

Editoriale

Lo stile e la cipolla di Barthes

(da *Quaderni di Didattica della Scrittura*, n. 27/2017)

Cosimo Laneve

Dire in che cosa consista lo stile non è facile e tanto meno definirlo. Nel corso dei secoli è stato inteso all'interno di un paradigma a due termini contrapposti, che ovviamente hanno cambiato nome a seconda delle epoche. Dal primo, il più antico, di contenuto e forma, proveniente dalle prime classificazioni della retorica classica, che contrapponeva res e verba, inventio ed elocutio, al contemporaneo di significato e significante, tributario del modello saussuriano langue e parole (eppoi: codice e messaggio; norma e scarto). Contrapposizioni che non coincidono con la distinzione tra ciò che costituisce lo stile e ciò che non lo costituisce, ma la attraversano. Lo stile include tratti caratteristici sia di ciò che si dice sia del modo in cui si dice.

Oggi lo stile non è molto coltivato, forse meglio sarebbe dire che è in disuso, e, da quei pochi che sono interessati, è visto, in base al paradigma di riferimento norma/scarto, non già come il modo specifico di utilizzare le risorse del sistema linguistico, bensì come l'eccezione ad una regola: l'aberrazione individuale di un uso corrente, l'apprezzamento dell'asimmetria, il fascino dell'irregolarità, la lacuna non come vuoto, ma come fattore di positività.

*Si è così in presenza di una lingua come un dio impersonale e coibente, che però non è neutro ed innocente per via del fatto che le forme verbali sono sintomo di scelte ideologiche e culturali ben precise, non meno dei contenuti, cui si oppone un dio personalissimo e quasi privato, lo stile. Come ha dimostrato Roland Barthes (*Le degré zéro de l'écriture*, 1953), la scrittura classica dominante in Francia, dalla seconda metà del Seicento fino al 1848, è stata omologa alla società borghese. In quei due secoli la borghesia non si esprime solo in una serie di contenuti, ma anche nell'uso di certi tempi verbali e di pronomi personali: la terza persona singolare e il passato remoto sono omologhi a un concetto di realtà avvertita come una cosa sicura, adomesticabile, di cui si ha il pieno possesso. Non basta quindi introdurre*

Quaderni di Didattica della Scrittura, vol. XXI, n. 41-42/2025

Doi: 10.3280/qds2025oa21627

Copyright © FrancoAngeli

This work is released under Creative Commons Attribution - Non-Commercial – No Derivatives License. For terms and conditions of usage please see: <http://creativecommons.org>

temi diversi per cessare di essere borghesi, se poi si continuano ad usare le medesime forme letterarie di prima. Così come mostrano alcuni romanzi dei primi anni Cinquanta in una Francia che, come il nostro Paese, era spazzata dal vento dell'“engagement” di autori di sinistra e di pseudo-impegnati che rimanevano borghesi in quello che più contava, nella forma di scrittura adottata.

Si tratta, allora, di stabilire un giusto rapporto tra il primo, il sistema linguistico, e il secondo, l'io personale, in modo che tra i due termini concentrici (essendo l'uno nell'altro) ci sia garanzia reciproca. Scrive Barthes:

se finora si è visto il testo sotto forma di un frutto con nocciolo (un'albicocca, per esempio), dove la polpa è la forma e il nocciolo il fondo [il contenuto], ora è opportuno vederlo sotto forma di una cipolla, ossia come concatenazione e sovrapposizione di strati (di livelli, di sistemi), il cui volume non comporta, alla fine, nessun cuore, nessun nucleo, nessun segreto, nessun principio irriducibile, se non una infinità stessa dei suoi involucri, che non avvolgono nient'altro che l'insieme stesso delle sue superfici¹.

Come elemento dell'invenzione, lo stile non è tanto, o soltanto, di parole o di segni in omaggio ad un calligrafismo sterile, quanto di idee. Non è esclusivamente una questione relativa al “come” di contro al “che”: consiste piuttosto in quegli aspetti del funzionamento simbolico di un testo che sono caratteristiche dell'autore, del periodo, del contesto culturale. Include tratti del modo e del che lo scritto simboleggia. Contenuto e forma, significati e significanti, vanno coniugati insieme secondo livelli multipli, modulazioni continue e articolate. I significati sono forme, com'è noto sulla scorta di Luis Trolle Hjelmslev e dei contributi degli psicanalisti e degli antropologi. L'accento va posto sul rapporto esistente tra soluzioni formali eleganti – nell'accezione che l'etimo del termine elegante (ēligère) denota: scegliere – e soddisfazione del bisogno di significato che è tipico dell'uomo.

Il famoso detto di Georges-Louis Leclerc de Buffon “le style c'est l'homme même” è stato spesso inteso (e frainteso²) nel senso che lo stile esprimerebbe l'idiosincratia individualità di chi scrive, mentre Buffon, nel Discours³, intendendo per “homme” non il singolo scrittore bensì in senso generico, vuol dire l'umano stile (epperiò impersonale): «Les ouvrages

¹ R. Barthes, *Lo stile e la sua immagine*, in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 133.

² Cfr. L. Spitzer, *Linguistics and Literary History*, in *Representative Essays*, ed. by A. K. Forcione et al., Stanford University Press, Stanford 1988, pp. 13, 34.

³ *Discours de reception à l'Académie française* (1753), in *Morceaux choisis*, éd. par J. Labbé, 1903, p. 11: «Ces choses sont hors de l'homme, le style c'est l'homme même» (cit. tratta da C. Ginzburg, *Occhiacci di legno*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 166).

bien écrits seront les seuls qui passeront à la postérité»⁴. Lo stile rimanda alla polilateralità dell'uomo, sì da poter affermare che lo stile è l'uomo, nel senso che è legato ed inerente all'umano. Non tanto all'individuo singolo, quanto a quell'umano che lo stesso singolo riesce a esprimere nella maniera che gli è propria. Propendere per una parola anziché per un'altra significa scegliersi; è realizzarsi in un linguaggio; è rispondere a quella tensione contenuta nei tratti che profilano l'umano: libertà, intelligenza, creatività.

Nella rifrazione didattica mi limito a indicare alcuni passi di solito trascurati.

Il primo: far capire come e perché si sia venuto costituendo un canone linguistico che per secoli ha imposto i suoi valori e le sue gerarchie. Epper ciò accompagnare i giovani a liberarsi dalla pretesa di trasparenza e di innocenza delle parole (educare al pensiero critico!) facendo in modo che tutti gli elementi della frase (nomi, verbi, pronomi) ritrovino consistenza, spessore. In breve: facciano problema.

Ecco allora sollecitare la scelta, giammai astrusamente remota da «quel modo ch'e' ditta dentro», attraverso esercizi calibrati e progressivi, a propendere, esemplificando, per il tormento artigianale di Flaubert e per le «sudate carte» di Leopardi o invece per l'afasia progressiva di Rimbaud e per la «misologia» delle parole in libertà di Marinetti; per l'agrafia di Mallarmé, una scrittura dove i bianchi, i vuoti, alla fine prevalgono sui pieni, o per il tesissimo equilibrio tra il nero del graphé e il bianco delle pause, tra detto e non-detto, tra parola e silenzio, della prosa di Francesco Biamonti o addirittura per l'assenza di spaziature in Berto e in Camon; per lo stile basso di Céline o invece per una lingua ad altissima valenza connotativa come quella di D'Annunzio; o ancora per la via, forse più insidiosa, del ricorso al «grado zero», che toglie alla scrittura la sua dignità, la sua ricercatezza, esasperandone così la banalità, la piattezza comunicativa, come del resto aveva cominciato a fare Flaubert. Ed infine per la lingua a denominazione di origine controllata, raccomandata dalla Crusca, o per il dialetto, più vicino alle cose e più pregno di mondo o anche per una perfetta integrazione di lingua e dialetto come in Camilleri in cui l'illustre si sposa con il dialetto, due olimpiche facce della stessa medaglia.

Un tempo la lingua scritta era intessuta da pochi grammatici e scrittori, adesso da innumerevoli tessitori che sulle trame antiche tessono nuovi fili. E la tinta di questi fili ha un colore in genere «parlato». Non si tratta di dire subito no o di esprimere perplessità nei confronti di queste scritture, che sono omologhe ai nuovi valori dell'universo di cultura nato a cavallo dei due ultimi secoli. Si tratta di rintracciare le metafisiche e le epistemologie

⁴ Ibid.

che sorreggono le scritture del nostro tempo (gli indicativi presenti, gli idioletti e quant'altro), non limitandosi a giudicarle, come espedienti "contro", come (eterni) atti di sabotaggio, in difesa di una scrittura aulica che non esiste più, ma piuttosto considerando che lingua letteraria e lingua d'uso, oggi, tendono a coincidere grazie al fatto che l'italiano è divenuto finalmente una lingua comune.

Fermare l'attenzione sulla parola, dunque, è anzitutto procurarsi solide garanzie contro i pericoli del superficialismo e della mistificazione che si nascondono tra le fibre del tessuto del linguaggio corrente. Eppoi cercare e scegliere la parola che dice. Nella parola icastica il soggetto trova ben definiti elementi di garanzia della propria (e dell'altrui) dignità e libertà, quella capace di fecondare i valori genuini della persona umana. Lo stile nella scrittura si configura, in definitiva, come segno eletto della personalità originale dell'umano. La ricerca-scelta della parola è imprescindibile dalla affermazione di quei valori predicati dai termini sincerità, intelligenza, creatività. Per chi scrive non c'è infatti intelligenza possibile che non esiga una lingua vigile nella precisione delle sfumature lessicali e nella mobilità sintattica, e che non illumini il punto di emanazione dei suoi giudizi, liberando la scrittura dalla odierna banalità comunicativa e dall'attuale assedio dell'incultura. Intervenendo nel corpo stesso del rigo o della pagina il giovane affina il gusto delle parole e ne apprezza l'uso. Senza mai dimenticare, nel contempo, che ogni serio lavoro sulla lingua ha sempre un valore euristico: conduce alla scoperta di idee.

Connesso al precedente, il secondo passo: evitare una didattica fortemente sbilanciata su esercizi linguisticamente più segnati dal culto della forma che costituirebbe un vero e proprio esilio dalla lingua della realtà, satura di cose, non levigata ma naturale, priva di tópoi, ma vicina a chi scrive e al suo stesso mondo interiore. Una lingua, quindi, attenta sempre alla differenza fra lo "scrivere bene" (esprimersi in maniera efficace e adeguata) e lo "scrivere bello" (carico di bellurie stilistiche).

Il terzo passo: ricordare agli stessi giovani che lo stile è anche ritmo. Lo scritto trasferisce nello spazio il mondo dei suoni, che invece si dispiega nel tempo.

Il periodo è un complesso di idee, ma anche un complesso di suoni: scriverlo vuol dire anche "musicarlo", armonizzarne i suoni. Esiste già nella parola un'armonia dipendente dall'unione di tre elementi: suoni-vocali, consonanti e accento che si combinano in modo infinitamente vario. In ogni parola ci sono già elementi melodici: se in essa abbondano vocali dal suono chiaro e dolce (e, i, a) anch'essa ha un suono allegro, vivace e grazioso; se invece prevalgono le vocali cupe (o, u) la parola prende intonazione grave e severa. L'accento conferisce sveltezza o snellezza di suono a seconda della

vocale su cui cade. Gli elementi melodici delle parole, nel periodo, moltiplicano il loro effetto, quando in essi si ripetono parole in cui prevalgono certi suoni simili e accenti analoghi: il passo sincopato o disciolto delle frasi, ma anche quella sorta di progressione che viene a comporre i titoli, i sottotitoli, la ritmica degli spazi bianchi nella pagina con la variabile corposità dei loro capoversi, un insieme arioso senza essere lezioso.

Il ritmo è anche punteggiatura (ars punctandi). Lo scrivere è simile a un arco: la punteggiatura ne regola la tensione. La forza-regina della punteggiatura è la virgola. Flaubert forse esagerava quando affermava che la validità della prosa scritta era data dalla lettura ad alta voce della frase proprio perché le frasi senza ritmo opprimono il petto e disturbano il cuore.

Ed infine, non è sufficiente dare ritmo alla pagina: non basta darle un movimento. Occorre la ricerca del colore, ovvero dell'immagine. Darle cromaticità. E il colorante per eccellenza è trovare l'immagine per ogni idea. Diceva Croce: un'idea senza la sua immagine è cieca, e un'immagine senza la sua idea è vuota. Borges ha dedicato quasi tutta la sua opera alla ricerca e allo studio dell'immagine. La forza dello stile è nella strepitosa capacità di confezionare immagini icastiche come un quadro fiammingo. Una grande fornitrice di immagini è la similitudine, ma anche la metafora. Così i verbi-immagine di cui parlava Flaubert.

Oggi la pagina deve affrontare la concorrenza del mezzo visivo, per essere letta ha quindi bisogno, più che in passato, di essere efficace, se non per battere, certamente per reggere la concorrenza che le fanno il video e lo schermo. In quella trama di toni, aspri e carezzevoli, gridati o sussurrati, accesi o pacati, che sciolgono la densità opaca delle parole, presentandole come immagini sonore con cromie intervallate, è (forse) l'arma vincente.