

crudele. Brecht, dal canto suo, aveva costruito il grido – il grido muto – di Helene Weigel prendendo come modello la fotografia di una madre che urla di fronte al suo bambino morto sotto i bombardamenti di Singapore del 1942, immagine che lo ossessionava e che aveva commentato almeno due volte durante la guerra, sia nel suo *Arbeitsjournal* sia nella sua *Kriegsfibel*.

Nel 1970 Barthes fonda tutta la sua critica del «senso ovvio» sul rifiuto violento delle scene di lamento ne *La corazzata Potemkin* di Ejzenštejn. Lontano dalla «citazione [ejzenštejniana] dei gesti di icone e di pietà», che egli chiama un puro «decorativismo», Barthes afferma la sua convinzione del «senso ottuso» in relazione a un dettaglio del vestiario – come accade spesso nelle sue percezioni del *punctum* – che sposta la – «vecchia donna che piange» sul piano di un travestimento «burlone»⁵. Nel 1980 *La camera chiara* porterà logicamente, *risolutamente*, a conclusione questa logica: l'immagine di una madre che scopre il cadavere del figlio ucciso in mezzo alla strada nel corso della guerra in Nicaragua sarà paragonata a una scena di genere, «un po' alla Greuze», oserà scrivere Barthes⁶.

La pungente irrisolutezza di Roland Barthes davanti alle immagini esigerà dunque qualcosa come una condizione – inconscia o teorica – preliminare: quella di rifiutare, *risolutamente*, i significati troppo semplici e gli affetti troppo brutali che ci assalgono davanti a certe immagini di quello che l'uomo fa subire violentemente all'uomo, non lasciando alle donne che gli occhi per piangere e le bocche per gridare. Prima ancora di avviare la critica necessaria di questo punto di vista – al fine di rispondere alla domanda: a che cosa Barthes era disposto a rinunciare per guadagnare la bella fragilità del *punctum* o del «senso ottuso»? – conviene semplicemente constatare questo: *La camera chiara*, che è un libro del lutto⁷, non poteva probabilmente proporre il suo

silenzioso lamento del figlio per la madre morta che alla risoluta condizione – risoluta come può esserlo una costrizione psichica, o stilistica – di ignorare i *chiassosi lamenti delle madri* per i loro figli morti.

—
Traduzione di Marta Grazioli.

1. Titolo proposto per un incontro del Centre Roland Barthes tenutosi il 18 novembre 2008 presso l'École normale supérieure.
2. R. Barthes, «Foto-choc», in *Miti d'oggi* (1957), trad. it. Einaudi, Torino, 1974.
3. R. Barthes, «La grande famiglia degli uomini», in *ivi*.
4. R. Barthes, «Prefazione a *Madre Coraggio e i suoi figli* di Bertolt Brecht» (1960), trad. it. in *Scritti sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi, 2002.
5. R. Barthes, «Il terzo senso. Note di ricerca su alcuni fotogrammi di S. M. Ejzenštejn» (1970), trad. it. in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 48-49.
6. R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia* (1980), trad. it. Einaudi, Torino, 1980, p. 25.
7. E anche della *Pietà*, come suggerisce M.-J. Mondzain, «Image et filiation», in *Vivre le sens*, Paris, Le Seuil-Centre Roland Barthes, 2008, pp. 61-68.

Michele Cometa Roland Barthes e la mistica

«Vi è un'età in cui s'insegna ciò che si sa; ma poi ne viene un'altra in cui s'insegna ciò che non si sa: questo si chiama *cercare*»
Roland Barthes

1. Ho letto Roland Barthes quando era necessario. Quando tutti quelli che intendevano occuparsi di letteratura erano tenuti a farlo. Ho letto Roland Barthes quando la parte più vitale della teoria letteraria postmarxista e postfrancofortese era impegnata a ricostruire la vicenda intellettuale di un altro grande della teoria della letteratura, un autore – sideralmente diverso da Barthes – che solo col tempo si cominciava a considerare correttamente non il massimo esponente del «realismo socialista» (e stalinista!) ma una delle figure di spicco di quell'ateismo mistico che ha permeato di sé il pensiero del Novecento. Mi riferisco al giovane Lukács lettore di Dostoevskij e di quell'estremismo mistico che il germanista Ferruccio Masini considerava la cifra ultima delle avanguardie storiche.

Quando ho letto Barthes il mio sguardo era irrimediabilmente strabico. Mentre ero disposto a sentir risuonare nel testo lukácsiano le voci inaudite della mistica

renana e fiamminga, vedevo in Barthes – anche grazie all'enorme lavoro di ricezione messo in atto nella semiologia/semiotica italiana, da Eco a Marrone – il protagonista assoluto di un pensiero moderno, ad ogni modo totalmente e felicemente sbilanciato sull'attualità e lontano dalle incertezze e dai dubbi di una filosofia che si crogiolava nella crisi della razionalità, o forse, come sarebbe più equilibrato dire, cercava in quella crisi un modello di razionalità diversa, più sensibile alle ragioni del cuore e disponibile al confronto con l'irriducibilmente «altro» della religione e della metafisica.

Roland Barthes sembrava muoversi, piuttosto, sul terreno difficile di un nuovo metodo che, soprattutto in molti stanchi epigoni e succedanei, si atteggiava persino a supermetodo, lasciando del tutto inascoltata la frastagliata, tragica e a tratti scopertamente imbarazzante irrequietezza dell'avventura intellettuale del padre della semiologia.

Eppure di segnali ce n'erano stati anche a quella altezza temporale. A cominciare da quel «piacere del testo»¹ apparso nel 1975 nell'indimenticabile *Nuovo politecnico* e riproposto in seconda edizione nel 1978 che ci costringeva a una sorta di esperienza del doppio. Poiché la scrittura di quel pamphlet – ancora malauguratamente non accoppiato al suo sosia, le *Variazioni sulla scrittura* (1972), e allo specchio multiplo che sono i *Frammenti di un discorso amoroso* (1977) – evidentemente assomigliava nel tono e nell'argomentazione a quelle degli scrittori estremi e radicali che avevano attraversato le pagine del giovane Lukács. All'epoca, però, inaudito sarebbe sembrato un paragone tra il padre della semiologia e il più alto interprete dello storicismo marxista rivisto in chiave «irrazionalista». Nessuno, proprio nessuno avrebbe potuto intitolare un saggio accademico *Barthes, Lukács e la mistica*, oppure, più timidamente, *Le fonti mistiche di Barthes e Lukács* (l'inversione temporale non è casuale, giacché la mistica di Barthes è più

antica di quella lukácsiana). Nessuno forse avrebbe mai messo insieme questi due autori se non nelle anonime antologie che parlavano di teoria del romanzo e immancabilmente almanaccavano Barthes, Lukács, Bachtin etc.

Oggi, a distanza di trent'anni, è forse possibile, anzi necessario. Ma certamente ciò implica un lavoro di scavo e di ricostruzione storica a cui nelle pagine che seguono potrò solo accennare. Ma è un lavoro che va fatto, soprattutto ormai che ci siamo liberati da certe ipoteche ideologiche e accademiche, proprio accogliendo un monito tipico di Roland Barthes, quello di leggere il testo al di là del suo significato, imponendosi la dura disciplina di una «lettura sovrana» (CVE, 43).

È significativo che proprio Roland Barthes ci autorizzi a ciò e a partire dalla questione che qui ci sta più a cuore. Nelle straordinarie e tarde lezioni al Collège de France, infatti, per l'esattezza il 19 gennaio del 1977, Roland Barthes ipotizzava una «teoria della lettura» completamente nuova, una «lettura contro-filologica» (CVE, 43):

Leggere astraendosi dal significato: leggere i Mistici senza Dio, o Dio come significante (mentre Dio = significato assoluto poiché secondo la dottrina teologica può essere il significante solo di se stesso: «sono colui che sono»). Proviamo a immaginare che cosa accadrebbe se si generalizzasse il metodo di lettura eliminando il significato, ogni significato [...] Gli effetti di un'esenzone dalla fede, di qualunque genere essa sia [...] sono per il momento incalcolabili, quasi insopportabili (CVE, 43).

Appunto incalcolabile, e forse per qualcuno insopportabile, sarebbe l'effetto di una lettura del testo barthesiano a partire dalla mistica medievale, la «mistica nuziale» (*Brautmystik*) che caratterizza tutta la lettura al femminile di Bernardo, dai *Mengeldichten* della beghina Hadewijch

all'importante esperienza letteraria e teologica di Metchild von Magdeburg, un pensiero che aveva saputo coniugare la poesia dell'amore nuziale tra l'anima e il Cristo con una più ampia speculazione filosofica². Roland Barthes conosceva questi sviluppi, e di prima mano.

Quanto ascoltiamo dalle prime pagine di *Comment vivre ensemble* è un monito che oggi siamo disposti ad accettare sul piano dell'ermeneutica letteraria – anche grazie a Barthes – ma che dobbiamo considerare però prima di tutto una confessione intima, oltre che un'indicazione di metodo su come interpretare una testualità lontana ma che non ha perso la sua bruciante attualità. Barthes ha inteso infatti – questa la tesi che voglio sia pure schematicamente introdurre – dare una lettura della mistica senza l'ipoteca di un Dio, cogliendo anzi nella mistica un metodo di scrittura³ – la sua scrittura – e allo stesso tempo ha voluto indicarci in questa forma di scrittura, dai fiamminghi al Novecento, l'errante radice di una filosofia (e di una prassi) che va oltre il linguaggio.

Del resto nell'ultima lezione del corso dedicato alla idiorritmia, *Comment vivre ensemble*, Barthes definisce il «non-metodo» della sua scrittura e della scrittura mistica tout court, opponendo, con buona pace dei suoi interpreti fiduciosi e fideisti, il «metodo» alla «cultura», laddove quest'ultima è «l'attitudine in movimento di qualcuno che lavora (senza tener conto del risultato)» (CVE, 180 ss.), l'esposizione (anche nel senso dell'esporsi) di uno «psichismo del viaggio», del *tao*, contro lo «psichismo fallico» della volontà e della finalità (CVE, 180), insomma il modello seguito nei *Frammenti di un discorso amoroso* nei quali egli dà spazio alla «non-esaustività», accetta il «diritto illimitato alla digressione» (CVE, 182), e cerca di appaersarsi in una sorta di «caso controllato» (CVE, 181) attraverso l'elenco alfabetico, l'adozione di «dossier» aperti, e di schemi («griglia dei luoghi») (CVE, 182)

che è possibile riempire e rimodulare ad libitum.

È appena il caso di ricordare che Barthes svolge queste considerazioni in un corso sulle forme di aggregazione e di segregazione del monachesimo primitivo (e di tutte le forme di asceti intramondana sperimentate dalle religiosità protocristiane sino alla mistica fiamminga appunto)⁴ e che il lessico che ne costituisce l'enciclopedia è fortemente compromesso con il vocabolario della mistica⁵.

Nella celebre lezione inaugurale della Cattedra di Semiologia generale del 7 gennaio 1977 Barthes scopre le carte sul movente profondo di tutte le sue riflessioni, quando chiarisce che ogni atto di lingua (più che l'astratto «linguaggio») è un invischiarsi con il potere e che dunque «può esservi libertà solo al di fuori del linguaggio. Sfortunatamente, il linguaggio umano è senza lato esterno: esso è una porta sbarrata. Se ne può uscire solo al prezzo dell'impossibile: attraverso la singolarità mistica, quale la descrive Kierkegaard quando definisce il sacrificio di Abramo come un atto inaudito, vuoto di qualsiasi parola, anche interiore...» (SFL, 179).

Tutta l'attività di Barthes – certo con maggiore insistenza ed esplicitezza nelle ultime opere – è volta a cercare di vedere/ sentire *oltre* questa «porta sbarrata» le ragioni profonde dell'Essere. La porta è senz'altro sbarrata, da essa non provengono suoni, men che meno parole, segni... ma qualcosa l'attraversa, s'insinua tra le fessure, passa dagli anditi sottili che la definiscono. Questo qualcosa, Barthes lo ripete sin da *Il piacere del testo*, ha per lui un nome ben preciso, è un qualcosa che si oppone a qualunque linguaggio e che la semiologia può solo fare emergere *per differenza* occupandosi – come si legge nella lezione inaugurale – dell'«impuro della lingua, dello scarto della linguistica, la corruzione immediata del messaggio» (SFL, 188).

Dovremo imparare a sentire nelle

parole che abbiamo messo in corsivo, l'eco di un'esperienza che è stata quella della mistica e di una mistica particolare, di un'epoca particolare e di una regione particolare: la mistica nuziale fiamminga (non a caso uno dei modelli di comunità delle lezioni è il *béguinage*), quella mistica tutta al femminile che Barthes ha frequentato per anni – sin da quando attendeva alle lezioni di Jean Baruzi al Collège de France⁶ – e che gli ha fornito la netta consapevolezza che quel «qualcosa» che penetra attraverso la porta sbarrata del linguaggio è il *desiderio*, la *jouissance*, come si legge nei primi timidi tentativi di dire quel che conta veramente, e che poi cercherà di parafrasare, nel senso di «accerchiare» verbalmente, con altri termini quali amore, *punctum*, vuoto etc.

2. Dunque è possibile leggere Barthes, tutto Barthes, lasciandosi guidare dalla luce intermittente di un'esperienza che ha permeato di sé, clandestinamente, gran parte del pensiero novecentesco⁷. Né Barthes costituisce un caso isolato. Forse è appena il caso di ricordare che, oltre alla linea dell'ateismo mistico russo-tedesco, le cui pulsazioni si avvertono in autori come Lukács, Bloch, Ernst e negli scrittori espressionisti⁸, vi è una vivacissima tradizione francese che risale almeno a Henri Bergson⁹ e, sul piano storiografico, a quel capolavoro interrotto che è *l'Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1916-1928) di Henri Bremond. L'influenza di questa tradizione è capillare anche se offuscata dall'enorme successo in Francia del marxismo critico, della fenomenologia, dello strutturalismo. Ma nessuna delle stagioni del pensiero francese ne è esente. Non è certamente un caso se Algirdas Julien Greimas decide di concludere il proprio insegnamento accademico con la lezione *Dell'imperfezione* (*De l'imperfection*) (1987)¹⁰, facendo eco al *Distacco* (*Détachement*)¹¹ (1986) di Michel Serres, testi che si stagliano su un paesaggio molto più complesso come quello vividamente

delineato nella grande riflessione di Michel De Certeau a sua volta maturata a stretto contatto con studiosi della mistica come Jean Orcibal¹², Jean Baruzi¹³, Alexandre Koyré¹⁴ e Henri de Lubac. Per non parlare del fascino esercitato, molto al di là del successo pubblico ed editoriale, dal pensiero di Simone Weil, tradito sino ai nostri giorni da figure come Maurice Blanchot¹⁵.

Sarebbe necessario scrivere la storia di questa mistica del pensiero nella Francia del Novecento, non dimenticando figure apparentemente lontane da questi scenari come Barthes appunto, Louis Marin e Denis de Rougemont, ma risalendo all'indietro sino alla fine del secolo diciannovesimo quando figure come Maurice Maeterlinck, Joris Carl Huysmans e soprattutto Ernest Hello lavorarono alle «volgarizzazioni» di alcune opere del mistico fiammingo Jan van Ruysbroeck (Ruusbroec) (1293-1381)¹⁶ che Barthes, come vedremo, pone al centro del suo pensiero e soprattutto della sua scrittura.

Le pagine che seguono vanno pertanto considerate solo un invito alla lettura trasversale di molte delle più straordinarie avventure del pensiero novecentesco. Si tratta, come si vede, di opere non occasionali e di personaggi di assoluto rilievo per la filosofia del Novecento, autori che testimoniano di un'ossessione durata quasi un secolo. Certo un sentiero fangoso, di voci flebili, rispetto ai toni altisonanti dello strutturalismo trionfante o dell'impegno politico foucaultiano, ma voci che furono ascoltate da tutti, che si rimandavano l'un l'altra (moltissime le risposte implicite tra questi autori che oggi cogliamo solo parzialmente) e tutte intese a dar senso all'«absent de l'histoire» per dirla con De Certeau.

Le opere di questi autori hanno infatti un momento di convergenza: fondare il pensiero a partire da un'assenza, dall'indicibilmente Altro, o almeno non trascurando, dopo una vita dedicata alla scienza del dicibile – esemplari i casi di

Greimas, Serres e Barthes stesso – la «passione del fuori» (Blanchot).

Ovviamente gli autori citati praticano mistiche parecchio diverse. Per quanto il lessico usato abbia delle interessanti convergenze e significative sovrapposizioni, non è difficile, per chi è minimamente introdotto al pensiero mistico, distinguere in questi autori immediatamente l'«approccio speculativo»¹⁷ – per lo più derivante dalla tradizione eckhartiana – da quello tipico della *Brautmystik*, la mistica dell'amore cui pure Barthes fa riferimento. Né è difficile scorgere a volte l'imbarazzante commistione di temi e motivi tratti dall'esoterismo mistico, spesso dichiaratamente fascistoide e comunque risalente all'irrazionalismo tedesco nella sua versione più decadente che ogni tanto fa capolino nonostante le buone intenzioni degli autori. Si tratta di un panorama troppo vasto e complesso per poter essere schizzato in questa sede e in Francia con innesti profondi nella sociologia, nella teoria letteraria, nell'antropologia filosofica, nella psicoanalisi soprattutto. Limitiamoci dunque a Roland Barthes e alla sua «devotio moderna»¹⁸ basata su una mistica dell'amore di chiara ascendenza fiamminga.

Che Barthes sia stato sin dall'inizio sensibile al richiamo del pensiero mistico, e, almeno in una primissima fase, della versione speculativa della mistica, appare evidente se si legge in trasparenza la fascinazione che egli subisce negli anni Quaranta per la teoria del dramma e del tragico di provenienza tedesca. Nel caso della filologia barthesiana non si potrà mai ringraziare abbastanza gli editori dei primissimi scritti teatrali nei quali Barthes pone in rodaggio il proprio lessico filosofico (e mistico). In Italia un'edizione di questi acerbi ma fondamentali saggi si deve a Marco Consolini e Gianfranco Marrone. Consolini ha intuito che il lavoro di Barthes sul teatro, prima della «svolta» brechtiana è essenziale per la formazione del suo pensiero e che l'incontro con Brecht

segna semmai una cesura in un percorso che si ricostituirà faticosamente solo nelle ultime opere.

I toni dei primi scritti sul tragico sono del resto inequivocabili. Vi è dietro tutta l'esperienza mistica della *Metafisica della tragedia* (*Metaphysik der Tragödie*)¹⁹ (1911) di Lukács e la rilettura che ne fa Lucien Goldmann nel suo celeberrimo libro *Il Dio nascosto. La visione tragica in Pascal e Racine* (*Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les «Pensées» de Pascal et dans le théâtre de Racine*)²⁰. Qui è in azione una mistica speculativa che cerca di opporre alla banalità e dispersione della vita mondana un'ascesi rigorosa e sostanzialmente dis-umana, l'esperienza di un attimo assoluto (*Augenblick*) che dà senso all'esistenza nonostante coincida con l'annientamento della creatura, affermando il valore trascendent(al)e di un'esistenza che si contrappone a quell'«anarchia del chiaroscuro» che Lukács considera il destino dell'anima moderna. Basta leggere il saggio *Cultura e tragedia* (*Culture et tragédie*) (1942) (ST 37 ss), che per altro mima i fortunati titoli di Simmel e dello stesso Lukács, per capire che l'esperimento barthesiano è ancora tutto dentro quella *Kulturgeschichte* tedesca che vede nella modernità solo la scena di una decadenza (*Entartung*). Ad essa va opposta, con il tipico volontarismo delle avanguardie storiche, la salvezza nella forma-tragedia: «Occorreva ottenere – scrive il giovane Barthes – e comunicare una visione del mondo che fosse prima di tutto armoniosa – ma non necessariamente serena – cioè abbandonare volontariamente un certo numero di sfumature, di curiosità, di possibilità, per presentare l'enigma umano nella sua nuda essenza» (ST, 37). La lotta per l'essenza che consiste nell'annientamento del chiaroscuro psicologico, nella rinuncia alla molteplicità della vita quotidiana e delle forme mondane, è la cifra della *reductio ad unum* proposta dalla mistica, quell'enfasi sulla spoliatura del creaturale, quell'adattarsi al

respiro contratto in una «tagliante aura montana» che Lukács proponeva nella *Metafisica della tragedia*. Il testo di Barthes è letteralmente invaso dalla metafora dell'essenza presente in Lukács, fino alla mimesi e al plagio involontario. E non è un caso che Lucien Goldmann abbia visto in questo giovane Lukács un precursore del «mistico» Heidegger. Un *close reading* dei testi di Barthes lo dimostrerebbe facilmente. Ma qui mi interessa segnare soprattutto uno spazio di riflessione che lega indissolubilmente estetica e religione, lessico dell'arte e lessico della mistica. Siamo infatti appena agli inizi di un percorso che avrà tappe molto più esplicite e mature nel tardo Barthes.

3. A Gianfranco Marrone si deve l'aver enfatizzato la sostanza tragica di questo Barthes che cerca una sorta di «innocenza linguistica» (ST, 279) oltre la connotazione e la denotazione. Ma che cos'è questa *innocenza* se non il portato di una ricerca inesausta, il desiderio profondo di ogni via mistica all'Essere? Marrone coglie nella sua lettura esperta e simpatetica della vicenda intellettuale di Barthes il filo rosso di questa «disperazione», di questa «utopia», di questa ricerca di un'ulteriorità che riemerge in tutti gli scritti che davvero contano e anche in improbabili interviste o documenti, da *Il piacere del testo a Barthes di Roland Barthes*, dai *Frammenti di un discorso amoroso*²¹ a *La camera chiara*. Per noi si tratta adesso di indagare questo *quid*, il *focus* proprio del suo ragionamento, *oltre* i limiti del linguaggio.

Appare così in tutta la sua icasticità il profilo di una mistica che non è certamente quella apocalittica dell'ateismo mistico (atei che credono in Dio, martiri di una fede senza Dio etc.) che ha popolato la letteratura tedesca, né quella della mistica speculativa di marca eckhartiana che ha fecondato la filosofia tutta «linguistica» di Heidegger e dell'ermeneutica contemporanea. Altre sono le categorie in gioco per Barthes, tutte concentrate sulle

movenze tipiche del lessico della mistica femminile: corporeità, godimento (*jouissance*), rapimento, trasporto, ferita etc. Tutta la sua mistica dell'amore del resto ruota intorno a tre temi essenziali: 1) l'amore come annullamento di sé (e del linguaggio); 2) l'amore come conoscenza (oltre i limiti del linguaggio); 3) l'amore come godimento/gioia (*jouissance*) (nel silenzio del linguaggio).

Se gli scritti sul teatro rappresentano, sia pure solo mimeticamente, un primo approccio a una scrittura che non rifugge il mistico, anzi lo insegue ed evoca senza reticenze, altre opere, prima fra tutte *Il piacere del testo*, i *Frammenti di un discorso amoroso* e *La camera chiara*, possono essere considerate tre grandiosi esperimenti di una scrittura che si confronta, si misura dichiaratamente, con la tradizione mistica²².

Già certe scelte lessicali di Barthes avrebbero dovuto metterci in ascolto: il *punctum* de *La camera chiara*, la «puntura» che è possibile infliggere al proprio occhio al cospetto di un'immagine fotografica in cosa si differenzia dalla *ferita* cui si espone il corpo della *Brutmystik* di Hadewijch o di Beatrice van Tienen? E la *jouissance* de *Il piacere del testo* non deve tutto a quel Ruysbroeck che scrive: «*J'appelle ivresse d'esprit cet état où la jouissance dépasse les possibilités qu'avait entrevues le désir*»²³ e che Barthes si deciderà a rivelare come sua fonte solo nei *Frammenti*?

Altri nomi si aggiungono nel testo di Barthes, da Angelus Silesius a Juan de la Cruz, da Hadewijch a Ignazio di Loyola, da Teresa d'Avila a Meister Eckhart – certo non comuni nel dibattito strutturalista, ma onnipresenti nella cultura francese del tempo – laddove però centrale si rivela la tradizione della mistica dell'amore che discende da Guglielmo di Saint-Thierry con le sue *ebrietas amoris* e *insania amoris*.

Ai margini della sua opera, sempre di sfuggita, Barthes nomina i suoi autori, più spesso allude solo ad alcune non meglio definite fonti mistiche, come quando nei

Frammenti di un discorso amoroso scrive: «Per comporre questo soggetto amoroso, sono stati “montati” dei pezzi di origine diversa [...] Ve ne sono che derivano da letture insistenti (il *Simposio* di Platone, lo Zen, la psicanalisi, certi mistici...)» (F, 9 e 225). E ancora ne *La camera chiara* insisterà apertamente sulla «sostanza religiosa» di cui si sente «imbevuto» (CC, 83) e che non è per lui impegno occasionale. Confessione tanto più potente in quanto occultata tra le righe di un commento sulla fotografia!

La parola «mistica» fa del resto spesso capolino nel testo barthesiano quando meno ce l'aspettiamo. La sua utopia è quella di poter sostenere un giorno «l'eccezione dei Mistici» (VSPT, 106), quella «grande perdita soggettiva» (VSPT, 120) che nel godimento accede a un altro «grado» dell'essere. Che la conoscenza della mistica in Barthes si nutra di letture robuste lo dimostrano le continue citazioni, spesso molto tecniche, come quando per descrivere uno degli artisti a lui più congeniali, Cy Twombly, fa riferimento alla «mistica apofatica» (OO, 184), ovvero la mistica negativa certo più legata alla tradizione eckhartiana che a quella, a lui più congeniale, del beghinaggio fiammingo.

Con tutta probabilità uno studio approfondito del testo rivelerebbe al lettore una serie di fonti occulte, in linea con la tesi di Barthes secondo cui «la scrittura è sovente (o sempre?) servita a nascondere ciò che le era affidato» (VSPT, 10). Nascondere anche quando si assiste a citazioni esplicite com'è il caso di Ruysbroeck per i *Frammenti di un discorso amoroso*, una citazione che di fatto occultata l'onnipresenza del mistico fiammingo tra le pagine del testo. Non sarebbe infatti difficile dimostrare che l'impianto stesso dell'opera risente dell'influsso del mistico fiammingo (e anche della Hadewijch), soprattutto nella forma oltre che nelle tematiche. In effetti l'edizione di Ruysbroeck che Barthes evidentemente possedeva contiene pagine decisive per

molti testi fino alla *Camera chiara*. Si tratta della celeberrima e più volte ristampata edizione di Ruysbroeck *L'Admirable* (*Oeuvres choisies*), curata da Ernest Hello e pubblicata a Parigi a partire dal 1869 e costantemente ristampata. Barthes ne possedeva con tutta probabilità l'edizione originale o comunque una che riproduceva le pagine dell'edizione originale. Il volume era introdotto da un saggio di Hello di cui Barthes tiene certamente conto riportando alcuni aneddoti sulla vita del mistico fiammingo. Non è del resto peregrino, per esempio, ricondurre la complessa nozione di «*punctum*» alla fonte ruysbroeckiana. Nella nota biografica del volume di Hello è riportato un curioso aneddoto sulla vita del santo che potrebbe aver ispirato Barthes. Racconta il curatore che a distanza di cinque anni dalla morte il corpo del santo venne riesumato totalmente incorrotto: «*Il y avait seulement un petit point du nez qui portait une trace très-légère, mais une certaine trace de corruption*»²⁴. Basta leggere il commento che Barthes fa di questo aneddoto nei *Frammenti* per rendersi conto di come quest'immagine abbia potuto maturare fino a riemergere ne *La camera chiara*: «Sul volto perfetto e come imbalsamato dell'altro (a tal punto esso mi affascina), scorgo tutt'a un tratto un punto di corruzione. Questo punto è minuscolo: un gesto, una parola, un oggetto, un vestito, qualcosa d'insolito che emerge (e prende risalto) da una regione di cui non avevo mai sospettato l'esistenza, e che bruscamente unisce l'oggetto amato a un mondo piatto» (F, 23). A quella «regione» altra, in fondo, sembra dare adito la fotografia. E il *punctum*, si legge ne *La camera chiara*, è infatti una «puntura, piccolo buco, macchiolina, piccolo taglio», come la segnatura della corruzione nel corpo di Ruysbroeck²⁵.

4. Quali sono dunque le coordinate della scrittura mistica di Roland Barthes? Non vi è testo in cui Barthes rinunci a delineare quello che, a ben vedere, è il profilo di una

teoria mistica della *scrittura*, di una mistica che è anzitutto un *modo di scrivere*, un pensiero e un anelito affidato alla lentezza della mano che segna il foglio (VSPT, 62 ss). Sparse si trovano parecchie attestazioni che il mestiere di scrivere è mestiere mistico per eccellenza, asceti, forma sentimentale del pensiero che cerca di intercettare gli effluvi divini che penetrano attraverso la «porta sbarrata» e attivano il desiderio, essi sono anzi probabilmente un'estrema appendice del desiderio che Dio indirizza alla propria creatura. Per questo nelle *Variazioni sulla scrittura*, Barthes riconduce questa tecnica alla religione e al rituale, in Cina come in Ignazio di Loyola (VSPT, 13).

Il contatto con ciò che ci proviene dalla porta sbarrata è *jouissance* certo, ma non è privo di imbarazzo, stupore, a volte sgomento, un essere travolti e stupiti, che nella sua autobiografia per frammenti Barthes lucidamente rubrica come esperienza paradossale e ne riconosce apertamente l'origine mistica:

IL PARADOSSO COME GODIMENTO [...]

Aggiunta al *Piacere del testo*: il godimento non è ciò che risponde al desiderio (lo soddisfa), ma ciò che lo sorprende, l'eccede, lo svia, lo deriva. Bisogna rivolgersi ai mistici per avere una buona formulazione di ciò che può far deviare un soggetto in questo modo: Ruysbroeck: «Chiamo ebbrezza dell'animo quello stato in cui la gioia supera le possibilità che il desiderio aveva intravisto». (Nel *Piacere del testo*, il godimento è già detto imprevedibile, è la parola di Ruysbroeck è già citata; ma posso sempre citarmi per significare un'insistenza, un'ossessione, dato che si tratta del mio corpo)²⁶.

Si badi bene: si tratta di un godimento che investe il soggetto, e lo eccede. Non mero edonismo – cui pure dopo Schiller siamo abituati – ma esperienza indipendente dal soggetto e per di più rivolta al suo corpo²⁷. Per questo la scrittura, si legge nelle *Variazioni*, è la più umana delle tecniche; essa è affetto e corpo insieme (VSPT, 52 ss.):

«Per il resto, non conosco della mia scrittura che ciò che so del mio corpo: una cenestesi, un'impressione generale, l'esperienza di una pressione, di una pulsione, di uno scorrere, d'un ritmo: un prodursi non un prodotto, un godimento non un'intellezione» (vsPT, 55). E il godimento, aveva scritto Ruysbroeck, «s'accomplit dans la profondeur sans nom», l'anonimia dell'*Einswerdung* con Dio. Insomma un essere afferrati, rapiti, ma soprattutto qualcosa che eccede in tutti i sensi l'esperienza: l'appagamento. Si legga ad esempio il paragrafo sull'esser trasportati nella gioia fuori del linguaggio:

Il fatto è che, se è incoerente esprimere malamente l'infelicità, per contro, nel caso della felicità, sarebbe una colpa sciuparne l'espressione: l'io parla solo quando è ferito; quando mi sento appagato o mi ricordo di esserlo stato, il linguaggio ci appare angusto: io sono trasportato fuori del linguaggio, cioè fuori del mediocre, del generico: «Avviene un incontro che, a causa della gioia, è intollerabile, e talora l'uomo è annichilito; questo è ciò che io stesso chiamo il trasporto. Il trasporto è la gioia di cui non si può parlare» (F, 31).

Né mancano nella mistica barthesiana tonalità che richiamano la durezza di un tale incontro, soprattutto quando Barthes cerca di pensare ai risvolti fisici, corporei, di questo trasporto che è nella gioia e nel godimento ma che non è privo, proprio per la sua radicalità, del proprio opposto: il patimento.

Della *Brautmystik* Barthes conosce infatti l'attenzione per la dimensione fisica di questa tensione, l'ossessione di un corpo che letteralmente si apre – anche attraverso l'incisione che è la scrittura (vsPT, 37) – e dà adito al più intimo. Che la ferita – la *blesure* ruysbroeckiana²⁸ – stia al centro della sua idea di un contatto profondo con l'essere è dimostrato da molti passaggi dei *Frammenti*:

Più la ferita è aperta, al centro del corpo (nel «cuore»), più il soggetto diventa soggetto: poiché il soggetto è l'intimità («La ferita [...] è d'una intimità spaventosa»). Tale è la ferita dell'amore: una piaga radicale (alle «radici» dell'essere) che non riesce a richiudersi, e da cui il soggetto scola via, componendosi come soggetto proprio in questo fluire (F, 162 ss.).

E certamente all'idea di una mistica ferita deve essere ricondotta la figura del «*punctum*»: «il *punctum* di una fotografia è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce» (CC, 28), cioè, come si è detto prima, rapisce e trasporta. Un'immagine che Barthes riprende costantemente nel testo (CC, 23, 52, 75) e che infine riconduce senza mezzi termini alle «stimate» (CC, 95). La ferita è ciò che si vede, ciò che si mostra quando qualcosa si incide profondamente, quando letteralmente si «taglia in due» la carne, quando si separano le coppie buone del binarismo e si guarda solo al «mezzo» che si apre. È una *fissurazione* (vsPT, 37), una *crepa* (vsPT, 81), una *lacerazione* che lascia il corpo inerme e attraversabile a un tempo. Per questo i testi sulla scrittura sono totalmente ossessionati dalla ritualità del sacrificio e dalle parole di mistici come Angelus Silesius o Loyola²⁹. La scrittura è la *pratica* della ferita, l'in-scrizione della lettera nel corpo reale e mistico del vivente, lo «spazio di un godimento» (vsPT, 76) di cui Barthes vede con chiarezza la dimensione sessuale e perversa: «Questi due bordi, il compromesso ch'essi mettono in scena, sono necessari. Né la cultura né la sua distruzione sono erotiche; è la crepa fra l'una e l'altra che lo diventa. Il piacere del testo somiglia all'istante insostenibile, impossibile, puramente romanzesco, che il libertino gusta alla fine di un'ardita macchinazione, facendo tagliare la corda a cui è appeso, nell'attimo del

godimento» (vsPT, 78).

Opponendo *piacere* a *godimento* già nel saggio sul testo, Barthes crea uno spazio immaginale che è quello cui può attingere l'amore. È significativo che il «testo di godimento si definisca come un depotenziamento del soggetto, *conditio sine qua non* dell'esperienza mistica: «Testo di godimento: quello che mette in stato di *perdita*, quello che sconforta [...] fa vacillare le assise storiche, culturali, psicologiche, del lettore, la consistenza dei suoi gusti, dei suoi valori e dei suoi ricordi, mette in crisi il suo rapporto col linguaggio» (vsPT, 84)³⁰. Scrive Ruysbroeck: «*Je ne suis plus capable de parler d'aucun réalité perceptible: voici le simple, l'infini; de la perte, voici que je fonds et que jè m'écoule dans la ténèbre sacrée*».

Barthes sa benissimo, e lo confida nella sua autobiografia, che il «godimento» è ciò che lo ha definitivamente allontanato dalle illusioni della semiologia (BRB, 61), o che la «nuova» scienza del linguaggio si produrrà come una «scossa: scavalcherà, come si salta un gradino, qualsiasi *espressione*» (BRB, 78), che sarà infine necessario riuscire a «immaginare un dopo-senso» (BRB, 100) e rappresentare, anche attraverso un cammino che apertamente si dichiara «iniziativo», la vera utopia di un'abolizione del senso (BRB, 100) che è, appunto, l'utopia ultima di ogni mistica.

Il capitolo sull'appagamento dei *Frammenti*, intitolato «*Tutte le voluttà delle terra*», oltre a essere una parafrasi delle prime pagine delle opere scelte di Ruysbroeck è soprattutto una fin troppo esplicita incursione nel lessico dell'esperienza mistica cui Barthes non sottrae, almeno questa volta, una dimensione in fin dei conti trascendente. Val la pena di leggere il brano per intero perché il lessico tradisce, al di là della palese secolarizzazione cui sembra esporsi l'esperienza amorosa, e la reiterata insistenza su una «mistica» senza dio, tutti i *topoi* di un'estasi mistica che tende al «Bene Supremo»:

«Prendete tutte le voluttà della terra, fondetele in una sola e quindi precipitatela tutt'intera in un solo uomo: ebbene, tutto ciò non è niente in confronto al godimento di cui io parlo»: L'appagamento sarebbe dunque una precipitazione: qualcosa si condensa, fonde su di me, mi folgora. Che cos'è che mi colma a tal punto? Una totalità? No. È qualcosa che, muovendo dalla totalità, la supera: una totalità netta, una somma senza eccezione, un luogo senza niente vicino («la mia anima non è solo colmata, ma sommersa»). Io colmo, sono colmato, io accumulo, ma senza pormi limiti: io produco un *troppo*, ed è proprio in questo *troppo* che l'appagamento ha luogo (il *troppo* è il regime dell'Immaginario) (F, 30).

Questo «troppo», questo «*über*» che travolge e trabocca, porta tipicamente alla *sinderesi*, alla *unio mystica*, alla «Coincidenza» come la chiama Barthes usando la lettera maiuscola. È la *dismisura* da cui deriva ogni misura, la perfetta coincidenza con l'Immagine – ancora una volta maiuscola quasi a denunciare la sua origine religiosa – l'esperienza temporanea della morte come quella che si fa al cospetto di una fotografia: «*Il [l'amore] ignore la mesure, et quelquefois désire la mort, comme moyen d'union*».

I testi sul godimento sono una parafrasi di uno dei capitoli fondamentali di Ruysbroeck, *De la jouissance chaste*. Del resto molte pagine dei *Frammenti* richiamano nei dettagli le tappe dell'innamoramento mistico: la preparazione ascetica (*Essere ascetici*) (F, 32), la pena per l'assenza dell'amato (*L'assente*) (F, 33), il «languor d'amore» – cui Ruysbroeck dedica un intero e fondamentale capitolo *Languer et impatience* – il rapimento (*Du ravissement et des révélations*) nel paragrafo che Barthes intitola *Rapito in estasi* (F, 162 ss.) e, infine, l'annullamento estatico in Dio. Molti dei paragrafi dei *Frammenti* fanno costantemente riferimento al testo di Ruysbroeck, a cominciare dal primo dedicato all'«abbraccio» che prelude

all'idea tutta ruysbroeckiana del languire tra le braccia e gli sguardi dell'unico Oggetto del desiderio: «Nel languore amoroso, qualcosa se ne va, senza fine; è come se il desiderio non fosse nient'altro che questa emorragia. La fatica amorosa è questo: una fame che non viene saziata, un amore che rimane aperto. E ancora: tutto il mio io è tratto fuori, trasferito nell'oggetto amato il quale ne prende il posto: il languore sarebbe quindi quest'estenuante passaggio dalla libido narcisista alla libido oggettuale. (Desiderio dell'essere assente e desiderio dell'essere presente: il languore sovrappone i due desideri, pone l'assenza nella presenza. Di qui uno stato di contraddizione: è la "brûlure suave")» (f, 126).

L'indicibilità, l'imbarazzo, lo stordimento di un'esperienza estrema è tuttavia, come in ogni mistica dell'amore, appagante, felice, un traboccare dell'Essere. Persino il rapporto d'amore terreno è esemplato sull'atto mistico di una conoscenza impossibile (quella di Dio). Nei *Frammenti* si legge:

Prodigarsi, adoperarsi per un soggetto impenetrabile, è religione pura. Fare dell'altro un enigma irrisolvibile da cui dipende la mia vita, significa consacrarlo come dio; io non riuscirò mai a risolvere l'enigma che egli mi pone: l'innamorato non è Edipo. Quindi, non mi resta altro che volgere la mia ignoranza in verità. Non è vero che quanto più si ama, tanto più si capisce; ciò che l'azione amorosa ottiene da me è soltanto questa cognizione: nell'altro non c'è nulla da scoprire: la sua opacità non nasconde affatto un segreto, ma semmai una sorta di evidenza, nella quale si annulla il gioco dell'apparenza e dell'essere. E quindi cresce in me lo stimolo ad amare qualcuno che sia sconosciuto e che tale deve restare per sempre: impulso mistico: io accedo alla cognizione dell'inconoscibilità (f, 108).

Per questo l'innamoramento è l'atto più prossimo all'accettazione dell'imperscrutabilità di Dio. E, come nella

mistica dell'amore, solo un atto di completo abbandono all'Altro può produrre l'*unio mystica* con la divinità.

5. Ma più che i temi è la *forma* del pensiero barthesiano quella che richiama più da vicino l'esperienza della mistica. Già il procedere per frammenti e liste è sintomatico. Ma soprattutto l'amore per il *paradosso*, per la *contraddizione* che esalta la *coincidentia oppositorum* dà forma al pensiero di Barthes.

Forse il brano più caratteristico è quello che nei *Frammenti* cerca di pensare l'oscurità della notte – un *topos* della mistica – come il luogo di un'illuminazione assoluta. È quella «*obscurité translumineuse*» che Ruysbroeck trae dalla teologia mistica di Dionigi e che Barthes esemplifica richiamando l'ammirabile «notte luminosa» («*tenebrosa alumbrarse de la noche*») di San Giovanni della Croce che anche lui, come De Certeau, legge attraverso l'epocale interpretazione di Jean Baruzi. Si tratta di una delle più brillanti testimonianze del tono mistico dei *Frammenti*:

Il più delle volte mi trovo a essere nell'oscurità del mio stesso desiderio; io non so che cosa vuole, lo stesso bene risulta essere per me un male, tutto si ripercuote, io vivo a sussulti: *estoy en tinieblas*. Ma altre volte si tratta di una Notte diversa: solo, in posizione meditativa [...] penso all'altro con calma, lo guardo così com'è; tralascio ogni interpretazione; entro nella notte del non-senso; il desiderio continua a vibrare (l'oscurità è transluminosa), ma io non voglio cogliere niente; è la Notte del non profitto, del dispendio sottile, invisibile: *estoy a oscuras*: io sono lì, seduto semplicemente e tranquillamente nell'interno nero dell'amore (f, 142).

È l'immobilità che è *conditio sine qua non* dell'*unio mystica* quella che Barthes cerca di esprimere. E nel corso della sua opera più volte è riuscito a sfiorare questo pensiero,

usando metafore diverse ma convergenti. È l'*immobilità* che traluce dall'enigmatica tenda fotografata dalla polaroid a colori di Daniel Boudinet anteposta (senza commento alcuno) alla *Camera chiara*, è l'*oscurità* inane del kafkiano «chiudere gli occhi» per vedere meglio, e «far parlare l'immagine del silenzio» (cc, 56), o – come si legge in uno dei passi più intimi del libro sulla fotografia – il *silenzio* pieno di significato che metteva Barthes in relazione con l'unica persona della sua vita, la madre: «noi pensavamo senza dircelo che l'insignificanza leggera del linguaggio, che la sospensione delle immagini, dovesse essere lo spazio stesso dell'amore, la sua musica» (cc, 73). Quell'amore disperato, e forse riservato solo alla madre, che Barthes cerca di pensare nella sua mistica. L'immobilità è la solenne e difficile utopia di un amore disattivo, inerte, pienamente unificato, avulso da ogni contesto. La letteratura, come la mistica, è per Barthes l'unica pratica che possa veramente mettere in crisi il soggetto e fargli fare l'esperienza limite ma anche appagante della sua dispersione (s, 247).

Ma cosa può dar testimonianza di questo vuoto, di questa folgorazione, di questo silenzio? In più luoghi Barthes, a cominciare da *Il piacere del testo*, insiste sul fatto che la Letteratura, oltre a essere – come si legge nella lezione inaugurale – l'unico modo per sfuggire alla dittatura del Significato, è «il luogo stesso dell'impossibile perché essa sola può dire il proprio vuoto, e dicendolo fonda di nuovo una pienezza» (sc, 122). Ora è del tutto evidente che solo nella mistica si cerca di fare spazio al vuoto *del* mondo, a ciò che non-essendo-mondo può forse attingere alla verità. Non a caso Barthes ritiene di dover discutere con Blanchot³⁹ di questa nozione del *vuoto*. Più tardi *L'impero dei segni* non a caso si aprirà con l'ideogramma *MU*, il vuoto. Alla fine del suo itinerario Barthes troverà conforto nell'idea zen del *satori*⁴⁰, ovvero quell'accecamento, quella illuminazione

che in realtà non è «altro che una sospensione panica del linguaggio, il bianco che cancella in noi il regno dei Codici, la rottura di questa recita interiore che costituisce la nostra persona» (is, 87). Insomma ancora una volta una forma dell'annullamento del creaturale che Barthes sta perseguendo nella sua filosofia ultima.

Del resto il paragrafo dedicato a *L'esenzione dal segno* in *L'impero dei segni* costituisce la paradossale iniziazione zen verso un «enunciato opaco» che non rimanda a nulla, un estremo tentativo di pensare, per sottrazione di segni e di significati, una sorta di «a-linguaggio» che il contemporaneo De Certeau parafrasava con la figura del «parlar angelico»⁴¹. Barthes è convinto che un tale linguaggio estraneo al «discorso medio» possa esistere e, per quanto in forma interrogativa, nell'autobiografia ne intravede le coordinate: «Non c'è dunque alcuna speranza che esista, in qualche recesso sperduto della logosfera, la possibilità d'un puro discorso di giubilo? A uno dei suoi margini estremi – molto vicino, è vero, alla mistica – non è concepibile che il linguaggio diventi finalmente esposizione primaria e quasi insignificante d'una pienezza?» (RBR, 130).

Barthes sa perfettamente che questa «utopia» l'ha sfiorata solo al cospetto di sua Madre e di Dio, e, forse, nel caso inaudito di un «ti amo» che esprime una coincidenza, un attimo, appunto, che solo l'esperienza mistica riesce a parafrasare. Esperienza per la quale Barthes è riuscito a trovare – certo facendo risuonare le voci di molti francesi del tempo – una parola ancora più incisiva di «vuoto», meno esotica di «*satori*», il Neutro, il termine cui dedica alcune decisive considerazioni nell'autobiografia.

Il Neutro è l'utopia di un «salto», di uno scarto, lontano dalla dialettica, lontano dal senso (RBR, 150 ss.). Pochi «generi», letterari e non, possono circoscrivere lo spazio del Neutro, lasciarlo

emergere attraverso una parafrasi che è rilkianamente un «*Ringen um Gott*», un ritmo che esalta l'insignificante, che lascia emergere la *significanza*. Le «casuali» fotografie della *Camera chiara* sono uno di questi generi che sfidano l'indicibile, così come l'haiku scoperto in Giappone e che consente a Barthes di immaginare una scrittura che sia puro ritmo, un'avventura (come la mistica *aventüre* renana) dello spirito. Ne *L'impero dei segni* Barthes ci offre forse la parafrasi più riuscita di questo «evento» e della sua *Mystik ohne Gott*:

Lo haiku [...] è articolato su una metafisica che non ha soggetto né Dio, analogo al *Mu* buddista, al *satori zen*, che non si identifica assolutamente con la discesa illuminatrice di Dio, ma piuttosto con il «risveglio di fronte all'evento», scelta della cosa come accadimento e non come sostanza, attacco a quel bordo anteriore del linguaggio che è contiguo all'opacità [...] dell'avventura [...] Ciò dipende dal fatto che il tempo dell'haiku è senza soggetto: la lettura non ha altro *io* che la totalità degli altri haiku di cui quest'*io*, per infinite rifrazioni, non è mai altro che il luogo di lettura [...] così l'haiku ci fa rimemorare ciò che non ci è mai capitato; in esso noi *riconosciamo* una ripetizione senza origine, un evento senza causa, una memoria senza persona, una parola senza orme (IS 92).

Barthes sta cercando in Giappone un «rituale senza dio» (IS, 129), una strategia di svuotamento priva di ogni teleologia, un ritmo del pensiero che sfugga al metodo troppo inficiato dalla volontà e si avvicini invece al vuoto (si noti che Barthes raramente usa il termine «nulla», come se sapesse che è un termine compromesso con la mistica speculativa eckhartiana e, per lui, heideggeriana!). Quando poi dal verbale si passa al visuale (del cinema) Barthes elabora un'altra figura che può rendere la profondità dell'esperienza mistica: il *sensu ottuso*. Anch'esso è un *tertium datur* che spiazza però d'un tratto i

primi due termini, senza alcuna sussunzione dialettica. Il senso ottuso infatti è l'altrove del fotogramma «quello che è “di troppo”, come un supplemento che la mia intellesione non riesce bene ad assorbire, ostinato e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile» (OO, 45). Ancora una volta si tratta dell'indicazione di uno spazio che sta «fuori della cultura, del sapere, dell'informazione», è il luogo di una perversione (sadica?) dello sguardo (OO, 53), è uno spazio senza rappresentazione, ciò che dell'immagine è residuo non verbalizzabile (un'intuizione importante e gravida di conseguenze per la *visual culture* contemporanea!), insomma ancora una volta un eccesso, un «dispendio» (OO, 56), qualcosa che assomiglia ad «uno sfregio da cui è rigato il senso» (OO, 56) – torna la metaforica della «ferita» come condizione essenziale dell'estasi – un taglio che apre tra significante e significato lo spazio della *significanza* (OO, 58).

Il monumento finale di questo itinerario sono da considerare con tutta probabilità le lezioni sul Neutro in cui Barthes scopre le carte appellandosi direttamente e insistentemente alla tradizione mistica, l'unica che ha potuto sia pure solo avvicinarsi a un pensiero del Neutro, più di Blanchot. Barthes nelle lezioni enumera i suoi predecessori senza reticenza: Angelus Silesius, Boehme, Dionigi l'Aeropagita, Meister Eckhart, Pascal, Swedenborg (N, 25 ss.). Il mistico è infatti colui «*qui tend à stopper le langage, à arrêter sa perpétuité*» (N, 57). Più di Blanchot dicevo. È stato infatti Blanchot, anche lui attraversato più volte dal brivido della mistica, a teorizzare una letteratura che considera la verità del mondo una pura menzogna. In un memorabile saggio su Kafka lo stesso Barthes dialoga con Blanchot quando afferma «l'arte dipende dalla verità, ma la verità essendo indivisibile, non può conoscere se stessa: dire la verità è mentire» (SC, 134). Attingere alla verità – come aveva ben compreso

Simone Weil e con lei Blanchot – vuol dire limitarla, degradarla, reificarla. Nella verità, avrebbe detto il Kafka dei *Quaderni in ottavo*, si può solo essere, un Essere che è anche un appartenere (secondo il doppio significato in tedesco della parola «*Sein*»). Fin quando c'è il linguaggio la verità sarà altrove, dimidiata, sconosciuta. Per questo Barthes si costringe a cercare modi diversi per attingere all'Essere. Al senso oppone così la «significanza», al «piacere» il «godimento», allo «*studium*» il «*punctum*»: tutte forme che cercano di sfuggire alla gabbia del linguaggio (e anche dell'immagine). I secondi termini di queste endiadi sono esattamente ciò che non si può dire (VSPT, 89), ciò che si può solo esperire, annullandosi.

Certamente le ultime opere di Barthes sono totalmente attraversate dal brivido di questo anelito, soprattutto quelle posteriori alla perdita della madre. A cominciare da quella sorta di profetica *meditatio mortis* che è *La camera chiara*. Essa rappresenta sul piano dell'immagine quello che *Il piacere del testo* e le *Variazioni sulla scrittura* sono sul piano della scrittura. Così come le tarde lezioni al Collège de France rappresentano forse la più scoperta ammissione di una passione che ha determinato una vita, quel tentativo di trovare una religione fuori della religione (CC, 93), di assecondare un'istanza del corpo – come ogni mistica dell'amore – prima ancora che della mente. Non bisogna infatti dimenticare che la metafora della «vita comune» – cui Barthes dedica le lezioni al Collège, è, ancora una volta, di Ruysbroeck. Su di essa si sofferma anche De Certeau in *Le Christianisme éclaté*: «Secondo Ruysbroeck, la “vita comune” (*dat ghemeyne leven*) collega gli uni agli altri, gli esseri creati nel “senso del mondo intero” e fa coincidere i “momenti” dell'azione e della contemplazione». Azione e contemplazione⁴²: l'impossibile «coincidenza» di questi due momenti è lo spazio e il tempo che Barthes ha cercato per tutta la vita. Per essi ha coniato un termine le cui risonanze sono ancora tutte da

indagare: la *significanza*. Essa è però evidentemente quella «*regio dissimilitudinis*» che la mistica ha sempre cercato di abitare, quell'*itinerarium corporis in deum* che De Certeau ha così ben delineato in quella *Ouverture a una poetica del corpo* che Barthes avrebbe sottoscritto: «È mistico colui o colei che non può arrestare il cammino e che, con la certezza di ciò che manca, sa di ogni luogo e di ogni oggetto che non è questo, che qui non si può risiedere né contentarsi di quello. Il desiderio crea un eccesso. Eccede, passa oltre e perde i luoghi. Fa andare più lontano, altrove. Non abita da nessuna parte. È abitato...»⁴³. E questo sia che si abiti nelle minuscole case delle beghine sia nell'intimità familiare di rue Servandoni.

1. I testi di Roland Barthes saranno citati direttamente nelle traduzioni italiane, quando disponibili. Si sono usate le seguenti abbreviazioni: BRB = *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 1980; CC = *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 2003; CVE = *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par C. Coste, Paris, Seuil Imec, 2002; F = *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. di R. Guidieri, Torino, Einaudi, 1979; IS = *L'impero dei segni*, trad. it. di M. Vallora, Torino, Einaudi, 1984; N = *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil Imec, 2002; S = *Scritti. Società, testo, comunicazione*, a cura di G. Marrone, trad. it. di M. Di Leo, G. Marrone, S. Volpe, Torino, Einaudi, 1998; SC = *Saggi critici*, nuova edizione a cura di G. Marrone, trad. it. di L. Lozzi, M. Di Leo, S. Volpe, Torino, Einaudi, 2002; ST = *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, postfazione di G. Marrone, Roma, Meltemi, 2002; VSPT = *Variazioni sulla scrittura* seguite da *Il piacere del testo*, a cura di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1999;

2. Su ciò non posso che rimandare ai volumi di D. Bremer Buono, *La mistica*, Pisa, ETS, 1996; G. Epiney-Burgand, E. Zum Brunn, *Le poëtisse di Dio. L'esperienza mistica femminile nel Medioevo*, Milano, Mursia, 1994 e F. Beer, *Guerriera e amante. Le grandi mistiche del Medioevo*, Genova, EICG, 1993.

3. Il che non esclude che la mistica sia anche una pratica di lettura, una lettura del desiderio: «Rinchiudendosi per leggere, facendo della lettura uno stato assolutamente separato, clandestino, in cui l'intero mondo s'abolisce, il lettore – il leggente – s'identifica con due altri soggetti umani – a dire il vero assai vicini l'uno all'altro –, il cui stato richiede allo stesso modo una separazione violenta: il soggetto amoroso e il soggetto mistico; Teresa d'Avila faceva esplicitamente della lettura un sostituto dell'orazione mentale; il soggetto amoroso poi, come si sa, è caratterizzato da un ritrarsi di realtà, esso cessa d'investire il mondo esterno [...] nella lettura tutte le emozioni del corpo sono presenti, mescolate, avvolte: il fascino, la vacanza, il dolore, la voluttà: la lettura produce un corpo sconvolto ma non frantumato» (s. 277 ss.).

4. Oltre a essere, beninteso, una straordinaria interpretazione di alcuni romanzi in cui si tematizza l'endiadi viveve-da-soli/vivere-insieme (Defoe, Mann, Gide, Zola etc.).

5. Si potrebbe costruire un dizionario della metaforica mistica di Barthes e la relativa cretomazia di brani ad essa correlati: bruciore, folgorazione, ferita, vuoto, turbamento, stupore, languore, godimento, rapimento, trasporto, sfiguramento, escrescenza, mancamento, scossa, perdita, sconvolgimento, mancamento, tenerezza, lacrime, ebbrezza, perdita, caduta, inabissamento, scossa etc.

6. Su Jean Baruzi si cfr. É. Poulat, *L'Université devant la mystique. Expérience du Dieu sans mode ou Transcendance du Dieu d'Amour*, Paris, Éditions Salvator, 1999, p. 117 ss.

7. Un lavoro ancora tutto da compiere se si escludono le pur acute annotazioni di C. Ossola, «In illa insula immotus», in Id., *L'Avenir de nos origines. Le Copiste et le Prophète*, Grenoble, Jérôme Millon, 2004, soprattutto le p. 339 ss. e di M. Jay, *Roland Barthes and the Tricks of Experience*, in «The Yale Journal of Criticism», n. 14 (2001), pp. 469-476, dove si studia brillantemente il nesso tra omosessualità (più esattamente il fenomeno del «gay cruising») e itinerario mistico; si veda anche Ph. Roger, «Une fidélité particulière à l'infini (de Barthes et des mystiques)», in *Barthes après Barthes. Une actualité en questions*. Actes du Colloque International de Pau, 22-24 novembre 1990, ed. by C. Coquio and R. Salado (Pau, Publications de l'Université de Pau, 1993), pp. 37-41; A. Haverkamp, *The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography*, in «Comparative Literature», n. 45 (1993), pp. 258-279.

8. Su ciò mi permetto di rimandare, oltre ai fondamentali studi di Ferruccio Masini, al mio *Il demone della redenzione. Tragedia, mistica e cultura da Hebbel a Lukács*, Firenze, Aletheia, 1999.

9. Per un primo orientamento che però non si spinge sino ai nostri autori si cfr. É. Poulat, *L'Université devant la mystique. Expérience du Dieu*

sans mode ou Transcendance du Dieu d'Amour, Paris, Salvator, 1999, *passim*. Sul clima generale che produsse queste speculazioni, poi confluite nell'avventura intellettuale di M. De Certeau si può vedere il saggio di C. Ossola, «Historien d'un silence»: Michel De Certeau, ora in M. De Certeau, *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, a cura di S. Fancioni, con un saggio di C. Ossola, Milano, Jaca Book, 2008, p. XXVIII ss.

10. A.J. Greimas, *Dell'imperfezione*, introduzione di P. Fabbri, trad. it. di G. Marrone, Palermo, Sellerio, 1988

11. M. Serres, *Distacco*, trad. it. di A. Zanetello, Palermo, Sellerio, 1988.

12. Jean Orcibal era stato allievo di Alexandre Koyré Jean Baruzi e maestro di De Certeau. Si era laureato con una tesi su Angelo Silesio.

13. Su Jean Baruzi si cfr. É. Poulat, *L'Université devant la mystique. Expérience du Dieu sans mode ou Transcendance du Dieu d'Amour*, Paris, Salvator, 1999, p. 117 ss.

14. Basti pensare allo studio seminale *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris, J. Vrin, 1929.

15. Si vedano ad esempio le pagine intitolate *L'affermazione (il desiderio, la sventura)* che Blanchot dedica a Simone Weil ne *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'«insensato gioco di scrivere»*, trad. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 1977, pp. 142-164, pagine tra le più intense scritte sulla mistica francese e che certo per tonalità e temi risuonano in molte pagine di Barthes.

16. Sulla ricezione di Ruysbroeck si cfr. É. Poulat, *L'Université devant la mystique. Expérience du Dieu sans mode ou Transcendance du Dieu d'Amour*, cit., p. 79 ss. e sulla riscoperta novecentesca del mistico fiammingo, per altro ispiratore dello stesso Meister Eckhart si cfr. almeno K. Ruh, *Jan van Ruusbroec. Versuch einer Würdigung von Person und Werk*, in «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», n. 125 (1996), pp. 1-50. Per un primo orientamento in italiano si può vedere gli estratti nell'ormai classico E. Zolla, *I mistici dell'Occidente. Mistici medievali 2*, Milano, Rizzoli, 1978 che traduce alcuni passi da *L'ornamento delle nozze spirituali* che è il testo cui Barthes fa maggior riferimento, in particolare il capitolo *Languore e impazienza*, essenziale per comprendere i Frammenti di un discorso amoroso. Più di recente si veda *Lo specchio dell'eterna beatitudine*, a cura di G.M. Della Croce, Milano, Edizioni Paoline, 1994.

17. Si cfr. M. Vannini, *La religione della ragione*, prefazione di R. De Monticelli, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

18. Un termine non estraneo allo stesso Barthes che lo usa proprio per indicare una forma di preghiera interiorizzata che assomiglia alla «contemplazione» delle fotografie (cc98).

19. G. Lukács, «Metaphysik der Tragödie» in Id., *Die Seele und die Formen*, Berlin, Egon Fleischel & Co., 1911; trad. it. di S. Bologna, «La metafisica della

tragedia», in G. Lukács, *L'anima e le forme*, Milano, SugarCo, 1972.

20. L. Goldmann, *Il Dio nascosto. La visione tragica in Pascal e Racine*, trad. it. di L. Amodio e F. Fortini, Bari, Laterza, 1971.

21. Carlo Ossola, ad esempio, ha notato che i Frammenti iniziano e finiscono sotto il segno di Ruysbroeck. Cfr. C. Ossola, «In illa insula immotus», in Id., *L'Avenir de nos origines. Le Copiste et le Prophète*, cit., p. 341, nota 92. Sul «discorso amoroso» come discorso mistico andrebbe fatta una rilettura anche di *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études, 1974-1976, suivis de Fragments d'un discours amoureux: inédits*, Paris, Seul, 2007.

22. Ovviamente dovremo lasciare da parte i testi in cui più densa si fa la metaforica mistica e che affrontano direttamente temi mistici, come i saggi su Loyola o i tardi studi sul Neutro. Questi saggi meriterebbero un *close reading* che non possiamo realizzare in queste note.

23. *Rusbrock L'Admirable (Oeuvres choisies)*, traduit par Ernest Hello, Paris, Librairie Poussielgue Frères, 1869, p. 10.

24. *Rusbrock L'Admirable (Oeuvres choisies)*, cit., p. LXXI

25. Non va però dimenticato che il *punctum* barthesiano ha anche un'altra origine probabilmente nei saggi sul «dettaglio» nella *Mutter Courage* di Brecht, ad esempio *Sette fotografie-modello di Madre courage* (st. 225 ss.).

26. *Barthes di Roland Barthes*, trad. it. di G. Celati, Torino, Einaudi, 1980, p. 128.

27. Sul rapporto tra mistica e corporeità si vedano le pagine di M. De Certeau, *Fabula mistica*, cit., p. 85 ss. anche per illuminanti nessi con le tesi di Barthes.

28. *Rusbrock L'Admirable (Oeuvres choisies)*, cit., p. 14: «la chose béante qui est au fond de lui ne se referme plus facilement. Cette chose-là, c'est la blessure de l'amour, c'est ce qu'il y a ici-bas de plus doux et de plus terrible».

29. Va subito detto che il testo di Barthes su Loyola viene subito preso sul serio anche dal punto di vista della storia del pensiero mistico ad esempio da Michel De Certeau nel magistrale saggio il cui titolo stesso contiene echi barthesiani, *Lo spazio del desiderio. Gli «Esercizi spirituali» di Loyola*, in M. De Certeau, *Il parlare angelico*, cit., p. 103. Una lettura approfondita di De Certeau e di Barthes stesso direbbe molte cose sul loro «rispondersi» implicito. Lo stesso dicasi per Blanchot.

30. Anche De Certeau vede nella mistica la «narrazione di una perdita», oltre che l'enunciazione di un desiderio: «La mistica dei secoli XVI e XVII prolifera intorno a una perdita. Rende leggibile un'assenza che moltiplica le produzioni del desiderio» (M. De Certeau, *L'énonciation mystique*, in «Recherches de Science Religieuse», n. 64 (1976), pp. 183-215, la cit. a pag. 183. Ovviamente De Certeau si riferisce alla perdita di ogni significato

della storia.

31. *Rusbrock L'Admirable (Oeuvres choisies)*, cit. p. 160

32. Per ben due volte Barthes fa riferimento al «Bene supremo» per altro sottolineando che tale credenza è una «follia» rispetto al mondo. Altro *topos* religioso di una mistica apertamente teistica.

33. Il termine «coincidenza» ritorna anche quando Barthes cerca di dare espressione a quella sorta di esperienza mistica che è perdersi nel significante come quando egli suona il piano (BRB 66).

34. *Rusbrock L'Admirable (Oeuvres choisies)*, cit., 18 ss.

35. Ivi, 9 ss.

36. Ivi, p. 44, il paragrafo *De la faim insatiable*.

37. Ivi, p. 15 ss.

38. Ivi, p. 18 ss.

39. Cfr. almeno Ch. Bident, *R/M, 1953*, in «Paragraph», n. 30 (2007), pp. 67-83.

40. Per una definizione ampia del «satori» si cfr., oltre a *L'impero dei segni*, le considerazioni dedicate a Cy Twombly in OO 187 ss.

41. Cfr. M. De Certeau, *Il parlare angelico. Figure per una poetica della lingua (Secoli XVI e XVII)*, a cura di C. Ossola, Olschki, Firenze, 1999 dove, in perfetta consonanza con Barthes, De Certeau cerca nella mistica la possibilità di un linguaggio altro: «La mistica è l'Anti-Babele, ricerca di un parlare comune dopo quella frattura, invenzione di una "lingua degli angeli" perché quella degli uomini dissemina» (ivi, p. 68).

42. M. De Certeau, *Le Christianisme éclaté* (con la collaborazione di Jean-Marie Domenach), Paris, Seuil, 1974, p. 118.

43. M. De Certeau, *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, cit., p. 353.