

FABIANO CAROLI

Il Sadismo nella prospettiva di Roland Barthes

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

FABIANO CAROLI

Il Sadismo nella prospettiva di Roland Barthes

Nell'opera Sade, Fourier, Loyola (1977) Roland Barthes definisce questi tre autori logoteti. Il caso più interessante è quello di Sade che offre la possibilità di riflettere sul rapporto che intercorre tra lingua e atto e sulla natura di questo nuovo linguaggio costituito da azioni regolate: isolarsi, articolare, ordinare, teatralizzare. Cos'è dunque il Sadismo? Roland Barthes prova a dare risposta a questo quesito dimostrando l'efficacia di una scrittura scissa da ogni forma di potere: questa è la scrittura semiologica.

Il pensiero di Roland Barthes (1915-1980) e il suo catalogo operistico sono un «rovesciamento continuo dal pro al contro». ¹ È nota la costante ibridazione tra la biografia dell'autore francese e le sue opere: la malattia, le sue letture, gli incontri e il gruppo 'Tel Quel' sono snodi importanti e occasioni per un costante ripensamento del suo lavoro intellettuale.

È interessante, però, alla luce del tema proposto soffermarsi su un'opera in particolare: *Sade, Fourier, Loyola (la scrittura come eccesso)*. Quest'opera è frutto dell'unione di tre studi pubblicati nel 1971, ma che uscirono dapprima separatamente: *Sade I* esce in «Tel Quel», n°28 (nell'inverso 1967) col titolo *L'arbre du crime [L'albero del crimine]*; Loyola appare sempre nella rivista «Tel Quel», n°38 (nell'estate del 1969), come *Comment parler à Dieu [Come parlare con Dio]*, mentre Fourier doveva uscire in due parti, la prima pubblicata in «Critique», n° 281 (ottobre 1970), col titolo *Vivere con Fourier*, la seconda rimase inedita.

Il periodo in cui Barthes scrive questi saggi, ancora una volta, ci viene descritto in modo lucido da Antoine Compagnon. È il lasso di tempo che si configura tra gli anni '60 e '70 del Novecento, così diceva Compagnon:

Verso il 1970 la teoria letteraria era giunta al culmine ed esercitava un'immensa attrattiva sui giovani della mia generazione. Con denominazioni diverse – “nuova critica”, “poetica”, “strutturalismo”, “semiologia”, “narratologia” –, era al massimo dello splendore. Chiunque abbia vissuto quegli anni magici non può che ricordarli con nostalgia. Una corrente impetuosa ci trascinava tutti. A quei tempi, l'immagine dello studio letterario, sostenuta dalla teoria, era seducente, persuasiva, trionfante.²

Gli studi compiuti sulle opere dei tre autori, Sade, (*Le 120 giornate di Sodoma*), Fourier (*La teoria dei quattro movimenti e Il nuovo mondo amoroso*), Loyola (*Esercizi spirituali*) si inscrivono quindi, a pieno titolo, nella fase che ha inizio nel 1962 e termina nel 1967: il periodo di massimo sviluppo della 'fase della Semiologia' e dell'attività strutturalista. Sono di questi anni gli *Elementi di semiologia*,³ in cui Barthes prova un certo gusto a compiere operazioni di «smontaggio e rimontaggio dei sistemi sociali e semiologici alla ricerca delle loro strategie di senso». ⁴ È un momento di grande passione e, come rileva Èric Marty,⁵ è la passione di recludersi nel linguaggio per giocare essendo lo spazio ideale del gioco.

Il lavoro su questi tre autori, tra loro molto lontani, viene giustificato da Barthes attraverso delle comuni operazioni che tutti e tre svolgono. Ciò che gli accomuna, dice Barthes, è la

stessa scrittura: stessa voluttà di classificazione, stessa furia di ritagliare (il corpo mistico, il corpo vittimale, l'animo umano), stessa ossessione numerica (contare i peccati, i supplizi, le passioni e perfino gli errori di calcolo), stessa pratica dell'immagine (dell'imitazione, del quadro, della seduta), stessa sutura del sistema sociale, erotico, fantasmatico.⁶

Essi vengono definiti come ‘logoteti’, inventori di una lingua,⁷ poiché sono quattro le operazioni che tutti e tre eseguono in quanto ‘fondatori di lingue’:

‘Isolarsi’: per elaborare una nuova lingua è necessario creare uno spazio avulso dalla lingua linguistica affinché la nascita della nuova lingua non venga “disturbata dal rumore” delle altre. L’isolamento nei tre autori ha esiti differenti: in Sade l’isolamento è dato dal castello di Silling, un convento; in Loyola, luogo dell’isolamento è il silenzio, il ritiro, la solitudine; in Fourier la chiusura delle biblioteche conduce all’invulnerabilità dei volumi e quindi della cultura. Nel castello di Silling, durante il ritiro spirituale e nel falansterio fourierista è predisposto affinché tutto accada «senza che sguardi o corpi indiscreti possano penetrarvi, di modo che le azioni che vi si svolgono possano essere – per quanto paradossalmente – pure».⁸

‘Articolare’, operazione necessaria di ogni lingua la quale deve essere costituita da segni distinti. Questi universi immaginari creati si articolano in minimi dettagli, nella programmazione quotidiana degli atti ripetuti che portati all’estremo entrano in relazione con il lettore, ‘insistono’ su di lui, penetrano nel suo mondo e lo trasformano. Così facendo,

Fourier divide l’uomo in 1620 passioni fisse, combinabili ma non trasformabili; Sade distribuisce il godimento come le parole di una frase (pose, figure, episodi, sedute); Loyola spezzetta il corpo (vissuto in successione da ognuno dei cinque sensi), come ritaglia il racconto cristico (suddiviso in «misteri», nel senso teatrale della parola).⁹

‘Ordinare’ è la terza operazione e cioè l’azione di porre le cose sotto l’egida di un ordine superiore sia esso un Ordinatore, un Maestro di cerimonia o di un Retore. L’ordine superiore quivi espresso – afferma Barthes – è governato e regolato da un direttore che non è più qualcuno, muta piuttosto da soggetto a momento: è il momento del rito che è «forma di pianificazione»¹⁰ che conduce al piacere, alla felicità, al dialogo divino.

La quarta e ultima operazione è la ‘teatralizzazione’. Teatralizzare non significa ‘decorare’, ma limitare il linguaggio. Questi tre autori riescono a sostituire alla «piattezza dello stile (quale si può trovarla nei ‘grandi’ scrittori), il volume della scrittura»¹¹ e cioè i sistemi da loro creati, per utilizzare un termine lacaniano, ‘insistono’ sul lettore penetrando nel suo mondo ed è così che

il sistema si disfa in sistematica, il romanzo in romanzesco, l’orazione in fantasmatica: Sade non è più erotico, Fourier non è più un utopista e Loyola non è più un santo: in ognuno di loro non resta che uno scenografo: colui che si disperde attraverso i riflettori che installa e scagiona all’infinito.¹²

Queste quattro operazioni concorrono, in misura diversa ma simile, a sradicare l’azione dal soggetto o dal mezzo che la compie, ovverosia in Sade la trasgressione supera la corporeità, in Loyola il silenzio ascetico e in Fourier l’utopia sociale e amorosa si radicano negli eccessi della scrittura.

Il testo sadiano, analizzato da Barthes, mette in evidenza – per quanto possibile – le operazioni appena descritte. Si ritiene necessario anche chiamare in causa tutta una serie di autori che in misura differente hanno cercato di analizzare l’opera di Sade, tra questi Maurice Blanchot che esordisce così:

«Chi oggi oserebbe competere, per licenziosità, con Sade? Sì, lo si può affermare: ci troviamo di fronte all’opera più scandalosa che sia mai stata scritta. Non è questo un motivo per interessarcene?»¹³ nel saggio dal titolo *La ragione di Sade* contenuto in *Lantréamont e Sade*. E subito dopo sempre Blanchot afferma:

abbiamo dunque in qualche modo sottomano, in questo mondo così relativo della letteratura, un vero assoluto, e non dovremmo sforzarci di interrogarlo? Non tenteremo di chiedergli per quale ragione non si può andare oltre ad essa, perché vi è in essa qualcosa di eccessivo, di troppo forte per l'uomo?¹⁴

È lo stesso desiderio di Barthes quello di interrogare Sade, più forte la necessità di ascoltare il testo e vedere il linguaggio. D'altronde – come rilevato da Renato Giovannoli in *Roland Barthes e l'immaginario*¹⁵ – è proprio Barthes che nella sua autobiografia afferma di avere una malattia: «vedo' il linguaggio. Quel che dovrei semplicemente ascoltare, una strana pulsione, perversa perché il desiderio sbaglia oggetto, me lo rivela come una 'visione'». ¹⁶

L'impressione che si ha di Sade – dice Barthes – è quella di un uomo perennemente timoroso, impaurito nonostante il suo gusto per la provocazione che, anche nei confronti dei genitori, non cessa mai di accompagnarlo. Afferma Barthes: «basta leggere la biografia del marchese dopo aver letto la sua opera per essere persuasi che è un po' della sua opera che egli ha messo nella sua vita – e non viceversa, come voleva farci credere la scienza letteraria». ¹⁷ Dal 1801 fino all'anno della sua morte Sade viene imprigionato per la seconda volta, ma il motivo di tale reclusione non è da ritrovarsi nell'istituzione familiare che voleva contenere l'animo da libertino del Marchese, ma nello stato borghese che decide di imprigionarlo per aver scritto 'libri infami'. Sul marchese si potrebbero raccontare molti episodi che ne hanno caratterizzato la biografia, come la sua passione per i cani, quella per Rousseau e perfino il litigio con le guardie durante la prigionia perché, nel trasporto da Vincennes alla Bastiglia, non gli avevano fatto portare il suo cuscino. Ma aldilà della personalità eccentrica, come rivela Barthes, Sade è «di una mobilità estrema: è un vero 'joker' sociale, atto ad occupare qualunque casella del sistema delle classi». ¹⁸ È paradossale se si pensa che Sade ha vissuto ben 25 anni di reclusione nella sua vita: ogni detenzione come immerso in un sistema, contro cui lottare, ma non per la liberazione bensì per palpare la linea sottile della restrizione, della moralità.

Lo studio compiuto dal critico si articola in due scritti denominati: *Sade I* e *Sade II*. In *Sade I* vengono definite, in modo sommario, le coordinate di lettura dell'opera del Marchese e, successivamente, molte di queste vengono riprese e approfondite in *Sade II*. Innanzitutto, sono da prendere in considerazione alcuni dati fondamentali per ricostruire la società sadiana: il luogo che è il castello di Silling, nel cuore della Foresta nera, un luogo impenetrabile. Per accedervi è necessario superare degli ostacoli, si pensi alla capanna di carbonai-contrabbandieri, una montagna scoscesa, un vertiginoso precipizio superabile solo per mezzo di un ponte, il quale verrà distrutto dai libertini, un muro alto dieci metri, un fosso profondo, una porta che, appena entrati, si fa murare e infine la neve. Ma non solo, tutti gli atti che si consumano in questo castello vengono nascosti, celati all'interno di segrete, come se – nonostante gli atti sessuali siano accettati dai libertini – siano, allo stesso tempo, formalmente e moralmente non accettati dalla società che è stata costruita: è a tutti gli effetti immagine distorta della società reale. Sade realizza un paradosso, la segreta nasconde ma è anche manifestazione muta, un atto muto, il silenzio della segreta annulla il senso di ogni cosa assolvendo a due funzioni fondamentali: la prima è desocializzare, seppure per un breve lasso di tempo, il crime. L'altra funzione è incarnata dalla fondazione di un'autarchia sociale a tutti gli effetti: è una società completa con regole, fornita di una morale, di una parola, di orari e feste.

Il cibo non solo ha una funzione nutritiva, ma si concretizza nella qualità della prestazione sessuale. Gli alimenti sono studiati affinché ci sia una copiosa produzione di sperma oppure diano

un particolare gusto, odore e colore alle deiezioni umane. Barthes individua quattro funzioni del cibo: ristorare, avvelenare, ingrassare ed evacuare: tutte definite in rapporto alla lussuria. Il cibo, inoltre, è studiato in relazione alla casta: da un lato, per il signore ha la funzione di ristorare, «ripara gli enormi consumi di sperma prodotti dalla vita libertina»,¹⁹ dall'altro avvelena. Lo stramonio viene, infatti, inserito nella cioccolata per far addormentare Minski, veleno per Rose e Mme de Bressac al fine di ucciderli. Il cibo della seconda casta, delle vittime, «è altrettanto noto: pollame al riso, composte, cioccolata (ancora!) per la prima colazione di Justine e delle sue compagne».²⁰ Per le vittime la quantità di cibo è sempre abbondante, per prima cosa si devono saziare per dare maggiore libidine alla lussuria libertina e, in seconda istanza, devono nutrire degnamente la foga coprofaga.

Il vestire è altrettanto importante nell'universo sadiano. Il gioco del vestire in Sade offre uno scarto rispetto alla moderna concezione di erotismo che si veicola dalla moda allo strip-tease: «certo esiste in Sade un gioco del vestire; ma come nel caso dell'alimentazione è un gioco ben chiaro di segni e funzioni».²¹ Il nudo si affianca al vestito, al di fuori dell'orgia o dell'atto sessuale in sé, e diviene strumento funzionale di umiliazione. L'abito in sé segnala delle classi, delle funzioni: «classi di età [...], classi di funzioni (giovinetti e giovinette, chiavatori, vecchie), classi d'iniziazione (i soggetti vergini cambiano segno vestiario dopo la cerimonia della loro deflorazione), classi di proprietà (ogni libertino dà un colore alla sua scuderia)».²² È chiaro quindi, secondo Barthes, che l'abito è 'funzionale' e, cioè, subordinato ad uno scopo e con il fine di disfarsi nel minor lasso di tempo possibile.

Altro aspetto messo in luce da Barthes nell'analisi dell'opera sadiana è la presenza del 'ritratto', constatando – all'interno dell'opera – la presenza di due tipi di ritratto che vanno a definire la popolazione sadiana. In quanto società costituita, oltre ad avere un luogo, un codice morale, un codice di abbigliamento, è dotata di una divisione sociale e di una moneta. I ritratti a cui fa riferimento Barthes sono di due tipi: realista e retorico; il primo è dettagliato, mira a descrivere la persona nei suoi tratti fisiognomici più peculiari. Il secondo è quello dei soggetti d'orgia, le vittime, persone che occupano un posto e un ruolo per un fine ben preciso all'interno della società sadiana: questo ritratto è un *topos*, retorico, poiché mira a descrivere quelle parti del corpo che sono fini al soddisfacimento del desiderio sessuale dei libertini. Quest'ultimi quindi, afferma Barthes, sono ritratti mitici, culturali, è un modo per renderli 'astratti'.

Il denaro, come già anticipato, occupa un ruolo di primaria importanza nella definizione di una società. Come il ritratto, ugualmente per il denaro, esso ricopre due funzioni principali: un ruolo pratico attraverso il quale permette di mantenersi e tenere vivo il godimento poiché

il denaro provoca il vizio [...] perché assicura lo spettacolo della povertà; la società sadiana non è cinica, è crudele; non dice: bisogna pur che ci siano dei poveri perché ci siano dei ricchi; dice il contrario: bisogna che ci siano dei ricchi perché ci siano dei poveri; la ricchezza è necessaria perché costituisce in spettacolo l'infelicità.²³

Il tema del godimento in Sade è trattato da Lacan in uno dei suoi *Séminaires* dal titolo *Il godimento della trasgressione* e a cui sembra appropriato rivolgere l'attenzione per comprendere, con tutti gli strumenti a nostra disposizione, l'importanza di quello che potrebbe essere definito il 'fenomeno Sade'. L'opera di Sade, secondo Lacan, si situa nell'orizzonte di un assoluto insopportabile da dire a parole riguardo alla trasgressione di tutti i limiti umani: nessun altro ha ferito talmente tanto i pensieri e i sentimenti degli uomini quanto Sade.

Ad un certo punto, nel lavoro di analisi di Barthes, il critico si interroga quindi sul significato di erotismo e mette in luce quanto sia abusata questa definizione nell'ambito dell'opera di Sade:

che cos'è l'eroticismo? Nient'altro che una parola, poiché le sue pratiche possono essere codificate solo se conosciute, vale a dire parlate; ora la nostra società non enuncia mai nessuna pratica erotica, soltanto desideri, preamboli, contesti, suggerimenti, sublimazioni ambigue, in maniera che per noi l'eroticismo non può essere definito che da una parola perpetuamente allusiva.²⁴

Coloro che conoscono più da vicino il lavoro di Roland Barthes ricorderanno che il concetto di 'lingua', nel caso specifico 'lingua erotica', non si esprime solo attraverso il linguaggio articolato, ma anche per mezzo del linguaggio figurato, costituito da immagini e questo implica, di fatto, che Sade non sia un autore erotico. È in questo punto che l'oggetto di questa relazione trova la sua ragione: Sade non può essere considerato autore erotico nell'accezione moderna che ne dà la nostra società. Nell'opera del Marchese non c'è strip-tease, la differenza tra la grande macchina creata da Sade e l'eroticismo moderno sta nel fatto che la prima è di tipo 'combinatorio',²⁵ mentre il secondo è suggestivo, metaforico. Le azioni lussuose vengono combinate e, per mezzo di queste, si crea una nuova lingua, «non più parlata ma agita; la lingua del delitto, o nuovo codice d'amore, altrettanto elaborato che il codice cortese». ²⁶ Come ogni codice, anche quello sadiano, dispone di un ordine definito, nell'eccesso si radica l'ordine: «le sregolatezze sono energicamente regolate, la lussuria è senza freno ma non senza ordine (a Silling, per esempio, ogni orgia termina irrevocabilmente alle due del mattino)». ²⁷ «La scena procede, il quadro si compone' afferma Sade e, per ogni atto teatrale che si rispetti, il regista occupa una posizione importante, ma non classica: il direttore di scena è sì una persona fisica, ma dirige l'atto soprattutto la consuetudine, l'istituzione.

Gli atti combinatori di cui si compone una scena sono ordinati in un'unità di ordine superiore che è chiamata 'operazione', la quale è costituita da più attori e «quando è colta come un quadro, un insieme simultaneo di pose, viene chiamata 'figura'; quando invece viene vista un'unità diacronica, che si sviluppa nel tempo per pose successive viene chiamata 'episodio'». ²⁸ 'Episodio' e 'figura' sono limitati da prescrizioni ferree: l'episodio deve essere contenuto all'interno di due orgasmi, mentre la figura è limitata da delle restrizioni di tipo spaziale. Tutti i luoghi erotici devono essere occupati nel medesimo momento.

Le operazioni, susseguendosi nel tempo, formano un'unità ancora maggiore, «la massima unità possibile di questa grammatica erotica: è la 'scena', o la 'seduta'. Oltre la scena, si ritrova il racconto o la dissertazione». ²⁹ Tutte queste regole, queste operazioni danno vita e formalizzano la lingua erotica, la nuova lingua. Le due regole fondamentali di questa grammatica sadiana sono, da un lato, l'eshaustività, cioè all'interno di ogni operazione devono essere eseguite il maggior numero di pose possibili mentre, dall'altro, la totale saturazione erotica di ogni luogo del corpo creando così la sintassi sadiana della figura totale.

Il senso della 'scena' o 'seduta' è reso possibile dal fatto che il codice erotico beneficia della logica del linguaggio e si manifesta quindi per mezzo della sintassi: «il crimine sadiano non esiste se non in proporzione alla quantità di linguaggio che vi si investe». ³⁰ La scrittura, quindi, supporta l'atto erotico e quello che viene fatto viene conseguentemente detto.

Alla luce di quanto detto, si può riflettere su un ultimo nucleo: il rapporto tra scrittura e potere. Luogo teorico dello studio di Roland Barthes risiede nella *Lezione inaugurale al Collège de France*:³¹ qui egli ribadisce alcuni principi della lingua come 'ostinarsi', 'spostarsi' o 'abiurare': ostinarsi «significa riaffermare l'irriducibile della letteratura: ciò che in essa resiste e sopravvive ai discorsi stereotipati che la circondano: le filosofie, le scienze, le psicologie; agire come se essa fosse incomparabile e

immortale»;³² spostarsi laddove la scrittura non è attesa o accolta, altresì abiurare laddove la scrittura viene strumentalizzata dal potere. Barthes cita Pasolini, il quale afferma che nella scrittura non bisogna avere paura del potere a cui potenzialmente questa potrebbe essere soggetta:

io penso – dice in un testo postumo [Pasolini] – che, *prima*, non si debba mai, in nessun caso, temere la strumentalizzazione da parte del potere e della sua cultura. Bisogna comportarsi come se questa eventualità pericolosa non esistesse... Ma penso anche che, *dopo*, bisogna saper rendersi conto di quanto si è stati strumentalizzati, eventualmente, dal potere integrante. E allora, se la propria sincerità o necessità sono state asservite e manipolate, io penso che si debba avere addirittura il coraggio di abiurarvi.³³

Barthes operando su Sade, Fourier e Loyola ha cercato di scollare i tre autori dalle loro forme (il sadismo, l'utopia, la religione) e ha cercato di «disperdere o eludere il discorso morale che si è tenuto su ognuno di essi; lavorando esclusivamente, come loro stessi hanno fatto, su dei linguaggi».³⁴ È opinione largamente diffusa tra i più autorevoli studiosi che il punto focale dello studio compiuto da Roland Barthes sugli autori Sade, Fourier e Loyola sia l'analisi della vita di questi tre autori, il contesto in cui hanno vissuto, la classe sociale di appartenenza cercando così di desumere, da questi elementi, le vene di senso della loro produzione letteraria, si dimentica tuttavia un punto fondamentale su cui verte gran parte del lavoro intellettuale di Barthes e cioè il luogo occupato dal critico ovvero il luogo della lettura dove «ascolt[a] l'impeto del messaggio, non il messaggio, ved[e] nella triplice opera lo spiegamento vittorioso del testo significante, del testo terrorizzato, che lascia staccarsi come pelle morta, il senso ricevuto, il discorso repressivo (liberale) che vuole continuamente ricoprirlo».³⁵ Il significante è un mediatore, la materia – dice Barthes – è necessaria, ma non sufficiente e, in semiologia, il significato può essere mediato da una materia chiamata 'parola'. Il testo significante, perciò, ha un dispiegamento sulla società e la sua azione non si misura attraverso la popolarità, né per il successo economico, ma «dalla violenza che gli consente di *eccedere* le leggi che si dà una società, un'ideologia, una filosofia, per accordarsi a sé stessa in bel movimento d'intelligibilità storica. Questo eccesso ha nome: scrittura».³⁶

¹ Definizione stessa di Barthes e ripresa da Antoine Compagnon, cfr. A. COMPAGNON, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Torino, Einaudi, 2000.

- ² COMPAGNON, *Il demone della teoria...*, 4-5.
- ³ R. BARTHES, *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1966.
- ⁴ I. PEZZINI, *Introduzione a Barthes*, Roma-Bari, Laterza, 2014, 53.
- ⁵ Allievo di Barthes e curatore delle sue opere complete francesi, non tradotte in lingua italiana: R. BARTHES, *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., I: 1942- 1961: *Le degré zéro de l'écriture*, Michelet, Mythologies, Paris, Seuil, 2002. ID., *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., II: 1962-1967 *Sur Racine, Essais critiques, La Tour Eiffel, Éléments de sémiologie; Critique et vérité; Système de la mode*, Paris, Seuil, 2002. ID., *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., III: 1968-1971 (*S/Z; L'empire des signes; Sade, Fourier, Loyola*), Paris, Seuil, 2002. ID., *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., IV: 1972-1976 (*Nouveaux essais critiques; Le plaisir du texte; Roland Barthes par Roland Barthes*), Paris, Seuil, 2002. ID., *Oeuvres complètes*, établie et présentée par Éric Marty, 5 t., V: 1977-1980 (*Fragments d'un discours amoureux; Leçon; Solers écrivain; Le chambre claire*), Paris, Seuil, 2002.
- ⁶ R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 1977, XXI.
- ⁷ Se ne *Il grado zero della scrittura* Barthes definisce la lingua come «corpus di prescrizioni e di abitudini comune a tutti gli scrittori di una stessa epoca», qui si tratta di una lingua che non è linguistica e nemmeno di comunicazione ma è «una lingua nuova, attraversata dalla lingua naturale (o che l'attraversa), ma che non si presta che alla definizione semiologica del Testo».
- ⁸ G. MARRONE, *Introduzione all'edizione*, in R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 2001, XII.
- ⁹ R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, X.
- ¹⁰ *Ibidem*.
- ¹¹ *Ivi*, XII.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ M. BLANCHOT, *Lautreamont e Sade*, Bari, Dedalo, 1974, 69.
- ¹⁴ *Ibidem*.
- ¹⁵ R. GIOVANNOLI, 'Roland Barthes e l'immaginario', in «*Mitologie di Roland Barthes: i testi e gli atti*», P. Fabbri, I. Pezzini (a cura di), Parma, Pratiche, 13-14 aprile 1984, 155-164.
- ¹⁶ R. BARTHES, *Barthes di Roland Barthes*, Torino, Einaudi, 1980.
- ¹⁷ Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, 161.
- ¹⁸ *Ibidem*.
- ¹⁹ *Ivi*, 8.
- ²⁰ *Ibidem*.
- ²¹ *Ivi*, 9.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, 13.
- ²⁴ *Ivi*, 15.
- ²⁵ La combinazione è elemento fondamentale dell'attività strutturalista e, per tale motivo, si rinvia alla lettura di G. DELEUZE, *Lo strutturalismo*, Milano, SE, 2004.
- ²⁶ R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, 16.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ *Ivi*, 18.
- ²⁹ *Ibidem*.
- ³⁰ *Ivi*, 21.

³¹ Tenutasi il 7 gennaio 1977: ottenne la cattedra di Semiologia letteraria su invito di Michel Foucault.

³² R. BARTHES, *Lezione*, in R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, 185.

³³ P. PASOLINI, *Abiura della Trilogia della vita*, in P. Pasolini, *Lettere Luterane*, Torino, Einaudi, 1976.

³⁴ R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, XV.

³⁵ *Ivi*, XVI.

³⁶ R. BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, XVI.