

Senecio

Direttore
Emilio Piccolo



Redazione

Sergio Audano, Gianni Caccia, Maria Grazia Caenaro
Claudio Cazzola, Lorenzo Fort, Letizia Lanza

Recensioni, note critiche, extravaganze

Senecio

www.senecio.it
mc7980@mclink.it

Napoli, 2011

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale)
e/o la diffusione telematica di quest'opera
sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese
di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

Humanae litterae (da *CODEX ATLANTICUS 12*)*

di Paolo Valesio

Manhattan, 10 settembre 2010

Il numero del *New Yorker* che arriverà in edicola fra tre giorni pubblica, nell'ambito di una sua rubrica occasionale intitolata "Diari", una scelta di brevi annotazioni scritte da Roland Barthes a cominciare dai giorni immediatamente seguenti alla morte della madre Henriette ottantaquattrenne nell'ottobre del 1977. (Egli poi sarebbe morto il 25 febbraio di tre anni dopo, in quello che i giornalisti usano definire un banale incidente.)

Questa piccola scelta in traduzione inglese dal volume originario è preceduta da pochi paragrafi non firmati in cui si legge fra l'altro: "Chi ama Barthes ritrova, nella sua scrittura, ciò che è implicito nell'autentica intimità: un'estrema empatia che si alterna con un perplesso distanziamento. L'instabilità – in particolare, l'instabilità del significato – è il suo tema costante. Il frammento era, in ultima analisi, la forma a lui più congeniale". La nota continua dicendo che Barthes era fra altre cose "un uomo di lettere nel senso più ampio del termine" (è proprio vero), e "il più grande stilista in prosa della Francia del dopoguerra" – e qui cominciano le ambiguità.

In effetti, Barthes è stato un intellettuale che ha portato a una punta molto acuta (direi quasi, dolorosa) il dissidio implicito dentro quella nobile figura che è il letterato. Ora, a parte certe graduatorie povere di senso ("il più grande"...), quella parola "stilista" è un termine sospeso in abile ambiguità fra la creazione del testo e il commento del testo. Illuminare questa ambiguità significa evidenziare il dissidio – il quale comunque prova che la figura dell'uomo di lettere o letterato non è veramente obsoleta, nonostante le apparenze. Inoltre, il letterato è una figura cruciale di mediazione tra il critico professorale e quello militante, quest'ultimo trovandosi al confine (un labile confine) con il giornalismo ovvero opinionismo d'assalto.

Mentre il critico militante, fondato sul contemporaneo e l'ipercontemporaneo, opera in modo sincronico, il letterato – che non nega alla sua curiosità nessun periodo o autore – può essere definito pancronico. L'uomo di lettere è un lettore creativo, la cui intelligenza e cultura sono talvolta superiori (come altri hanno già osservato) a quelle degli scrittori che egli analizza. Questa sua finezza intellettuale, questo suo senso professionistico (meno impettito ma altrettanto rispettabile di quello

* Una versione leggermente diversa del presente lavoro è uscita su *Samgha*.

dell'universitario) lo consegnano a una situazione, se non proprio di dissidio, almeno di instabilità permanente (dunque, Barthes è solo un esempio di questa situazione generale di instabilità). Se il letterato scrive romanzi, poesie e simili, oltre che saggi critici, le sue opere "creative" sono considerate con sospetto; ma se non le scrive, egli/ella viene spesso circondato da un'aureola di delusione.

L'uomo di lettere, in quanto analista e insieme lettore che esprime la sua lettura, ovvero lettore umanista, è per eccellenza scrittore di saggi. In un certo senso, l'uomo di lettere è condannato al piacere torturante di miniare creativamente ogni singola frase – che è l'unico modo di scrivere un saggio; e che poi si parli, come adesso usa nelle università americane, di *personal essay* o *creative non-fiction* (termini che fra poco vedremo riciclati in Italia, se già non lo sono) non fa molta differenza: *personal essay*, per esempio, è fondamentalmente un pleonasma – un saggio che non sia personale non è veramente un saggio.

Ma i tratti distintivi fra il letterato e il critico militante vanno al di là della differenza fra visione pancronica e visione sincronica. Ammesso e non concesso che esista ancora in Italia qualche cosa che possa essere chiamata critica militante (al di là dei discorsi-da-terza-pagina, i quali comunque hanno una loro funzione), ciò che più la qualifica come tale e che ne spiega il successo è un tratto problematico – un tratto che può respingere un certo tipo di lettore. Perché, se è ancora fondamentalmente esatto spiegare (per esempio, ai giovani studenti americani di letteratura italiana) che "militante" nell'espressione italiana "critica militante" ha un valore essenzialmente (o squisitamente, come si sarebbe detto una volta) letterario, che in quanto tale non può essere reso in modo adeguato dall'attributo inglese di *militant* con il suo senso politico-polemico, occorre tuttavia riconoscere che anche nell'espressione italiana permane la connotazione combattiva: che spiega il risalto mediatico di questo tipo di critica, e al tempo stesso ne rivela il limite.

Chi condivide il distacco critico di Barthes da ogni forma di *militantisme* non può non nutrire una preferenza per la categoria dell'uomo di lettere: più distaccata, più pacifica (non pacifista, che è un termine "militante"). In ogni caso, la differenziazione fra uomo di lettere e critico militante è solo una parte della più vasta divergenza da cui è cominciato il discorso: quella che unisce l'uomo di lettere e il critico militante contrastandoli entrambi con lo scrittore d'invenzione (termine con cui è bene rilassarsi ogni tanto, per evitare la tensione semi-teologica dell'espressione "scrittore creativo").

"Letteratura = sola regione della Nobiltà (come lo era mamma)", scrive Barthes nel testo da cui ero partito e a cui ritorno. Traduco qui e altrove dal testo francese: *Journal de deuil*, a c. di Nathalie Léger, Paris, Seuil/Imec, 2009, p. 236; e rendo con "mamma" la forma abbreviata "mam." che Barthes usa sempre nel corso del testo, e che Richard Howard traduttore e postfatore della versione inglese,

(*Mourning Diary*, New York, Hill and Wang, 2010) “traduce” costantemente usando per intero la parola francese *maman*. Mi soffermo su questo apparentemente piccolo dettaglio perché esso è in realtà un simbolo adeguato di un certo groviglio stilistico-sentimentale in quel testo: *entrambe* le soluzioni (la mia traduzione italiana “mamma” e l’uso del francese “maman” nella traduzione inglese) hanno un che di lezioso; ma questo è appropriato (parlo per me, senza presumere di interpretare le intenzioni di Howard, traduttore inglese istituzionale di Barthes), perché la leziosità è in certa misura già presente nell’originaria abbreviazione “mam.” del testo francese.

Spero, parlando di leziosità, di non essere accusato di lesa barthesismo. È presente, nel diario di Barthes, un dolore ben reale, che come ogni dolore dev’essere rispettato. Ma la coesistenza tra lacerante dolore e punti di leziosità è tipica dei diari autenticamente privati, così come la coesistenza fra passione e punte di leziosaggine è tipica dei messaggi d’amore veramente privati. È difficile credere che Barthes non avrebbe riveduto il suo testo, se avesse deciso in vita di pubblicarlo; così come d’altra parte è difficile credere che egli non avesse pensato a un futuro lettore anche nel momento in cui gettava in un cassetto le sue schedine del lutto giornaliero. Questa duplicità fra protezionismo dell’elemento privato e coltivazione dell’elemento pubblico (e ho parlato prima di groviglio) è intrinseca al diario, e non manca di essere avvertibile in questo particolare libro curato con una grande attenzione filologica che è riprodotta nell’edizione inglese, la quale aggiunge varie fotografie non presenti nell’edizione originale. Resta il fatto che l’accuratissima edizione francese non è priva di una certa ambiguità di fondo: in che misura la decisione di riprodurre ogni singola schedina – anche quelle lunghe solo un paio di righe – su una pagina autonoma, è uno scrupolo filologico, e in che misura è un calcolo commerciale per costruire un libro a tutti i costi (le attuali 269 pagine avrebbero potuto facilmente essere ridotte quasi della metà), sulla base degli elementi di quello che forse non era veramente un libro?

Ma l’ambiguità di cui sto parlando va al di là della confezione editoriale per investire la natura stessa di questa opera – la quale ci riporta al dissidio del letterato. Questo *Journal de deuil*, è un diario nel senso corrente – le confidenze di un uomo, che capita sia anche critico letterario – oppure è il diario “artificiale” di uno scrittore? (“Artificiale” è qui usato in senso tecnico dunque non negativo – tutt’altro – il senso in cui spesso lo usava Filippo Tommaso Marinetti.) È vero che il confine tra i due tipi di diario è assai poroso e che – pure all’interno di tipologie generali – ogni singolo diario è un caso a parte. Ma tale considerazione non fa che riproporre più nettamente la questione di questa specifica opera qui.

È difficile non vedere, nel 'Diario di lutto', tutta una serie di elementi formali che puntano chiaramente nella direzione di un lavoro scrittorio – o lavoro di scrittoio: l'avanti-e-indietro dei luoghi (da Parigi alla provincia al Nordafrica e viceversa), il variare delle prospettive (dalla vignetta all'aforisma alla frase-sfogo), il buon numero di riferimenti a opere del diarista stesso e di altri (a volte con citazioni testuali, soprattutto da Proust), ecc. Ma c'è un singolo elemento, che va al di là delle strutture formali per investire lo spirito generale del libro, il quale trattiene il 'Diario' leggermente al di qua della letteratura nel senso forte, mantenendolo nell'elegante limbo della *humanitas* letteraria – e questo elemento si potrebbe definire la museificazione o mausolizzazione della madre. Non sono il primo a pensare in questo senso. (Nella sua postfazione, il traduttore americano nota – ma solo per prendere garbatamente distanza da questa critica – che: “Alcuni amici di Barthes hanno fatto l'osservazione che nessuna madre avrebbe mai potuto essere una creatura così perfetta: una forza in vita, una fenice in morte” [p. 261].)

A questo punto però non vorrei fare la figura del “cattivo” – e continuo a non ritenermi colpevole di lesio barthesismo. Qui non si tratta infatti (ripeto) di mettere in discussione la pietas filiale, ma di riflettere seriamente per un momento su ciò che vi è di propriamente “creativo” nella *factio* letteraria. Che non è – o non è primariamente – menzogna; e non è nemmeno – o non primariamente – sortilegio di abbellimenti o frange o creste o ricami sovraimposti alla nuda realtà. Ma è propriamente un creare la verità in quanto ri-creazione della medesima: e chi sorride ironicamente di fronte a questa idea di *creare* la verità non si è forse mai trovato a scavare dentro il proprio animo – che è poi l'unico modo di avere un qualche accesso all'animo degli altri. Mostrare la sfumature, i chiaroscuri, le ambiguità nella figura della madre sarebbe stato l'unico modo – non dico solamente per scrivere finzione (categoria che il *Journal* potrebbe anche rifiutare), ma anche per recuperare la piena *verità* della situazione. Del resto, Barthes è un critico troppo intelligente per non rendersi conto del dilemma – come si vede da questo pensiero, che è un pensiero di interno dissidio il cui oggetto è la madre: “Non voglio parlarne per paura di farne della letteratura – o senza assicurarmi che questo non sarà il risultato – anche se in effetti la letteratura trova la sua origine in queste verità” (p. 33).

In verità, c'è un solo frammento in tutto il diario in cui Barthes si ponga decisamente come scrittore nel senso creativo del termine; si tratta del seguente mini-dialogo immaginario:

“ – Lei non ha mai conosciuto il corpo della Donna!

– Io ho conosciuto il corpo di mia madre malata, e poi morente (p. 14)”

Ciò che qui crea direttamente scrittura (e non scrittura-in-margine-alla-scrittura) è l'oltranzosità iperbolica dell'analogia – un'analogia paradossale per non dire arbitraria che sfiora il tabù ma che

appunto per questa oltraggiosità dell'iperbole, per questa sua a-logica, genera un effetto poetico. È da questo scambio di battute fra il tragico e l'ironico (si noti l'iniziale maiuscola nella parola "Donna") che avrebbe potuto cominciare un vero e proprio dramma., o un vero e proprio romanzo (autobiografico fin che si voglia, ma fondamentalmente finzionale), che Barthes avrebbe potuto scrivere prendendo come punto di partenza sua madre. Ma la scelta di Barthes è stata di rimanere al di qua della letteratura.

Così abbiamo lasciato il campo delle osservazioni generali per entrare nella parte conclusiva di questa discussione: che consisterà semplicemente di appunti su alcuni di questi appunti barthesiani.

"Nella frase 'Lei non soffre più,' a che cosa, a chi rinvia questo 'lei'? Che cosa vuol dire questo presente?" (p. 25). Si deve supporre che l'autore ponga queste domande per "defamiliarizzare" le frasi forse un po' trite di una certa pietas cristiana – e naturalmente è padronissimo di farlo; ma resta il fatto che le risposte a queste domande sono chiaramente disponibili, sono ben chiare, e hanno una loro non disprezzabile coerenza. D'altra parte, non bisogna mai sottovalutare l'acuta autoconsapevolezza di Barthes: il quale, in una schedina dell'anno seguente (1978), esclama improvvisamente: "Mi dico – pensando con strazio a mamma – che barbarie non credere alle anime – all'immortalità delle anime! Che verità imbecille che è il materialismo!" (p. 171) – con abile calibratura dell'ossimoro (il materialismo è "imbecille" e tuttavia dice la "verità"). Piccola precisazione: citando i "pizzini" di Barthes non riporto le indicazioni di data né quelle, molto più rare, di luogo presenti nel "Diario"; questi elementi cronotopici sono chiaramente significativi per un'analisi intesa a seguire la linea tenuemente narrativa che caratterizza il genere diario come tale – ma ho già spiegato che mi limito, né potrei fare altrimenti, ad alcune brevi campionature, privilegiando così l'aspetto di riflessione più o meno aforistica di questo testo raffinato.

"[Offuscamento degli statuti]. Per mesi e mesi, sono stato la madre di lei. Adesso è come se avessi perduto mia figlia (dolore più grande di questo mio? Non ci avevo mai pensato)" (p. 66). Affermazione disarmante ... Si potrebbe qui osare una riflessione sul fatto che vi è tutta una parte della realtà che sfugge, quando non si pensa nei termini della tradizionale genealogia coniugale; ma il clima ideologico di questi nostri tempi è pronto a punire chi osi sviluppare questo tipo di riflessioni. È il clima di quella che si chiamava, con un sorrisetto autoindulgente, "correttezza politica"; ma la situazione è troppo grave per giocare con certi eufemismi, e una volta o l'altra qualche intellettuale che non ha più nulla da perdere – cioè, un vero intellettuale – dovrà pure occuparsi di quello che in effetti è il fascioprogressismo corrente.

“Smarrimento, diseredazione [*déshérence*], apatia: sola resta, per raffiche improvvisi, l’immagine della scrittura come ‘cosa desiderabile’, rifugio, ‘salvezza’, insomma ‘amore’, gioia. Suppongo che la devota sincera provi gli stessi impulsi verso il suo ‘Dio’ “ (p. 69). Ma certo che li prova – e anche il devoto, li sente. Vi è qualcosa di quasi eroico in questo riasserire una religione laica della letteratura, con un linguaggio quasi wildiano, all’altezza del 1977; ma appunto, vi è in ciò anche qualcosa di anacronistico (l’anacronico e l’eroico, del resto, hanno una certa relazione: e l’intellettuale – chiamiamolo pure un donchisciotte – non teme di misurarsi con tutti e due). Barthes non è certo inconsapevole di ciò, come indicato dalle virgolette che affollano queste due frasi – e che sono le virgolette chiamate in inglese *scare quotes* (le virgolette del dubbio, dello scetticismo, del distanziamento). Però il contrasto di fondo non è esprimibile con un linguaggio storicistico – esso ha a che fare col *nunc stans*. Detto in altra maniera: perché virgolettare dubbiosamente il concetto “Dio”, e non virgolettare il concetto “letteratura”? Non si può fare seriamente la letteratura se non si pensa che esiste qualcosa di molto più serio della letteratura (per parafrasare quello che María Zambrano dice specificamente della poesia).

Un diario è fra l’altro il luogo per eccellenza degli incroci di esperienze, delle “coincidenze” – o meglio delle sincronicità. Mi ha colpito, per esempio, al di là del fatto che a un certo punto (p. 81) Barthes faccia un rapido riferimento a Kierkegaard (l’autore insospettato e sotterraneo del Novecento, dietro all’ostentato Nietzsche), il più specifico fatto che, come informa una delle accurate note a piè di pagina, egli leggesse *Timore e tremore* nell’edizione prefata da Jean Wahl – l’edizione che a me fece scoprire, non il già noto libro kierkegaardiano, ma il pensiero di Wahl. A proposito comunque di lampeggiamenti kierkegaardiani: quando leggo nel diario la frase su “questa scrittura, nella quale riponevo l’atto stesso della respirazione” [p. 132] mi passa in un attimo attraverso la memoria, anche se non ho qui il luogo kierkegaardiano esatto – ma credo sia nei suoi *Diari* – il punto in cui egli descrive: pregare, cioè respirare. Non intendo però proporre improbabili sincretismi; la tensione spirituale appena descritta non è nello stile di Barthes – il quale, evocando le sue regolari visite alla tomba della madre, scrive: “Quando sono lì davanti, non so più che fare. Pregare? Ma che vuol dire? Qual è il contenuto?” (p. 252). È questo il nodo spirituale, dunque centrale; vi tornerò per concludere – ma prima, un ultimo sguardo al culto della letteratura.

Vi è, in questo culto, la ricettività del lettore: “La letteratura, consiste in questo: che non posso leggere senza dolore, senza un soffocamento di verità, tutto quello che Proust scrive nelle sue lettere sulla malattia, il coraggio, la morte della madre, la sua afflizione, ecc.” (p. 189); ma vi è anche il modesto orgoglio del letterato – quando, notando quasi con stupore che egli può sopportare il suo dolore, Barthes spiega a se stesso: “Ma certamente ciò avviene perché io posso, bene o male (vale a dire con la

sensazione di non riuscirci completamente) metterlo in parole, in frasi. La mia cultura, il mio gusto della scrittura mi conferisce questo potere apotropaico, o potere d'*integrazione*" (p. 187 – ed è interessante che entrambi questi pensieri siano annotati in momenti diversi della stessa giornata: 1 agosto 1978). È chiaro che, in un caso come quello di Barthes, questa autovalutazione non è esagerata. Ma il limite dell'efficacia apotropaica indirettamente emerge quando (parlando della sua contemplazione di una fotografia della madre) egli parla di "afferrare la qualità precisa [le *tel*] del suo essere (che io lotto per descrivere)" (p. 237).

Questa lotta, la lotta per cogliere la qualità essenziale di una persona (o di un evento, o di una situazione) è la battaglia di ogni scrittore – che ogni scrittore sa non esser mai compiuta e pienamente riuscita. Ma il problema di un uomo di lettere come Barthes (il dissidio di cui si parlava all'inizio) risiede nel fatto che Barthes pretende di descrivere "le *tel*" di una persona senza affrontare quella che Jung chiamerebbe l' "ombra" di questa persona – cioè senza entrare nei lati problematici del suo carattere. E così si è presi nel dissidio o groviglio o *double bind* della scrittura: se si tenta di "rispettare la realtà" della persona descritta – diciamo, in un diario o resoconto "fedele" – si rischia di edulcorare (problema del ritratto troppo "lusinghiero"); ma se si entra decisamente nell'esplorazione dell'ombra emergono tanti tratti e prospettive contrastanti, e allora si rischia di "finzionalizzare". Non c'è soluzione ideale, e questi rischi non si possono evitare; il letterato propende verso il primo rischio, lo scrittore in senso pieno verso il secondo.

Il trattamento svolto da Barthes, però, va ben al di là dell'edulcorazione – come mostra questa schedina: "In che senso mamma è presente in tutto quello che ho scritto: perché là regna dappertutto un'idea del Bene Supremo" (p. 142). E così torniamo ("affibbiando" in conclusione il discorso) a quello che ho chiamato il nodo spirituale. In questo caso, il discorso si è fatto propriamente religioso, attingendo a una delle grandi soluzioni della modernità, dopo la cosiddetta "morte di Dio": la concentrazione assoluta su un essere umano, ovvero il materialismo come mausolizzazione (se "idolatria" suona troppo duro) – e ciò è detto senza ironia o degnazione; ogni soluzione (religiosa o para-religiosa o addirittura irreligiosa) pare preferibile al materialismo come nichilismo.

"Dappertutto adesso (nelle strade, nei caffè) vedo ogni individuo sotto l'aspetto ineluttabile del *deve-morire* – questo è esattamente ciò che significa essere *mortale*. E, con altrettanta evidenza, li vedo come coloro che *non lo sanno*" (p. 62 – corsivi nell'originale). Qui riappare lo spettro del nichilismo (la morte come muro), che oggi persegue ogni individuo, e che deve essere costantemente tenuto a bada. La vignetta di Barthes ha un'algida penetratività di tipo pirandelliano; ma ciò non la esime da un supplemento o complemento di riflessione critica – il quale anzi è un riconoscimento della sua

pertinenza. Non si tratta (per intenderci) di scrivere “contro” Barthes; si tratta di non essere paralizzati dalla compunzione esegetica, dunque di permettersi lo sviluppo di un pensiero che non sia né decostruttivo né ricostruttivo, ma piuttosto un pensiero-in risposta: un pensiero integrativo (e vedi il succitato riferimento barthesiano al “potere d’*integrazione*” della scrittura) – un pensiero che non cerca un punto d’appoggio esterno, archimedeo, donde far leva per rovesciare il discorso altrui, ma pensa da dentro il groviglio di pensieri contrastanti provenienti da soggetti diversi.

L’immagine appena citata, degli individui che *non lo sanno*, è efficace, ma drammaticamente tronca; Heidegger, per esempio, in certo senso è stato più rispettoso della complessità di ogni individuo, quando ha parlato degli umani come coloro che *lo sanno*. Ma, nelle sue più modeste misure, anche il quadretto barthesiano mantiene una sua persuasività: è vero che, in momenti in cui la nostra coscienza viene per qualche ragione particolarmente affilata (e la causa di questo affilamento è il più delle volte una visita da parte del dolore), possiamo sentire che gli esseri intorno a noi si muovono, nella maggior parte degli istanti quotidiani, senza la coscienza di ... di che cosa, esattamente? È in questa diagnosi che emergono le differenze essenziali, le quali chiamano in causa il soggetto: quale tipo di consapevolezza ha, il soggetto che analizza le consapevolezze altrui? I momenti di “non-sapere” che coinvolgono tutti noi non possono essere descritti semplicemente come forme di inconsapevolezza della morte (parola che è, di per sé, semivuota), ma come inconsapevolezze – temporanee dimenticanze – del proprio destino, che può prolungarsi oltre la morte.

A proposito del labirinto della consapevolezza e del suo complicato muoversi fra soggetto e oggetto: altrove Barthes recupera una delle altre fondamentali risorse della modernità che pensa dopo la morte di Dio, vale a dire la modernità che tenta di recuperare lo spirituale senza trascendere il materiale; dopo la mausolizzazione di un essere amato, la valorizzazione della non-violenza. Il nostro diarista rievoca il suo passato atteggiamento contrario al cristianesimo e alla chiesa in nome di un pensiero antiborghese – e poi riproduce lo scatto improvviso (sta qui la vivacità esistenziale del genere diario) di una revisione o ripensamento: “*in fondo ...*” (scrive) non è forse la chiesa, “il solo luogo, dentro il circo delle ideologie e dei moralismi, dove si pensi ancora un poco la *non-violenza?*” (p. 265). Questo termine – questo valore – evoca subito un senso di adesione pratica. Ma ciò non esime dal *pensare* la non-violenza (l’intellettuale deve aver il coraggio di essere se stesso fino in fondo, senza tessere apologie della propria intellettualità).

E qui Barthes, intellettuale coerente, rivela i limiti di un pensiero che non fondi la non-violenza su un principio superiore. “Perché non marcio mai nel corteo delle giustificazioni (e perfino, forse, della *verità*) della violenza? Perché non posso (non potevo: ma anche adesso che lei non c’è più, è la stessa

cosa) sopportare (è veramente *insopportabile*) il male che le avrebbe fatto – che le farebbe – una violenza di cui io fossi l’oggetto” (p. 266). È difficile non vedere qui all’opera un sofisma emotivo: rifiutando la violenza in nome di una previsione del dolore materno di fronte al figlio che potrebbe esserne colpito, l’autore sta dicendo che il suo rifiuto alla violenza è in fondo radicato sul timore che egli ne ha ... Questa franchezza è certo apprezzabile (rieccoci alla letteratura come scavo di verità), e non è il caso di affettare scandalo per il narcisismo che pure qui emerge. Si tratta piuttosto di non chiudere gli occhi di fronte alla commovente fragilità dei valori non radicati nella trascendenza dei valori: lasciati a se stessi, l’amor materno, la non-violenza, ecc. rischiano sempre di ridursi a mediazioni dove predominano dolci complicità. Allora, resta più interessante quel pensiero parentetico sulla persistente *verità* della violenza – un pensiero che è ancora necessario sviluppare (come alcuni di noi stanno facendo), non solo come concetto generale, ma come strumento per comprendere meglio la storia del modernismo europeo.

Congedandomi da questo diario, penso ai diversi modi di riflessione sul lutto. Freud ha istituzionalizzato l’idea del lutto come un tipo di lavoro (e Barthes ne accenna in alcuni punti del diario, anche se resta lontano dalla psicoanalisi). Ma nella mia mente si aggira il semi-anagramma fra la parola francese per ‘lutto’ – *deuil* – e la parola *duel*. Bisognerà continuare a meditare, sul duello del lutto.

(Columbia University)