

Susan Petrilli
Tempo di scrittura, tempo di vita nuova

1. *Tempo della scrittura letteraria e tempo reale*; 2. “L’amour est plus fort de la mort”;
ma la scrittura letteraria lo è ancora di più; 3. *Il tempo di Sylvie, a partire dal 1832*;
4. *Giganti mostruosi sui trampoli del tempo*; 5. *Il romanzo di una vita nova come
decostruzione dell’identità*; 6. *Tra una parola e un’altra, come la nebbia di un mattino*;
7. *Il cadere del tempo nella scrittura filmica*; 8. *Il tempo vuoto*; 9. *Tempo dell’amore e
tempo della scrittura*; 10. *Fuori tempo e fuori luogo , ovvero fuori identità*

Per quanto concerne la narrazione, si può osservare che i sostantivi di azione, quelli che in latino sono marcati dalla desinenza *-tio*, vengono abitualmente recepiti come sostantivi inerti e denotano un semplice prodotto: così, per esempio, la descrizione non è più l’azione del descrivere, ma è il risultato di questa azione, un quadro immobile. Anche la narrazione viene ricevuta come la narrazione-prodotto, la narrazione-oggetto, non come la narrazione-lavoro. Del resto, la linea che separa il prodotto dalla sua produzione, dalla sua creazione (la narrazione-oggetto dalla narrazione-lavoro) è la divisione storica che oppone il racconto cosiddetto “classico” al testo moderno, il quale non vuole preesistere alla propria enunciazione, e dando da leggere il proprio lavoro non può alla fine che essere letto come lavoro (Pino Paioni, “Se...o le maschere del racconto” (in P. Paioni, F. Mariani, P. Ricci e Altri, 1983: 17)

1. *Tempo della scrittura letteraria e tempo reale*

“Le tendre amant Candide, en Voyant sa belle Cunégonde rembrunie, les yeux éraillés, la gorge sèche, les joues ridées, les bras rouges et écaillés, recala trois pas saisi d’horreur [...]”.

La parodia, anche dissacrazione, del romanzo d’avventure tradizionale che aveva dominato nei secoli XVII e XVIII, consiste, nel *Candide* di Voltaire, nel fatto che non si trascura di calcolare il tempo, il tempo reale, normalmente necessario allo svolgersi delle vicende narrate: finalmente, superate tutte le peripezie, l’incontro alla fine del romanzo, ma i protagonisti sono ormai vecchi e la bella Gunegonda è imbruttita, ma “elle ne savait pas qu’elle était enlaidie, persone ne l’en avait avertie”. Cosa che accade nel romanzo d’avventure tradizionale: il narratore non avverte il lettore dell’invecchiamento degli eroi avvenuto nel “frattempo” tra inizio e conclusione, né i personaggi avvertono e si avvertono degli effetti, sul

corpo biologico e sulle proprie sembianze, del tempo trascorso. Nel momento del coronamento del sogno, il soddisfacimento della passione è reso impossibile.

Ma il romanzo ha saputo ovviare anche a questo, e l'invecchiamento non è d'ostacolo alla passione: l'attrazione alla fine del racconto non è meno forte rispetto al suo inizio, come accade in *El amor en los tiempos del cólera* di Gabriel García Márquez.

Avevano appena festeggiato le nozze d'oro e non sapevano passare neppure un istante l'una senza l'altro, o senza pensare l'una all'altro, e più rincrudiva la vecchiaia meno lo sapevano. Né lui né lei potevano dire se questa servitù reciproca si fondasse sull'amore o sulla comodità, ma non se l'erano mai domandato con la mano sul cuore, perché entrambi preferivano da sempre ignorare la risposta.

La scrittura riesce a organizzare un tempo che non è quello della realtà, e non solo nel romanzo. Un tempo che è suo proprio, e che si presenta in maniere differenti con il differire, con i generi letterari. Si tratta del tempo del *cronotopo della letteratura*.

È un tempo verisimile, che certamente può essere anche il tempo vissuto, il tempo di una vita, ma è la letteratura a saperlo raffigurare, a saperlo "ritrovare", anche se effettivamente vissuto, anzi malgrado ciò, malgrado il suo essere oramai in quanto vissuto tempo perduto.

La scrittura letteraria non teme il tempo, il calcolo del tempo, in base al quale risulta che l'eroina ormai è invecchiata, di più: è già morta: ciò è indifferente. Come nell'amore, ogni differenza può essere cancellata, è vissuta per quello che è: una differenza indifferente; mentre ciò che conta è ciò che fa la differenza, è una differenza non indifferente. L'invecchiamento e anche la morte non ostacolano la narrazione, non la invalidano, non la smentiscono. Anzi la provocano, la producono, la incentivano. Certo anche nella vita ciò avviene. Anche nella vita il ricordare e la narrazione avviene "a partire dalla vecchiaia". Ma ci vuole la poesia per dirlo, per situarlo in un cronotopo specifico, per fissarlo in un'immagine che dura nel tempo:

Siede con le vicine
su la scala a filar la vecchierella,
incontro là dove si perde il giorno;
e novellando vien del suo buon tempo,
quando ai dí della festa ella si ornava,
ed ancor sana e snella
solea danzar la sera intra di quei
ch'ebbe compagni nell'età piú bella.
(G. Leopardi, *Il sabato del villaggio*)

Quando Dante scrive *La vita nuova*, Beatrice è già morta. Anche qui la narrazione a partire dalla morte, la morte di Beatrice.

2. “L’amour est plus fort de la mort”; *ma la scrittura letteraria lo è ancora di più*

Gli ultimi due corsi che Barthes tiene al Collège de France tra il 1978 e il 1980, su “la preparazione del romanzo” sono dedicati al rapporto tra una *vita nova* e la scrittura. *Vita nova* è il titolo di un romanzo, progettato da Barthes negli ultimi anni della sua vita e di cui egli ha realizzato solamente alcuni appunti preparatori.

La frattura nel tempo provocata dalla morte della persona cara, in questo caso, la madre, come in Proust, dà inizio al tempo nuovo della scrittura, alla narrazione di, e in, un altro tempo, che solo da un punto di vista esterno, dal punto di vista di un terzo non partecipe, il biografo, il critico, lo storico, può essere artificialmente collegato con il primo, inserito in una storia unitaria.

La preparazione del romanzo è la preparazione di un tempo altro dal tempo reale e tuttavia provocato da esso.

Non si tratta dunque semplicemente della realizzazione di un testo all’interno di un genere letterario specifico, romanzo. Il romanzo *da fare*, il romanzo di cui Barthes parla nei suoi ultimi corsi di lezioni, in cui, cosa abbastanza significativa, svolge anche un seminario intitolato “Proust e la fotografia” dedicato all’esame dell’archivio fotografico di Nadar, è la costruzione, meglio la ri-costruzione di un tempo nuovo, provocato da un taglio, da una ferita, da un evento doloroso, nel tempo reale della vita.

Si tratta di una ri-costruzione che, come nella *Vita nova* di Dante sia quella di un cambiamento radicale della vita, di un ricominciamento, inscindibilmente connesso con la produzione di un’opera nuova, con la *scrittura* come altra dalla *trascrizione*, dalla ripetizione, del già vissuto e del già detto, in cui, con il copista di Melville, di fronte all’ordinaria ripetizione del già vissuto e del già detto, si dica ad un certo punto: *I prefer not to*. Questo desiderio di uscire dalla situazione della letale costrizione nell’identico, in cui ci si ritrova morti prima del tempo, da realizzare attraverso una nuova modalità di scrittura è ciò che Barthes chiama il “Voler scrivere un Romanzo”, il “desiderio di scrittura”.

Non solo di fronte al calcolo del tempo, di fronte alla vecchiaia e anzi addirittura alla morte la narrazione della scrittura letteraria non si arrende, né risulta smentita, secondo l’intento di Voltaire nel *Candide*, non solo ne accetta la sfida, ma proprio in tutto questo trova la sua motivazione, la sua ragion di vita e il suo collegamento con la vita.

Nella poesia di Puškin del 1830 *Razluka*, “Separazione”, o, come intitola A. Ponzio la sua introduzione, che qui di seguito riportiamo, “Dipartita”, termine che indica appunto un

componimento in ottave che canta il distacco dalla donna amata (in A. Ponzio, a cura, 2008-09), il tono struggente dell'addio è determinato dalla morte di "lei", di cui l'autore-personaggio ora sa, diversamente da quanto poteva immaginare nel momento pur doloroso della sua partenza (di lei).

Ma di questo evento il lettore viene a sapere soltanto nelle due ultime quartine, e ciò da luogo ad una sorta di crescendo nel dolore della separazione: al dolore per l'assenza dovuta alla partenza di lei si aggiunge quello della sua assenza per sempre dovuta alla morte: dunque il tempo dell'addio, della separazione, e il tempo della morte.

Ma la scrittura aggiunge un altro tempo, quello del ritrovarsi, del ricongiungersi, malgrado la morte, a dispetto della morte. Non si tratta del tempo dell'"aldilà", non si tratta della fede in altra vita dopo la morte, del "Credo nella vita eterna", ma del "Credo la vita eterna" (come intitola un suo libro Carlo Maria Martini), il credo della scrittura, che non sa stare entro i limiti, e non sa che farsene, della ripartizione, della dicotomia, in "sacra" e "profana".

Per le rive della patria lontana
Stavi lasciando il suolo straniero.
Nell'ora atroce che il tempo non sana, **
Molto già piansi mentre accanto ti ero.
Cercavano le mie gelide dita
Di trattenermi ancor qualche momento.
Che l'acre pena della dipartita
Non finisse implorava il mio lamento.

Ma ecco che dal mio bacio doloroso
Allora le tue labbra separasti.
Dalla terra d'esilio tenebroso
A un'altra terra tu mi convocasti.
Dicesti: il giorno in cui ci incontreremo
Sotto il ciel sempre azzurro nel colore,
Là all'ombra degli olivi riuniremo,
Amico mio, i baci dell'amore,

Ma, ahimè, dove del cielo risplende
La volta d'un azzurro festoso
E ombra d'ulivi sull'acque si stende
T'assopisti nell'ultimo riposo.
La tua bellezza ed ogni tuo tormento
Scomparvero nell'urna sepolcrale —
Ed anche il bacio del tuo appuntamento...
Ma io l'aspetto, la tua promessa vale!

Ci sono due spazi, lontani tra loro, quello gelido dell'addio che avviene in Russia, e quello dell'appuntamento "sotto un cielo azzurro" in Italia, dove lei è tornata separandosi da

lui, e a questi spazi diversi corrispondono tempi diversi. Ma c'è un terzo spazio-tempo, che è il cronotopo specifico di questa poesia, ciò che ne produce l'“effetto lirico”, ed è quello della morte, ma esso è anche quello del suo, inaspettato, superamento con la “bella pretesa” del “bacio promesso”: anche “il bacio del tuo appuntamento” scomparve nell'“urna sepolcrale”: “Ma io l'aspetto, la tua promessa vale!”.

3. *Il tempo di Sylvie, a partire dal 1832*

Se ora consideriamo *Sylvie* di Gérard de Nerval, pubblicato originariamente nelle *Figlie del fuoco* (1854) con il suo specifico, di genere, e il suo singolare, di quest'opera particolare, cronotopo letterario, troviamo anche qui il ricominciamento dal taglio, dalla ferita, che, nel tempo reale, la morte ha prodotto. Vi faremo riferimento alla straordinaria traduzione italiana di Umberto Eco (Nerval 1999). E già indicativo

Uscivo dal teatro, dove ogni sera mi esibivo al palco di proscenio in gran tenuta di primo amoroso. Talora tutto era pieno, talora tutto era vuoto. [...] Indifferente allo spettacolo della sala, neppure m'attirava quello del palcoscenico, – tranne quando, alla seconda o terza scena di uno di quelli uggiosi capolavori dell'epoca, un'apparizione ben nota illuminava lo spazio vuoto, ridando vita in un soffio e con una sola parola a quelle vane parvenze che mi attorniavano.

Io mi sentivo vivere in lei, ella viveva per me solo.

Il tempo successivo a “Uscivo dal teatro” – la successione di eventi che uno si aspetterebbe di seguito – non viene raccontato. Nessun “quando, a un tratto” come ci si aspetterebbe da un tradizionale, o banale, romanzo di avventure.

Invece ciò che è raccontato prosegue da “ogni sera mi esibivo al palco del proscenio...”, in cui l'informazione circa il motivo del suo recarsi ogni sera al teatro, da occasione al ricordare, alla narrazione concernente tempi trascorsi, ricordi di un passato, che come tale, come passato soggetto al ricordare, risulta piuttosto “nebbioso”.

L'inizio con l'imperfetto è abbastanza indicativo dell'andamento del racconto, in quanto questo tempo non specifica esattamente quando e per quanto, è il tempo funzionale a sfumare i confini temporali, è il tempo della vaghezza. Da qui il suo fascino nella narrazione letteraria. Ma soprattutto qui, in *Sylvie*, il tempo della narrazione è un tempo imperfetto.

La “Bruma tra una parola e l'altra” si intola giustamente la prima parte del testo di Eco che segue al racconto.

Nelle “Note sulla traduzione”, che ne costituisce la seconda parte, Eco si sofferma su quanto, a un certo punto, dice *Je-rard* – nome con cui Eco indica l'io, la voce narrante, che è

anche il soggetto che all'inizio usciva dal teatro (Eco in Nerval 1999: 110): “sans tenir compte de l'ordre des temps”, espressione che segue all'indicazione di dubitare di tutte le donne, espressione tradotta in genere liberamente con “senza tener conto dell'epoca diversa”, “senza eccezione alcuna di tutte le donne di ogni tempo”, “senza tener conto della mutazione dei tempi”.

Eco traduce questa espressione, che significativamente si trova verso l'inizio e verso la fine della narrazione, alla lettera, per quello che effettivamente significa, e come chiave di lettura del racconto di Je-rald: perché “quello che in *Sylvie* entra in crisi è proprio l'ordine dei tempi” (ivi: 146). Quale “ordine dei tempi”? Evidentemente quello di una narrazione storica, biografica, di una narrazione appartenente ai generi semplici, ai generi della parola diretta, oggettiva, distinti dai generi complessi, quelli della parola indiretta, oggettivata, raffigurata, cioè dai generi letterari. Ma è messo in crisi anche l'ordine dei tempi di altri generi narrativi, come il romanzo poliziesco: in *Sylvie* avviene il contrario di ciò che avviene in un racconto poliziesco, in cui ci sono sparsi indizi che portano alla scoperta della verità: qui invece il racconto “depista”, vuole appunto “farci perdere l'ordine dei tempi” (ivi: 130). Il tempo, in *Sylvie*, tende a confondersi: Eco (ivi: 31) cita Shakespeare: *time is out of joint*. Questa “confusione”, per quanto riguarda il tempo nella narrazione, è collegata con vuoti di memoria sia di Je-rald sia degli altri personaggi, della stessa *Sylvie* che solo a un certo punto alla fine del testo, si ricorda che Adrienne è morta.

Intanto per quanto riguarda lo stesso narratore, Je-rald, non è mai possibile sapere, dal racconto, con quale dei suoi Io si identifichi, al punto che, come dice Eco, il pronome io designa sempre un Altro (ivi: 11). L'identità di Je-rald resta confusa, e se nella storia una volta egli si nomina, lo fa indicandosi come “un ignoto”. Inoltre talvolta sotto Je-rald compare l'autore, Nerval, ma generalmente in una maniera tale da lasciare ambigua l'identificazione. Il teatro, menzionato all'inizio della narrazione ritorna per tutto il discorso, come esplicitamente indicato nei travestimenti dei personaggi e come allusione dell'avvicinarsi in tutta l'opera, di teatro e realtà (ivi: 114).

Incerti sono i tempi del racconto e incerti sono anche gli spazi. In ogni spostamento, in ogni viaggio Jerard sembra girare in tondo come “falena impazzita”; e questa struttura temporale può essere vista come una “metafora temporale”: “Non è tanto Jerard che gira nello spazio, è il tempo, il suo passato che danza in cerchio intorno a lui” (Eco, ivi: 125).

Alla fine del racconto, come abbiamo accennato, *Sylvie* rivela a Je-rald che Adrienne è morta molto tempo prima.

Nel racconto ciò è introdotto dalla “voce narrante” di Je-rald, con un semplice “dimenticavo di dire” (Nerval 1999: 89). Ciò che ha dimenticato di dire è che, avendo chiesto, per caso, a Sylvie, “Vi ricordate di Adrienne?” a proposito di una certa somiglianza tra quest’ultima e l’attrice dello spettacolo che avevano visto insieme (lo spettacolo era dato dalla compagnia di cui faceva parte Aurélie):

Ella scoppio a ridere dicendo: “Che idea” poi come pentita, con un sospiro aggiunse: “Povera Adrienne! È morta nel convento di Sait-S***, verso il 1832.

E così termina *Sylvie*.

La data finale non è, “il rintocco funebre che chiude la storia” (Eco in Nerval 1999: 139), ma ne è invece il momento di avvio, l’avvio della ricerca di un tempo perduto; questa data non è ciò che segna un “fallimento di un’impresa disperata”, ma ciò che produce l’opera riuscita di *Sylvie*. Nessuna “sconfitta” di Nerval, e nessuna “vittoria sul Tempo” da parte di Proust, perché come lo stesso Eco dice,

Non è che Jerald (o con lui Nerval) smetta di narrare quando capisce che tutto è finito: al contrario, è proprio dopo che ha capito che tutto è finito che incomincia a narrare (e a narrare di un se stesso che non sapeva né poteva sapere che tutto era ormai finito) (ivi: 139).

Né ciò che la scrittura restituisce, “azzerato il passato”, non è né qualcosa “per cui vale la pena di vivere” né qualcosa “per cui vale almeno la pena di morire”. La scrittura si limita a mostrare la possibilità di una *vita nova* nei rapporti con gli altri, con le cose, con il tempo, con il mondo, con se stessi. In maniera rinnovata, rinnovata in Proust rispetto a Nerval, ma senza velleità di “superamento”, di competizione, di “sfida” (v. *ibid.*)

La notizia che Adrienne è morta avviene nel racconto di Je-rald, il quale perciò sapeva fin dall’inizio. Sicché anche qui è dallo strappo, dall’interruzione, dalla sofferenza, che la morte ha prodotto, l’inizio della narrazione, l’inizio della scrittura, il suo modo di procedere, di ricostruire, di ricordare, di ritrovare il tempo perduto. Anche qui dunque la morte, la consapevolezza che “tutto è finito”, non ostacola la narrazione, ma, al contrario, la provoca, la motiva, la orienta, le conferisce il tono, il motivo, il ritmo. A partire dalla perdita non solo ha inizio la ricerca di un tempo perduto, ma ha inizio anche un tempo ritrovato, prende avvio la “preparazione del romanzo”, intesa anche come costruzione di una “vita nova”.

4. Giganti mostruosi sui trampoli del tempo

A partire dalla morte prende l'avvio la preparazione del romanzo, ma anche dall'invecchiamento: precisamente dalla esperienza della morte, che è sempre “la morte dell'altro” (cosa di cui non tiene conto Heidegger con il suo “essere per la morte”) e dell'invecchiamento dell'altro e del proprio, forse, soprattutto. Ciò è particolarmente evidenziato nella parte finale, particolarmente nella frase finale di *Il tempo ritrovato* di Proust.

Su questa frase, nel libro *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire* (1994), si sofferma, risalendo anche ai *Cahiers manuscrits*, Julia Kristeva, che osserva

Nous n'avons de temps que celui de notre syntaxe. La ligne chronologique n'est autre que celle de la phrase qui fait agir son sujet pour un objet ou un but.

Le temps linéaire mène implacablement à la mort (cette “crainte”, ce “risque”). À rebours de ce temps-là, la phrase reprend un souffle géant par des retardement explicatifs ou par des bonds rattrapante et développant des traces auparavant constituées, effacées, non résorbées. La ligne chronologique, brisée et superposée, esquisse dès lors un espace. Telle est l'architecture, la texture toujours déjà antérieure, d'un hors temps (Kristeva 1999: 367).

Giunto all'ultima pagina di *Il tempo ritrovato* Proust dichiara un senso di stanchezza e di sgomento nel sentire che tutto quel tempo, così lungo, che era la sua vita, lo sorreggeva, e di essere colto da un senso di vertigine nel vedere sotto di lui, e tuttavia in lui – che se ne stava appollaiato sul suo apice vertiginoso – tanti anni, “quasi io avessi molte migliaia di profondità”. Ecco perché il duca di Guermants, che sembra poco invecchiato stando seduto, quando si alza in piedi barcolla, vacilla e trema “sulla vetta poco praticabile dei suoi ottantatré anni, come se gli uomini fossero appollaiati sopra vivi trampoli, crescenti senza posa, a volte più alti dei campanili, tali da rendere loro difficile e periglioso il camminare, e da cui, d'improvviso, precipitano giù” (Proust 2008: 2329). I suoi propri trampoli poi erano ormai particolarmente alti tanto che gli sembrava di non avere più la forza di tenere attaccato a sé tutto quel passato che scendeva già così lontano. Ed ecco la frase finale, dove si osserva che allo spazio ristretto riservato a ciascuno nello spazio, contrasta un tempo lunghissimo che fa somigliare gli uomini, ad “esseri mostruosi”; e però ci vuole la scrittura, la narrazione letteraria, per rendere, per descrivere, per raffigurare, quest'altro tempo rispetto a quello anagrafico altrettanto ristretto situato com'è tra la vita e la morte e per far apparire le persone fotografate nello studio di Nadar, “giganti immersi negli anni”, per farle rivivere, in una *vita nova*, in un “tempo grande” (Bachtin).

Se almeno essa [la forza di tenere attaccato a sé un passato che discendeva così lontano] mi fosse stata lasciata abbastanza a lungo da poter condurre a compimento la mia opera, non avrei mancato anzitutto di descrivervi gli uomini, anche se questo avrebbe potuto farli somigliare ad esseri mostruosi, come occupanti un posto ben altrimenti considerevole, accanto a quello così angusto riservato loro nello spazio: un posto, al contrario, prolungato a dismisura – poiché

essi toccano simultaneamente, giganti immersi negli anni, età così lontane l'una dall'altra, tra le quali tanti giorni sono venuti a interpersi – nel Tempo (Proust 2008: 2329).

La scrittura è collegata con l'assenza, che non è soltanto quella avvertita dopo la scomparsa della persona cara, ma anche quella avvertita, soprattutto a partire da tale scomparsa, già nel tempo vissuto insieme a lei.

5. *Il romanzo di una vita nova come decostruzione dell'identità*

All'indomani della morte di sua madre, Roland Barthes comincia un *Journal de deuil* (1977), tradotto in italiano con il titolo ben scelto *Là dove lei non è* (2010); scrive *La camera chiara* (1978), ricerca di una fotografia di cui veramente potesse dire questa è “mia madre”, fotografia che effettivamente ritrova in quella della madre bambina, dunque completamente fuori dal proprio tempo biografico, dal tempo di “io”, dalla durata dell'identità; comincia a scrivere *la Vita nuova* 1979; organizza il corso di lezioni *Preparazione del romanzo* (1979).

A partire dalla morte della madre, Proust trova la propria “posizione di scrittura”, dove la ricerca del tempo perduto consiste nel dare, nella scrittura, tempo alla persona amata, più tempo di quanto le, gli, sia stato dato stando insieme, ponendosi nei suoi confronti in una posizione di ascolto, dove ascolto è appunto dare tempo all'altro, in questo caso il porsi in ascolto di cui è capace la scrittura.

Scrive Julia Kristeva (1999: 213).

La perte d'une personne que la mort vient de me ravir ne m'enleve pas le temps que nous avons perdu ensemble à ne pas nous aimer, jamais assez. [...] En effet, cette disparition me dévoile que j'ai perdu beaucoup de temps à ne pas faire attention à elle, à lui, à défier, à leur manquer, à me manquer. Que me reste-t-il, sinon d'essayer de retrouver, non pas ce être irrémédiablement perdu, mais du moins le temps perdu de ma présence à autrui, ô jamais impossible et de toute façon insoutenable?

Una ricerca dunque della presenza dell'altro che è anche ricerca della mia presenza all'altro.

Nel caso di Proust, come nel caso di Barthes, “[...] le deuil maternel marque cependant une nouvelle chronologie et un nouveau mode de vivre” (ivi: 215). *La vita nova* è anche messa in discussione dell'io, del medesimo, dell'identità, del soggetto stesso della parola.

La questione della chiusura nelle proprie identità ha a che fare con il problema dei valori, è collegata con la tendenza diffusa a dare più che mai spazio alla propria identità e poca attenzione all'altro, a dare poco ascolto all'altro, poco tempo per l'altro. È difficile non

rendersi conto, perciò, del rapporto molto forte che sussiste tra scrittura letteraria e vita, tra la centralità del tempo dell'altro nella scrittura e la possibilità di una ri-centralizzazione del rapporto io-altro nella vita, di una sorta di “rivoluzione copernicana”, come apertura all'altro, l'altro da me ma anche l'altro di me, che la scrittura letteraria comporta.

Nello “spazio letterario”, espressione che fa da titolo a un libro di Maurice Blanchot, sussiste un altro tempo rispetto a quello della “follia del giorno” – anche questo titolo di un testo di Blanchot: il tempo dell' “altra notte”, quella non funzionale al giorno, il tempo di un movimento a senso unico, senza ritorno, senza guadagno, verso l'altro

Scriva Julia Kristeva

[...] une perte qui m'engouffre dans le temps et la recherche du passé, délicieusement destructrice de mon identité présente, est très exactement ce qu'on appelle un deuil (ivi: 213).

6. Tra una parola e un'altra, come la nebbia di un mattino

Ma il lutto è anche il “lutto anticipato” in cui Freud fa consistere la malinconia, il sentire l'assenza dell'altro in presenza; che è poi ciò in cui consiste il sentire l'alterità: l'altro è la possibilità stessa dell'assenza, della mancanza, del non esserci, del non starci. È anche l'inesprimibile – che è ciò che resta nella scrittura letteraria.

La scrittura sa dire anche del sentire l'assenza dell'altro in presenza, l'assenza non solo di chi c'era e nel presente non c'è più, ma anche l'assenza in presenza, la nostalgia dell'altro in presenza: sei qui e già mi manchi, come nella poesia di Borges, *Nostalgia del presente*

In quel preciso momento l'uomo si disse:
che cosa non darei per la fortuna
di stare vicino a te in Islanda
l'intera lunga immobile giornata
e goderla con te ora
come si gode insieme la musica
o il sapore di un frutto.
In quel preciso momento
l'uomo stava accanto a lei in Islanda.
(trad. di A. Ponzio)

L'altro tempo della scrittura letteraria è anche un altro spazio, un altro luogo, fuori dai luoghi comuni della realtà. Da quest'altro tempo e da quest'altro spazio, il rapporto realtà follia è rovesciato, e con Blanchot si può convenire sulla “follia del giorno”.

Riferendosi a Gerard de Nerval, e in particolare a *Sylvie*, Proust, in *Contro Sainte-Beuve* (trad. it. 1974: 30), osserva che la “follia” della scrittura letteraria rispetto alla realtà, può consistere nell’attribuire più importanza a un sogno, a un ricordo, alla singolarità di una sensazione, rispetto a “ciò che è comune a tutti, di percepibile a tutti, la realtà”. La realtà in questa disposizione, che è in fondo la disposizione artistica, non considera la realtà, dice Proust citando Flaubert, solo per “l’impiego di un’illusione da descrivere”, trasformando invece in una sorta di realtà le “illusioni” considerate degne di essere descritte.

“Gli esseri che incontriamo”, osserva Proust, riferendosi a *Sylvie*, ma forse anche alla “realtà” non realisticamente intesa, sono come la donna dei versi con cui termina *Fantasie* (in *Petits châteaux de Bohême*), “una femme / Que dans un autre existence peut-être / J’ai vue et dont je me souviens”, una donna che Gerard [con Eco, dovremmo scrivere Je-rard] aveva conosciuto ‘in un’altra esistenza’ e di cui serbava il ricordo” (ivi: 34). E sempre parlando di *Sylvie*, ma come se stesse parlando degli effetti che le illusioni e allusioni della scrittura letteraria producono sul lettore, osserva

Il turbamento che suscitava in noi la nostra amante non ci viene dato da chi ci parli dell’amore, ma da chi ricordi le piccole cose che possano rievocare la presenza di lei: la stoffa del suo vestito, il suo nome...” (ivi: 37).

E conclude, ancora a proposito di *Sylvie* (ivi: 38):

Ma tutto sommato, solo l’inesprimibile, solo quello che si credeva di non poter fare entrare in un libro, resta in questo. Qualcosa di indefinito e di ossessionante come il ricordo. Un’atmosfera. Questo inesprimibile, quando non lo abbiamo sentito, ci illudiamo che la nostra opera possa esprimerlo quanto quella di chi lo abbia sentito, perché in definitiva le parole sono le medesime. Ma esso non sta nelle parole, non è espresso: sta tutto tra una parola e un’altra, come la nebbia di un mattino di Chantilly.

Il tempo del “cronotopo” letterario è collegato con luoghi, città, nomi geografici e nomi di persona, eventi storici, ricorrenze, come la festa, situazioni, come il ballo, con particolari momenti del giorno, l’alba, il meriggio, il tramonto, “la sera del dì di festa”, con il tempo in senso meteorologico, “il tempo che fa”.

Scrive Proust (ivi: 37) :

così sono i nomi di Châlais, di Pontarmé, di Isole dell’Île-de-France, a esaltare in noi sino all’ebbrezza il pensiero che, un bel mattino d’inverno, potremmo benissimo recarci in quei paesi di sogno nei quali passeggiò Gérard de Nerval .

“Un bel mattino d’inverno”: il tempo di una stagione, di una parte del giorno e anche il tempo meteorologico, “il tempo che fa”.

Sotto quest'ultimo aspetto un riferimento non trascurabile può essere quello a *Aziyadé* di Pierre Loti. Questo autore ricorre in *Contro Saint-Beuve* di Proust, e ci ricollega a Roland Barthes, alla sua "Presentazione" di *Aziyadé. Estratti di annotazioni e lettere di un tenente della Marina inglese entrato in servizio della Turchia il 10 maggio del 1876, ucciso entro le mura di Kars il 27 ottobre 1877* (trad. it. 1971). Barthes (ivi: 16) lo presenta come un libro fatto di eventi (*incidents*), dove "l'evento, già meno forte dell'incidente (*accident*), ma forse più inquietante, è semplicemente quel che cade con dolcezza, come una foglia, sul tappeto della vita [...]".

7. *Il cadere del tempo nella scrittura filmica*

Una foglia che cade con dolcezza sul tappeto della vita: non possiamo fare a meno di andare con la memoria alla scena iniziale del film *Forrest Gump*.

Qui una parentesi forse non breve, sul senso di "scrittura", che non è limitabile al segno scritto. In questo caso si tratta di scrittura filmica della trasposizione filmica del romanzo del 1986 di Winston Groom.

A proposito della scrittura filmica considerata in rapporto alla scrittura letteraria possiamo dire con Ejzenštejn (1981, p. 266) "Il cinema inizia proprio là dove 'vanno a finire' rischiando di disintegrare i loro stessi fondamenti, tutte le forme d'arte che cercano di impadronirsi di un campo accessibile interamente solo al cinema [...]".

Dal romanzo di Groom il film si stacca completamente. L'immagine di tale distacco è quella di un oggetto leggero che si libera da una pesante zavorra.

Tutta la sequenza iniziale, mentre ancora scorrono i titoli, mette in scena tale senso della leggerezza attraverso l'immagine di una piuma che volteggiava nell'aria attardandosi nel suo lieve posarsi da qualche parte. E staccandosi dal romanzo, il film, con questa immagine, racconta l'idea della leggerezza del vivere e del narrare che lo percorre e con cui si conclude. Infatti, anche l'ultima scena proietta la stessa immagine alla rovescia, la piuma si alza in volo volteggiando verso le nuvole – durante lo svolgimento del film era stata conservata da Forrest tra le pagine di un libro che raffiguravano le nuvole – facendo intravedere la possibilità di aperture, di nuove narrazioni come queste, lasciando quindi la storia senza conclusione così come è senza conclusione il significare della vita stessa. A questa immagine s'intrecciano le parole di Mama Gump, riportate da Forrest, "Life is like a box of chocolates, you never know what you're going to get".

Tra le vicende in cui si articola la vita di Forrest, la morte delle due donne che ama e

che lo amano: due grandi narrazioni che continuano al di là della morte stessa, continuità simboleggiata, relativamente alla madre, dalla piuma, e riguardo a Jenny, dall'uccello in volo che quest'ultima già da bambina pregava, insieme a Forrest, che la portasse via dalla violenza del mondo. Sulla tomba di Jenny, che ha donato a Forrest l'inaspettato figlio, sono incise le parole di Forrest che rievocano le parole della madre: "Mama always said dying was a part of life. I sure wish it was... I don't know if we each have a destiny or if we're all just floating around accidental like, on a breeze, but I think maybe its both, maybe both happen at the same time, but I miss you Jenny, and if there's anything you need I won't be far away...".

La vita e la morte in questo film sembrerebbero svolgersi peircianamente (si pensi al titolo di una raccolta di scritti di Peirce del 1923, *Caso, amore e logica*), tra tre poli: la necessità, evocata dall'allusione al destino già scritto, il caso, simboleggiato dalla piuma portata dalla brezza, e l'amore. L'immagine della piuma che volteggia nell'aria richiama la scrittura: la scrittura non nel senso della trascrizione, della scrittura diretta, funzionale a un fine, ma la scrittura letteraria, intransitiva, in questo caso la scrittura filmica. Il film propone la scrittura di un racconto, per certi versi favolistico, attraverso la voce di Forrest che narra delle sue relazioni con il mondo e con i personaggi tramite le quali esperisce quel mondo il cui senso spesso gli sfugge per la sua incomprensibile pesantezza.

8. *Il tempo vuoto*

Il tempo in *Aziyadé* di Loti consiste in eventi insignificanti, "pieghe leggere", "increspature", sul "tessuto dei giorni" (Barthes in Loti 1971: 16): una passeggiata, un'attesa, una gita, una conversazione, una cerimonia, una serata d'inverno, un party, l'arrivo di un gatto. Dunque un tempo in cui niente succede, dove la narrazione è ridotta al grado zero, dove la notazione relativa al tempo si riduce "al tempo che fa". Il tempo in senso cronologico (*time*), come tempo vuoto, si avvale del tempo meteorologico (*weather*) per dirsi, per raffigurarsi. Il vuoto del discorso che parla del tempo che fa dice di un rapporto interpersonale fine a se stesso, in cui non c'è niente da insegnare, da chiedere, da notificare, in cui il fine è solo quello del contatto (la funzione fatica della parola), l'intrattenimento, parola con cui Blanchot caratterizza la scrittura letteraria: "l'infinito intrattenimento" è il titolo di uno dei suoi libri.

Osserva Barthes (p. 17):

Dire che tempo fa è stato una volta una comunicazione piena, è stata l'informazione richiesta dal contadino, per il quale il raccolto dipende dal tempo: ma nella relazione urbana,

l'argomento è vuoto, e questo vuoto è il senso stesso delle interlocuzioni: si parla del tempo per non dire niente, ossia per dire all'altro che gli si parla, per dirgli solo questo. Io ti parlo, tu esisti per me, io voglio esistere per te.

Inoltre parlare del tempo meteorologico significa anche stabilire un altro contatto, quello con l'intorno, con l'ambiente, un rapporto tra corpo proprio e natura, tra interno e esterno: "faceva freddo", "faceva caldo": senza un corpo che sente, non c'è né freddo né caldo, ma solo la temperatura sul barometro. Il tempo meteorologico dice del passare del tempo: "intanto aveva smesso di piovere"; "ormai si avvertiva un tepore primaverile", "il freddo dell'inverno già si faceva sentire". Dice anche di spazi, di luoghi.

Dicesti: il giorno in cui ci incontreremo
Sotto il ciel sempre azzurro nel colore,
Là all'ombra degli olivi riuniremo,
Amico mio, i baci dell'amore
(Puškin, "Dipartita", cit.)

Il tempo meteorologico assume dunque funzioni letterarie, collabora alla costruzione del cronotopo, e il genere letterario, la novella, il romanzo, la poesia lirica, il diario, la lettera se ne avvalgono in maniera diversa. Se ne avvale *Aziyadé* per non dire niente, se ne avvale Sylvie per cambiare scenario nel passare da un tempo all'altro nella narrazione, senza soluzione di continuità. Si può anche dire che il tempo meteorologico serve a rompere il senso di una realtà sognata, a rompere la costruzione della realtà del racconto, fosse anche una realtà sognata come quando, per esempio, nella cabina della sua corvetta, nella baia di Salonicco, Loti sogna *Aziyadé*, ma è svegliato e il sogno è interrotto. Commenta Barthes (1993–2002):

Ed ecco quel che si dice per concludere: "Piovve a dirotto quella notte, e m'inzuppai tutto" Così il sogno perde discretamente qualunque senso, anche il senso del non senso; la pioggia (la notazione della pioggia) soffoca quel lampo, quel flasch del senso di cui parlava Shakespeare. Il senso, rotto, non viene distrutto, viene – cosa rara e difficile – esonerato.

Il tempo meteorologico, il tempo che fa, nel caso specifico, che farà, svolge un ruolo di primo piano *In gita al faro* di Virginia Woolf.

L'intero capitolo iniziale verte sull'incertezza se si andrà al faro oppure no e ciò perché la possibilità della gita dipende dal tempo: si andrà se farà bel tempo.

Tra il primo capitolo e il successivo c'è un salto notevole e inaspettato. Quando si passa al capitolo secondo, non c'è più traccia della situazione precedente: di quella meta di sogno del piccolo James non è rimasto più niente, di tutta quella "importante questione" di una sera di settembre alla vigilia della prima guerra mondiale, non c'è seguito. Le cose sono

completamente cambiate, e quelli che sembravano i protagonisti della favola, la signora Ramsay, con il figlio Andrew e la figlia Prue, sono morti. E anche quando, dieci anni dopo, la gita avviene finalmente, quel bambino che la desiderava tanto e sperava nel bel tempo è ormai un altro.

Particolarmente interessante è il tempo dedicato alla descrizione particolareggiata dello stato di abbandono della casa che aveva fatto da sfondo nel primo capitolo. Il testo si dilunga a descriverne minuziosamente lo stato di degrado: protagonista la polvere. Per dire della morte della signora Ramsey e dei suoi figli questo capitolo riserva, invece, meno di due righe. Anche qui un tempo vuoto, incolmabile, una notazione zero che, proprio in quanto tale, esprime l'indicibile dell'assenza, della perdita.

9. Tempo dell'amore e tempo della scrittura

Il tempo del cronotopo letterario tende ad avvalersi per la sua raffigurazione del tempo del rapporto d'amore, del tempo del discorso amoroso. Perché?

Il discorso amoroso è un parlare speciale: scrittura d'amore, indipendentemente dal ricorso al segno scritto. Parola che è tacere e ascolto. C'è un rapporto di omologia fra innamorato e scrittore. La scrittura, la scrittura letteraria, è quella che più si avvicina e che meglio rende il punto di vista dell'innamorato, soprattutto perché essa, grazie alla sua capacità di comprensione rispondente, di parola non oggettiva, non diretta, alla sua capacità di tacere, si fa essa stessa discorso amoroso. Per l'omologia di posizione fra innamorato e scrittore, Deleuze, in *Proust e i segni*, indica il tempo perduto nell'amore e nella scrittura dell'amore come un enorme serbatoio di segni, da cui la scrittura letteraria può attingere e da cui effettivamente attinge la *Recherche*.

L'amore va da un io a un tu e nella sua unicità si sottrae allo sguardo di un terzo, non partecipa. In questo sta la discrezione dell'amore, il suo essenziale pudore, la sua "solitudine costitutiva", come dice Barthes, una "solitudine essenziale", di chi ama, omologa alla *solitudine essenziale* di cui parla Maurice Blanchot a proposito dello scrittore.

Questa parola in prima persona non è tuttavia – proprio perché discreta, non spudorata, non ostentata, non sottoscritta – parola diretta, parola oggettiva, parola che usa la lingua, e che di conseguenza è ad essa funzionale e da essa usata. Essa è parola *che tace* e in questo modo è eccedente, altra, capace di sottrarsi al silenzio assordante della comunicazione, secondo l'ordine del discorso.

L'innamorato nel senso che stiamo dicendo, e cioè colui che ama, e ama di un amore unico, si viene a trovare in una prospettiva extra-ordinaria rispetto alla quale le forme e le categorie secondo cui è organizzato il mondo ordinario vengono abolite. Si tratta di una sorta di *riduzione o di epoché fenomenologica* in base alla quale il “senso ovvio” (Barthes) viene messo fuori gioco.

Eros o Agape? Amore passionale o amore razionale? Il punto centrale della questione è che *l'amore è unico*. È questa la tesi di Jean Luc Marion. Ciò in due sensi. L'amore è sempre unico, non solo quello “erotico”, ma anche, per esempio, quello materno: ogni figlio è amato dalla madre come figlio unico. L'amore in quanto rivolto ad un “unico al mondo” è, in questo senso, sempre unico.

Ma l'amore è unico anche in un altro senso. E cioè nel senso che le varie suddivisioni come quella tra Agape e Eros, filiale, materno, passionale, di amicizia, coniugale, ecc. sono suddivisioni che non toccano l'unità e l'unicità dell'amore. A dividere è la lingua, l'ordine del discorso. Le varie denominazioni dell'amore sono collegate con la categoria dell'identità a cui l'ordine del discorso e la lingua stessa tengono moltissimo. Nominazione significa identificazione. E ogni volta che un'identità viene assunta, più di un'alterità viene sacrificata, alterità propria e alterità altrui. I vari nomi dell'amore, le varie sue identità, sono altrettanti sacrifici dell'alterità.

Amare è, direbbe Lévinas, un movimento senza ritorno, senza guadagno, movimento a senso unico, in cui il soggetto come ente attivo si trasforma, invece, in soggetto nel senso passivo del termine, in essere soggetto. Ci si ritrova scrittori come ci si ritrova innamorati.

Il discorso amoroso è il luogo *par excellence* dell'eccedente (Bataille, Baudrillard), dell'“irregolarità”, della frammentarietà”. In questo senso il discorso amoroso è ripreso nel discorso poetico.

Il tempo del cronopo letterario è strettamente congiunto con il sentire il corpo come mortale, con il sentire la precarietà, l'effimero, con il sentire l'assenza già nella presenza; e così è anche il tempo dell'amore, caratterizzato dall'avvertire la precarietà del rapporto stesso, dal “lutto anticipato” per la sua stessa fine.

Il corpo *amoureux* che fa saltare tutti i cardini su cui l'equilibrio dei sistemi interni all'ordine del discorso si regge. I limiti del corpo sono i limiti della lingua. Proprio nel rapporto amoroso si prende maggiormente coscienza delle potenzialità del proprio corpo e del corpo dell'altro.

[...] il mio corpo è la mia prigioniera immaginaria. Il tuo corpo, la cosa che ti sembra la più reale, è certamente la più fantasmatica. Forse addirittura è solo fantasmatica. Si ha bisogno dell'altro per liberare il corpo; [...] Non posso spingere il mio corpo fino all'estremo di se stesso se non con un altro; ma anche quest'altro ha un corpo, un immaginario. Quest'altro può essere un oggetto. Ma il gioco che mi interessa di più è quando c'è veramente un altro intorno a me (Barthes 1981, trad. it.: 356).

Nel momento in cui si sente il corpo così com'è, lo si avverte nella sua materialità e quindi nella sua fragilità, caducità, come corpo che non è duraturo, che finisce. Amarsi significa di colpo sentire la morte: "We looked, we loved, and therewith instantly/Death became terrible to you and me" (Robert Graves, *Pure Death*), e sentirla come terrificante, orribile, spaventosa, inesorabile poiché l'amore, al tempo stesso, è tensione di vita.

Il reciproco donarsi dell'amore è sentito come malattia del corpo in quanto corpo effimero, destinato a morire. Il dono reciproco degli amanti, il dono di sé, è dato nella forma della sfida, in un gioco al rialzo. Il reciproco donarsi non è altro che la scoperta dell'amore come rivelazione della morte. Il rapporto amoroso è descritto come perdita di sé nella tensione verso l'altro, come massima apertura. Identità come alterità, straniamento, exotopia (Bachtin): uscire fuori dal proprio corpo, frantumazione dell'io, il suo perdersi nell'altro, il dono di sé fino al dissolvimento dei propri confini, del proprio corpo nel corpo dell'altro: euforia della passione e della morte: "It happened soon, so wild of heart were we/ Exchange of gifts grew to a malady" (*Pure Death*).

Ritornando un momento a *Sylvie*, possiamo vedere in questo testo, attraverso l'analisi che Eco (in Nerval 1999: 115-118) vi svolge circa le "simmetrie dell'intreccio", una sorta di contrappunto, nel racconto tra "euforico" e "disforico". Si tratta di simmetrie, che il critico può individuare e evidenziare, ma che "lavorano all'insaputa del lettore, ogni ritorno di un motivo già accennato provoca un senso di déjà vu, ma si avverte soltanto che qualcosa, che credevamo di avere avuto, ci è stato sottratto" (ivi: 118)

In *Pure Death*, come in tutta la sua poesia, Graves mette a fuoco la dialettica tra tensione verso la vita e tensione verso la morte. Nello stesso momento in cui si sente vivo il proprio corpo, come nei tempi dell'esaltazione amorosa, lo si sente come limitato, finito, ammalato, come bara, come racchiudente la morte:

[...] each with shaking hands unlocks
The sinister, long, brass-bound coffin-box,
Unwraps pure death, with such bewilderment
As greeted our love's first acknowledgement.

Questa poesia esprime la concezione dell'amore come *topos* in cui si tocca con mano la dimensione della morte, dello scarnirsi del corpo. Contro ogni tentativo di esorcizzazione, di medicamento da parte del filosofo rassicurante, o del "doctor in divinity", essa dice della paura del proprio corpo e per il corpo dell'altro, del corpo innamorato come corpo irrimediabilmente ammalato.

La dialettica tra amore e morte è una metafora privilegiata da Graves per dire la dialettica tra corpo e scrittura, del corpo come intreccio di materia sia fisica sia segnica, e quindi come testo di scrittura che genera una fittissima produzione di segni e di senso. Ciò emerge in maniera forte in un'altra poesia di Graves, *Nobody*, una poesia costruita intorno al "corpo assente", com'è già implicitamente accennato nel titolo, *No-Body*, ed esplicitamente scritto nel testo:

Nobody, ancient mischief, nobody,
Harasses always with an absent body.

La relazione d'amore delinea uno spazio continuo tra interno ed esterno, dentro e fuori, tra l'io e l'altro del proprio corpo e del corpo dell'altro, uno spazio che permette di uscire fuori dai propri ruoli prestabiliti, già definiti, nel movimento di straniamento rispetto a sé e di tensione verso l'altro. Gli amanti sono eccedenti e perciò trasgressivi rispetto alle coordinate dell'ordine del discorso; sono ambigui, sfuggenti, sono transgredienti (Bachtin): essi fanno incursione reciprocamente l'uno nell'io dell'altro, reciprocamente si scoprono.

Theft is theft and raid is raid
Though reciprocally made.
Lovers, the conclusion is
Doubled sighs and jealousies
In a single heart that grieves
For lost honour among thieves.

Il rapporto d'amore si propone come luogo della più risonante espressione del desiderio, del piacere per il piacere altrui, del dono, dell'infunzionale, propriamente umano: come metafora della scrittura. L'uso di immagini grottesche, apocalittiche, e in ogni caso eccedenti, esagerate, spaesanti — una costante non solo della poesia gravesiana — dice del carattere perverso, infunzionale, improduttivo della scrittura, come pure del rapporto erotico, della produzione di significanti fine a se stessa, della ricerca del piacere del testo e del corpo come testo di piacere:

- He: ...Skies have already fallen, seas are slime,
Watersnakes poke and peer six-headedly
- She: And I lie snugly in the Devil's arms.

10. *Fuori tempo e fuori luogo, ovvero fuori identità*

Come la scrittura d'amore, indipendentemente se sia o no registrata dal segno scritto, la scrittura letteraria, questa pratica di riscrittura, questa procedura di costruzione e decostruzione, esce dalla giurisdizione della scrittura come *trascrizione* ossequiosa verso l'ordine del discorso.

Si avvia una pratica di scrittura "perversa" (Barthes 1973, 1978a, b), non produttiva, non rivolta allo scopo, in cui il dispendio, il calcolo, il controllo non servono che allo *spostamento*: spostamento rispetto ai luoghi del soggetto, dell'identità, dell'appartenenza, dell'*inter-essamento* (v. Lévinas 1974), del perdurare nel proprio essere, dell'ontologia.

L'identità esige la cancellazione dell'altro, la sua negazione, l'indifferenza nei confronti dell'altro, l'eliminazione di ciò che possiamo chiamare la singolarità, l'unicità di ciascuno. Eppure, è il rapporto con l'altro che realizza la singolarità, è soltanto l'altro che può attestare a ciascuno la sua unicità. Di conseguenza è soltanto nel rapporto con l'altro che si realizza il "propriamente umano". Ecco perché la ricerca del tempo perduto con altri, oltre che essere la posizione della scrittura nella "formazione del romanzo", è anche principio di una *vita nuova*.

E questa *vita nova* non riguarda una vita individuale. Si tratta per usare un altro titolo dei corsi di Roland Barthes al Collège de France (1976-1977) di "comment vivre ensemble". È quindi anche costruzione e ricostruzione del rapporto con l'altro, del tempo perduto della storia occidentale. E ciò a causa delle varie forme in essa di espunzione dell'altro, dalla segregazione alla eliminazione fisica e al genocidio.

Ne *La Storia* di Elsa Morante troviamo l'*altra* storia, il cui senso, o non senso, non coincide con quello della Storia con la maiuscola; e anche se essa è schiacciata inesorabilmente sotto il peso di quest'ultima, la scrittura letteraria ne mostra l'irriducibilità, riesce a raffigurarne il suo tempo altro, che non si annulla in essa, ma ne costituisce una "rottura", una irreparabile "rottura della Totalità" (Lévinas) dovuta alla irriducibile alterità dei singoli, le cui vicende, visioni, sogni, paure, incubi, illusioni non combaciano e non si lasciano unificare nel corso della Storia.

Notevole è la parte di *La storia* si descrive "il mondo di Useppe". È la descrizione del mondo del bambino, di Useppe, quella di un punto di vista particolare e diverso, e anche fuori

posto rispetto alla miseria del contesto in cui egli vive, come fuori posto sembra essere la sua allegria: “Non si era mai vista creatura più allegra di lui”. Si tratta di una visione del mondo non conforme alla realtà, che non aderisce ad essa, che non è con essa coerente, e che la raffigurazione letteraria affranca dal “mondo degli oggetti”, restituendole il senso e il valore, riscattandola dal destino di vita indifferentemente iscritta, come tante, nella Storia, e in primo luogo cambiandone i segni che fanno riferimento alla miseria, allo squallore, alla guerra.

Il bambino Usepe è ancora capace del “gioco del fantasticare” (Peirce), quale prerogativa propriamente umana, che gli adulti, a causa delle loro tristi vicende, sembrano aver dimenticato. La capacità di innovare, di inventare, di modellare più mondi, propria della scrittura letteraria, trova, nel bambino, in un universo appiattito, omologato e rimpicciolito, schiacciato, sotto il peso della Storia, la passibilità di dire di questo aspetto specifico dell’essere umano e di dire di sé. Il testo, cioè trova nella visione di Usepe il pretesto per parlare della propria vocazione a “sovvertire” l’ordine del discorso, la gerarchia dei valori, il senso pre-scritto, di dire della capacità innovativa, rigeneratrice, del linguaggio, di cui la scrittura letteraria e l’arte in generale sono la più eclatante espressione”.

La scrittura letteraria, in questa pagina, è come se mettesse in scena se stessa, la sua capacità di superare la visione miope, ristretta, angusta della realtà, di uscire dall’ “esperienza piccola” del quotidiano e di ritrovare il senso di un’ “esperienza grande” (Bachtin), che rimette l’uomo in relazione con l’intero mondo e di fronte a tutta la terra e al cielo. Il punto di vista dimenticato del “fanciullino”, per usare una categoria del Pascoli, consente alla scrittura di dire, in questa pagina, delle proprie capacità espressive, di un riconquistato gioioso rapporto col mondo (Ponzio 2004).

Anche nelle sue espressioni di tolleranza e di interessamento all’altro, la storia dello sviluppo della ragione occidentale, è la storia dell’estromissione dell’altro, la storia dell’imposizione di logiche identitarie sulla grande pluralità di pratiche linguistico-culturali diverse, condizionandone finalità, forme e orientamenti. Alla cultura occidentale è strutturale il sacrificio dell’altro, lo straniero. E mai come oggi, nella riproduzione sociale attuale, l’identità, esaltandosi fino al parossismo, comporta il sacrificio dell’altro, la sua eliminazione. L’identità oggi si manifesta pienamente nella sua inequivocabile “oscenità”, e l’altro stesso non è concepibile se non in termini di identità e di identificazione, come suo stereotipo.

La singolarità di ciascuno, il propriamente umano, soffoca entro i confini dell’identità. In contrapposizione all’identità e alle sue logiche, la singolarità di ciascuno, il sé irriducibile all’io, la condizione dell’ “unico al mondo”, si realizza nella relazione con l’altro nella sua ingiudicabile, ingiustificabile, inesprimibile alterità; è il rapporto con l’altro in quanto irriducibilmente altro a dire dell’unicità di ciascuno: “È l’eccezionalità del rapporto del singolo con altri, del suo trovarsi inestricabilmente coinvolto nel destino di altri, a renderlo unico” (Ponzio 2007: 10).

Irriducibile all'oscenità dell'identico, all'essere dell'individuo, all'alterità relativa al ruolo, ad un insieme di appartenenza qualsiasi, quali il genere, la classe, il ruolo, il soggetto, c'è l'altrove, l'altrimenti-che-essere (Lévinas), l'alterità assoluta, il fuori Soggetto, il fuori Luogo, il fuori Ruolo, il fuori Mondo, l'esorbitante. Per far stare bene la vita bisogna uscire dalle modalità, dalle definizioni, dai luoghi dell'identità. "L'esorbitante nella riproduzione dell'identico", espressione che fa da sottotitolo al libro di Augusto Ponzio (2007), *Fuori luogo*, allude all'alterità di ciascuno, che trascende e evade i limiti dell'identità, all'alterità incontenibile in quella sintesi che è l'"io" (io sento, io penso, io credo...).

Fuori luogo è fuori genere, fuori appartenenza e di conseguenza destituzione e de-situazione del soggetto. Fuori luogo è l'uscita dal ruolo di soggetto, di individuo, dagli agglomerati di soggetti, di individui, dalle comunità, dai popoli. Fuori luogo è fuori dai luoghi del discorso, dalla proposizione giudicativa, dalla definizione, dallo stereotipo, fuori nome, fuori dalla predicazione dell'essere, dalla pretesa di chiudere con l'altro. È ritorno alla parola che ascolta, che dà tempo all'altro (Ponzio 2007a: 9).

"Fuori luogo" è il cronotopo letterario. Fuori identità, fuori genere, fuori soggetto, fuori nome, il propriamente umano non è riducibile ad alcun luogo. "Fuori luogo", è nel senso in cui Lévinas può dire, in *Autrement qu'être ou au de la de l'essence* (Lévinas 1974: 228), che "ciò che ebbe *umanamente luogo non ha mai potuto restare rinchiuso nel suo luogo*".

L'espressione "fuori luogo" indica lo spostamento, il movimento, il viaggio, la dislocazione, la de-localizzazione, la de-situazione, la fuoriuscita, l'eccesso, l'esorbitante rispetto al *topos*.

Il riferimento non è semplicemente allo spazio geografico. Questa espressione è riferita al discorso, al fuori dall'ordine del Discorso, dai luoghi comuni, dall'ideologia dominante, dalla logica realistica del mondo, dall'ontologia, dall'essere, dalla rappresentazione, dalla ragione occidentale che consiste nell'aver ragione dell'altro: fuori dalla riproduzione dell'identico, dai luoghi della identificazione, della padronanza, della riconferma, del controllo, dell'assimilazione, della omologazione, della prevaricazione dell'identico sull'altro, fuori dalla globalizzazione monologica ed imperialistica.

Riferimenti bibliografici

- Bachtin, Michail M.
1979 (1975, *Voprosy literatury i estetiki*) *Estetica e romanzo*, trad. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi.
1988 (1979, *Estetica sloveskogo tvorčestava*) *L'autore e l'eroe*, trad. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi.

- 2008 (2002, *M.M. Bakhtin: besedy s V. D. Duvakinym*) *In dialogo. Conversazioni del 1973 con V. Duvakin*, trad. it. R. S. Cassotti, a cura di A. Ponzio, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Bachtin, M. M.; Vološinov, V. N.
- 2010 *Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione*, trad. di L. Ponzio, a cura di A. Ponzio, Lecce, Pensa Multimedia.
- 2009 (1920-24, *K filosofii postupka*) *Per una filosofia dell'atto responsabile*, a cura di A. Ponzio, trad. di Luciano Ponzio, Lecce, Pensa Multimedia.

Barthes, Roland

- 1977 *Fragments d'un discours amoureux*, Parigi, Ed. du Seuil; trad. it. di R. Guidieri, 1979, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi.
- 1980 *La chambre claire. Note sur la photographie*, Parigi, Ed. du Seuil; trad. it. di R. Guidieri, 1980, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino.
- 1993-2002 *Oeuvres complètes*, 5 voll. Parigi, Seuil.
- 2002a *Comment vivre ensemble (1976-77)*, Parigi, Seuil.
- 2002b *Le Neutre (1977-78)*, Parigi, Seuil.
- 2003 *La preparazione del romanzo (1979-80)*, trad. e cura di J. Ponzio e E. Galiani, Milano. Mimesis
- 2010 *Là dove tu non sei*, trad. di V. Magrelli, Torino, Einaudi.

Baudrillard, Jean

- 1976 *L'Échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard; trad. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- 1979 *De la séduction*, Paris, Galilée; trad. it. *Della seduzione*, Bologna, Cappelli, 1980.

Blanchot, Maurice

- 1955 *L'espace littéraire*, Parigi, Gallimard; trad. it. di G. Zanobetti, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.
- 1969 *L'entretien infini*, Gallimard, Parigi; trad. it. di R. Ferrara, *L'infinito intrattenimento*, Einaudi, Torino 1977.
- 1982 *La follia del giorno*, Elitropia, Reggio Emilia.

Borges, Jorge Luis

- 1974 *Obras Completas (1923-1972)*, a cura di Carlos V. Frías, Émécé, Buenos Aires, trad. It. Torino, Einaudi 1984-1985.

Deleuze, Gilles

- 1967 *Marcel Proust e i segni*, Einaudi, Torino.

Kristeva, Julia

- 1994 *Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire*, Parigi, Gallimard.

Lévinas, Emmanuel

- 1961 *Totalité et Infini*, L'Aia, Nijhoff; trad. it. *Totalità e infinito*, di A. Dell'Asta, introd. di S. Petrosino, Milano, Jaca Book.
- 1972 *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, Fata Morgana; trad. it. *L'umanesimo dell'altro uomo*, di A. Moscato, Genova, il Melangolo, 1985.
- 1974 *Altrimenti che essere o al di là dell'essenza*, trad. it. di S. Petrosino, Jaca Book, Milano, 1983.
- 1994 *Su Blanchot (1975)*, a cura di M. Fistetti, A. Ponzio, Bari, Palomar.

Loti, Pierre

- 1971 *Aziyadé*, prefazione di Roland Barthes, Milano, Franco Maria Ricci.

Melville, Herman

- 1994 *Bartleby lo scrivano*, a cura di R. Bernascone, trad. di E. Golino, Einaudi, Torino

Nerval, Gerald de

1999 *Sylvie*, nella traduzione di Umberto Eco, Torino, Einaudi.

Paioni, Pino; Mariani, Franca; Ricci Piero e altri

1983 *Le maschere del racconto*, pref. di Attilio Billi, Milano Emme edizioni.

Peirce, Charles S.

2003 *Opere*, a cura di M. A. Bonfantini, Bompiani, Milano.

Ponzio, Augusto

1983 *Lo spreco dei significanti. L'eros la morte la scrittura*, Bari, Adriatica.

1990 *Il filosofo e la tartaruga*, Longo, Ravenna.; 2° ed. Bari, Adriatica.

1992 *Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin*, Bompiani, Milano. Nuova ediz. ampliata 2003.

1995a *I segni dell'altro. Eccedenza letteraria e prossimità*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

1995b *Responsabilità e alterità in Emmanuel Lévinas*, Jaca Book, Milano.

1997a *La rivoluzione bachtiniana. Il pensiero di Bachtin e l'ideologia contemporanea*, Levante Editori, Bari.

1997b *Che cos'è la letteratura?*, Milella, Lecce.

1997d *Elogio dell'infunzionale. Critica dell'ideologia della produttività*, Castelvevchi, Roma. Nuova ed ampliata, Mimesis, Milano 2004.

1999a *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario*, Bari, Graphis.

2002b (a cura di) *Vita, Athanor*, 5, Meltemi, Roma.

2002c *Il linguaggio e le lingue. Introduzione alla linguistica generale*, Graphis, Bari.

2003 *I segni tra globalità e infinità. Per la critica della comunicazione globale*, Bari, Cacucci.

2004 *Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione*, Guerra, Perugia.

2007 *Fuori luogo*, Roma, Meltemi,

Ponzio, Augusto; Susan Petrilli

2000 *Il sentire della comunicazione globale*, Roma, Meltemi.

2001 *Sebeok and the Signs of Life*, Londra, Icon Books,

2002 *I segni e la vita. La semiotica globale di Thomas A. Sebeok*, Milano, Spirali.

2003a *Semioetica*, Roma, Meltemi.

2003b *Views in Literary Semiotics*, Legas, Toronto.

Proust, Marcel

2008 *Alla ricerca del tempo perduto*, trad. di M. Bongiovanni Bertini, Torino Einaudi.

Voltaire

2012 *Candide ou l'Optimisme*, Parigi, Gallimard.