

anni. Fuori poi della predetta area bolognese e provenienti dunque da altri centri culturali italiani ed esteri, altri saggi si impongono per importanza e novità di risultati. Fra questi saranno da mettere in primo piano le pagine di Cecil Grayson intorno alla data e all'attribuzione del *Dialogo intorno alla lingua* che ormai si credeva definitivamente assegnato al Machiavelli, e l'edizione peritissima e il commento della prima delle *Lettere* di Fra Guittone con cui Claude Margueron ci fa sperare in una imminente stampa della tanto attesa edizione di tutte le lettere guittoniane a cui lavora da anni.

E ancora: le proposte di Giuseppe Corsi per una edizione delle *Rime* di Niccolò Soldanieri e le postille di Ghino Ghinassi sull'elaborazione del *Cortegiano*; per non dire degli eccellenti contributi di due giovani studiosi dell'area fiorentina: Guglielmo Gorni, che avanza fondate proposte di restauro nel testo del *Monte Oliveto* del Tasso, e Riccardo Brusagli, che illustra storicamente e culturalmente lo *Janus sacerdos* nel quadro delle esperienze teatrali nella Pavia quattrocentesca e più in generale del teatro umanistico italiano.

LANFRANCO CARETTI

LETTERATURA FRANCESE

Il Giappone, scrittura vivente, di Roland Barthes

Il Giappone visto da Roland Barthes attraverso la trasparenza dei suoi segni, il Giappone percepito come atto totale di scrittura in ogni suo minimo indizio, scrittura vivente, insomma il Giappone semiologico, ricostruito secondo il « lessico dell'appuntamento », come dice lo stesso Barthes a indicare un atto d'amore e il suo pudore necessario, è un paese tenero, lontano, tremolante quasi acqua sorgiva vista scaturire da una polla: un paese vicino alla sorgente, anzi costruito nella sua dinamica irrequieta e perplessa proprio sulla sorgente, un paese che scorre verticalmente dall'inapparente, in preda a una vitalità profonda che diviene significato portandosi in superficie, cercando anzi la propria superficie. Quel tremito equoreo è direzione verso un significato che non abborra dalle proprie radici né voglia resecarle in un mero atto superficiale.

Devo confessare, io lettore italiano, che questo libro di Barthes, *L'impero dei segni*, quinto volume edito nel 1970 nella collana « I sentieri della creazione » diretta da Gaëtan Picon presso l'editore ginevrino Albert Skira, ricorda per qualcosa di indefinibile un ormai antico viaggio in Giappone del nostro Comisso: in età non ancora semio-

logica, questo paese rendeva lo stesso suono, toccato dalla mano leggera dello scrittore trevigiano, piuma che scriveva il suo significato aleggiante nell'aria tersa di un sogno fatto a occhi aperti. Ascolti chi ci segue questa trepidissima pagina barthesiana che rinnova l'intelligenza con cui, per esempio, lo stesso autore aveva indagato, nel suo gran *Michelet* del 1954, l'idea di un « Michelet mangiatore di storia ». È una pagina che certo avrebbe fatto invidia al nostro Cecchi più impegnato a indagare il segreto di una materia che, per essere civile, non perciò egli avvertiva meno permeata di qualità sorgive, primarie.

« Dalla pittura, il cibo giapponese prende ancora la qualità meno immediatamente visiva, la più profondamente impegnata nel corpo (legata al peso e al lavoro della mano che segna la traccia o la completa) e che è, non il colore, bensì il *tocco*. Il riso cotto (la cui identità tutta speciale è attestata da un nome particolare, che non è quello del riso crudo) non può definirsi che attraverso una contraddizione della materia: esso è insieme coesivo e separabile; la sua destinazione sostanziale è il frammento, il conglomerato leggero; è il solo elemento di ponderazione del cibo giapponese (antinomico al cibo cinese); è ciò che va a fondo, per opposizione a ciò che galleggia; dispone nel quadro un candore compatto, gra-

nuloso (al contrario di quello del pane), e tuttavia friabile: quel che arriva sulla tavola, serrato, incollato, si disfa, con un colpo della duplice bacchetta, senza tuttavia mai sparpagliarsi, come se la divisione non operasse che per produrre ancora una coesione irriducibile; una tale defezione misurata (incompleta), al di là (o al di qua) del nutrimento, è offerta al consumo. Allo stesso modo — ma all'altro estremo delle sostanze — la zuppa giapponese (la parola *zuppa* è indebitamente spessa, e *minestra* sa di pensione di famiglia) prepara nel gioco alimentare un tocco di chiarezza. Da noi una zuppa chiara è una zuppa povera; ma qui, la leggerezza del brodo, fluido come l'acqua, la polvere di soia o di fagioli che vi si rimuove, la rarità dei due o tre solidi (filo d'erba, filamento di legume, particella di pesce) che dividono galleggiando questa piccola quantità d'acqua, danno l'idea d'una densità chiara, d'un potere nutritivo senza grasso, d'un elisir tanto più ristoratore quanto più è puro: qualcosa d'acquatico (più che d'acquoso), di delicatamente marino produce una idea di sorgente, di vitalità profonda. Così il cibo giapponese si stabilisce in un sistema ridotto della materia (dal chiaro al divisibile), in un tremito del significante: sono questi i caratteri elementari della scrittura, stabilita su una specie di vacillazione del linguaggio, e tale appare il cibo giapponese: un nutrimento scritto, tributario dei gesti di divisione e di prelievo che iscrivono l'alimento, non sul vassoio del pasto (niente a che vedere coi cibi fotografati, le composizioni colorate dei nostri giornali femminili) ma in uno spazio profondo che dispone a piani l'uomo, la tavola e l'universo. Perché la scrittura è appunto l'atto che unisce nel medesimo lavoro ciò che non potrebbe essere colto insieme nel solo spazio piatto della rappresentazione ».

Così il *sukiyaki*, un ragù che viene preparato — e Barthes suggerisce: « conversato » — sotto i vostri occhi, diviene « un testo ininterrotto »; la sua qualifica è la ripetizione e il decentramento (d'altronde « nessun piatto giapponese è provvisto d'un *centro* »: beninteso, d'un centro alimentare). Voi assistete a un nuovo Crepuscolo degli dei: è il Crepuscolo dei cibi crudi che vengono mani-

polati sotto i vostri occhi da « un'assistente che, posta un po' in disparte dietro a voi, fornita di lunghe bacchette, alimenta ora la casseruola ora la conversazione: si vive con gli occhi tutta una piccola odissea del cibo: si assiste al Crepuscolo del crudo ».

Ma dal wagnerismo sottile del *sukiyaki* si passa con la *tempura* a un vero e proprio Sogno d'una notte d'estate: « Si dice che la *tempura* è una vivanda d'origine cristiana (portoghese): è il nutrimento della quaresima (*tempora*); ma affinato dalle tecniche giapponesi di annullamento e di esenzione, è l'alimento d'un altro tempo: non quello d'un rito di digiuno e d'espiazione, ma quello d'una specie di meditazione e spettacolare e alimentare (poiché la *tempura* viene preparata sotto i vostri occhi) intorno a quel qualcosa che, in mancanza di meglio (e forse a causa delle nostre abitudini tematiche), definiamo come il leggero, l'aereo, l'istantaneo, il fragile, il trasparente, il fresco, il niente, ma il cui vero nome sarebbe l'interstizio senza margini pieni, o ancora: il segno vuoto ». Puck, per non citare Ariele, al confronto di questa *tempura* barthesiana, finisce per essere un'apparizione troppo pesante, né oltretutto volteggiava dinanzi ai nostri occhi con altrettanta virtù nutritiva quanta ne propina, mentre si scioglie in bocca, questo niente rivestito di una « trina di farina »: fantasma inafferrabile di una semiologia culinaria che ha la grazia di un minuetto settecentesco.

Nutrita di ragione, la riflessione barthesiana sta inventando, o meglio inventariando (*in hoc signo vinces*), una materia novecentesca proliferante attraverso infiniti segni linguistici che, dal disegnatore Erté, semidio rivelato dell'Art Déco, a questa interpretazione del Giappone, ritrova la grazia neo-liberty di una scrittura infinita. Il Giappone, scrittura vivente, goccia inchiostro in ogni tremito umano, in una serie di delicatissime stelle filanti senza una direzione definita. « Il segno vuoto » barthesiano assicura a questa scintillazione scrittoria la necessaria mancanza di senso a cui appunto questo neo-liberty può aspirare per raggiungere quel grado di galleggiamento agravitazionale che costituisce il suo fascino segreto, e che constitui la grazia tropicale e insieme leggera in cui

il Liberty evolui agli inizi del secolo. Così abbiamo visto nelle capsule spaziali gli astronauti rimandarsi gli oggetti dall'uno all'altro, posandoli nell'aria e spingendoli come piume flottanti. Anche essi « scrivevano » nell'aria galattica del nostro indecifrabile secolo un messaggio senza fine, il cui significato attraversa, ma anche sorpassa, l'area del desiderio, e il cui codice nemmeno quelli di Houston conoscono; simile al tavoliere su cui muove i pezzi giocando l'«evo-fanciullo di Eradito».

Il pensiero sottilissimo di Barthes è agravitazionale; ma qui tutto ciò è ottenuto, sia le cose descritte sia l'animo di colui che le scrive, grazie a « quella perdita di senso che lo zen chiama un *satori* »: cioè l'«agravitazionalità viene intesa come la condizione perché l'infinito stesso scriva, essa è la fonte della traccia dell'infinito quando questo viene a contatto col finito. La contraddizione è preservata nel senso che è una materia finita (oggetto, evento), cioè una materia sottoposta a gravità, una materia occasionale, a farsi segnare dall'infinito, all'infinito. Direi che la stessa operazione scrittorica è garanzia della necessaria contraddittorietà. Perciò il pensiero qui si rigira su se stesso come fosse non un atto di ragione ma un fatto di sensibilità esasperata sulle punte di una materia sfuggente al suo peso, le quali dunque non pungono più ma anzi solleticano il pensiero che le investe con le sue sottilissime papille mentali. « Il segno vuoto » allora è tale perché possa evolvere con la grazia totale della propria perplessità mentale. Questa è tale in quanto implica un comportamento extramentale, insomma un uscire dalla mente, un cominciare immediato del segno come statuario dell'interiorità oppositiva della mente, e io vorrei dire d'una sua localizzazione *quelque part*. Questa interiorità che si estrinseca è il segno d'una anteriorità. Lo zen cerca di avvicinare i due momenti fino, al limite, a considerarli uno solo; ma l'unità dell'atto, interno-esterno, è solo al limite. Il non-atto zen, il *satori*, racchiude proprio la misura dell'atto. Fin dall'inizio quel « vacillamento visuale » per cui il segno s'avvia a serpeggiare in « stato di *a-linguaggio* », insomma questa « sospensione panica del linguaggio », è il momento in cui l'ambiguità del significante si mantiene integra,

ma d'un'ambiguità radicale, fuori della storia. Le ambiguità empsoniane vanno incontro a questo « blanc qui efface en nous le règne des Codes ». Ma il fatto è che la storia comincia dove l'a-linguaggio si fa linguaggio, dove il significante si fa significato, dove il simbolo si fa generativo proprio in quanto il significato emesso dal simbolo è sempre degenerativo: e tale è in quanto una determinata situazione storica riesce a percepirla, direi a nutrirsi. La storia in definitiva, consumato il significato di un'opera, la riconduce, senza più, al suo stretto significante. La presunta eternità dell'opera d'arte, che altro è se non questa possibilità che una tal opera ha di superare non solo le condizioni da cui è nata, ma le condizioni che ogni volta si pongono per intenderla? Al limite, un'opera è « eterna » (nel senso che ho detto, e se si supera l'ironica alterigia della definizione) stante l'incomprensibilità che ogni volta essa ristabilisce dopo ogni resa significativa, dopo ogni movimento entropico. Non è il conoscerla (avviso alla scienza critica) che ne assicura la durata, ma proprio il non comprenderla, che la riporta, con mossa retrograda, allo splendore primario dei significanti⁽¹⁾. La sospensione zen va incontro alle « grandi forme vuote » che Barthes ha ipotizzato in *Critique et vérité*.

« Tout le Zen, dont le haïkaï n'est que la branche littéraire, apparaît ainsi comme une immense pratique destinée à *arrêter le langage*, à casser cette sorte de radiophonie intérieure qui émet continuellement en nous, jusque dans notre sommeil (peut-être est-ce pour cela qu'on empêche les exercitans de s'endormir), à vider, à stupéfier, à assécher le bavardage incoercible de l'âme; et peut-être ce qu'on appelle, dans le Zen, *satori*, et

(1) « Et pendant une éternité il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre », è l'ultima frase dell'ultima poesia di Paul Valéry (Edition de la Pléiade, I, p. 206). Mi suggerisce la citazione Michel Deguy in *Deux poétiques de Valéry*, « La Nouvelle Revue Française » 224, Août 1971, che così conclude il sottilissimo studio: « Poème est le nom du rapport à la mort, qui reçoit d'«elle» la figure. Contre la mort irraguardable où le poème s'oriente, les figures se découpent. Il est l'anxiété de l'achèvement à tout instant. — La différence irréductible entre connaître et comprendre dégouffre la tristesse. Nous rendons à l'infini sans cesse tout par l'intelligence. Mais qu'il y ait quelque chose plutôt que rien, cette différence se tient au plus proche; (notre) tristesse préfère cela ». E per concludere svariando il discorso (ma non troppo), questo « quelque chose plutôt que rien » ci ricorda anche da vicino il « qualche cosa » di Emilio Cecchi, sullo sfondo del « nulla » simbolista post-datato fino agli anni Venti.

que les Occidentaux ne peuvent traduire que par des mots vaguement chrétiens (*illumination, révélation, intuition*), n'est-il qu'une suspension panique du langage, le blanc qui efface en nous le règne des Codes, la cassure de cette récitation intérieure qui constitue notre personne; et si cet état d'*alanguage* est une libération, c'est que pour l'expérience bouddhiste, la prolifération des pensées secondes (la pensée de la pensée), ou si l'on préfère, le supplément infini des signifiés surnuméraires — cercle dont le langage lui-même est le

dépositaire et le modèle — apparaît comme un blocage: c'est au contraire l'abolition de la seconde pensée qui rompt l'infini vicieux du langage. Dans toutes ces expériences, semble-t-il, il ne s'agit pas d'écraser le langage sous le silence mystique de l'ineffable, mais de le *mesurer*, d'arrêter cette toupie verbale, qui entraîne dans sa giration le jeu obsessionnel des substitutions symboliques. En somme, c'est le symbole comme opération sémantique qui est attaqué».

PIERO BIGONGIARI

LETTERATURA INGLESE

Passeggiata borbonica

Alla fine d'aprile del 1838 due giovani inglesi non ancora ventenni lasciarono Roma da Porta San Giovanni con l'intenzione d'arrivare a piedi fino in Sicilia; e v'arrivarono un mese dopo poco più. Visitata anche l'isola (ma in barca, lungo la costa, con soltanto qualche escursione a piedi), il viaggio finì col ritorno per mare da Palermo a Napoli e in diligenza da Napoli a Roma, dove uno di loro, Arthur John Strutt, abitava con la famiglia già da sette anni. Fu lui, quattro anni dopo, nel 1842, a fare stampare a Londra le lettere mandate ai suoi dalle varie tappe di quel viaggio; e nacque così *A Pedestrian Tour in Calabria and Sicily*⁽¹⁾, un libro che non so quanto successo abbia avuto allora. Non molto, forse, ché non giunse alla seconda edizione; ma quasi cent'anni dopo il figlio dell'autore, che viveva a Roma anche lui, fece dono della sua copia a Guido Puccio, giornalista, professore d'inglese, e soprattutto calabrese: di qui la fortuna odierna e italiana del libro, che nel Puccio ha trovato un traduttore intelligente, competente ed attento, non mercenario come s'usa, ma appassionato. Il Puccio, ne

aveva dato già un primo saggio nel '66⁽²⁾; ne pubblica ora la traduzione integrale, con ampio saggio introduttivo, per le Edizioni Scientifiche Italiane di Napoli, mutandone un poco il titolo, Arthur John Strutt, *Calabria Sicilia 1840* (la data è evidentemente riassuntiva, perché quasi tutte le lettere sono del 1838 — anche se evidentemente rivedute — e solo le ultime del '42, scritte in occasione di un secondo viaggio). Grazie anche alla prosa del traduttore, è un libro di lettura piacevolissima.

Arthur John Strutt fece tutta questa camminata per prepararsi alla sua futura professione di pittore cercando ora, per studio, di ritrarre dal vero i variopinti costumi dei contadini calabresi; ad ogni fermata, infatti, tirava fuori matite, pennelli e colori per riempire i suoi album. Oggi non ne sono stati ritrovati che pochi fogli; e a giudicare dall'unico acquarello suo pubblicato qui («Venditrici di frutta»), lo Strutt dipinge meglio per ora con le parole che con i pennelli: così di questa donna di Conga in Calabria: «Mi son fermato per ritrarre una donna il cui copricapo di seta nera, *ruche* bianca, maniche e camicia pieghettate, spalline blu, giubbotto marrone scuro con maniche dello stesso colore rifinite ai polsi con merletti

(1) London, T. C. Newby, 1842. Non è però l'unica copia esistente; ch'io sappia ce ne sono due al Museo Britannico, e un'altra è posseduta qui a Firenze dal sig. Harold Acton.

(2) John Arthur Strutt, *A Pedestrian Tour in Calabria*, Catanzaro, Ente Provinciale per il Turismo, 1961.