

Roland Barthes e Donald Winnicott: note sui fenomeni della terza area

Silvia Lagorio, Milano

Chi si sia dedicato ai testi di Roland Barthes, ne abbia fatto occasione di lavoro o li abbia semplicemente letti, sa che in essi e attraverso di essi il discorso della psicoanalisi è comparso puntuale. Per provare a riflettere sulle influenze che esso esercitò sull'opera barthesiana ho privilegiato, rispetto al tentativo di una ricostruzione storica dei nessi tra psicoanalisi e strutturalismo, una lettura particolare di Roland Barthes dal punto di vista della psicoanalisi e specificamente dell'idea di oggetto transizionale di Donald Winnicott. Mi è parso cioè che l'idea di scrittura sottesa ai testi barthesiani (non a caso un'idea di scrittura quasi perfettamente incarnata sul versante della pratica di scrivere, intendo sottolineare che Barthes è oggi considerato uno degli scrittori più felici del nostro tempo) sia precisamente analizzabile dal punto di vista winnicottiano a proposito di uno spazio e di un oggetto transizionali alla base della capacità di simbolizzare. Quello che Winnicott intende quando illustra l'esperienza del *gioco* - il suo svolgersi all'interno di uno spazio transizionale - coincide in modo singolare con la descrizione che Barthes fornisce del *testo* come produzione di scrittura assolutamente libera.

Per tornare al rapporto tra Barthes e la psicoanalisi, è evidente attraverso le analisi e le interpretazioni barthesiane dei testi una conoscenza certo non superficiale del «monumento psicoanalitico»; nei *Saggi critici*, per fare un

esempio, Barthes ricorre a Freud, in particolare all'ipotesi dell'orda primitiva (quindi a *Mosè e il monoteismo* e a *Totem e Tabù*) per descrivere il teatro di Racine, undici tragedie che convergono in un'unica, legata appunto all'istituzione del tabù dell'incesto dopo le lotte fratricide. I personaggi di Racine non vengono da Barthes neanche intesi come personaggi ma piuttosto come *acteurs*, maschere tragiche. Le citazioni dell'opera freudiana disseminano tutta la produzione di Roland Barthes; ancora nei *Saggi critici* in *La Bruyère*, troviamo un'osservazione significativa: «Il solo potere che la storia abbia sul 'cuore umano' è di variare il linguaggio che lo parla»: proprio a questo proposito Barthes cita Freud, la psicoanalisi, per affermare che quanto oggi ci interessa è l'Edipo di Freud e non più quello di Sofocle, dunque l'importanza dei nuovi linguaggi. L'importanza, direi, di tentare di sostenere dentro la storia della propria contemporaneità, seguendo il battito del tempo presente che ci accompagna.

Voglio ancora segnalare lo scritto sull'ascolto, raccolto nel terzo volume dei *Saggi critici*, *L'ovvio e l'ottuso*: qui Barthes opera una distinzione tra tre modalità, l'*udire* dell'animale come funzione d'allarme, il *decifrare* i segni, il sentire cioè allo scopo di comprendere e imparare il linguaggio, l'*ascoltare* in uno spazio intersoggettivo in cui ciascuno è chiamato a una partecipazione. Di questo terzo tipo di ascolto tratta la psicoanalisi, giacché il parlare del paziente è tanto significativo quanto il tacere dell'analista, il suo stare in silenzio implicando infatti la stessa attività che compie il locutore raccontando di sé.

«Nel suo tentativo di cogliere i significanti, lo psicoanalista impara a 'parlare' quella lingua che è l'inconscio del paziente, proprio come il bambino, immerso nella lingua, coglie suoni, sillabe, consonanze, parole imparando così a parlare (...). Capire quel linguaggio che è l'inconscio dell'altro, aiutarlo a ricostruire la sua storia, mettere a nudo il suo desiderio inconscio: è così che l'ascolto dello psicoanalista perviene a un riconoscimento, quello del desiderio dell'altro» (1).

Il ricorso a Freud attraversa tutta la produzione barthesiana, tuttavia le citazioni divengono puntuali proprio ogni volta che Barthes si accinge a indagare i processi di

(1) R. Barthes, *Ascolto* in *L'ovvio e l'ottuso*, Torino, Einaudi 1985, p. 247

nascita del linguaggio; il riferimento all'immagine del rochetto è ricorrente, metafora per Barthes d'elezione al fine di rendere l'idea di formazione del linguaggio. Come alla memoria del lettore viene richiamata l'immagine del bambino che perlustra lo spazio facendo un andirivieni rispetto al corpo della madre, così Barthes ricorre sovente a Winnicott per descrivere quell'area definita *transizionale* di congiungimento-separazione tra madre e bambino all'interno della quale (grazie alla quale, per meglio dire) è possibile la nascita dell'esperienza del gioco e del linguaggio, esperienze che Winnicott poneva a fondamento dell'idea stessa di *cultura*.

A Winnicott, come è noto, si deve l'intuizione di una tripartizione dello spazio psichico: a una prima area spetterebbe la realtà interna dell'individuo, quell'inconscio che, non ancora rimosso nel bambino, si produce nella possibilità di immaginare, creare, allucinare; la seconda area si definirebbe a partire dalla prima come il risultato della progressiva capacità di riconoscimento del bambino di qualcosa di diverso da sé: a questa seconda area pertiene la realtà esterna. La terza area, originata dal legame tra le prime due, si costituirebbe attraverso l'acquisizione di una risorsa fondamentale a disposizione dell'individuo umano, la facoltà di utilizzo dei simboli. Questa area, ambigua per definizione, è occupata da oggetti ambigui per essenza (uso il termine nella buona accezione proposta da Racamier in *Elogio dell'ambiguità* (2) a sostegno del valore di quella che junghianamente diremmo *coniunctio oppositorum*), che Winnicott chiama transizionali: il pezzo di coperta rappresenta per il bambino sia il seno della madre reale, sia il seno materno internalizzato e vive su entrambi i registri della sua realtà, quella estema e quella inconscia.

(2) Cfr. P.C. Racamier, // *genio delle origini*, Milano, Cortina 1993, pp. 391-393.

«Ho postulato uno spazio potenziale tra il bambino e la figura materna, che è il luogo del gioco. Questo spazio potenziale acquista significato solo come risultato dell'esperienza viva del bambino. Non è innato: ciò che è innato può o non può manifestarsi nella conquista di un luogo per l'esperienza del gioco nel caso di qualunque bambino *reale*. Con mia grande sorpresa, ho scoperto che il gioco e i fenomeni transizionali formano la base per l'esperienza culturale in genere, e che ciò che stavo osservando riguardava la maggior parte della nostra vita. Portino qui, in questo momento, siamo in questo spazio, e senza un *maternage*

sufficientemente buono avremmo sentito estranea questa discussione. Nella mia definizione del gioco, quindi, il punto principale è che: il gioco è sempre eccitante.

È eccitante *non a causa* di un substrato istintuale, ma a causa della precarietà inerente a esso, perché è sul filo del rasoio tra ciò che è soggettivo e ciò che è oggettivamente percepito. Quello che vale per il gioco, vale anche per la *Passione secondo San Matteo*, e sono quasi certo che incontrerò molti miei colleghi quando andrò a sentirla alla Festival Hall tra qualche settimana» (3).

La precarietà che Winnicott cita attiene a una dimensione magica, a quell'*illusione* che una madre sufficientemente buona deve garantire al proprio bambino rendendosi attendibile, adattandosi ai suoi bisogni dapprima in modo totale, successivamente in modo parziale.

La terza area, lo spazio psichico dell'illusione è per Winnicott «sacro» poiché gli è assegnata una sorta di possibilità di salvezza, di sospensione, dalla continua fatica cui l'io è sottoposto nel confrontare le pretese della propria realtà interna con quelle della realtà esterna: l'impresa di accettare la realtà infatti non è mai compiuta una volta per tutte.

I segnali relativi alla vita di questa terza area, alla capacità di un adulto di giocare, si manifestavano secondo quanto Winnicott poteva osservare alla luce della propria esperienza clinica, nella *scelta delle parole*, nelle *inflessioni della voce*, nell'*umorismo*, quanto Barthes avrebbe definito la scelta di uno *stile* (4). È rilevante la connessione tra le riflessioni winnicottiane relative ai fenomeni della terza area e quelle di Barthes sulla letteratura, sulla natura e sul valore *^G'illusione* a fondamento di uno spazio psichico transizionale. Voglio segnalare alcune questioni barthesiane che hanno direttamente a mio avviso a che vedere con il pensiero di Winnicott sulla terza area o che si prestano in modo puntuale ad essere indagate attraverso questa lente; mi pare inoltre che possano essere presentate come le questioni barthesiane per eccellenza.

1) La riflessione sulla *soggettività* del lettore legata alla disamina del concetto di *piacere* e di *godimento*; 2) l'idea dello scrivere e della produzione di un testo come *lavoro*, nel senso inteso da Freud al fine di descrivere il gioco del bambino (lavoro da cui ogni fatica è espunta). Barthes privilegia infatti la figura del *dilettante* che trae da ciò che fa

(3) D. Winnicott, «Gioco e cultura», in *Esplorazioni psicoanalitiche*, Milano, Cortina, 1995, pp. 228-229.

(4) Cfr. D. Winnicott, «Oggetti transizionali e fenomeni transizionali», in *Gioco e realtà*, Roma, Armando Editore, 1974, p. 23.

il proprio godimento senza doversi preoccupare dell'immagine che gli altri hanno di lui; 3) la riflessione sul *seminario* come spazio ideale in cui si legge e si scrive: essa attraversa per intero l'opera di Roland Barthes giacché, ricordo, tutti i testi prodotti dal '65 in avanti sono il frutto di lavori seminariali. Il luogo del seminario - distinto nella sua essenza dalle conferenze, dai convegni, dalle occasioni accademiche - dove la pratica dell'insegnare è orizzontale, attraversata dal desiderio di una ricerca comune, libera da autoritarismi e imposizioni dall'alto, «spazio in cui circolano desideri sottili, desideri mobili» (5) è precisamente da intendersi quale *spazio transizionale*.

(5) R. Barthes, «Al seminario», in *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1988, p. 344.

Circa il primo punto che ho indicato, vorrei riferirmi a una mitologia barthesiana in cui viene tracciata la differenza tra il *Nautilus* di Verne, un'imbarcazione chiusa su se stessa, compatta, resa casa dal soggetto che la abita e le *Bateau Ivre* di Rimbaud, una nave aperta, inabitabile «occhio viaggiante»: vengono qui contrapposti due modi del navigare, uno si ispira a una concezione di assoggettamento della natura e dell'inconscio, l'altro si profila come una poetica dell'ascolto, dell'esplorazione, del riguardo (6).

(6) Cfr. S. Lagorio, *Introduzione a Roland Barthes*, Firenze, Sansoni, 1986, p. 59.

Utilizzo questa mitologia per fare intendere l'idea che Barthes aveva del lavoro di critica letteraria, un lavoro che, per essere tale, deve imporsi di sfuggire alla pressione delle istituzioni (l'Università, per esempio) e dei sensi fissati per trasformare la lettura dei testi in occasioni significative di interrogazione sulle parole, sul linguaggio:

«Toccare un testo - non con gli occhi ma con la scrittura - scava un abisso fra la critica e la lettura, lo stesso abisso che ogni significazione crea fra il suo lato significante e quello significato. Infatti, nessuno potrebbe mai sapere nulla del senso che la lettura dà all'opera, come d'altronde del significato, forse perché questo senso, essendo il desiderio, si stabilisce al di là del codice della lingua.

Solo la lettura ama l'opera, e mantiene con essa un rapporto di desiderio (...) passare dalla lettura alla critica significa cambiare desiderio, desiderare non più l'opera ma il proprio linguaggio. Tuttavia, proprio per questo, ciò significa anche rinviare l'opera al desiderio della scrittura dalla quale essa era sorta. La parola ruota così attorno al libro: *leggere, scrivere*: ogni letteratura procede così da un desiderio all'altro» (7).

(7) R. Barthes, *Critica e verità*, Torino, Einaudi, 1969, p. 63.

L'affermazione di uno statuto del desiderio crea una connessione diretta tra *Critica e verità*, 1966, e *Il piacere del testo*, 1973, ed è il cuore della teoria barthesiana della

scrittura: ogni testo, vi si raccomanda, va riportato *al suo gioco* (8), per stabilirne il valore occorre appoggiarsi soltanto alla pratica della scrittura evitando ogni discorso neutrale, quello ideologico come quello scientifico; questa è simultaneamente un campo di gioco e un campo di responsabilità (o, freudianamente potremmo dire: giocare è affare assai serio): come si nota facilmente il testo si conferma qui come pratica transizionale non soltanto tra due individui, chi scrive e chi legge (che infatti, ci dice Barthes, non sono affatto definibili attraverso la falsa opposizione attivo/passivo, bensì attraverso il mutuo lavoro che li coinvolge) ma anche tra l'esercizio di leggere e quello di scrivere che si rispecchiano l'uno nell'altro. Entrambe le attività hanno a che vedere con il *giocare con il corpo della madre* (9).

(8) R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, p. 9.

Nel *Piacere del testo* Barthes si sofferma sulla differenza esistente tra un testo di *piacere* (che il soggetto prova in quanto soggetto culturale, immerso in un ambiente, in un linguaggio, in un contesto) e il testo di *godimento* (che il soggetto può provare quando il proprio radicamento può essere posto in crisi e in qualche modo superato): «ogni volta che cerco di 'analizzare' un testo che mi ha dato del piacere, non è la mia 'soggettività' che ritrovo, ma il mio 'individuo', il dato che fa il mio corpo separato dagli altri corpi e gli appropria la sua sofferenza o il suo piacere: è il mio corpo di godimento quello che ritrovo. E questo corpo di godimento è anche il mio 'soggetto storico'» (10). // *piacere del testo* verte precisamente su questo soggetto sfuggito alle istituzioni ufficiali del linguaggio e alle sue strutture costrittive, risultato di tanti elementi combinati tra loro (i dati biografici, le inclinazioni, le nevrosi...) e sul *testo* piccola isola pacifica strappata alla guerra dei linguaggi. A partire da questi due elementi -soggetto e testo - reciprocamente implicantesi, Barthes scriverà *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), un montaggio di appunti, note e pensieri sui rapporti e sulle tracce che individuano il soggetto scrivente, un insieme di indizi rivelatore di una soggettività debole come quella dell'innamorato dei *Fragments d'un discours amoureux* (1977) o quella che si trova di fronte all'immagine fotografica ne *La Chambre claire* (1980). Il soggetto barthesiano

(9) R. Barthes, // *piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1975, p. 36.

(10) *Ibidem*, p. 61.

(11) R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980, p. 13.

è «leggero, diviso, disperso» (11), il suo discorso non può essere dialettico, è *dis/cursus*, un correre qui e là, un mimare il gioco del rocchetto, quell'oggetto magico attraverso il quale il bambino giunge a simbolizzare: la scomparsa dell'oggetto nella sua tangibilità - nel suo essere a portata di sguardo e di mano - corrisponde alla sua ricomparsa sul piano interno e sotto forma di oggetto pensato.

A proposito del secondo punto che mi interessa proporre alla riflessione - la questione della produzione del testo come lavoro-gioco o gioco-lavoro - voglio citare da // *brusio della lingua*: «Aprire il testo, costituirne il sistema di lettura non significa perciò soltanto chiedere e mostrare che è possibile interpretarlo liberamente; significa soprattutto, e in modo ben più radicale, giungere a riconoscere che non esiste una verità oggettiva o soggettiva della lettura, ma soltanto una verità ludica» (12).

(12) R. Barthes, *Il brusio della lingua*, op. cit., p. 25.

Come già accennavo, in questa idea di lavoro costitutivo del testo non troviamo ombra di fatica come nel caso del gioco del bambino; nel *Poeta e la fantasia* (1907) Freud ci dice che il bambino intento a giocare è massimamente impegnato in qualcosa di molto serio, egli distingue bene il suo mondo interno dal mondo reale e può infatti utilizzare oggetti reali cui «appoggiare» il proprio gioco. Per tale ragione, Freud ricorda, la lingua tedesca ha mantenuto l'associazione gioco-creazione artistica e poetica nel termine *Spiele* (segnalo quanto il verbo *appoggiare* si confaccia alla funzione degli oggetti transizionali di Winnicott, quella appunto di rappresentare un sostegno per il mondo interno e la realtà esterna).

A proposito del testo Barthes insiste di scegliere, contro il regime di indifferenza imposto dal discorso scientifico, la via che lo riporti al suo gioco, al suo farsi originario, a un lavoro, un gioco-lavoro: essa può essere battuta soltanto attraverso quella pratica della scrittura in grado di trasformare chi consuma il testo in un suo produttore.

«La lettura non comporta rischi di oggettività o di soggettività (sono due immaginari) se non in quanto si definisca il testo come un oggetto espressivo (offerto alla nostra propria espressione), sublimato entro una morale della verità, ora lassista ora ascetica. Tuttavia leggere non è un gesto parassitario, il completamento reattivo di una scrittura che noi

pariamo di tutti i prestigi della creazione e dell'antiorità (...) è un lavoro linguistico. Leggere vuoi dire trovare dei sensi, e trovare dei sensi vuoi dire nominarli; ma questi sensi nominati vengono travolti in direzione di altri nomi; i nomi si chiamano, si raccolgono e il loro raggrupparsi vuole a sua volta un nuovo nome: nomino, denomino, rinomino: così passa il testo: è un nominare in atto, un'approssimazione instancabile, un lavoro metonimico (...) passo, attraverso, articolo, scatenò, non conto» (13).

(13) R. Barthes, *S/Z, op. cit.*, p. 16.

Nella pratica di lettura che Barthes ci descrive si fa sentire fortemente la presenza del corpo, la corporeità del testo-tessuto che si riflette in quella del suo lettore:

essendo il gioco un'attività garantita da regole che prevede sempre un ritorno (ci stiamo riferendo, com'è evidente, all'immagine del nipotino di Freud che butta il rocchetto lontano da sé - *fort-* per poi farlo ricomparire qui - *da*), la lettura in quanto gioco deve moltiplicare il testo. A ogni riconoscimento, a ogni ritorno, un testo differente: medesimo ma nuovo.

Circa la terza questione che ho rilevato, il tema del seminario come spazio transizionale in cui si legge e si scrive, vorrei sottolineare che Barthes oscillò durante l'arco della sua esistenza tra la posizione dello *scrittore* e quella dello *scrivente* - (ricordo qui un suo celebre saggio sulla differenza tra la parola dello scrittore, ambigua a livello del senso e mai definitiva, una parola intransitiva, e la parola dello scrivente, una parola subordinata al suo intrinseco scopo, una parola transitiva formulata per comunicare un messaggio) (14) - tra un desiderio di scrittura letteraria e una volontà di trasmissione: all'incrocio tra queste due pratiche trovano ragione la teoria della scrittura barthesiana e il lavoro di ricerca e di insegnamento. In questa prospettiva credo si possa cogliere l'importanza dell'attività seminariale: essa ha infatti rappresentato la possibilità di costruzione di un discorso non oppresso dalla dominanza di un codice sugli altri; come il testo si sottrae alla «guerra dei linguaggi» così il seminario si sottrae all'autoritarismo poiché sua fondamentale caratteristica è un lavoro comune e nessuna voce prevalente. Barthes stesso si pone all'interno della riflessione winnicottiana chiedendosi se il seminario sia un luogo collocato nella prima area, sia cioè uno spazio «fittizio», immaginato, pertinente cioè a una realtà interna o se sia collocato

(14) Cfr. R. Barthes, «Scrittori e scriventi», in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1976, p. 120.

(15) Cfr. R. Barthes, «Al seminario», *op. cit.*, p. 343.

(16) *Ibidem*, p. 344.

nella seconda area, se cioè esso si dia in realtà. Risponde che non è né della prima né della seconda area e dunque seguendo il percorso che fin qui ho tentato di delineare, il seminario è dell'ordine della terza area offrendosi infatti come «un'istituzione tracciata sul modello utopico» (15): questa qualità, l'*utopicità*, mi pare illuminare particolarmente i fenomeni legati alla terza area winnicottiana. Sempre muovendosi su un triplice registro Barthes continua la propria opera di definizione del seminario: a partire dall'idea di *tre spazi* e di *tre pratiche* indica un primo spazio *istituzionale* (frequenza, orario, luogo: requisiti della realtà oggettiva), un secondo *transferale* (la parola, precisa Barthes, non è usata con rigorosa competenza psicoanalitica), poiché il conduttore del seminario dovrà contenere la scena in cui più transfert «orizzontali» si verificheranno. Da questo punto di vista, «lo spazio del seminario non è edipico, ma attiene al falansterio, cioè, in un certo senso, è *romanzesco*», il romanzesco non è né il falso né il sentimentale, è soltanto lo spazio in cui circolano desideri sottili, desideri mobili» (16): com'è possibile notare siamo nell'ambito di una rappresentazione della prima area, legata alla realtà interna. Il terzo spazio indicato da Barthes è *testuale* sia quando il gruppo seminariale si ponga l'obiettivo di produrre un testo, sia quando consideri il suo stesso lavoro di per sé un testo.

Devo insistere ancora una volta su quanto questo ritratto di terzo spazio testuale nella sua connessione con l'idea winnicottiana di terza area sia caratterizzato da un fare, da un gioco-lavoro; per meglio analizzare la pratica testuale all'interno del seminario, Barthes distingue dopo aver descritto i tre spazi, tre modelli educativi: il primo è collegato all'*insegnare*, alla trasmissione cioè, attraverso discorsi orali o scritti, di un sapere; il secondo è associato all'*apprendistato*, pratica in cui il maestro non tiene discorsi ma silenziosamente passa la propria maniera di lavorare; il terzo coincide con l'*attenzione materna*:

«quando il bambino impara a camminare, la madre non parla né dimostra: non insegna a camminare, non rappresenta neppure l'atto (non cammina davanti al bambino): sostiene, incoraggia, chiama (indietreggia e chiama); incita e tende le braccia: il bambino vuole la madre e la madre desidera che il bambino cammini. Nel seminario (per definizione)

ogni insegnamento è precluso: non viene trasmesso alcun sapere (ma un sapere può essere creato), non si tiene alcun discorso (ma si va alla ricerca di un testo): l'insegnamento è *frustrato*. O qualcuno lavora, ricerca, produce, riunisce, scrive di fronte agli altri; oppure tutti si incitano, si chiamano, mettono in circolazione l'oggetto da produrre, il procedimento da organizzare, che si passano così di mano in mano, sospesi al filo del desiderio, come l'anello nel gioco che da esso prende il nome» (17).

(17) *Ibidem*, p. 347

Roland Barthes, in questo senso, non si riteneva altro che il moderatore del proprio seminario, qualcuno che fornisce indicazioni, stabilisce le regole del gioco rifiutandosi di legiferare. Chiunque abbia un'esperienza analitica potrà scorgere nella descrizione appena citata un modello ideale di *setting*, di campo transizionale dove gli opposti una volta riconosciuti possono conciliarsi, uno spazio in via di trasformazione.

Dopo una lunga pratica seminariale, Barthes terrà la propria lezione inaugurale al College de France sottolineando in apertura quella connivenza esistente in modo imperituro tra *linguaggio* e *potere* che rappresenta un vero nemico, oscuro, impossibile a essere davvero stanato: se il potere parassita la lingua servendosi per autoalimentarsi esso è ovunque e sempre all'opera. È attraverso i meccanismi del linguaggio che infatti si impongono quasi naturalmente «due rubriche: l'autorità dell'asserzione e la gregarietà della ripetizione» (18).

(18) R. Barthes, *Lezione*, Torino, Einaudi, 1981, p. 9.

Giacché la lingua è a servizio del potere e l'uscita dal linguaggio è impensabile pena l'uscita dal mondo, la letteratura assume tutto il suo senso e il suo valore utopici. La letteratura infatti è *un'illusione*, una «truffa salutare», una «magnifica illusione» (19) che permette di addomesticare la realtà e di sganciare la lingua dalle maglie dure del potere; proprio nella sua essenza magica e illusoria essa si situa all'interno della terza area di cui Winnicott ha parlato, quel luogo di passaggio tra la creatività primaria (che la madre sufficientemente buona concede al bambino facendogli magicamente trovare il seno) e la percezione oggettiva fondata sulla prova di realtà. Questa terza area provvede per così dire degli incantesimi con l'aiuto dei quali l'accettazione della realtà perde in pesantezza:

è l'area che Winnicott associava all'arte, alla religione, alla cultura in genere.

È l'area che Barthes pensa sia propria della letteratura. Essa possiede infatti tre forze, *mathesis*, *mimesis*, *semiosis*: la prima è una potenza di sapere, il talento che attribuiamo alla letteratura nel suo afferrare la vita, nel suo seguire le peripezie dell'animo umano. La seconda, *mimesis*, si esplica nella volontà dei testi letterari di rappresentare incessantemente il reale, pur essendo, come ben si sa, impresa assai ardua: il reale - lacanianamente - è impossibile e, da questo punto di vista, la letteratura si mostra nella sua assoluta ambivalenza, realista poiché desidera avvicinarsi senza tregua a una realtà che le sfugge, irrealista poiché crede sensata un'operazione assurda. «La terza forza della letteratura è di *far giocare* i segni, porli in una macchinaria di linguaggio i cui congegni a scatto e i cui fermi di sicurezza sono saltati, in altre parole è di istituire, proprio all'interno della lingua servile, una vera eteronimia delle cose» (20): qui Barthes si sta riferendo alla *semiosis* della letteratura: sempre in occasione della lezione inaugurale che abbiamo citato egli segnala che per afferrare le tre forze liberatorie appena elencate, il momento - siamo nel '77 - è propizio, poiché il mito dello scrittore e quello del magistero letterario dal maggio '68 si sono dissolti. Essendo la letteratura «desacralizzata» non è altro che un luogo libero, incustodito cui è possibile accostarsi per il piacere di una frequentazione, di una conoscenza; il seminario è la via che meglio si presta a questo movimento di avvicinamento:

«Infatti ciò che può essere oppressivo in un insegnamento non è alla fine il sapere o la cultura che esso convoglia, ma le forme discorsive attraverso cui vengono proposti. Dal momento che, come ho cercato di suggerire, questo insegnamento ha per oggetto il discorso colto nella fatalità del suo potere, il metodo non può realisticamente vertere che sui mezzi atti a vanificare, a sminuire, o per lo meno ad attenuare questo potere (...) Vorrei quindi che la parola e l'ascolto che qui s'intrecceranno fossero simili agli andirivieni di un bambino che sta giocando intorno a sua madre, che se ne allontana e poi ritorna da lei per portarle un sassolino o un filo di lana, stabilendo così intorno a un nucleo di pace e di serenità *tutta un'area di gioco*, all'interno della quale il sassolino o il filo di lana hanno alla fine meno importanza del dono pieno di zelo che se ne fa» (21).

Ecco ricomparire l'immagine del bambino con il rocchetto e la presenza di un'area di gioco. Per continuare il mio

(21) *Ibidem*, p. 33 (il corsivo è mio).

tentativo di connessione tra Barthes e Winnicott sull'indagine dei fenomeni legati alla terza area, dopo aver esaminato i tre punti che ho proposto all'attenzione, vorrei citare un testo di Barthes in cui Winnicott non è soltanto citato tra le righe ma esplicitamente chiamato. Questo scritto, apparso su *Tel Quel* nel 1980 e raccolto nel quarto volume dei *Saggi critici. Il brusio della lingua*, sembra curiosamente essere l'ultimo testo barthesiano. Esso si intitola: *Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama*, vi si racconta di Stendhal e del suo amore totale ed esclusivo per l'Italia, vero oggetto di dedizione («c'è nell'amore per un paese straniero una sorta di razzismo alla rovescia: si è incantati dalla differenza, ci si annoia del Medesimo, si esalta l'Altro») (22).

Barthes descrive mirabilmente l'innamoramento di Stendhal per l'Italia, per Milano in particolare, ancora più in particolare per la Scala eletta a luogo di tutti i piaceri possibili, la Musica, le Donne, la conversazione amorosa. Tuttavia la passione, questa esuberanza d'amore, non può essere narrata: essa infatti lascia afasici, spegne le parole, lascia Stendhal «interdetto» al punto da costringerlo ad accennare un ritratto dell'Italia per scarabocchi, cenni, allusioni. È a questo proposito che Barthes cita Winnicott e il suo oggetto transizionale: «Lo spazio che separa e lega al tempo stesso la madre e il bambino è il medesimo del gioco del bambino e del gioco di rimando della madre: è lo spazio ancora informe della fantasia, dell'immaginazione, della creazione. Così è, mi pare, l'Italia di Stendhal: una specie di oggetto transizionale il cui uso, ludico, produce quegli *squiggles* riscontrati da Winnicott e che qui sono diari di viaggio» (23).

Quando Stendhal inizia la *Certosa di Parma* si assiste, ci dice Barthes, a un mutamento: passando cioè dal Diario al Romanzo, dall'Album al Libro, l'autore si trova ad affrontare il Racconto, cioè il Mito, con l'entrata in scena di un eroe (Bonaparte) e di un paradigma che mette a raffronto il Bene e il Male; tra il *Diario di viaggio* e la *Certosa di Parma* è intervenuta infatti quella *scrittura* cui Barthes annette, come abbiamo visto, un'energia capace di attribuire all'immaginario amoroso, muto e confuso, una struttura simbolica.

(22) R. Barthes, «Non si riesce mai a parlare di ciò che si ama», in *Il brusio della lingua*, op. cit., p. 310.

(23) Ibidem, pp. 315-316.

Winnicottianamente possiamo affermare che, affinché scaturisca una potenza di scrittura in grado di orientare l'immaginario amoroso conferendogli voce e parole, deve esserci stato un oggetto transizionale: il racconto, la menzogna romanzesca, può darsi soltanto grazie a questa fase iniziale. Mi pare che all'interno di questo scritto, destinato al Colloquio Stendhal di Milano, sia inconsapevolmente tracciato un percorso evolutivo: dall'oggetto transizionale che prepara la simbolizzazione al racconto, cioè alla possibilità di istituire una storia (c'è un soggetto, appunto, e si svolgono vicende organizzate intorno al confronto tra il Bene e il Male).

Nel *Piacere del testo* Barthes ricorda che il piacere del racconto è edipico poiché associato strettamente al sapere, all'ansia di conoscere origine e fine, allo svelamento di una verità.

«La morte del Padre toglierà alla letteratura molti dei suoi piaceri», e si chiede: «Se non c'è più un Padre, a che raccontare delle storie? Ogni racconto non si riconduce forse all'Edipo? Raccontare non è sempre cercare la propria origine, dire i propri fastidi con la Legge, entrare nella dialettica dell'intenerimento e dell'odio? Oggi si chiude con l'Edipo come col racconto: non si ama più, non si teme più, non si racconta più» (24).

Alla dissoluzione del complesso di Edipo nel suo valore fondante si deve la miseria narcisistica dei tempi moderni, la debolezza del soggetto, la sua inadeguatezza a sostenere il movimento delle passioni: a questo riguardo è fondamentale la categoria barthesiana del *romanesque*, il tentativo, che definirei etico, di superare il malessere del racconto in età contemporanea introducendo in ogni testo il sapore del romanzesco, di commentare i testi classici provando a riprodurli romanzescamente in un effetto di moltiplicazione, così come di annotare fatti semplici, quisquiglie quotidiane, minimi «incidenti» (25) capaci di racchiudere nella loro piccolezza cospicue quote di senso.

La ricerca del romanzesco è chiara in tutte le pagine che Roland Barthes dedica ai luoghi fisici (la campagna, i giardini, gli spazi adibiti al lavoro perfettamente identici nella casa di Parigi come in quella delle vacanze), alle

abitudini (il tè, il caffè, il cibo, gli incontri), al corpo (le pagine sulla tubercolosi, come quelle sulla sensualità). Il «romanzesco è un modo di discorso che non è strutturato secondo una storia: un modo di osservazione, d'investimento, d'interesse alla realtà quotidiana, alle persone; a tutto quello che succede nella vita» (26): il romanzesco mette in gioco un lo bambino e introduce nell'area del romanzo la figura, molto cara a Barthes - che si diletta di musica e di pittura producendo a sua volta *squiggles* -del dilettante.

(26) R. Barthes, *La grana della voce*, Torino, Einaudi, 1986, p. 218.

Se la letteratura va intesa come una sorta di *utopia del linguaggio*, se essa partecipa comunque e sempre di un «sogno linguistico» (27), il dilettante è certo una figura utopica, impegnata - eppure con leggerezza - a uscire dalle strettoie del linguaggio corrente per assecondare una speranza di espressione. Alla caduta dei divieti caratteristica della nostra epoca ha fatto riscontro quella che Barthes definiva una *crisi del desiderio*: essa impoverisce, permeandole, le attività umane, induce chiunque a consumare affidando a pochi eletti il lusso di produrre. Da qui la fantasia intorno a una società futura, utopica, non alienata e composta appunto di quei dilettanti che godono di un fare creativo, liberi dalla preoccupazione dell'immagine suscitata negli altri, dalla frenesia di esibirsi e dai complessi ad essa correlati (28).

(27) Cfr. I. Bachmann, *Letteratura come utopia*, Milano, Adelphi, 1993, p. 120.

Attraverso questa digressione, questo «correre qui e là» all'interno dell'opera barthesiana sul filo delle intuizioni di Winnicott, si sono forse potuti dipanare alcuni dei sensi possibili dei fenomeni che hanno luogo nella terza area e sono potuti comparire i suoi attori. Mi sembra inoltre che il percorso abbozzato congiunga Barthes e Winnicott, personaggi per molti versi lontani, per la via di una comune interrogazione; a entrambi infatti pare siano state a cuore le medesime domande: che cosa è l'esperienza culturale? Che cosa facciamo - o meglio che cosa ci capita - quando leggiamo un libro, ascoltiamo musica, guardiamo un'opera d'arte o proviamo a dipingere per il puro piacere che la cosa ci procura?

(28) Cfr. R. Barthes, *La grana della voce*, op. cit., p. 212.

L'analisi dei significati che attribuiamo a parole quali gioco e cultura e la ricerca della somma di esperienze che li costituiscono sono state consentite a Winnicott attraverso

lo strumento dell'inconscio, a Roland Barthes si sono rese possibili attraverso lo strumento del linguaggio: come Lacan ha insegnato, questi strumenti si riflettono precisamente l'uno nell'altro. Essendo infatti entrambi predisposti a formare una rete ineludibile di significanti, in entrambi siamo sempre catturati e da entrambi, per tornare al tema di queste digressioni, siamo comunque giocati.