallela a quella delle classi. Ogni società, per quanto Barthes riconosca che si tratta di un'affermazione utopica, dovrebbe infatti permettere *tanti linguaggi quanti sono i desideri*. Ed è in tal senso che per Barthes la letteratura è importante, perché essa possiede delle *forze di libertà* che non derivano dall'impegno politico-civile dello scrittore, ma dall'«azione di slittamento che esso esercita sulla lingua» (Lezione 180), cioè dalla sua capacità di liberare nuovi linguaggi (come sottolinea Gianfranco Marrone, un concetto fondamentale sia nella *Lezione* sia in *Sade, Fourier, Loyola*). Tale capacità, tuttavia, non è esclusiva della letteratura: in un passo del *Réquichot* (“La lente”) riportato da Tiziana Migliore, Barthes paragona infatti l'azione del testo a quella dell'arte pittorica, il cui strumento è «la lente, [...] il supporto, che permette di mutare l'oggetto *facendolo girare*» e di «cambiare il livello di percezione: si tratta

d'una scossa che scuote il mondo ordinato [...] e conseguentemente libera una vera energia liberatoria» (cit. in Migliore 101). In questo modo, lungi dall'essere una mera tecnica di analisi funzionale a farci vedere *meglio*, l'arte supera una gerarchia corrente e rivoluziona un'epistemologia, realizzando pienamente il proprio ruolo.

Nei testi barthesiani esaminati si rintracciano modi, figure e ostacoli diversi dell'utopia, tra cui ne spiccano alcuni che vedremo di seguito.

#### 4.1. Il grado zero e l'utopia della letteratura

Il *grado zero* è la principale figura dell'utopia del Neutro nella sua prima accezione, presentata da Barthes in *Il grado zero della scrittura*. In “La scrittura e il silenzio”, per esempio, egli afferma che una *scrittura bianca, indicativa, neutra, amodale*, «affrancata da ogni schiavitù a un ordine manifesto del linguaggio» (*Grado* 55), è una delle vie per poter *vincere* la *Letteratura*: la scrittura, infatti, combatte sempre contro l'imposizione della letteratura come *rituale* e non come *riconciliazione*, ma la soluzione di questa *impasse* non dipende dagli scrittori, obbligati – per quanto consapevoli di questa contraddizione di fondo – a usare un linguaggio che *esclude* l'insieme di tutti gli uomini che non lo parlano. La soluzione, profilata in “L'utopia del linguaggio”, è quindi *utopica*: la ricerca di un grado zero della scrittura è infatti l'anticipazione di uno stato assolutamente omogeneo della società, è la spinta «verso un linguaggio sognato la cui freschezza [...] potrebbe rappresentare la perfezione di un nuovo mondo adamitico dove il linguaggio non sia più alienato» (64). La moltiplicazione delle scritture moderne, conclude quindi Barthes, istituisce una letteratura nuova in quanto essa inventa il proprio linguaggio solo per proiettarlo nel futuro: «la Letteratura diventa l'Utopia del linguaggio» (64).

#### 4.2. La mitologia e il lusso impossibile

In “Il mito, oggi” l'utopia è dichiarata *impossibile* per il mitologo. Nonostante la mitologia partecipi a un fare del mondo – è un «*accordo* col mondo quale esso vuole diventare e non quale esso è» (Barthes, *Miti* 235) – lo statuto del mitologo, a causa del suo *metalinguaggio*, è di *esclusione*. In altre parole, Barthes riconosce qui l'ostacolo contro il quale l'utopia delineata nel *Grado zero* finisce per cozzare: il linguaggio del mitologo è *uno* tra quelli in guerra e in quanto tale traccia un limite e un'esclusione (del mitologo dal resto della società e della società dal suo discorso), costringendolo a vivere in una *socialità teorica*: per lui *essere sociale* significa al massimo *essere vero* e l'utopia è «un lusso impossibile» (*Miti* 236).

#### 4.3. La pluralità dei sensi dell'opera, la scienza della letteratura, la mitologia della scrittura

Alla fine della prima sezione di *Critica e verità*, Barthes afferma che, a differenza della vecchia critica, la nuova rispetta la disposizione strutturale dell'opera all'apertura in tre modi: *scienza della letteratura, critica e lettura*.

La *scienza della letteratura* esplora i sensi plurali dell'opera senza escluderne nessuno e, di fatto, implica la riconfigurazione della concezione di opera rendendola *aperta*: ogni epoca, dice infatti Barthes, crede di possedere il *sensu canonico* dell'opera, ma è sufficiente che essa allarghi la propria percezione per trasformare questo senso *singolare* in senso *plurale* e rendere l'opera un fatto non più *storico*, ma *antropologico*. La scienza della letteratura, dunque,

non indicherà il senso da attribuire a colpo sicuro a un'opera, «non conferirà né ritroverà alcun senso, ma *descriverà* la logica secondo la quale i sensi sono generati in un modo che possa essere *accettato* dalla logica simbolica degli uomini» (*Critica* 52). Tuttavia, dice Barthes, rimane da percorrere molta strada prima di raggiungere la scienza della letteratura: in particolare è necessario che si riconosca che le nostre opere sono *scritte* e che ciò impone loro *coercizioni di senso specifiche*. Di conseguenza Barthes conclude che

è una mitologia della scrittura che ci aspetta. Essa avrà per oggetto non già opere *determinate*, ossia inscritte in un processo di determinazione di cui una persona (l'autore) sarebbe l'origine, ma opere *attraversate* dalla grande scrittura mitica in cui l'umanità saggia le sue significazioni, cioè i suoi desideri. (51)

#### 4.4. Il gioco, l'ironia, l'inganno, il sarcasmo

Nella premessa ai *Miti d'oggi*, Barthes dice di voler «vivere pienamente la contraddizione del *suo* tempo, che di un sarcasmo può fare la condizione della verità» (xx). Che cosa egli intenda con *sarcasmo*, si evince più chiaramente nella seconda sezione di *Critica e verità*, dove spiega che il compito della critica è di sviluppare una sorta di *anamorfosi* controllata: essa è una lettura profonda dell'opera, ma può svelare solamente delle catene di simboli e non significati. Come il mitologo (il cui legame col mondo è *sarcastico*), il critico è *escluso* dalla *scienza della letteratura*, perché «ciò che egli espone è il linguaggio stesso, non il suo oggetto» (*Critica* 60); il reale. Tuttavia, questo permette alla critica ciò che è impossibile per la scienza della letteratura e che Barthes definisce *ironia* in quanto *interrogativo che il linguaggio pone al linguaggio*. Per Barthes, infatti, i simboli sono in grado di mettere in questione il linguaggio tramite i suoi stessi eccessi: per questo parla di un'ironia *barocca* (gioca con le forme, non con gli esseri), che intende *utopicamente* come la possibilità per il critico di *essere* la verità (ossia di chiamare in causa il linguaggio tramite il linguaggio), anziché di vederla. Il frammento “Il demone dell'analogia”, inoltre, conferma tale slancio: scrittori e pittori, dice Barthes, sono sfuggiti all'analogia tramite due *ironie*: l'una – il realismo – finge «un rispetto spettacolarmente *banale*», l'altra deforma «*regolarmente* – secondo certe regole – l'oggetto mimato (è l'Anamorfosi, *CV*, 64)» (*Barthes* 52). Analogamente, nella *Lezione* dice di aver designato *l'impossibile del linguaggio* tramite due autori – Kierkegaard e Nietzsche – che hanno scritto *nel gioco* (l'uno tramite il ricorso alla pseudonimia, l'altro sfiorando l'istrionismo).

Ampliando brevemente il discorso, si può osservare che spunti per certi aspetti analoghi sono rintracciabili nelle riflessioni di Michail Bachtin (*La parola nel romanzo, Dostoevskij*) e J.-F. Lyotard (*La condizione postmoderna*). Nel suo saggio *L'intellettuale e i segni*, Rubino rileva per esempio che sia Lyotard che Barthes intrecciano strettamente linguaggio e società: in Lyotard, infatti, il problema del rapporto sociale è legato al *gioco* linguistico dell'interrogazione, che *colloca immediatamente colui che interroga, colui che viene interrogato, e il referente*, e che è *quindi già il legame sociale*. Entrambi, inoltre, profilano una soluzione linguistica del problema e conferiscono rilievo particolare alla liberazione di nuovi linguaggi: infine, dice Rubino, «il possibile ruolo attribuito da Lyotard ai giochi di linguaggio scientifici corrisponde nel caso di Barthes all'indice di “*dépouvoir*” presentato dal Testo» (103). Analogamente, nel caso di Bachtin i paralleli individuabili derivano innanzitutto dal nesso lingua-società: egli osserva infatti «la lingua non come sistema di categorie grammaticali astratte, ma la lingua *ideologicamente saturata*» (Bachtin, *Estetica* 79) nel suo indissolubile legame con i processi politico-sociali, come *pluridiscorsività dialogizzata*. Di conseguenza, Bachtin reputa il *riso*, la *parodia* e il *sentimento carnevalesco* importanti fattori di

dialogizzazione e contrapposizione alla lingua ufficiale e al più generale «monologismo ideologico dell'epoca moderna» (*Dostoevskij* 116): essendone impregnate, la filosofia del linguaggio, la linguistica e la stilistica hanno a suo parere ignorato le forze centrifughe della vita linguistica (come per Barthes la sociolinguistica e la filosofia del linguaggio in *Dei linguaggi e dello stile*) e, similmente alla vecchia critica barthesiana, hanno concepito l'opera letteraria come un *monologo autosufficiente e chiuso* dell'autore che al di fuori dei propri confini presuppone soltanto l'ascoltatore passivo. Anche in Bachtin, dunque, a una certa concezione *monologica* o *tolemaica* (per Barthes *chiusa*) dell'opera corrispondono concezioni altrettanto specifiche e ideologicamente marcate dell'autore, del personaggio e dell'ascoltatore/lettore, cui egli contrappone una visione *dialogica, polifonica e galileiana*.<sup>5</sup>

#### 4.5. Il Testo

Come intuisce Rubino, il Testo è un'importante figura dell'utopia del Plurale le cui sette proposizioni fondamentali sono elencate in "Dall'opera al testo". In particolare, il Testo si apre e sperimenta di fronte al segno, è radicalmente *simbolico*, dunque (il nesso tra i due punti è evidente già in *Critica e verità*) strutturalmente e irriducibilmente *plurale*: esso, infatti, «dà adempimento al plurale stesso del senso» (Barthes, *Opera* 60), non è *coesistenza di sensi*, ma *passaggio, attraversamento*. Inoltre, dice Barthes, il piacere dell'opera è sempre un piacere del consumare, mentre il Testo

è legato al godimento, cioè al piacere senza separazione. [...] Il Testo fa parte a modo suo di un'utopia sociale; [...] il Testo dà adempimento, se non proprio alla trasparenza dei rapporti sociali, almeno a quella dei rapporti tra linguaggi: è lo spazio in cui nessun linguaggio sbarra il cammino a un altro. (64)

Nella *Lezione*, spiegando perché abbia abbandonato la linguistica per la semiologia, Barthes afferma che, raggiunta la consapevolezza del fatto che ogni discorso può divenire un discorso di potere, la sua semiologia è tornata al Testo perché

le è apparso come l'emblema stesso del *de-potere*. Il Testo ha in sé la forza di eludere all'infinito la parola gregaria [...]; esso spinge sempre più lontano da sé [...], verso un luogo non classificato, atopico, [...] lontano dai *topoi* della cultura politicizzata, [...]; esso solleva debolmente, transitoriamente, la cappa di genericità, di moralità, di in-differenza [...] che grava sul nostro discorso collettivo. (*Lezione* 189)

#### 4.6. «La letteratura come *mathesis*»

Nell'omonimo frammento, Barthes riporta la sua meraviglia per la somma di sapere ammassato dall'opera letteraria: la letteratura, precisa infatti, assume in sé più di un sapere, è «una *mathesis*, un ordine, un sistema» (Barthes 135–36). Di conseguenza Barthes afferma che, qualora un eccesso di socialismo o di barbarie ci costringesse a cancellare dall'insegnamento tutte le discipline tranne una, dovremmo risparmiare la disciplina letteraria, poiché al suo interno sono presenti tutte le scienze. Pertanto, a prescindere dalla scuola cui appartiene, la letteratura «è assolutamente, categoricamente realista: essa è la realtà, o, per essere più precisi, essa è il bagliore del reale» (*Lezione* 180): essa fa ruotare le cognizioni e mobilita un sapere che non diviene mai assoluto; essa dice di sapere non

<sup>5</sup> Barthes rimanda a Einstein: in entrambi, insomma, il plurale significa relativizzazione.

*qualcosa* ma *di* qualcosa proprio degli uomini, ossia il «grande *guazzabuglio*» del linguaggio; essa non *usa* il linguaggio, ma lo *mette in scena*, introducendo il sapere «nell'ingranaggio della riflessività infinita [...] in base a un discorso che non è più epistemologico, ma drammatico» (181).

## 5. Mathesis, Mimesis, Semiosis

Il discorso di Barthes, tuttavia, non si chiude qui. Se così fosse, infatti, sorgerebbero alcuni quesiti: perché parlare di utopia, se la letteratura in quanto *Mathesis* è la *realtà*? Essa sembrerebbe un'utopia piena, da cui la legittima messa in discussione della sua definizione come tale. Inoltre, se la letteratura è il *bagliore del reale*, perché Barthes dedica tante parole al Testo e, soprattutto, perché il Testo è un'utopia?

In realtà, i problemi vengono a galla già in “La letteratura come mathesis”: il campo della letteratura, dice Barthes, non è infinito, perché non può oltrepassare il sapere della sua epoca e non può dire tutto, perché come *linguaggio*, come *generalità finita*, non può rendere conto di ciò che la sorprenderebbe al punto da sbalordirla. È dunque forse per questo, a suo parere, che non possiamo *riscrivere* una letteratura realistica: a causa dell'informazione di massa e della generalizzazione della politica, infatti, nel nostro mondo c'è tanta *sorpresa* che

non è più possibile figurarlo proiettivamente: il mondo, come oggetto letterario, sfugge; il sapere diserta la letteratura che non può essere né *Mimesis* né *Mathesis*, ma soltanto *Semiosis*, avventura dell'impossibile di linguaggio, in una parola: Testo [...]: la letteratura *rappresenta* un mondo infinito, il testo *figura* l'infinito del linguaggio. (Barthes 136)

Il discorso barthesiano si torce dunque su se stesso: con il problema della *Mimesis* viene a galla la questione della *referenzialità*.

In “La divisione dei linguaggi”, Barthes afferma che la letteratura ha colto per prima la divisione dei linguaggi (almeno sul piano psicologico) perché essa è una *Mathesis*. Tuttavia, precisa, da quando il romanzo è diventato *realista* ha dovuto fare i conti con la questione della riproduzione dei linguaggi collettivi, generalmente delegata a personaggi secondari incaricati di *fiutare* il realismo mentre l'eroe continua a parlare un linguaggio fuori dal tempo. Per esempio, dice Barthes, Balzac riconosce molto acutamente i linguaggi sociali, ma nel riprodurli li incornicia nel *pittresco* e nel *folclorico*;<sup>6</sup> Flaubert, invece, non può essere sospettato della medesima ingenuità: lo dimostra *Bouvard et Pécuchet*, in cui la mimesi è per Barthes *senza fondo* e *senza argini* perché i linguaggi della scienza, delle tecniche, delle classi sono citati tramite un meccanismo sottile grazie al quale Flaubert non chiarisce mai se si ponga come esterno al discorso. Il suo linguaggio, dichiara Barthes, è «*utopico*, e in ciò consiste la sua modernità» (*Divisione* 101): come il linguaggio stesso, è *privo di esterno*. In *Dostoevskij*, anche Bachtin riflette sul problema dell'impostazione della parola d'autore rispetto alla parola del personaggio e su Flaubert, esprimendo pareri dissonanti: da un lato Bachtin giudica *Bouvard et Pécuchet* un romanzo monologico perché rimanda nel tono e nello stile a un'unica coscienza, all'opposto di quanto accade nei romanzi di Dostoevskij. Egli, infatti, pur essendo *soggettivamente* implicato nelle contraddizioni dell'epoca capitalista russa (contemporanea a quella di Flaubert, solo di un mese più giovane di lui), raffigura la concreta pluralità del mondo sociale senza darne un'espressione monologica. Dall'altro,

<sup>6</sup> Aggettivi analoghi a quelli utilizzati per il linguaggio di Dominici.

poco oltre Bachtin afferma in termini simili a quelli usati da Barthes per Flaubert che nei suoi romanzi Dostoevskij sembra solo assistere con curiosità alla polifonia delle voci, senza lasciare per sé un *reale vantaggio semantico*, ma solo quel *minimo vantaggio pragmatico e informativo* necessario a condurre il racconto. In realtà, anche Barthes prosegue sottolineando i limiti della mimesi letteraria: «la divisione dei linguaggi [...] rimane esterna a colui che descrive»; «il linguaggio sociale riprodotto dalla letteratura rimane *univoco* [...], monologico, non entra mai in una dialettica» (*Divisione* 102).

Entrambi affrontano dunque la questione del rapporto tra opera letteraria e realtà: per Bachtin, il romanzo deve imparare a servirsi di tutte le lingue affinché esse siano la raffigurazione artistica ed *equa* (in “Ideologia e estetica” Barthes parla di una finzione *non realistica* ma *giusta*) della concreta pluridiscorsività ideologico-sociale di un'epoca: la rappresentazione è dunque un problema qualora si dia un'espressione monologica alla pluridiscorsività reale, non in quanto tale (in quanto *finzione* della realtà). Barthes percepisce invece uno scoglio ulteriore, *semiologico*, e apprezza la soluzione di Flaubert al problema del realismo proprio in quanto *francamente semiologica*. Per Barthes, il problema dipende infatti dalla *Mimesis*, la seconda forza di liberazione della letteratura (secondo la *Lezione*), ossia la sua forza di rappresentazione. Dall'antichità all'avanguardia, dice infatti Barthes, la letteratura si è sempre sforzata di rappresentare il reale: esso, tuttavia, non è rappresentabile e se la storia della letteratura esiste è proprio perché gli uomini vogliono rappresentarlo mediante delle parole. *L'utopia della letteratura* corrisponde dunque a questa «impossibilità tipologica» cui «la letteratura non vuole, non vuole mai, arrendersi [...] ed è questo rifiuto, antico forse quanto il linguaggio stesso, che produce [...] la letteratura» (183).

Se, dunque, la letteratura come *Mathesis* è assolutamente *realista*, come *Mimesis* è categoricamente *irrealista*. In questa sua *funzione utopica* secondo Barthes ritroviamo inoltre la storia, perché proprio dopo il 1850 la letteratura trova la sua esatta figura – la *modernità* – contraddistinta dal fatto che in essa si concepiscono delle *utopie di linguaggio*: si tratta dunque di una frattura che permette un *nuovo profetismo della scrittura*, in virtù del quale «“Cambiare la lingua”, imperativo mallarmeiano, ha una concomitanza col “Cambiare il mondo”, imperativo marxiano» (183), e si afferma un'*etica* del linguaggio letterario (il *parlare la lingua di tutti*) dall'obiettivo specifico: che, come anticipato, ogni società ammetta *tanti linguaggi quanti sono i desideri*.

Pertanto, di fronte alla questione della *referenzialità* Barthes riconosce l'ineluttabilità dell'*intransitività*, ma al contempo rilancia l'utopia della *transitività* tramite la scrittura e la letteratura. Solo la scrittura, dice infatti in “La guerra dei linguaggi”, può «*mescolare* le parlate [...], costituire una *eterologia* del sapere, conferire al linguaggio una dimensione carnascialesca»<sup>7</sup> (117), eludere ogni retorica e ogni legge: la scrittura è *atopica*; non sopprime ma *sposta la guerra dei linguaggi*, anticipando «uno stato delle pratiche di lettura e di scrittura in cui circola il desiderio, non il dominio» (117), come preannunciato in *Critica e verità*: la *mitologia della scrittura* osserverà le opere in quanto *attraversate* dalla scrittura mitica in cui gli uomini esprimono le proprie significazioni, ossia i propri *desideri*. Si veda, inoltre, il frammento “Fourier o Flaubert?»: Barthes soppesa l'opera del primo (priva di ogni traccia della storia contemporanea) e del secondo (che raccontò ampiamente gli avvenimenti del 1848), ma ritiene Fourier più importante perché egli ha «enunciato indirettamente il desiderio della Storia ed è in questo che è insieme storico e moderno: storico d'un desiderio» (*Barthes* 107). Fourier ha dunque liberato un nuovo linguaggio, realizzando il ruolo proprio della letteratura, ossia *truffare* la lingua: secondo Barthes, infatti, la letteratura

<sup>7</sup> Si ricordi il ruolo del sentimento carnevalesco nel discorso di Bachtin.

è la truffa «che permette di concepire la lingua al di fuori del potere, nello splendore di una rivoluzione permanente del linguaggio» (*Lezione* 179–80). Infine, si comprende perché nella *Lezione* egli identifichi la forza *semiotica* della letteratura con la capacità di «far giocare i segni», di «porli in una macchinaria di linguaggio i cui [...] fermi di sicurezza sono saltati», di «istituire, proprio all'interno della lingua servile, una vera eteronimia delle cose» (186): la sua semiologia si fonda sul Testo perché, come Barthes precisa in “A cosa serve l'utopia?”, esso è un'utopia la cui *funzione semantica* è di *far significare* la letteratura, l'arte, i linguaggi presenti, dichiarandoli *impossibili*: «un tempo si spiegava la letteratura attraverso il suo passato; oggi attraverso la sua utopia: il senso è fondato come valore: l'utopia permette questa nuova semantica» (*Barthes* 89).

## 6. Conclusioni

Nonostante le pagine finali si concentrino sugli ultimi scritti di Barthes, è bene sottolineare che questa sua indagine è presente anche nei precedenti. In “Il mito, oggi”, per esempio, egli conclude che la nostra alienazione deriva dall'incapacità di avere una presa stabile sul reale, ossia dal fatto che «oscilliamo continuamente tra l'oggetto e la sua demistificazione», ma che ciò che dobbiamo cercare è «una riconciliazione del reale e degli uomini, della descrizione e della spiegazione, dell'oggetto e del sapere» (*Barthes, Miti* 238).

In conclusione, l'indagine di Barthes sull'utopia attraversa, condensa e complica alcune delle sue riflessioni più importanti: tornando all'inizio del discorso, si può dire che il rapporto tra *zone grige* e *utopia* sia lo stesso che Barthes individua tra *antitesi* e *dissoluzione*. Come forma di *antitesi*, il fenomeno delle *zone grige* è storicamente e ideologicamente marcato: esso è *moderno* e *borghese*, perché si basa sulla promozione dell'immagine *rovesciata* della realtà. Analogamente, come Barthes afferma in “A cosa serve l'utopia?”, l'utopia permette una *nuova* semantica (successiva al 1850).

Infine, è chiaro che Barthes problematizza la sua concezione dell'utopia perché inizialmente essa promuove l'immagine *rovesciata* della realtà contemporanea, una realtà che vive invece uno scontro profondo (tra *pace culturale* apparente e *guerra dei linguaggi* e *divisione sociale* reali), a fronte del quale Barthes non può che rivendicare la duplice responsabilità degli scrittori:

per cultura, per scelta politica, dobbiamo impegnarci, partecipare a uno dei linguaggi particolari nei quali ci costringono il nostro mondo e la nostra storia. E tuttavia non possiamo rinunciare al godimento, foss'anche utopistico, di un linguaggio non più situato, non più alienato. Dobbiamo perciò tenere in una sola mano le due redini dell'impegno e del godimento, assumere una filosofia plurale dei linguaggi. (“La guerra” 116)

## Bibliografia

- Bachtin, Michail. *Dostoevskij*. Seconda edizione. Trad. Giuseppe Garritano. Torino: Einaudi, 2012. Stampa.
- . *Estetica e romanzo*. Terza edizione. Trad. Clara Strada Janovič. Torino: Einaudi, 2015. Stampa.
- Barthes, Roland. *Barthes di Roland Barthes*. Seconda edizione. Trad. Gianni Celati. Torino: Einaudi, 2007. Stampa.

- . *Critica e verità*. Seconda edizione. Trad. Clara Lusignoli, Andrea Bonomi. Torino: Einaudi, 2011. Stampa.
- . *Dall'opera al testo*. Trad. di Bruno Bellotto. Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- . *Elementi di semiologia*. Sesta edizione. Trad. Andrea Bonomi. Torino: Einaudi, 1971. Stampa.
- . *Il brusio della lingua*. Trad. Bruno Bellotto. Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- . *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*. Seconda edizione. Trad. Giuseppe Bartolucci, Renzo Guidieri, Leonella Prato Caruso, Rosetta Loy Provera. Torino: Einaudi, 2014. Stampa.
- . *La divisione dei linguaggi*. Trad. Bruno Bellotto. Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- . *La guerra dei linguaggi*. Trad. Bruno Bellotto. Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- . *La pace culturale*. Trad. Bruno Bellotto. Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- . *L'effetto di reale*. Trad. Bruno Bellotto. Torino: Einaudi, 1988. Stampa.
- . *Miti d'oggi*. Seconda edizione. Trad. Lidia Lonzi. Torino: Einaudi, 2011. Stampa.
- . *Sade, Fourier, Loyola seguito da Lezione*. Seconda edizione. Trad. Lidia Lonzi, Renzo Guidieri. Torino: Einaudi, 2001. Stampa.
- Liotard, Jean-François. *La condizione postmoderna*. Terza edizione. Trad. Carlo Formenti. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2014. Stampa.
- Marrone, Gianfranco. Introduzione. *Sade, Fourier, Loyola seguito da Lezione*. Di Roland Barthes. Seconda Edizione. Trad. Lidia Lonzi, Renzo Guidieri. Torino: Einaudi, 2001. ix–xix. Stampa.
- Marsciani, Francesco. “Intorno al Michelet”. *il verri*. 59 (ottobre 2015): 73–82. Stampa.
- Migliore, Tiziana. “La storia raccontata da Barthes”. *il verri*. 59 (ottobre 2015): 95–114. Stampa.
- Pezzini, Isabella. “Barthes e il romanzo dell'io”. *il verri*. 59 (ottobre 2015): 83–93. Stampa.
- . *Introduzione a Barthes*. Roma-Bari: Editori Laterza, 2014. Stampa.
- Rubino, Gianfranco. *L'intellettuale e i segni saggi su Sartre e Barthes*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 1984. Stampa.