

Sarrasine di Balzac, S/Z di Barthes e il mito di Ermafrodito

MARIO GENNARI

Ordinario di Pedagogia generale e sociale - Università degli Studi di Genova

Corresponding author: mario.gennari@unige.it

Abstract. The article focuses on Honoré de Balzac's *Sarrasine* and Zambinella figures, considered in their relation through the analysis of Roland Barthes. Examined in the context of social inhuman practices between XVI and XIX centuries, the two enigmatic characters are interpreted on their recall to the connotative aspects traced back to male and female dimensions of human being and on the meaning evoked by the myth of Ermafrodito. Thinking the different codes of existence forms concerns a pedagogical perspective that suggests an education steered towards a personal awareness and a free expression of the denotative inner mystery of human being and its nature.

Keywords. Sexuality - Identity - Difference - Education - Nature

1. L'enigma Sarrasine

Andrà anzitutto detto che l'enigma *Sarrasine* chiede di essere decifrato! Per farlo occorre da subito disambiguare il fatto che gli corrisponda anzitutto un nome. Un nome proprio, la cui prima connotazione esplica femminilità in quanto l'onomastica francese vuole *Sarrasin* (senza "e" finale) al maschile e *Sarrasine* (con la "e" finale) al femminile. Quale nome comune, *Sarrasin* indicherebbe il "saraceno" mentre *Sarrasine* la "saracinesca" delle fortificazioni medievali. Ma come nome proprio definisce uno dei protagonisti del racconto di Honoré de Balzac, apparso a Parigi nel 1830 sulla "Revue de Paris": il settimanale fondato da L.-D. Véron l'anno prima, con l'ambizione di farne una rivista letteraria. La novella balzachiana rientra fra le 137 opere raccolte in *La Comédie humaine*, dove *Sarrasine* è uno dei 2209 personaggi che animano gli scritti del ventennio compreso tra il 1830 e il 1850, ed è al contempo una delle tante tessere con cui Balzac – nato a Tours nel 1799 e deceduto a Parigi nel 1850 – ha composto il mosaico della società francese e parigina a lui coeva. Si tratta di una ingente pratica della finzione innervata entro una cospicua teoria della narrazione. Nessuno come Roland Barthes – nato a Cherbourg nel 1915 e morto a Parigi nel 1980 – ha indagato sulla teoria e sulla pratica di quella scrittura fissandone l'interpretazione tra denotazioni e connotazioni, codici e semi, semi-osi ed ermeneusi, sessualità e verità rivolti a decifrare l'enigma *Sarrasine* celato nell'omonimia del racconto.

Al *Sarrasine* di Balzac, Barthes oppone S/Z: «lettura» che già nel titolo accresce l'enigmaticità anziché appunto disambiguarla.

2. Sarrasine, di Honoré de Balzac

Stiamo a Balzac. E alla trama di *Sarrasine*.

I piani della *fabula* e dell'*intreccio* si rincorrono, si sovrappongono e si disgiungono. Districarsi fra le allusività non è semplice. Il cronotopo letterario (cfr. Bachtin, 1975: 231) mostra il proprio tempospazio tra l'inverno 1830 e la Parigi ottocentesca. L'io narrante sente la mezzanotte suonare dall'orologio dell'Elysée-Bourbon mentre contempla un giardino e ode «fremiti leggeri» e «passi voluttuosi» provenire da una di quelle feste che rendono la capitale di Francia «la città più divertente al mondo e la più filosofica» (Balzac, 1830: 200). Il palazzo appartiene ai conti de Lanty, che offrono incontri dal «lusso insolente» lasciando nascosta la provenienza di tanta smaccata agiatezza. Madame de Lanty e il conte hanno due figli. Marianina, sedicenne, dalla voce e dal canto melodiosi, istruita e modesta, bella quasi come la madre; e poi Filippo del quale Balzac dice sia l'«immagine vivente dell'Antinoo» (*ibid.*: 202). L'origine della famiglia permane oscura e così quella del suo capitale; «l'alta società» perdona questi «piccoli misteri» fintanto che alimentano le curiosità. Tra queste si distingue l'immagine vetusta che a volte compare nel palazzo durante le feste, sotto le sembianze di «uno strano personaggio». Un uomo. Uno sconosciuto. Vestito di nero. «Senza essere proprio un vampiro, una ghul, un uomo artificiale, una specie di Faust» (*ibid.*: 203), quel *vecchio* concede alla «maldicenza parigina» di considerarlo come una sorta di natura antropomorfa (ovvero di forma umana ed essenza soprannaturale). Cosicché si vede in lui il conte di Saint-Germain se non perfino Cagliostro, che dall'alchimia avrebbe tratto la pietra filosofale per l'onniscienza, l'immortalità e l'oro elargito ai nipoti: i de Lanty. Questi, con circospezione unita a servilità e affetto, circondano il vecchio di attenzioni frammiste a sottomissione o dispotismo, talché l'io narrante, alcuni «filosofi» presenti e un pubblico selezionato possono solo rilevare l'opposizione tra il latebroso giardino e lo scintillio degli interni nonché, per riflesso, la giovane Béatrix de Rochefide dalle forme «piene e fiorenti di bellezza» e il vecchio cadente: fantasmagoria di un'illusione ottica, retorica vissuta della «decrepitezza». Alla de Rochefide, che accompagna alla festa l'io narrante, quella «creatura senza un nome nel linguaggio umano, forma senza sostanza, essere senza vita, o vita senza azione» (*ibid.*: 207) doveva parere fin dal primo sguardo soltanto un fantasma: «una visione orribile» (*ibid.*: 209). *En effet* il vecchio aveva occhi glauchi, viso scarnito, incombente etisia, orbite giallastre, cranio cadaverico... ma pure una certa civetteria femminile annunciata da orecchini d'oro, parrucca bionda, preziosi alle dita e il «riso canzonatorio». Pur impaurita, Madame de Rochefide volle toccarlo fuggendo poi al suo grido «di raganella» e riparando in un salottino appartato. Là – ancora in compagnia della voce narrante – godrà d'un *quadro* con l'effigie di Adone, simbolo della giovanile bellezza maschile, essere perfetto «troppo bello per un uomo» (*ibid.*: 210); *un ritratto* eseguito da Joseph-Marie Vien senza il supporto dell'originale, con l'ausilio di una sola statua; *un'opera* d'arte che rappresenta «un... un... parente di Mme de Lanty» (*ibid.*: 211); *un nudo* maschile «fatto su una statua di donna» – il cui «mistero» verrà svelato dalla voce narrante alla de Rochefide, sbigottita fin da quando aveva intravisto il vecchio donare un anello a Marianina.

Con il racconto della voce narrante a Mme de Rochefide, ha inizio un'altra e più antica storia nella storia. Ernest-Jean Sarrasine, figlio di un procuratore di provincia, cresciuto presso i gesuiti, «ebbe l'infanzia di un uomo di talento»: refrattario allo studio

impostogli da altri, di intelligenza non comune, pronto all'azione, il carattere bizzarro, forte nella volontà, non disdegnava accapigliarsi con i compagni, ma soprattutto amava disegnare e scolpire lasciando nella materia lignea accenni licenziosi il cui vago cinismo era stato riconosciuto quale empietà (cfr. *ibid.*: 213-214). Cacciato dal collegio riparò a Parigi sfuggendo alle ire paterne fino ad approdare nello studio di Edmé Bouchardon: il celebre scultore, che presto ne comprese «il genio» e lo accolse sotto la sua protezione. Sarrasine – il giovane di Besançon – era propriamente un «genio selvaggio», dalle forti passioni, dal temperamento impetuoso, docile solo al cospetto della dolcezza e della bontà, che l'anziano maestro con disinteressato affetto non gli lesinava. Mai distratto dalla vita di società di quei «tempi licenziosi», Sarrasine amò soltanto la scultura e, sia pur per breve tempo, una certa Clotilde, dell'Opéra. Appagato dall'aver vinto un ambito premio di scultura, nel 1758 prese la strada per l'Italia, «la patria delle arti», e giunse a Roma, la «regina delle rovine» (*ibid.*: 216). Una sera, al teatro Argentina, dov'era capitato per caso, ascoltò le «languide originalità» musicali delle voci italiane, di cui una volta gli aveva parlato Jean-Jacques Rousseau in casa del barone d'Holbach. Udi la «sublime armonia» di Jomelli finché a rapirlo non fu «la bellezza ideale» conchiusa in una donna, un «capo-lavoro» che riuniva in sé «le squisite proporzioni della natura femminile» (*ibid.*: 217). Per la prima volta nella sua vita, Sarrasine vide Zambinella. Così si chiamava la cantante, la cui visione lo inebriò al punto di fargli dimenticare il mondo e se stesso. Più della voce e della musica, del corpo o del portamento, fu l'«età d'oro dell'amore» che la Zambinella scatenò in lui a lasciarlo nel delirio passionale, di cui il suo animo si colmò fino ad obbligarlo a disegnarla, ritrarla con la creta, possederla nella contemplazione più assoluta per cui gli valse l'esclamazione: «essere amato da lei, o morire!» (*ibid.*: 218).

Il racconto della voce narrante è interrotto da Mme de Rochefide, insofferente nel non trovare alcun nesso tra la storia dello scultore e la vicenda di Marianina e il vegliardo. Qui Balzac affida alla voce narrante una prima rivelazione: ma io «non vi sto parlando che di lui!» (*ibid.*: 220).

Sarrasine, folle d'amore, ogni sera raggiungeva il proprio palco nel teatro noncurante dei sorrisi degli altri cantanti rapito com'era da quella donna, che finalmente con l'ambiguità di uno sguardo gli aveva fatto credere di contraccambiare i sentimenti, invitandolo più tardi a un incontro amoroso. Niente avrebbe ora potuto fermarlo: né i pettegolezzi, né l'avvertimento che ella avesse nel cardinale Cicognara «il suo protettore», né il «labirinto di scale, di gallerie e di stanze» che dovette attraversare per raggiungerla. La Zambinella era là, ma al centro di una festa con artisti, cantanti e attori del suo ambiente. Non era dunque sola, come Sarrasine avrebbe voluto e credeva. Lui le parlò con voce tremante. Lei lo circondò con la sua «bellezza capricciosa». Gli astanti sorridevano con «malizia nascosta». Per il tempo di un istante Sarrasine s'avvide della situazione in cui si era confinato senza capire che la Zambinella fosse «donna di teatro» e in fondo «quasi una cortigiana» (*ibid.*: 223). E sebbene parlandole nel corso della cena si accorse che lei «era di un'ignoranza sorprendente», mostrandosi anche «debole e superstiziosa» (*ibid.*: 224), volle con tutte le sue forze serbare intatta la propria «gioia segreta». Intanto che la festa precipitava in un disordine orgiastico e ogni pudore veniva inghiottito dal delirio, Sarrasine portò la donna in un salottino attiguo, ma lei «armata di un pugnale» gl'intimò di non avvicinarsi. Mentre gli diceva «... mi disprezzeresti», Zambinella con un balzo abile si sottraette a ogni presa e guadagnando la sala del banchetto sfuggì all'innamorato.

Questi rincorrendola, fu accolto da una «risata infernale».

Quasi all'aurora, qualcuno propose di andare a Frascati; vinto il sonno, la compagnia affittò delle carrozze; la vita di tutti pareva una festa perpetua. Così la Zambinella si rivolse allo scultore con toni più umani, che lo sollecitarono a domandarle il suo amore. E lei: «non mi amereste come vorrei essere amata» (*ibid.*: 226) – con purezza, senza volgare passione, con amicizia, quale un fratello, simile a colui che protegge. «Aborro gli uomini anche più forse di quanto non odi le donne»; «sono una creatura maledetta», incapace di felicità; perciò «vi proibisco di amarmi» (*ibid.*: 226-227). Per niente intimidito da quelle confessioni, Sarrasine la baciò di un «bacio appassionato» a cui Zambinella non riuscì a sottrarsi. Riavutasi, affrontò Sarrasine consegnando a una domanda il senso di quel diniego: «Se non fossi una donna?». Sarrasine non poteva badare a quelle parole pronunciate dopo una notte insonne, nella villa del cardinale Cicognara, da un «animo molle e senza energia» (*ibid.*: 228). Si risolse, dunque, a rapire la Zambinella, con l'aiuto di alcuni compatrioti all'ambasciata di Francia dove la cantante di sarebbe esibita. La trovò vestita da uomo. Ne chiese il significato a chi gli stava vicino. Era il principe Chigi, che sorpreso si rivolse a Sarrasine con due domande: «È mai una donna salita sul palcoscenico di Roma? e non sapete da quali creature son tenute le parti di una donna negli stati del papa?» (*ibid.*: 230). All'incredulo Sarrasine il principe soggiunse: «sono stato io, signore, a dotare Zambinella della sua voce. Ho pagato tutto io per quel mariuolo» senza riconoscenza. Ora questa «orribile verità» era penetrata nell'animo di Sarrasine. «È una donna» – ribadì tuttavia fra sé, supponendo qualche intrigo della curia o del Cicognara. L'idea del rapimento fu egualmente messa in atto.

Quando Zambinella si ritrovò nello studio di Sarrasine, vide una statua femminile nei cui lineamenti si riconobbe. Lo scultore, angosciato dal dubbio, affrontò la cantante: «sei una donna?» – le domandò. Zambinella, in ginocchio con il capo reclinato, lo supplicava di non ucciderlo e di perdonarlo se lo aveva ingannato per compiacere i propri compagni di spettacolo. «Mostro!», «arpia celeste», «donna immaginaria» capace di «affondare i suoi artigli nei miei sentimenti d'uomo» (*ibid.*: 232): così rispose Sarrasine, prima di brandire la spada con cui uccidere. In quel momento – concluse la voce narrante – tre sgherri del cardinale Cicognara trafissero lo scultore con altrettanti colpi di stilo, mentre il protettore di Zambinella lo attendeva in una vettura.

Mme de Rochefide mostra ancora di non comprendere la relazione tra il vecchio visto dai de Lanty e la storia appena udita. La voce narrante la informa che il cardinale Cicognara impadronitosi della statua di Zambinella la fece riprodurre in marmo, infine Vien la copiò. Nel ritratto Zambinella pare ventenne, mentre ora è il vecchio centenario prozio di Marianina, vero tutore dei de Lanty la cui fortuna proviene da lui, dalla sua arte, dalla sua dissipazione. Al «disgusto» protestato dall'interlocutrice, la voce narrante oppone l'«alta idea dei progressi fatti dalla civiltà attuale. Non vi saranno più di quelle infelici creature» (*ibid.*: 234).

L'Illuminismo *docet!*

3. Eunuchi, castrati, evirati

I tre termini mostrano valori semantici sinonimici.

L'*eunuco* è, etimologicamente, il «custode del letto». Dunque un essere umano di

sesso maschile cui vengono sottratte le facoltà virili attraverso mutilazioni sull'apparato genitale, affinché l'*impotentia generandi et coeundi* lo renda innocuo nei confronti delle donne di un *harem* alla cui custodia è affidato (ad esempio presso i musulmani) dal maschio – padrone delle donne, signore dell'eunuco e arbitro unico della propria soddisfazione sessuale.

Il *castrato* è colui al quale sono stati tolti gli organi della riproduzione al fine di provocare impotenza sessuale, perseguendo attraverso la distruzione delle gonadi (nel maschio i testicoli, produttori degli spermatozoi) la sterilità, insieme alla inibizione ormonale, interessando anche l'ipotalamo situato tra i due emisferi cerebrali (quindi la struttura costitutiva del sistema nervoso centrale), con il fine di operare un controllo coercitivo sulla produzione vocale e canora del soggetto evirato.

Evirato è un termine che tenta di supplire semanticamente quanto di spregevole, miserabile e abietto contiene la parola "castrato", provando a rendere meno angosciante (attraverso locuzioni quali "cantore evirato", "soprano naturale" o "musicista naturale") la condizione disumana di chi, privato degli organi della virilità in età prepuberale, non può avviare la naturale mutazione della voce e diviene adatto a coprire compiti di soprano o contralto sia nelle chiese sia nei teatri – luoghi interdetti alle donne, quali cantanti, per ragioni di "moralità".

Insomma, nei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX, è più immorale la presenza femminile che la barbara pratica dell'evirazione; sicché si cela nella pudica espressione "voci bianche" la tortura della mutilazione. Un mondo variegato – composto di operisti, maestri di cappella, spettatori di teatri, attori, organisti, uomini di culto, compositori e masse di fedeli – considera del tutto lecita se non affatto normale la castrazione di ragazzi dotati sul piano canoro.

A loro s'infliggeva un'abominevole sevizia dalle sofferenze inenarrabili, finalizzata a mantenere la vicinanza delle corde vocali nella cavità laringea di risonanza, messe però a disposizione di una gabbia toracica adulta a potenziare timbro, estensione e tessitura. Tra i sei e i dodici anni, i testicoli venivano distrutti con un coltello, dopo che questi bambini o ragazzi erano stati drogati con oppio, in un contesto igienico esposto a infezioni incontrollabili che giungevano anche a procurare la morte. Sebbene non vi siano dati (o statistiche) a disposizione, si suppone che il decesso riguardasse fino a un quinto del totale, e si stima che ogni anno – tra Seicento e Settecento – varie migliaia di ragazzi venissero sacrificati all'arte canora. Tale pratica era avviata prevalentemente in Italia. Il diritto canonico la considerava illegale, quantunque la maggior parte delle castrazioni avvenisse nello Stato pontificio oltre che a Napoli. Con la consueta e ambigua ipocrisia isterica, la Chiesa cattolica minacciava scomuniche ma ammetteva ragazzi evirati nelle cantorie. Se l'operazione non avesse dato i risultati sperati sarebbero stati avviati al sacerdozio, all'insegnamento o allo strumentismo.

Le inibizioni ormonali (in particolare testosterone) provocano uno sviluppo osseo scarnificato e longilineo, la salute cagionevole e il carattere irascibile facile più tardi al capriccio. Gli "angiolilli" – così i castrati erano anche chiamati – superavano in finezza canora i falsettisti – o soprani artificiali – ed erano impiegati nei repertori operistici, liturgici, cameristici e sacri interdetti a figure femminili sin dal versetto di Paolo di Tarso: «le donne nelle assemblee tacciano perché non è loro permesso parlare; stiano invece sottomesse, come dice anche la legge» (1Cor. 14, 34). Da Bisanzio alla Turchia, dalla Spa-

gna all'Italia (ma non in Francia, dove le donne potevano essere attrici e cantanti), nelle vocalità barocche o nell'opera lirica la maestria dei castrati poteva convertirsi in solida ascesa nella scala sociale e in cospicue ricchezze accumulate anche attraverso favori sessuali concessi a protettori o mèntori. All'inizio erano possibili l'emarginazione sociale o la pubblica derisione, ma la severa educazione musicale cui agli evirati veniva fatto obbligo di sottoporsi poteva poi tradursi in fama e fanatica ammirazione, a fronte del virtuosismo conseguito.

Da Roma, Napoli e Venezia i castrati erano venduti come merce pregiata alle corti italiane, tedesche, austriache, spagnole; nobili "mecenati" che avevano finanziato le operazioni li accoglievano nelle loro cappelle musicali o come "virtuosi da camera"; la provenienza dei ragazzi che avevano subito l'ablazione dei testicoli era di solito quella delle classi sociali più povere; non pochi venivano raccolti dagli orfanotrofi; la loro sterilizzazione, che non prevedeva la mutilazione del pene, rendeva in genere i castrati sessualmente impotenti ma anzitutto li privava di una normale vita sentimentale. Se oggi l'evirazione è considerata un crimine contro l'umanità, ancorà nel 1780 le chiese romane contavano oltre duecento castrati, e nel 1850 erano presenti nella cappella papale.

Si può avanzare una prima domanda: perché Balzac non pronuncia le parole "eunuco", "castrato", "evirato"?

4. S/Z, di Roland Barthes

Disambighiamo ora il titolo di Roland Barthes: com'è noto, S/Z sta al posto di "Sarrasine *versus* Zambinella".

Il testo, per ammissione dell'autore, non rende intelligibile il racconto di Balzac ma decide cosa sia l'intelligibile (cfr. Barthes, 1970: 4) nella cultura decifrata quale «discorso degli altri», con ciò pluralizzando la critica, l'analisi strutturale, la scienza del testo, i saperi antidissertativi che conseguono l'«edificazione (collettiva) di una teoria del Significante» (*ibid.*: l.c.). A tale pagina extratestuale Barthes fa seguire una dedica: «Questo libro è la traccia di un lavoro che si è costituito nel corso di un seminario di due anni (1968 e 1969), tenuto alla École Pratique des Hautes Études. Prego gli studenti, gli uditori, gli amici che hanno partecipato al seminario, di voler accettare la dedica del testo che si è andato scrivendo sulla base del loro ascolto» (*ibid.*: 5). All'*incipit* posto prima di S/Z segue l'*explicit* conclusivo, sotto forma di tre Allegati: (a) il Sarrasine di Balzac, (b) le sequenze delle azioni (nel testo balzachiano), (c) l'indice ragionato del testo di Barthes. Quest'ultimo prevede un'articolazione interna da cui traspaiono le analisi strutturali di Barthes: valutazione, interpretazione, metodo della leggibilità; il testo come «trecia» (*Ineinandergreifen?*) o tessuto dei *codici*; e qui Barthes dice del codice in generale, del codice delle azioni, del codice ermeneutico, dei codici culturali, ove Empiria, Verità, Scienza si aprono ai «significati di connotazione» – i *Sèmi* –, mentre il campo simbolico viene dilatandosi oltre i confini del testo di Balzac, che diventa testo di Barthes votato alla «pluralità», alla «plurivalenza», all'«infinità dei codici» (cfr. *ibid.*: 239-243). In ultimo spicca un tributo a *Le Bleu du Ciel* di Georges Bataille, quando un'altra analisi spettrale della novella di Balzac («relativamente poco nota – dice Bataille –, eppure un vertice della sua opera») fa del *romanzo* la necessità dell'accadimento, del *lettore* la molteplice verità della vita e del *disordine* la misura delle intenzioni (cfr. *ibid.*: 245).

Spogliato di tutto questo, S/Z rimane quell'esegesi strutturalista, di ogni frase del *Sarrasine* balzachiano espletata con i *socioletti* di una rete epistemologica intessuta di semiotica, linguistica, filosofia, sociologia, psicanalisi, narratologia e con gli *idioletti* della scrittura barthesiana dove ad esempio il «codice» non è affatto un sistema di regole, bensì una metaforizzazione delle sfocature testuali. Il racconto di Balzac si trasforma – e qui sta l'operazione culturale – nel sapere di Barthes. Multivalenza, varianza e pluralità prevalgono sulle rigidità codessicali, sicché il legame tra segno e significato si allenta demistificando il nesso (strutturalista e saussuriano) tra significante e significato. Anche la *différence* tra semiotica ed ermeneutica precipita. Il codice «ermeneutico» gestisce la svelatezza, quello «proairetico» pungola la narrazione, quello «semiotico» equilibra denotazioni e connotazioni, quello «simbolico» delinea le trasgressioni (retoriche, sessuali, finanziarie), infine il codice «culturale» – altrimenti detto «Voce della scienza» – esplora le identità, le contiguità, le varianze di *genere*: Sarrasine/Zambinella, maschio/femmina, fallo/castrazione, castrante/castrato, Hermes/Afrodite... fino a sciogliere ogni opposizione nell'ermafrodito che la natura ha creato con entrambi i caratteri sessuali e che gli scultori greci, ellenisti e romani avevano rappresentato nell'ambiguità palese delle loro statue.

Prima che l'esegesi frastica di S/Z prenda il sopravvento, Barthes elargisce alcune notificazioni. Per accedere a un testo si deve (verbo modale) riportarlo «al suo gioco» (*ibid.*: 9), che è poi quello del «paradigma infinito della *différance*». Paradigma – scrive – della «valutazione». Quindi, docimologico? Non proprio, poiché in gioco non pare la scrittura ma lo «scrivibile» (*ibid.*: 10). Ovvero, «il lavoro letterario», che ambisce a fare del lettore «non più un consumatore ma un produttore del testo» (*ibid.*: l.c.). L'interpretazione copre il campo della «differenza infinita», l'«incanto del significante», la «voluttà della scrittura», il «mondo come gioco» (cfr. *ibid.*: 10-11), prima che un *sistema* si abbatta sulla pluralità, le aperture, l'infinità dei linguaggi (cfr. *ibid.*: 11). Evocando Nietzsche, la semantica filosofica di Barthes sostiene che «interpretare un testo non è dargli un senso (più o meno fondato, più o meno libero), è invece valutare di quale pluralità sia fatto» (*ibid.*: l.c.). Ospitare le pluralità testuali nell'interpretazione orienta verso l'«infinità del linguaggio», dove alla «galassia dei significanti» non corrisponde necessariamente una «struttura dei significati» (*ibid.*: l.c.). Quelle pluralità testuali non richiedono strutture narrative, impianti grammaticali, logiche del racconto o, in ultimo, proprietà denotative. Al contrario, è la *connotazione* (che in genere «non ha buona stampa») a prevalere. Per chiarire, Barthes ricorre all'autorità di Hjelmslev: «la connotazione è un senso secondo, il cui significante è a sua volta costituito da un segno o sistema primo di significazione, che è la denotazione» (*ibid.*: 12). Per i filologi prevale il senso «canonico»; per i semiologi la «gerarchia del denotato» sul «connotato» non favorisce le polisemie; la lingua, con il proprio dizionario e la sua sintassi, è «un sistema come un altro» (*ibid.*: l.c.); privilegiare il senso primo (denotativo) sui sensi secondi (connotativi) vuol dire conferire un'originarietà semantica alla lingua, quel valore assoluto attraverso cui la denotazione diviene «verità, oggettività, legge» (*ibid.*: 13); dietro questa scelta – conclude Barthes – la lingua e il linguaggio operano la «chiusura del discorso occidentale» (*ibid.*: l.c.) ai livelli del discorso scientifico, critico o filosofico.

Quella di Barthes diventa una apologia della connotazione: «la connotazione è la via di accesso alla polisemia del testo classico, a quella pluralità limitata che fonda il testo classico» (*ibid.*: 13). Senza confondere la connotazione con «l'associazione di idee» (*ibid.*:

14), ma rimanendo all'interno del «sistema» proprio del «testo-soggetto», la connotazione – prosegue Barthes – è *topicamente* extradizionariale, *analiticamente* sequenziale e germinativa di «nebulose dei significati» (*ibid.*: l.c.), *topologicamente* disseminativa di sensi, *semiologicamente* la radice di un codice, *dinamicamente* una sottomissione del testo, *storicamente* la datazione del «Significato», *funzionalmente* un'impurità comunicativa, *strutturalmente* un gioco tra significati primi e secondi, *ideologicamente* il ribaltamento di un inganno poiché «la denotazione non è il primo fra i sensi, ma finge di esserlo; dietro questa illusione essa finisce per essere l'*ultima* delle connotazioni» (*ibid.*: 14-15).

La denotazione resta, nel linguismo critico di Roland Barthes, una «vecchia deità vigilante» (*ibid.*: 15). Chi interpreta non solo *ha* ma è «una pluralità di altri testi, di codici infiniti» dove agiscono la *soggettività* (che nei propri strati codessicali sedimenta stereotipi interpretativi) e l'*oggettività* (che nel suo sistema immaginario non pare priva del «gesto castratore»). Proprio chi interpreta denotativamente il testo lo percepisce «sublimato entro una morale della verità, ora lassista ora ascetica» (*ibid.*: 15-16). Leggere non è un «gesto parassitario»; leggere è nominare dei sensi e nominare è «un lavoro metonimico»; leggere non è fondare una verità, bensì *scatenare* una pluralità dove il soggetto perde la propria innocenza denotativa e conquista il diritto di omettere in nome dell'«irresponsabilità del testo» (*ibid.*: 16). L'accesso alle pluralità del testo esclude e la «costruzione» e il «Modello» e la «struttura ultima» (cfr. *ibid.*: 17), provvedendo piuttosto all'accesso in «una rete a mille ingressi» secondo la teoria della «differenza» che attraversa «le piccole vene del senso», ovvero ogni luogo del significante presentendovi «il codice o i codici» evocabili (cfr. *ibid.*: l.c.) e le loro *costellazioni*.

Ora Barthes si appresta a leggere *Sarrasine* attraverso S/Z, per cui sulla costellazione testuale dei significanti balzachiani egli dispone le «unità di lettura», che chiama *lessie* (cfr. *ibid.*: 18), composte da parole o frasi nelle cui empirie traspare la «densità delle connotazioni» entro il flusso del discorso senza pretendere la verità del testo. Al contrario, cercando i *metasensi* dell'ascolto testuale, della critica testuale, della stereografia testuale. Così frammentato, il testo diventa post-strutturale, «una successione di enigmi» dallo svelamento sospeso o rinviato, per analogia paragonabile solo a una *fuga* (cfr. *ibid.*: 32-33).

Il contrappuntismo polifonico del *Sarrasine* balzachiano appare a Barthes la felice esemplazione del ritardare la soluzione letteraria di ogni enigma.

5. L'enigma Zambinella

L'idea stessa dell'«enigma» (cfr. *ibid.*: 166-167) – che non va confuso con «il mistero» – seppur si scioglie in mille rivoli connotativi perviene infine allo «svelamento» (*ibid.*: 167). *Sarrasine* è una «novella drammatica» (*ibid.*: 170). E appunto quando l'enigma è svelato, ossia quando al lettore viene detto (senza però pronunciare la parola) che Zambinella «è un castrato» (*ibid.*: 167), allora nella determinazione inequivocabile del senso denotativo *previsto* da Balzac iniziano ad affiorare sulla superficie interpretativa tutti i possibili sensi connotativi *previsti* da Barthes, a cui il lettore, ogni lettore, contribuisce geneticamente. L'aristotelica verità endoxale – quella verità riconosciuta, accettata e condivisa da molti – celebra il passaggio dal *codice* all'*enciclopedia* (cfr. *ibid.*: 168).

Insomma, Zambinella è un castrato: un maschio la cui evirazione ha prodotto bel-

lezza femminile, canto melodioso, negazione della sessualità, competenza circa l'*enciclopedia* papale (personificata dal cardinale Cicognara e compendiata dal principe Chigi). Sarrasine è un maschio, rigorosamente eterosessuale, un artista sensibile alla bellezza (nei cui simboli vede la verità che non ammette inganni), ma del tutto privo di competenze circa il *codice* papale. La differenza non sta nell'opposizione *Sarrasine/Zambinella*, ma nell'opposizione competenza enciclopedica/incompetenza codessicale. Per questo Zambinella resta in vita mentre Sarrasine muore.

Fin qui Barthes – anche se la distinzione fra codice e enciclopedia in lui non è così netta come accadrà più tardi nella semiotica in genere e nella semiotica di Eco in particolare.

5.1 Natura e educazione in Sarrasine

L'analisi di Barthes circa Sarrasine è piuttosto distratta dall'educazione del personaggio creato da Balzac, che invece non si risparmia sulle informazioni.

Il padre di Sarrasine «non volle trascurar nulla della sua educazione» (*ibid.*: 86). Commenta però Barthes: l'antitesi tra padre e figlio corrisponde a «un codice culturale»; il padre è un magistrato, il figlio un artista: «per inversioni di questo genere si dissolvono le società» (*ibid.*: l.c.); infine, la madre è assente. Sarrasine viene affidato ai gesuiti; in collegio il ragazzo dà prova di «turbolenza»; dotato di talento, «non voleva studiare che a suo modo»; «si ribellava spesso»; rimaneva immerso «in confuse meditazioni»; a volte osservava i compagni giocare oppure andava con il pensiero «agli eroi d'Omero» (*ibid.*: l.c.). Per Barthes si tratta solo di «selvaticità» e «vocazione». Con «ardore» attendeva ai propri giochi; era pronto alla lotta e se sopraffatto mordeva. Barthes considera il mordere «un connotatore di femminilità»: la «virilità» di Sarrasine è «instabile» (*ibid.*: 87). I compagni e i maestri temono Sarrasine che, piuttosto che studiare il greco, disegna, schizza sui muri «abbozzi informi» (*ibid.*: 88) e, anziché «cantare in chiesa le lodi del Signore», «tagliuzza un banco». Per Barthes si tratta di «provocazione», «trasgressione», «ricerca del feticcio» (*ibid.*: 89). La *Semantica delle espansioni* (cfr. *ibid.*: 87) e i rimandi connotativi di Barthes virano verso la psicanalisi, mai alla volta della pedagogia. Sarrasine scolpisce di nascosto dai superiori; ai suoi lavori infonde un «carattere licenzioso» (*ibid.*: 90); alla fine «fu cacciato» per l'«empietà» impressa in una scultura lignea deposta sopra il «tabernacolo». Barthes connette la trasgressione all'«erotica».

Ma Balzac suggerisce altro: Sarrasine va a scuola di scultura da Bouchardon e qui avviene una svolta nell'educazione del ragazzo, che è soccorso, trattato con affetto, considerato «come un figlio» (*ibid.*: 91) finché «il genio» si rivela. La *pedagogia* ricca d'umanità espressa da Bouchardon riavvicinò il padre al figlio, la città d'origine allo scultore, il giovane artista allo studio; il «carattere impetuoso» e il «genio selvaggio» vennero domati; fu assestato l'equilibrio tra il «lavoro» e le «distrazioni»; la «bontà» e la «dolcezza» agirono come cardini dell'educazione (cfr. *ibid.*: 94). Barthes riconduce tutto ciò a un *codice gnomico* (ossia, morale) piuttosto che a un'enciclopedia pedagogica (ovvero, della formazione, dell'educazione e dell'istruzione nell'essere umano) (cfr. Gennari, 2006; Gennari – Sola, 2015). Insomma: solo Bouchardon sembra aver compreso e aiutato Sarrasine; ma Barthes lo accusa di essere «come una madre borghese» che veglia sul figlio e sulla sua «sessualità» (Barthes, 1970: 93-94). Le connotazioni sessuologiche sviluppate da Barthes

si differenziano dalle denotazioni pedagogiche presentate da Balzac per il tramite della figura (va rammentato: realmente esistita) di Bouchardon.

5.2 Natura e educazione in Zambinella

Sulla natura e l'educazione di Zambinella, Balzac è più parco d'informazioni. Affida perciò al lettore una maggiore responsabilità inferenziale.

È attraverso Sarrasine che si vengono a conoscere di Zambinella alcuni aspetti: in lei trovò «dello spirito, della finezza (*ibid.*: 135), ma anche «un'ignoranza sorprendente», una «debolezza» di fondo unita alla «superstizione» – che per Barthes stanno al posto della «pusillanimità» –, mentre «la delicatezza dei suoi organi si riproduceva nella sua intelligenza» (*ibid.*: *l.c.*). Ma che cosa intende Balzac per «organi»? Si domanda Barthes: «le corde vocali» oppure «i caratteri sessuali»? La natura di Zambinella rimane celata quanto la sua educazione. La psicologia – «puro discorso sociale» – non dice niente di più sui caratteri del personaggio. Del quale, tuttavia, si viene a conoscenza che possiede un'affascinante femminilità (cfr. *ibid.*: 136), l'eloquenza dello sguardo (*ibid.*: 137), il «riserbo» avvolto nella modestia, ma anche la «malizia» propria della «donna libera» che stuzzica con il piede l'innamorato. Ciò prefigura quanto seguirà: l'«orgia» (*ibid.*: 138). Essa non è metafora della Zambinella, ma sineddoche dell'ambiente che l'ha educata. Ci si potrà domandare: quanto dipende dalla natura di Sarrasine o dalla sua educazione aver amato Zambinella? quanto dipende dall'educazione di Zambinella o dalla sua natura non aver amato Sarrasine? L'elusione della verità tiene in vita l'enigma finché agisce – narratologicamente – «l'esilio del sesso» (*ibid.*: 148). Ma il rifugio nell'amicizia, la proibizione di essere amata (cfr. *ibid.*: 149), il disdegnare ogni inganno nell'amore chiariscono come in Zambinella la distruzione della sua natura (il principe Chigi) e la costruzione della sua educazione (il cardinale Cicognara) non la rendono responsabile della propria vita, delle proprie scelte, del proprio *codice culturale amoroso*. In ultimo, della propria castrazione.

6. Tra denotazione e connotazioni: specie, generi, identità

La specie, i generi, le identità. La specie umana, i generi maschile e femminile, le identità delle differenze. L'«umana spezie» del Canto III dell'*Inferno* dantesco che si distingue da milioni di specie animali conosciute e sconosciute; i caratteri maschile e femminile degli esseri umani quali organismi interfecondi; le identità delle differenze (chiasmicamente le differenze delle identità) spostano l'attenzione dal denotativo ai connotativi, dalla natura biologico-sessuale (propria della nascita) ai mutamenti molteplici che nel corso della vita possono accadere in quella natura.

Domande connotative. In Sarrasine (con la “e” finale del nome) c'è già inscritta una femminilità portata al maschile? Per Sarrasine tutta la bellezza è femminile e, poiché Zambinella è bella, non può essere che femminile? Sarrasine non sa accettare l'identità di Zambinella e non può (sapendola un maschio castrato) continuare ad amarla? Finché è un ragazzo Sarrasine trasgredisce i codici pedagogici della società, ma quando si è ormai affermato come scultore ed è stato riconosciuto artista dal ceto nobiliare e alto-borghese di Parigi non può oltre trasgredire quei codici culturali che gli fanno ripudiare

Zambinella in quanto «mostro»? Chi fa uccidere Sarrasine è un cardinale della Chiesa cattolica, geloso di Zambinella perché suo «protettore» e al contempo giudice severo che punisce chi si innamori di un castrato considerato né maschio, né femmina, né essere umano? Sarrasine vuole uccidere Zambinella poiché rappresenta l'identità negata di se stesso? Sarrasine avrebbe ucciso Zambinella non perché lo aveva ingannato ma perché lei era in realtà come lui un maschio? Quanto dipende dalla natura di Sarrasine o dalla sua educazione *non aver continuato ad amare Zambinella conosciuta la verità (denotativa)?* Infine, Sarrasine non può accettare che Zambinella, con la sua identità duplice (e connotativa) di femmina bellissima e maschio evirato, abbia infranto l'*armonia* della natura fraudolentemente espressa dalla sua voce?

In Balzac – che, lo si è visto, non pronuncia la parola «castrato» – c'è la denuncia della *disumanità* presente nella società aristocratico-borghese parigina, con tutto il suo carico di ipocrisia – sebbene proprio la Francia fosse l'unica nazione a bandire la pratica crudele della castrazione. Il «castrato» in quanto concetto agisce per Balzac quale metafora e insieme metonimia della pluralità delle identità e delle differenze, oltre il limite del genere ma all'interno della specie umana. È, per Balzac, un essere umano anche chi connoti identità e differenze sessuali disposte di là dai confini del maschile e del femminile. L'ermafroditismo sembra divenire il luogo d'intreccio fra *denotatum* e *connotata*. Il *Sarrasine* di Balzac è l'invito rivolto al lettore affinché, decifrato l'enigma, si educi al gioco delle polisemie, delle varianze, delle molteplici identità.

In *S/Z*, Barthes agisce programmaticamente per risolvere l'enigma senza chiuderlo in una denotazione ultima. L'apertura connotativa – e qui non si può non pensare anche a *Opera aperta*, di Eco (1962) – si espande a dismisura persino rischiando la “deriva” del senso. Il castrato è «essenza di femminilità» e «negazione di ogni sessualità» (Barthes, 1970: 168). Zambinella offre «l'enigma di un ragazzo napoletano», dove questo rivelarsi contribuisce «alla decifrazione dell'enigma» (*ibid.*: 167) che va oltre il codice storico per comprendere quello culturale. Chigi – dice Barthes – è il «castratore letterale (colui che ha pagato l'operazione)» di Zambinella: la «schiuma insignificante del suo farfugliamento» porta Sarrasine alla morte; «mediatore scialbo, senza levatura simbolica, sprofondato nella contingenza, guardiano pieno di certezza della Legge endoxale (...) è la figura stessa del *destino*». Barthes evoca «la funzione aggressiva della *chiacchiera* (Proust e James direbbero: del pettegolezzo), essenza del discorso degli altri e con ciò stesso parola mortale come più non si può immaginare» (*ibid.*: 169). Legge esterna ed eterna di un'opinione pubblica la cui pubblica opinione è sempre denotativa. Le si sottraggono però figure come quella del Cicognara: cardinale per convenienza, «machiavellico» (cfr. *ibid.*: 177) per convinzione, assassino per convenzione.

Prima di brandire la spada «per uccidere il cantante» e prima di essere a sua volta ucciso, Sarrasine dalle sue «gote maschie» lascia cadere «due lacrime di rabbia» (*ibid.*: 183). Balzac ce le fa sentire «acri e brucianti», ma ne denota univocamente l'odio, l'ira, il rancore, il dispetto... l'indignazione.

Scattano qui le connotazioni: Sarrasine vuole uccidere Zambinella a causa (i) della delusione d'amore, (ii) del rifiuto perpetrato, (iii) dell'onore distrutto, (iv) dell'inganno subito, (v) del disinganno avvertito... oppure – più semplicemente – in ragione della sua stessa natura o/e della propria educazione.

Barthes fa (invece) osservare che i codici culturali dell'«ideologia borghese» frainten-

dendo la cultura e la natura fondano il reale come *vita* (cfr. *ibid.*: 186). Nella letteratura questa appare «un misto nauseante di opinioni correnti, una coltre soffocante di preconcetti» (*ibid.*: l.c.). La letteratura «è minacciata mortalmente dall'esercito di stereotipi che porta con sé» (*ibid.*: l.c.). Flaubert, con *Bouvard et Pécuchet*, si è sottratto a tale imperialismo del linguaggio perseguendo – sembra suggerire Barthes – un'istanza metacodessicale, dove il codice dei codici fa esercizio dell'ironia senza ricorrere a un metalinguaggio (cfr. *ibid.*: 186-187). La «cupa storia» di Zambinella resta un «enigma vago e lunare» (*ibid.*: 188). In cui il *contagio della castrazione* transita nei diversi personaggi: Sarrasine, la voce narrante, la marchesa de Rochefide e gli stessi de Lanty. L'angoscia della castrazione si dilata, innerva fobie genitali e feticismi fallici posti fra possesso e privazione, che interessano (psicanaliticamente) *le sessualità*. Per questo il testo di Balzac si conclude nell'apertura infinita della connotazione: «E la marchesa restò pensosa» (Balzac, 1830: 234). E sempre per questo il testo di Barthes finisce con il «grado zero» (la forma?) del senso: «Come la marchesa il testo classico è pensoso: (...) sembra sempre tenere di riserva un ultimo senso», che risiede nella *pensosità*, i cui caratteri paiono l'«implicito», l'«inesprimibile», la «sospensione» (cfr. Barthes, 1970: 195-196).

Tutto ciò paradigmaticamente accade nella mitologia con la figura di Ermafrodito. Figlio di Hermes e Afrodite, il giovane dio era stato allevato dalle ninfe sul monte Ida. Da Afrodite aveva ereditato la bellezza del corpo, la grazia nel fare e la sacralità dell'amplesso, da Hermes la prestanza fisica, il vigore nel movimento e la potenza dell'erezione. Ovidio narra mitograficamente nelle *Metamorfosi* che Ermafrodito divenne oggetto d'amore della ninfa Salmace, conosciuta presso una fonte. Quella se ne innamorò al punto di chiedere agli dèi, mentre lo abbracciava, di restare unita a lui per sempre. Esaudita la preghiera della ninfa, i due corpi si fusero in un solo essere d'entrambi i sessi. Estrema connotazione del significato, Ermafrodito denota tuttavia un senso che a sua volta sussume l'insieme delle differenze – le quali contengono Sarrasine e Zambinella, la sessualità e la castrazione, ma in primo luogo l'eros e l'amore – secondo tutte le forme (umane) con cui desiderino naturalmente e liberamente esprimersi.

Sospeso fra denotazione e connotazioni, il mito greco educa a una vigile avvertenza: ciascun essere umano di sesso maschile mantiene in sé qualcosa del “femminile”, così come ogni essere umano di sesso femminile contiene in sé qualcosa del “maschile” – ciò finché la castrazione sociale non distrugga questo incantesimo della natura.

Il mito di Ermafrodito (indagato da Balzac in *Séraphîta*) diviene *metafora* di una natura che in sé contiene i due generi – simbolo unitario di fertilità del concepire e nel fecondare –, ma altresì *mistero* inconoscibile di identità che nell'indefinito affermano la libertà dell'eros – e l'eros della libertà –, entro il rispetto dovuto a ogni forma della sessualità che non confligga con l'umana formazione.

Bibliografia

- Bachtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki*, Chudozestvennaja literatura, Moskva, 1975 (tr. it. *Eстетica e romanzo. Un contributo fondamentale alla “scienza della letteratura”*, Einaudi, Torino, 1979).
- Balzac H. de, *Sarrasine*, in *La Comédie humaine*, Seuil, Paris, 1966 (1830), t.IV, pp.263-272; in Barthes, 1970, pp.199-234.

- Barthes R., *S/Z*, Seuil, Paris, 1970 (tr.it. *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973).
- Bataille G., *Le bleu du ciel*, Pauvert, Paris, 1957 (tr.it. *L'azzurro del cielo*, Einaudi, Torino, 1969).
- Eco U., *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.
- Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.
- Gennari M., *Pedagogia e semiotica*, La Scuola, Brescia, 1984.
- Gennari M., *Trattato di Pedagogia generale*, Bompiani, Milano, 2006.
- Gennari M., Sola G. *Logica, linguaggio e metodo in pedagogia*, Il Melangolo, Genova, 2016.
- Reboul J., *Sarrasine ou la castration personnifiée*, in "Cahiers pour l'Analyse", n.7, Mars-Avril, Seuil, Paris, 1967, pp.91-96.
- Sola G., *Introduzione alla Pedagogia Clinica*, Il Melangolo, Genova, 2008.