

“Io sono quello che aspetta”.

Soggettivazione e identità dell’innamorato in *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes.

di Ester Ambra Giannelli (Università del Salento)

A chi naviga il mare non s’addice la pelle bianca, ma sul volto mostri i riflessi dell’onda e il vivo sole; così colui che con l’aratro adunco e col pesante rostro a l’aria aperta volta le zolle e rompe; e neppur tu dovrai mostrare candida la pelle, tu che nel Campo cerchi con la lotta la corona Palladia. Ma l’amante, ogni amante sia pallido: il colore è questo che gli giova e gli conviene. Solo gli stolti pensano che non valga. Pallido errava nella serra Orione cercando Side; pallido era Dafni per la ritrosa Naiade. Il tuo cuore appaia sul volto dimagrito; copri senza timore col cappuccio le tue nitide chiome. Lunghe veglie, gli affanni e l’ansia per un grande amore dimagriscono i giovani. Se vuoi giungere in porto, cerca d’apparire ridotto in viso a tal che chi ti guarda possa ben dire di te: “Ecco, tu ami!”ⁱ

Una storia della fortuna dell’innamorato è ancora tutta da scrivere. Dei suoi dolori, delle sue lotte, della sua continua condizione di ricerca - di una meta o dell’infinito, invece, la letteratura ne è talmente ricca che spesso la nomenclatura temporale entro la quale le varie correnti si autodefiniscono ha bisogno di nuovi perimetri, nuovi confini. “*Il sentimento è tutto!*” afferma il Faustⁱⁱ, nel tentativo di sintetizzare il desiderio dell’impossibile. “*L’amore è tutto; perciò, per chi ama, nulla ha importanza in sé. Tutto acquista un significato quando è l’amore a darglielo*” scrive Johannes a Cordeliaⁱⁱⁱ, per sancire il sigillo sul sentimento di esclusività che lega gli amanti. “*Che amerò per sempre, te lo assicuro. L’amore è vita e la vita è immortale*” sussurra Emily Dickinson^{iv}, nello sforzo di trascendere la durata limitata della vita stessa.

Ma il Romanticismo letterario, ad un certo punto, sembra quasi esaurire non le parole ma la forza di ascesa necessaria alla sublimazione del sentimento amoroso stesso. E così, l’*Uomo - Titano*, lo *Übermensch*, l’eroe dello *Sturm und Drang*, non è più capace di sovvertire l’ordine costituito, anche nel linguaggio amoroso, perché il linguaggio non potrà mai afferrare un sentimento ineffabile e

illogico come l'amore e per questo risulterà sempre sbavato, impreciso e insufficiente. O, per lo meno, non il linguaggio svuotato del suo profondo senso strutturale. Questa, ad esempio, è la convinzione alla quale approda un'altra giovane eroina post-moderna, Madeleine Hanna, la protagonista del romanzo di Jeffrey Eugenides intitolato "*La trama del matrimonio*", una giovane studentessa universitaria felicemente attaccata a Jane Austen, George Eliot e Henry James che, all'ultimo anno di università, si iscrive al corso di semiotica e si imbatte nei *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes, ne rimane folgorata e decide di rimodulare la propria vita amorosa cedendo al fascino di Léonard Bankhead, un giovane dallo strano carisma che soffre di profonde crisi depressive, fino a convincersi di esserne davvero innamorata.

L'opera con la quale Madeleine viene in contatto è uno degli ultimi lavori di Roland Barthes prima della sua morte. Critico letterario tra i maggiori rappresentanti della Nouvelle Critique, nata dall'insoddisfazione per la critica tradizionale di origine romantica, nella quale l'esame formale delle opere d'arte ha prevalenti interessi impressionistici e proponente invece un interesse evidente per l'aspetto verbale, egli s'ispira in tutta la sua produzione ai principi della linguistica strutturalista e al metodo d'indagine psicoanalitico per studiare il fenomeno della creazione letteraria, combattendo come meramente erudita la critica universitaria. Non sembra un caso, dunque, che fra i riferimenti psicoanalitici più frequenti dell'opera, oltre a Freud e Winnicott, compaia Jacques Lacan, nella cui riflessione lo strutturalismo è assai importante, come testimoniato dalla concezione dell'inconscio quale struttura trans-individuale e impersonale come il linguaggio. Altri riferimenti del saggio esplicitamente enfatizzati dallo stesso Barthes sono *I dolori del giovane Werther* di Goethe, il *Simposio* di Platone e Nietzsche. Il titolo dell'opera omaggia l'indirizzo linguistico strutturalista risalente a Ferdinand de Saussure, suo primo grande teorizzatore, e cioè la distinzione tra *langue*, ovvero un sistema astratto inquadrato nella istituzione sociale, e *parole*, ovvero un discorso concreto inquadrato nella sfera individuale. Quindi, proponendosi proprio come un paradigma del secondo (coerentemente con l'impostazione strutturalista), analizza più le forme che i contenuti di quel *discorso*: quello che viene proposto è, riflettendo, un ritratto; ma questo ritratto non è psicologico, bensì strutturale: esso presenta una collocazione della parola.

La concezione saussuriana della lingua come "*sistema in cui tutti i termini sono solidali tra loro e il valore dell'uno risulta soltanto dalla presenza simultanea degli altri*"^v riecheggia in questa brillante analisi formale e strutturale delle *figure* del linguaggio amoroso.

Il saggio si presenta proprio come una sorta di dizionario: la struttura segue un ordine alfabetico non rigoroso: alcune lettere vengono saltate, mentre per altre possono apparire più termini e ad ogni parola viene associata una definizione e un esempio letterario che possa rappresentare, almeno in

parte, il sentimento preso in esame. Lo spazio argomentativo è interamente e prepotentemente occupato dal *soggetto amoroso*; ne è il paradigma emotivo declinato non attraverso ciò che egli è, ma per mezzo di ciò che egli *dice*.

Non è discorso *sull'amore*, quindi. È simulazione del discorso stesso.

La narrazione si svolge come una enumerazione linguistico-emotiva le cui *figure*, i cui lemmi, organizzati in un ordine insignificante per scoraggiare la tentazione della ricerca di senso e della forma, scandagliano i momenti fondanti del linguaggio amoroso. È il discorso che l'innamorato recita dentro di sé di fronte all'altro, dinanzi all'oggetto amato, escludendo l'universo esterno, sentendosene anzi minacciato quando questo viene a interferire con l'immagine amorosa alterandone la presunta perfezione e il presunto esclusivo possesso e provocando un tumulto di emozioni solitamente molto dolorose che, in termini psicologici, sarebbero una sorta di ferita narcisistica. L'altro, l'interlocutore muto, è, ovviamente, non l'altro inteso in senso fisico, ma, per dirla con Jung, la sua *Imago*, cioè il suo *fantasma* psicologico.

Il discorso amoroso non è la storia d'amore o la storia di un amore che, per forza di cose, ha una dimensione biunivoca rispetto al suo fluire nel tempo, essendo il prodotto dell'incontro-scontro di due personalità e di due storie. Il discorso amoroso è, al contrario, strutturalmente, ineludibilmente unilaterale: è infatti quell'insieme e quella riserva di *figure* linguistiche – i frammenti del discorso – alle quali l'innamorato attinge secondo i bisogni, le esigenze o i piaceri del suo immaginario.

Viene inoltre eletto un personaggio di riferimento che possa incarnare il ruolo dell'innamorato: Barthes sceglie il Werther di Goethe, l'archetipo stesso dell'amore passionale. A tal proposito, in uno dei primi lemmi, egli restituisce questa delicata immagine:

Mi è costato fatica decidere di togliermi da dosso il mio semplice frac turchino che avevo la prima volta quando ho ballato con Lotte, ma negli ultimi tempi era ridotto proprio indecente. Però me ne son fatto fare uno uguale (...)^{vi}

E ancora, Barthes commenta la stessa immagine che rende:

Con quel vestito, Werther chiede di essere sepolto, ed è con quel vestito che egli viene trovato agonizzante nella sua stanza. Ogni volta che mette quel vestito (con il quale morirà), Werther si traveste. Da che cosa? Da innamorato estasiato: egli ricrea magicamente l'episodio dell'estasi, il momento in cui si è trovato siderato dall'Immagine. Quel vestito turchino lo rinserra talmente forte che il mondo circostante si annulla: soltanto noi due. Mediante quel vestito, Werther si forma un corpo da bambino in cui il fallo e la madre sono uniti, senza

niente al di là. Quel vestito pervertitore è stato indossato in tutta Europa da tutti i fans del romanzo, che lo hanno chiamato “vestito alla Werther.”^{vii}

Werther, con il suo frac turchino e il suo gilet giallo, è l'eroe romantico per eccellenza, una figura che probabilmente oggi non ha nessun corrispettivo nella letteratura e nel cinema. Ma non è lui il protagonista del saggio, bensì un io innamorato che parla e che dice, una voce personale che serve all'autore per drammatizzare l'enunciazione e renderla più coinvolgente. Allo stesso tempo, l'immagine lacaniana che Barthes restituisce nel prosieguo del lemma è quella di chi ha abbandonato *“il tempo in cui non esisteva la consapevolezza della propria immagine corporea [...] e si trova scaraventato in una irrapresentabile sensazione di fusionalità con l'oggetto-madre, dopo essere stato un “corpo in frammenti”.*^{viii}

Alla fine, però, lo sforzo dell'autore, che quindi è lo stesso di ogni innamorato di tutti i tempi, non riuscirà mai a essere soddisfatto a pieno: rimarrà sempre la sensazione di non essere stati in grado di spiegare effettivamente la natura del proprio amore. Questo perché il discorso amoroso è estremamente *sui generis*, estremamente solo, vale a dire spolitizzato, de-socializzato, parlato da milioni di individui ma sostenuto da nessuno, da alcun sistema di potere e di sapere.

Il discorso amoroso non è la storia d'amore costretta nelle categorie mondane della causalità e del finalismo, dello spazio e del tempo. Esso è soliloquio, talvolta confinante con un piccolo delirio solipsistico, che si nutre di linguaggio e di *metonimia*.

E la figura retorica regina del discorso amoroso è quella della metonimia che identifica il modello con l'opera, vale a dire l'altro con la sua *Imago*, orbandolo in definitiva della sua essenziale alterità. Ancora una volta, Barthes sposta l'argomentazione nei dintorni del narcisismo, inteso in termini di bisogni di specularità, idealizzazione e gemellarità dei quali viene investito l'oggetto amato, nonché nei dintorni della dipendenza, se le sofferenze e i dolori che tramano l'episodio amoroso (fluendo nel discorso dell'innamorato) trovano la propria ragion d'essere in quel vizio dell'immaginario amoroso che fa dell'immaginario stesso l'unica dimensione contestuale. Quest'ultima rappresenta la dimensione totalizzante del soggetto, che rende l'immagine dell'altro onnivora degli spazi di realtà attorno al soggetto e che produce poi, al momento dell'abbandono, un vuoto di realtà oltre che una ferita narcisistica, come sostenuto prima.

La sofferenza d'amore è l'amputazione senza anestesia di questo immaginario debordante che ha la sua manifestazione sontuosa e capricciosa nel discorso d'amore. In questi termini, Barthes presenta una parafrasi del *Simposio* che celebra l'autentico coraggio della piccola società di parlare di Eros alla tavola rotonda, controcorrente rispetto ai discorsi sulla Politica e sul Bisogno Sociale.

Difatti:

L'eccentricità della conversazione deriva dal fatto che essa è sistemica: i invitati non cercano di fornire dei dati sicuri, di dare il resoconto delle loro esperienze, ma di formulare una dottrina: per ognuno di loro, Eros è un sistema. Tuttavia, non esiste oggi un sistema dell'amore, e i pochi sistemi circolanti ad uso dell'innamorato contemporaneo non gli danno nessuna collocazione; esso ha quindi un bel rivolgersi a questo o quel linguaggio acquisito: nessuno gli dà retta, e se uno gli presta attenzione, è solo per distoglierlo da ciò che ama. Il discorso cristiano, se ancora esiste, lo esorta a reprimere e a sublimare. Il discorso psicoanalitico lo invita a cancellare il suo immaginario. Il discorso marxista non dice niente. Se mi prende la voglia di bussare a queste porte per far riconoscere da qualcuno la mia "follia", subito, una dopo l'altra, queste porte chiudono. E quando chiudono, è come se intorno a me ci fosse un muro di linguaggio che mi seppellisce, mi opprime e mi respinge.^{ix}

L'amore si manifesta attraverso il linguaggio, per questo la caratteristica principale dell'innamorato è quella di parlare di continuo del sentimento che prova. L'innamorato è ossessionato dal tentativo di spiegare agli altri, attraverso le parole, perché, *"tra tutti i milioni di corpi incontrati, posso desiderarne delle centinaia; ma di queste centinaia, io ne amo solo uno"*^x. Eppure, proprio in questo punto risiede il più grande paradosso del discorso amoroso: la frustrazione di chi ama è dettata dalla discrepanza tra ciò che prova e ciò che dice a causa della insufficienza del linguaggio.

Barthes usa come esempio la parola *Adorabile*, che è un'espressione vaga, indefinibile, a cui l'innamorato ricorre spesso non riuscendo a specificare la vera natura del suo desiderio nei confronti dell'oggetto amato. *"Adorabile è la traccia insignificante d'una fatica, che poi è la fatica del linguaggio"*^{xi}. Allo stesso modo, l'*Angoscia* esprime l'incomprensibile paura del soggetto amoroso di essere abbandonato e ferito all'improvviso.

Ma l'*Attesa* è per Barthes la figura più importante: chi aspetta è sempre innamorato, chi arriva prima a un appuntamento è più innamorato, così l'attesa diviene un tumulto di angoscia suscitato dall'attesa dell'essere amato, in seguito a piccoli ritardi, appuntamenti, telefonate, lettere e ritorni. Barthes propone una scena divisa in tre atti più il prologo; ci si trova all'interno di un bar dove l'innamorato attende la persona amata, che però tarda ad arrivare.

Mentre nel prologo il ritardo è ancora un'entità matematica computabile, nel primo atto il soggetto amoroso dà libero sfogo all'angoscia dell'attesa, domandandosi se la persona amata arriverà. Nel secondo atto il soggetto inizia a formulare congetture: *"e se per caso non ci fossimo capitati sull'orario, il luogo?"*: il soggetto ripensa al momento in cui è stato fissato l'appuntamento e si interroga sul da farsi (*"andare in un altro caffè, telefonare? E se l'altro dovesse arrivare mentre io non ci sono e non dovesse trovarmi?"*).

Nel terzo atto, in chiusura, esplose l'ira, l'angoscia pura, quella dell'abbandono; si passa in un attimo dall'assenza alla morte. L'attesa è, dunque, per Barthes una sorta di delirio: chi non aspetta chiacchiera e ride, chi attende si proibisce di muoversi o di telefonare per tenersi libero.

A questo punto, Barthes analizza la questione dell'assenza e ci dice che ogni episodio di linguaggio che mette in scena l'assenza dell'oggetto amato tende a trasformarla in una *prova di abbandono*. Cita ancora Goethe: Carlotta, l'oggetto amato, non si muove; Werther, il soggetto amoroso, si allontana. Andando avanti l'autore si serve delle parole di Victor Hugo, affermando che storicamente il discorso dell'assenza viene espresso dalla donna in quanto essa è fedele e aspetta l'uomo, mentre quest'ultimo è cacciatore e cerca l'avventura.

La conclusione è che l'uomo che attende e che soffre è miracolosamente *femminilizzato* poiché è innamorato:

Sono innamorato? - Sì, poiché sto aspettando. L'altro, invece, non aspetta mai. Talvolta ho voglia di giocare a quello che non aspetta; cerco allora di tenermi occupato, di arrivare in ritardo; ma a questo gioco io perdo sempre: qualunque cosa io faccia, mi ritrovo sempre sfaccendato o, per meglio dire, in anticipo. La fatale identità dell'innamorato non è altro che: io sono quello che aspetta.^{xii}

Barthes sceglie, così, di scomporre la letteratura e i sentimenti in frammenti, al fine di permettere al lettore di riconoscersi tra le righe del saggio, avendo la sensazione che quei concetti, quelle parole e quelle sensazioni non siano proprie solo dell'autore ma di tutti noi.

L'innamorato riesce così a uscire dall'angoscia della propria solitudine per entrare in una dimensione linguistica e mistica al cui interno riesce, interpretando i propri sentimenti come se stesse leggendo un manuale, a comprendere in pieno il significato delle proprie emozioni.

L'attesa è un delirio, ma è il cuore di palladio di un corpo meccanico perfettamente programmato per compiere prodezze.

Una di queste – allucinare l'amato – anche a distanza di tempo.

Note bibliografiche

ⁱ Publio Ovidio Nasone, *Ars amatoria*, trad. it di E. Barelli, BUR, Milano, 2006, pp. 161-162.

ⁱⁱ Goethe, J. W., *Faust*, trad. it. di V. Santioli, Gulliver, Santarcangelo di Romagna, 1996, pt. I, vv. 3453-3458.

- ⁱⁱⁱ Kierkegaard, S., *Diario del seduttore*, trad. it. di A. Quattrone, Demetra, Roma, 2017, p. 162.
- ^{iv} Dickinson, E., *Poesie*, trad. it. di G. Sobrino, Newton & Compton, Roma, 2014, p. 95.
- ^v De Saussure, F., *Corso di linguistica generale*, trad. it. di T. De Mauro, Laterza, Bari-Roma, 2014, p. 139.
- ^{vi} Barthes, R., *Frammenti di un discorso amoroso*, trad. it. di R. Guidieri, Einaudi, Torino 1977, pp. 15-16.
- ^{vii} *Ibidem*.
- ^{viii} Pesare, M., *Il soggetto barrato*, Mimesis, Milano 2017, p. 33.
- ^{ix} Barthes, R., op. cit., pp. 190-191.
- ^x *Ivi*, p. 18.
- ^{xi} *Ivi*, p. 19.
- ^{xii} *Ivi*, p.42.