

FENOMENOLOGIA DEL PARLARE D'AMORE

Susan Petrilli¹

Riassunto

L'amore in quanto rivolto ad un "unico al mondo" è sempre unico. Ma l'amore è unico anche nel senso che le varie suddivisioni, come quella tra Agape e Eros, amore filiale, materno, passionale, di amicizia, coniugale, sono suddivisione che non toccano l'unità e l'unicità dell'amore. A dividere è la lingua, l'ordine del discorso. Le denominazioni ufficiali dell'amore sono collegate con la categoria dell'identità. E ogni volta che un'identità viene assunta, più di una alterità viene sacrificata, propria e altrui. I vari nomi dell'amore, le varie sue identità, sono altrettanti sacrifici dell'alterità. La possibilità di sottrarsi alla lingua avviene quando la scrittura non è semplice trascrizione, scrittura di scrivente, ma è scrittura di scrittore. Sia la scrittura sia l'innamorato subiscono la grazie dell'amore, e l'amore è sempre fuori ruolo.

Parole chiave: Amore, alterità, corpo, ordine del discorso, scrittura, unicità

L'unicità dell'amore

In "Per una filosofia dell'atto responsabile" (1920-24), Michail Bachtin fa osservare che

centro valutativo dell'architettura dell'evento della visione estetica è un essere umano, ma non come un qualcosa di identico a se stesso per contenuto, ma come realtà concreta amorosamente affermata. In questo, la visione estetica non fa assolutamente astrazione dai possibili punti di vista dei valori, non cancella il confine tra bene e male, tra bello e brutto, tra verità e menzogna; la visione estetica conosce e trova tutte queste differenze all'interno del mondo contemplato, ma queste differenze non scaturiscono da esso come criteri ultimi, come principio dell'analisi e della forma del visibile, ma rimangono al suo interno come momenti dell'architettura, e tuttavia lo stesso *sono abbracciati dall'affermazione di essere umano, un'affermazione amorosa che tollera tutto*. Certo, anche la visione estetica conosce "principi di selezione", ma essi sono tutti architettonicamente subordinati al centro valutativo sovrano della contemplazione – un essere umano (BACHTIN E IL SUO CIRCOLO, 2010, p. 127).

¹ Susan Petrilli é professora de Filosofia e Teoria das Línguas na Universidade de Bari, Departamento de Práticas Linguísticas e Análise de Textos. Leciona Semiótica, teoria da tradução e estudos de Mídia.

Il rapporto d'amore è centrale anche nella riflessione di Roland Barthes. Quale amore? Quello erotico del *Discorso amoroso* (seminari 1974-76, 2007, tr. It. 2015) e dei *Frammenti di un discorso amoroso* (1977, trad. it. 1979), quello filiale della *La camera chiara* (1980, trad. it. 1980), e di *Dove lei non è. Diario di lutto*, (2010), di quello di Roland Barthes per Barthes (*Barthes di Roland Barthes*, 1975, tr. It. 1980), o quello dell'amicizia: l'acolutia, il corteo di amici, conforto del vivere, di cui Barthes parla in un saggio del 1978 intitolato "L'immagine". Quale di questi? L'Eros o l'Agape? L'amore passionale o l'amore razionale?

Il punto centrale della questione è che *l'amore è unico*. È questa la tesi di Jean Luc Marion, è questa la tesi di Emmanuel Lévinas, è questa la tesi di Roland Barthes.

Ciò in due sensi. L'amore è sempre unico, non solo quello "erotico", ma anche quello materno: dovesse avere una madre dieci figli, ciascun figlio è amato dalla madre come figlio unico, e a nulla vale la consolazione della perdita di uno con l'argomentazione che ce ne sono altri nove, come a nulla vale la consolazione per la perdita della donna amata con l'argomento che ce ne sono tante altre.

Ciò vale anche per l'amore di Dio. Ogni individuo è amato da Dio Padre come figlio unico. D'altra parte, sia detto tra parentesi, se Dio è amore, Dio è unico: cioè, come dice Lévinas, il monoteismo non è una caratterizzazione aritmetica.

L'amore in quanto rivolto ad un "unico al mondo" è, in questo senso, sempre unico.

Ma l'amore è unico anche in un altro senso. E cioè nel senso che le varie suddivisioni come quella tra Agape e Eros, filiale, materno, passionale, di amicizia, coniugale, ecc. sono suddivisione che non toccano l'unità e l'unicità dell'amore. A dividere è la lingua, l'ordine del discorso. A tale proposito in *Lezione* (1978) Roland Barthes mostra come la lingua ci costringa a dire, a definire, a distinguere i rapporti: due persone si frequentano assiduamente, e a un certo punto è come se la lingua intervenisse per imporre a ciascuno di nominare il rapporto, di dire qual è fra quelli previsti nella semantica e nel lessico vigente, di dire qual è, e di comportarsi di conseguenza.

Come ben sapeva Claude Lévi-Strauss nello studio sui sistemi di parentela, il sistema degli appellativi è al tempo stesso un sistema di atteggiamenti. Il potere della lingua sul parlante, dice Barthes, non consiste nell'impedire di dire ma, al contrario, *nel costringere a dire*, a nominare, a stabilire etichette, e ad assumersi ciascuno di conseguenza la responsabilità del relativo comportamento e del relativo giudizio positivo o negativo che la società prevede per le relazioni normali e quelle anormali, per la regolarità e per la perversione.

Le varie denominazioni dell'amore sono collegate con la categoria dell'identità a cui l'ordine del discorso e la lingua stessa tengono moltissimo. Nominazione significa identificazione. E ogni volta che un'identità viene assunta più di una alterità viene sacrificata, alterità propria e alterità altrui. I vari nomi dell'amore, le varie sue identità, sono altrettanti sacrifici dell'alterità.

L'atopia di chi ama

Barare con la lingua, non farsi trovare mai là dove si è localizzati, individuati, cercati: è questa l'indicazione di Roland Barthes in *Lezione*. Ma ciò è possibile fino a un certo punto e certamente non basta la volontà, la determinazione, l'intenzione. Non è nelle mani del soggetto, in quanto soggetto, in quanto centro decisionale, questa possibilità. Si tratta, invece, di qualcosa che accade e accade in maniera impersonale, come il fatto che piove. Accade a colui che, dice Barthes, non scrive più in maniera transitiva, come soggetto attivo, come scrivente, come autore-autorità; che non ha più, direbbe Michail Bachtin, una parola diretta, oggettiva, sua; che non scrive più a nome proprio.

La possibilità di sottrarsi alla lingua accade quando la scrittura non è più transitiva, assume la forma di scrittura intransitiva, non è scrittura di scrivente – il giornalista, il saggista, il pubblicista –, ma scrittura di scrittore. Scrittore, dice Bachtin, è colui che indossa la veste del tacere; e il tacere è l'unico modo per sottrarsi alla lingua fascista, che, fatto silenzio, vuole sentirci, vuole definire, determinare, distinguere.

Lo scrittore, dunque, come capace di tacere, e dunque di eccedenza, di spostamento. Ma anche l'innamorato, chi ama, lo è; e anche colui che ama, poiché ama indipendentemente da una scelta, da qualsiasi deliberazione, dalla propria volontà, riceve, meglio si potrebbe dire, subisce, la grazia dell'amore. Non è casuale che "innamorato" suona come al passivo, "essere innamorato", che in portoghese ci sia la radice latina *passio*, *apaixonar-se* e che in francese e in inglese per "innamorarsi" si usino verbi che tradotti letteralmente in italiano significano "cadere in amore", come "cadere malati".

Amare è, direbbe Emmanue Lévinas, un movimento senza ritorno, senza guadagno, movimento a senso unico, in cui il soggetto come ente attivo si trasforma,

invece, in soggetto nel senso passivo del termine, in essere soggetto. Ci si ritrova scrittori come ci si ritrova innamorati.

Non stiamo parlando dell'innamorato nel senso erotico del termine. Come si vede, purtroppo, la lingua distingue e costringe a distinguere. Chi ama non è più in ruolo, l'amore di ruolo non convince molto, e, in fin dei conti, è ipocrita e falso. L'amore è sempre fuori ruolo.

L'innamorato, dice Barthes, è atopos, fuori posto o fuori luogo, come lo scrittore. E, ripetiamo, non si tratta dell'amore erotico. L'amore è unico, la lingua costringe a distinguere: amore coniugale, amore di amante, amore perverso, amore filiale, amore paterno. La ricerca ostinata della fotografia della madre descritta da Barthes ne *La camera chiara* non è ricerca per amore filiale, ma ricerca di innamorato. Come lo è la ricerca dell'*acolitia*, non ricerca dell'amico da parte dell'amico, del discepolo da parte del maestro, ma ricerca di innamorato.

Non stiamo parlando dell'amore connotato come erotico e tanto meno dell'amore connotato come sessuale, che l'ordine del discorso prescrive e che "normalmente è rivolto all'altro sesso" e ubbidisce al sistema delle relazioni previste dal sociale.

Stiamo parlando dell'amore unico. L'amore unico non è un'idea, non è un concetto, non è un'astrazione, esso non esiste in generale. L'amore unico è sempre amore in prima persona, amore di un singolo, e proprio per questo è sempre unico. Non è caratterizzabile come di questo tipo o di quest'altro tipo. Dell'amore si può scrivere, dice Barthes, solo in prima persona. E nel *Discorso amoroso*, nel primo dei due seminari, il 23 gennaio 1975, a proposito della figura "-amo" afferma: "Una grammatica vera (non scolastica, non repressiva) non conterrebbe l'infinito nella coniugazione di 'amare'".

L'esperienza amorosa, come riduzione al precategoriale

L'innamorato parla: così comincia *Frammenti di un discorso amoroso*. L'amore va da un io a un tu e nella sua unicità si sottrae allo sguardo di un terzo, non partecipa. In questo sta la discrezione dell'amore, il suo essenziale pudore, la sua "solitudine costitutiva", come dice Barthes, una "solitudine essenziale", di chi ama, omologa alla *solitudine essenziale* di cui parla Maurice Blanchot a proposito dello scrittore.

Questa parola in prima persona non è tuttavia – proprio perché discreta, non spudorata, non ostentata, non sottoscritta –, non è parola diretta, parola oggettiva,

parola che usa la lingua, e che di conseguenza è ad essa funzionale e da essa usata. Essa è parola *che tace* e in questo modo è eccedente, altra, capace di sottrarsi al silenzio assordante della comunicazione, secondo l'ordine del discorso.

Questa parola indiretta, taciturna, questo discorso dell'innamorato, come discorso dello scrittore, disturba proprio per questo, perché è infunzionale, e in fin dei conti, in maniera non sospetta, come dice Edmond Jabès, sovversiva.

L'innamorato nel senso che stiamo dicendo, e cioè colui che ama, e ama di un amore unico, si viene a trovare in una prospettiva extra-ordinaria rispetto alla quale le forme e le categorie secondo cui è organizzato il mondo ordinario vengono abolite. Si tratta di una sorta di *riduzione o di epoché fenomenologica* in base alla quale il senso ovvio, di cui lo stesso Barthes parla, viene messo fuori gioco.

Per quanto riguarda la forma dello spazio, abbiamo già fatto riferimento al carattere atopico dell'innamorato, di colui che ama. Egli non si colloca in nessun luogo preciso ma non nel senso che viene a trovarsi in una sorta di anonimo non-luogo come quelli che sono descritti da Marc Augé e che sono tipici della forma sociale in cui viviamo. Al contrario ogni luogo assume una connotazione, una valenza, una colorazione unica. Nessun altro può occupare, sperimentare, vivere i luoghi di chi ama, i quali non sono gli stessi, né per gli altri, né per lui da quando ama.

Lo stesso concetto di distanza non è più quello comunemente inteso, e accade il fenomeno paradossale che la distanza dalla persona amata a lui non corrisponde a quello da lui alla persona amata. Egli sente vicino ciò che per l'altro è lontano e vice versa; e sente lontanissimo, soffrendone, chi avverte lui a breve distanza.

Anche il tempo muta radicalmente, ed anche il tempo è avvertito dall'innamorato in una maniera che non corrisponde a quello dell'amato: un giorno, un'ora può durare un'eternità, e quando l'innamorato si lamenta con l'amato, che non riusciva più a sopportare il lunghissimo tempo della separazione, può sentirsi dire che si è trattato semplicemente di un paio di giorni.

Ma quello che più può interessare ad una fenomenologia dell'amore è una sorta di riduzione che potremmo indicare come trascendentale, perché è come se si portasse alle forme dello spazio-tempo non ancora misurate, organizzate, determinate, concettualizzate.

La riduzione consiste nel passare dai soggetti ordinari, già fatti, costituiti ad una sorta di precategoriale unico, insostituibile, incommensurabile in cui spazio e tempo non sono più quelli del soggetto psicologico, del soggetto già dato.

L'effetto di spaesamento, il non riconoscersi, o il ritrovarsi altro nel rapporto amoroso è collegato a questa riduzione delle forme spazio-temporali *all'alterità del proprio io*.

Nel rapporto d'amore l'effetto di straniamento che si produce su l'io stesso comporta non tanto quella che Barthes indica come "domanda tragica", "Chi sono io?", ma quella che egli indica come domanda comica, "Sono io?". Il passaggio dal tragico al comico è il passaggio da un io che è al centro e che si autovaluta e che si autocompiace e si autocompiange ad un io decentrato e detronizzato, che si vede con lo sguardo di un altro e che è ridotto alla propria caricatura.

L'alterità messa a nudo dal rapporto amoroso riguarda il corpo proprio, il sé, come dice Lévinas, antecedente alla coscienza di sé. Si tratta del corpo vissuto in maniera precategoriale, un corpo, come dicono Gilles Deleuze e Félix Guattari in *Millepiani* (1980, trad. it. 1996), "senza organi e non-organico", che sente prima che l'io senta, capace di provare ansie, sentimenti, passioni, coinvolgimenti e apprensioni prima che l'io lo sappia.

L'amore come fondamento dell'io psicologico

In primo luogo è la normale sequenza secondo cui gli avvenimenti si organizzano in una storia, in una narrazione, che viene a saltare. Narrazione e io, l'io psicologico, l'io empirico, l'io già fatto e già dato, l'io cosciente e intenzionale, sono complementari. Quando l'io entra in crisi è perché ha perso la narrazione, o perlomeno vi sono dei buchi in essa che lui stesso o altri, lo psicanalista, devono eliminare ricostruendo il pezzo di storia perduto.

Il discorrere dell'innamorato, il discorso amoroso, fatto necessariamente in prima persona ma da un soggetto assoggettato, disarcionato, come dice Lévinas, non può che essere frammentario: frammento di un discorso amoroso, di contro alla sequenza narrativa, alla storia.

Il tempo non è più la distensione del presente verso il passato nella forma della ritenzione e verso il futuro nella forma della protensione: una falsa diacronia perché, in effetti, tutto si svolge in sincronia, sotto il controllo della presenza, del soggetto; un tempo tutto presente al soggetto.

L'amare rende il tempo da flusso continuo a espressione del discreto, della discrezione, del fratto, una frattura, un intervallo, un intermezzo incolmabile perché qui

il tempo è dato dall'altro, l'amato, dalla sua possibilità di *assentarsi*, dal suo *non starci*, che è la modalità stessa del suo *essere altro*.

Il tempo qui diventa *attesa*. Il movimento che lo misura (il tempo ha sempre bisogno del movimento per essere misurato) è lo stato di non quiete provocato dall'altro, dall'attesa dell'altro, dall'appuntamento mancato come nel caso magistralmente descritto da Barthes. La non quiete è qui *inquietudine*.

Se, come dice Charles S. Peirce, in effetti non si dovrebbe dire che il soggetto pensa, che è il soggetto a pensare, secondo una visione che lo esalta e lo rende protagonista, sicché non si dovrebbe dire che noi pensiamo ma, invece, che siamo in pensiero, ebbene ciò l'amante lo sa benissimo: *egli è sempre in pensiero*.

La scansione, la frattura temporale provocata dall'amore per l'altro, dall'inquietudine, dall'essere in pensiero per lui, comporta un tempo che è veramente diacronia e in cui il carattere della irreversibilità è dato da quel movimento senza ritorno verso l'altro che è l'amore.

L'assenza di storia, la sovversione della sequenza narrativa, la sovversione del soggetto, dell'ordine del discorso si riflettono nel carattere frammentario di un testo che voglia parlare del discorso amoroso dal punto di vista dell'innamorato, in prima persona, e non nella prospettiva di un terzo, rispetto all'amato e all'amante che dall'esterno trasformi questo rapporto in suo oggetto, in suo tema.

Di conseguenza il discorso amoroso è fatto, come dice Barthes, di *figure*, il cui ordine, per evitare la ricomposizione in una storia, in una sequenza narrativa, in una affermazione del soggetto, non può essere che l'ordine alfabetico.

L'ordine alfabetico assicura l'impossibilità di un incanalamento in una storia. La necessità casuale o la casualità necessaria dell'ordine alfabetico rende bene la situazione di "*hors sujet*" (è il titolo di un libro di Lévinas, del 1987, trad. it. 1992) nel doppio senso di "fuori soggetto" e "fuori tema narrativo", che è la situazione propria dell'esperienza dell'innamoramento, sempre nel senso non solo di amore erotico ma *di amore unico*; e ne permette una fenomenologia che non ricade nel potere di un altro soggetto, quello conoscitivo.

La fenomenologia dell'erotico-agapastico, dell'amore unico diventa, così, condizione fondamentale di una *semiotica dell'io* (SEBEOK, PETRILLI, PONZIO, 2001) che si discosti dalla visione stereotipata che ne può avere una sua interpretazione come io psicologico, come io già fatto e costituito, che si presenta e si rappresenta come soggetto cosciente e intenzionale.

Come dice Jean Luc Marion, e questa è la tesi centrale del suo libro, *Le phénomène de l'erotisme* (2003), non è a partire dalla psicologia dell'io che è possibile una fenomenologia dell'erotico, ma è a partire da quest'ultima, e intendendo l'erotico in senso non riduttivo,

che è possibile una decostruzione-ricostruzione, cioè una comprensione critica, dell'io psicologico.

Com'è il mondo, il tempo, lo spazio, il rapporto con l'altro prima che l'io psicologico si costruisca, si munisca delle sue difese, si irrigidisca fino alla pienezza di sé e alla sclerosi, *ce l'ho può dire una fenomenologia del discorso amoroso.*

Frammetti di un discorso amoroso come semiotica dell'io, ovvero la semiotica dell'io come semiotica della significanza

Il libro di Barthes, *Il discorso amoroso* con la sua divisione in Figure (dell'amore) ripresa in *Frammenti di un discorso amoroso* danno un contributo enorme ad una fenomenologia dell'erotico che è in ultima analisi una semiotica dell'io. Per il rapporto di omologia a cui abbiamo fatto riferimento all'inizio fra innamorato e scrittore, la scrittura, la scrittura letteraria è quella che più si avvicina e che meglio rende il punto di vista dell'innamorato soprattutto quando essa, come osserva Bachtin, grazie alla sua capacità di comprensione rispondente, di parola non oggettiva, non diretta, alla sua capacità di tacere, si fa essa stessa discorso amoroso. Barthes, in *Il discorso amoroso* e quindi in *Frammenti di un discorso amoroso* attinge sovente dalla scrittura letteraria per dire dell'amore dal punto di vista dell'innamorato stesso.

La scrittura letteraria la sa lunga sull'amore. Per l'omologia di posizione fra innamorato e scrittore, così come Deleuze in *Proust e i segni* trova nella *Ricerca del tempo perduto*, il tempo perduto nell'amore e nella scrittura dell'amore, un enorme serbatoio di segni dato che l'innamorato legge segni dappertutto, così Barthes trova nella lettura di tesi letterari "intere figure" già pronte per la sua "raccolta" in ordine alfabetico di frammenti di discorso amoroso.

Da questo punto di vista il lavoro di Barthes s'innesta in quello svolto da una semiotica dell'io che, in un primo tempo, essa stessa frammentata e sparsa nella riflessione sui segni dei maestri della semiotica quali Charles Peirce, Victoria Welby, Charles Morris, si è poi andata organizzando e specializzando in un discorso unitario che prende l'avvio recentemente con la ricerca di Thomas Sebeok su ciò che egli chiamava l'io semiotico.

Per giunta il contributo proveniente da Roland Barthes, come pure quello di Michail Bachtin, passa attraverso il contributo della scrittura letteraria, che arricchisce

la semiotica aprendola, come semiotica della significanza, al “terzo senso”, alla terza dimensione del senso, il “senso ottuso”, che è quello del testo e che è contrapposta al senso “ovvio” cui restano legate la semiotica della comunicazione e la semiotica della significazione (BARTHES, 1982).

Rispetto alla significazione, la significanza è ciò che eccede, qualcosa di supplementare che fuoriesce dalla possibilità di afferrare, di comprendere, di determinare. Invece, la significazione è un senso che si offre, si impone, viene incontro. Per questo suo darsi, per questo suo farsi incontro Barthes la indica come *senso ovvio* (*le sens obvie*). *Obvius* in latino significa tanto “ovvio” quanto “che viene incontro”. Per dire dell’*ottuso* il testo deve farsi esso stesso ottuso e il suo modo di narrare, interpretare, di raffigurare diviene quello della significanza che non ha la sfrontatezza della significazione, la sua provocazione, la sua oscenità. L’ottuso ha un che di riservato e di discreto.

Come dice Barthes, *il senso ottuso* (*le sens obtus*) è al tempo stesso ostinato e sfuggente, piano ed evasivo, tenue e inquietante. “Ottuso” dà l’idea dello smussamento, dell’arrotondamento, dell’addolcimento, della significanza rispetto alla significazione. Ottuso è lo smussamento di ciò che è acuto, spigoloso, lo smussamento di un senso troppo chiaro, troppo forte. Al tempo stesso ottuso è ciò che sfugge alla presa, ciò che non si lascia inquadrare, ciò che sorprende e spiazza. Lo smussamento, l’arrotondamento, comporta difficoltà di presa, scivolosità, slittamento. Ottuso in geometria sta ad indicare l’angolo superiore a quello retto. Come dicevano gli antichi greci, l’angolo retto non è mai qualcosa di autonomo. Se vi è un angolo retto, ve ne è anche un altro identico. L’angolo retto è collegato con la perpendicolarità, con la rettitudine e con l’identità. L’angolo ottuso, invece, può variare. Il senso ottuso è quello della significanza che fuoriesce dalla perpendicolarità, dall’identità, dalla dirittura, dalla duplicabilità della significazione. Il senso ottuso, una sorta di falsa piega, di escrescenza, più che un altro senso, un altrove del senso, un altro contenuto che si aggiunge al senso ovvio è invece una sorta di slittamento, dice Barthes, che *elude il senso*. La pratica ovvia della significazione e l’ordine del discorso sono spiazzati da quest’altra pratica rara della significanza.

Il senso ottuso si presenta come ciò che è inutile, infunzionale, improduttivo, come significante che non si riempie e che quindi non è soddisfatto da un significato, come ciò che non rappresenta niente. Rispetto a ciò che ha riferimento, significato, funzione, finalità, il senso ottuso risulta qualcosa di contro-natura, di aberrante:

mi sembra che apra il campo del senso totalmente, cioè infinitamente. Sono disposto ad accettare, per questo senso ottuso, la connotazione peggiorativa: il senso ottuso sembra spiegarsi al di fuori della cultura, del sapere, dell'informazione; analiticamente, ha qualcosa di derisorio; in quanto apre all'infinito del linguaggio, può apparire limitato nei riguardi della ragione analitica; appartiene alla razza dei giochi di parole, delle buffonerie, delle spese inutili; indifferente alle categorie morali o estetiche (il triviale, il futile, il posticcio e il pasticcio), sta dalla parte del carnevale. Dunque *ottuso* va proprio bene (BARTHES, 1982, p. 45).

La scrittura letteraria dice dell'ambivalenza del linguaggio, della tendenza contrastante a velare e a svelare al tempo stesso, della seduzione, dice della possibilità di barare col linguaggio (Barthes), di truffare il potere, la Legge: metafora di tutto ciò che nell'uomo è eccedente, improduttivo, di tutte le sue attività infunzionali, non asservite alle regole della ripetizione, della riproduzione, del nominabile. Per sua natura aperta, ambigua, dialogica, sfuggente, incerta, perturbante, il linguaggio poetico è esso stesso "discorso amoroso" (Kristeva). Su questi aspetti rinvio al libro di Augusto Ponzio, anch'esso della prima metà degli anni Ottanta, come i due fascicoli di *Lectures* citati all'inizio, *Lo spreco dei significanti. L'eros la morte la scrittura* (1983), poi ripreso ne *I segni dell'altro. Eccedenza letteraria e prossimità* (1995). Il contributo bachtiniano viene in questo testo accostato a quello di Roland Barthes, di Julia Kristeva, di Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Emmanuel Lévinas.

Il rapporto tra umiltà e fragilità dell'io, da una parte, e disponibilità rischiosa, pronta ad avventurarsi con fiducia verso ciò che è altro, dall'altra, è già raffigurato nel mito platonico di Eros (nel *Convivio*), una sorta di divinità intermedia o demone, che, generato da Penia (la povertà, il bisogno) e da Poros (il dio dell'ingegnosità), sa ritrovare il cammino anche quando la strada è sbarrata.

In Victoria Welby la connessione tra l'arricchimento dell'io e l'apertura rischiosa verso l'alterità viene espressa in termini di "trascendenza" rispetto alla realtà così com'è, rispetto all'essere determinato, e in termini di critica all'"essere soddisfatti" quale condizione dell'evoluzione umana: "Noi tutti purtroppo tendiamo attualmente, uomini e donne, ad essere soddisfatti [...] delle cose così come sono. Ma siamo tutti al mondo precisamente a condizione che ne siamo insoddisfatti" ("We all tend now, men and women, to be satisfied ... with things as they are. But we have all entered the world precisely to be dissatisfied with it") (manoscritti inediti).

Nella fenomenologia dell'eros-agape, dell'unico amore, l'altro si ripresenta nel suo rapporto originario, fuori dai ruoli, fuori dalle alterità relative, si presenta come volto, come sguardo che buca i rivestimenti dei ruoli e delle differenze, in una relazione non mediata, senza aggiramenti e strategie, che Lévinas chiama di "faccia a faccia: si presenta come volto nudo, esposto, come icona, che ha un senso per sé e che guarda e ci ri-guarda e nei confronti del quale l'io si ritrova in un rapporto di non-indifferenza.

Anche il corpo, in questa fenomenologia dell'amore, si manifesta in tutta la sua ineliminabile alterità.

È proprio il corpo *amoureux* che fa saltare tutti i cardini su cui l'equilibrio dei sistemi interni all'ordine del discorso si regge. I limiti del corpo sono i limiti del lingua. Proprio nel rapporto amoroso si prende maggiormente coscienza delle potenzialità del proprio corpo e del corpo dell'altro.

il mio corpo è la mia prigioniera immaginaria. Il tuo corpo, la cosa che ti sembra la più reale, è certamente la più fantasmatica. Forse addirittura è solo fantasmatica. Si ha bisogno dell'altro per liberare il corpo; [...] Non posso spingere il mio corpo fino all'estremo di se stesso se non con un altro; ma anche quest'altro ha un corpo, un immaginario. Quest'altro può essere un oggetto. Ma il gioco che mi interessa di più è quando c'è veramente un altro intorno a me (BARTHES, 1981, p. 356).

Nel momento in cui si sente il corpo così com'è, lo si avverte nella sua materialità e quindi nella sua fragilità, caducità, come corpo che non è duraturo, che finisce. Amarsi significa di colpo sentire la morte: "We looked, we loved, and therewith instantly / Death became terrible to you and me" (Robert Graves, *Pure Death*), e sentirla come terrificante, orribile, spaventosa, inesorabile poiché l'amore, al tempo stesso, è tensione di vita.

Il reciproco donarsi dell'amore è sentito come malattia del corpo in quanto corpo effimero, destinato a morire. Il dono reciproco degli amanti, il dono di sé, è dato nella forma della sfida, in un gioco al rialzo. Il reciproco donarsi non è altro che la scoperta dell'amore come rivelazione della morte. Il rapporto amoroso è descritto come perdita di sé nella tensione verso l'altro, come massima apertura.

La relazione d'amore delinea uno spazio continuo tra interno ed esterno, dentro e fuori, tra l'io e l'altro del proprio corpo e del corpo dell'altro, uno spazio che permette di uscire fuori dai propri ruoli prestabiliti, già definiti, nel movimento di straniamento rispetto a sé e di tensione verso l'altro. Gli amanti sono eccedenti e perciò trasgressivi rispetto alle coordinate dell'ordine del discorso; sono ambigui, sfuggenti, sono trasgressivi

(Bachtin): essi fanno incursione reciprocamente l'uno nell'io dell'altro, reciprocamente si scoprono.

L'innamorato è contrassegnato dall'eccesso, dall'uscita dalla logica dello scambio eguale, dal dare in pura perdita, dalla paura per l'altro, dall'inquietudine per l'assenza dell'altro, dalla malinconia come lutto anticipato per la perdita dell'altro, per la fine del rapporto: angoscia della fine, della dimenticanza come conseguenza del carattere effimero del rapporto erotico e quindi dell'impossibilità che esso possa durare; paura dell'assenza, dell'abbandono, ripetutamente allontanata da disperati giuramenti. Il rapporto d'amore si propone come luogo della più risonante espressione del desiderio, del piacere per il piacere altrui, del dono, dell'infunzionale, propriamente umano: come metafora della scrittura.

Il discorso amoroso è il luogo *par excellence* dell'eccedente (come anche evidenziano Georges Bataille e Jean Baudrillard), dell'"eccesso", dell'"irregolarità", della "frammentarietà". In questo senso il discorso amoroso è ripreso nel discorso letterario. C'è in Barthes una sorta di elogio della frammentarietà, dell'unicità, della *mathesis singularis* in contrapposizione alla *mathesis universalis*, dell'incertezza, del "senso ottuso".

Nell'amore come nella scrittura il soggetto è decentrato, perde di consistenza. Si fa esso stesso scrittura della voce, del corpo, dell'immaginario, del desiderio dell'altro: L'amore per l'altro è tale che, malgrado la propria inquietudine, esso si fa voce e scrittura volta a rassicurare, a consolare l'altro nei confronti della paura della fine del rapporto, come in questa poesia di John Donne che leggo nella traduzione di Augusto Ponzio:

A Valediction: forbidding morning

As men virtuous men pass mildly away,
And whisper to their soules, to goe,
Whilst some of their sad friends doe say,
The breath goes now, and some say, no:

So let us melt, and make no noise,
No teare-floods, nor sign-tempests move,
T'were prophanation of our joyes
To tell the layetie our love.

Moving of th'earth brings harmes
Land feares,
Men reckon what it did and meant,
But trepidation of the spheares,
Though greater farre, is innocent.

Commiato. Tentativo di evitarle il dispacere

Come quieti dipartono gli onesti
Sottovoce dicendosi che è l'ora,
Mentre commentano alcuni amici mesti:
— Va via il respiro—, ed altri: —non ancora—,

Lasciamoci così, sommessamente,
Senza di pianto e di sospir tremore.
È profanar gioie che ognun di noi sente
Il rivelare al mondo il nostro amore.

Tremor di terra fa paura e disastri,
E sul suo senso l'uomo fa domande,
Ma la trepidazione che han gli astri
È innocente benché tanto sia grande.

Dull sublunary lovers love
 (Whose soule is sense) cannot admit
 Absence, because it doth remove
 Those things which elemented it.

But we by a love, so much refin'd,
 that our selves know not what it is,
 Inter-assured of the mind,
 Care lesse, eyes, lips, and hands to misse.

Our two soules therefore, which are one,
 Though I must goe, endure not yet
 A breach, but an expansion,
 Like gold to avery thinnesse beate.

If they be two, they are two so
 As stiffe twin compasses are two,
 Thy soule the fixt foot, makes no show
 To move, but doth, if the 'other doe.

And though it in the center sit,
 Yet when the other far doth come,
 It leanes, and hearkens after it,
 And growes erect, as that comes home,

Such wit thou be to mee, who must
 Like th'other foot obliquely runne;
 Thy firmness makes my circle just,
 And makes me end, where I begunne.

Nei rozzi amanti sublunari amore
 —La cui anima è il senso — non regge affatto
 L'assenza, che è il pericolo maggiore
 Delle cose di cui esso è stato fatto.

Ma noi, dall'amor così raffinato,
 Che neppure noi ne conosciam l'essenza,
 La mente resa certa del suo stato,
 Men d'occhi, labbra e mani urta l'assenza.

Le anime nostre nella loro unione,
 Benché io debba partire contro voglia,
 Non avvertono frattura, ma espansione,
 Come oro che battuto si fa sfoglia.

Son due, ma così come nel compasso
 Son due le austere gemelle aste: e dove
 Sembra non fare la tua anima un passo,
 Più fisso è e all'altro teso, se si muove.

E benché essa rimanga nel suo centro,
 Mentre l'altra più lontano si spinge,
 Si inclina, la richiama e aspetta il rientro
 Tornando eretta se a rientrar si accinge.

E per me, cui in oblique vie andar pertiene,
 Simile all'altro piede, andar spedito,
 Sei il punto fermo, e il cerchio chiude bene,
 E fai che io torni dove son partito.

Come la scrittura d'amore, indipendentemente se sia o no registrata dal segno scritto, la scrittura letteraria, questa pratica di riscrittura, questa procedura di costruzione e decostruzione, esce dalla giurisdizione della scrittura come *trascrizione* ossequiosa verso l'ordine del discorso. Si avvia una pratica di scrittura "perversa" (Barthes 1974), non produttiva, non rivolta allo scopo, in cui il dispendio, il calcolo, il controllo non servono che allo *spostamento*: spostamento rispetto ai luoghi del soggetto, dell'identità, dell'appartenenza, dell'inter-essamento (Lévinas 1974), del perdurare nel proprio essere, dell'ontologia.

Si tratta di una scrittura dove giocano un ruolo fondamentale il parlare indiretto, la parodia, l'ironia, le diverse "forme del tacere", come dice Michail Bachtin (negli *Appunti* del 1970-71, in Bachtin 1979), o di "riso frenato" (Bachtin 1975), non essendo più possibile nella nostra forma sociale (Laurence Sterne e il suo Yorik e pure Jonathan Swift già lo sapevano bene) il "riso ridente" della cultura comica popolare che ancora Rabelais aveva potuto riprendere e tradurre in "arte verbale".

L'evidenziazione della dialogicità e dell'alterità del segno, spesso trascurata dalla semiotica, è soprattutto una questione di *scrittura* distinta dalla *trascrizione*, affrancata dalla *phoné*, dal mondo prefigurato nella lingua, dall'ordine del discorso e intesa come recupero della capacità rimodellante propria dell'uomo in quanto dotato di *linguaggio* (Sebeok).

L'uso del termine "scrittura" può ormai avvalersi della distinzione proposta da Barthes (1963) tra "scrittura intransitiva" e "scrittura transitiva", o "trascrizione", e quindi tra "scrittori", "scriventi"; può giovare dell'apporto di Jacques Derrida (1967) e collegarlo col "differire" come differenza e differimento (*différance*), può tener conto dell'indicazione levinasiana di una *écriture avant la lettre*. "Scrittura" è tutto ciò che attesta l'apertura all'infinito, all'altro, la rottura della totalità, la predisposizione all'innovazione, alla creatività, all'inventiva. La scrittura consiste nel "gioco del fantasticare", nella levinasiana "opera" intesa come movimento senza ritorno verso l'altro, nella significanza della significazione.

C'è quindi una *iterazione del Dire* che è iterazione preriflessiva e che indica il Dire come un Dire il Dire: è l'enunciato dell'*eccomi* che non si identifica con nulla se non con la voce che si enuncia e si consegna. Ecco dove è necessario cercare l'origine del linguaggio (LÉVINAS, 1993, p. 260-261).

In questa prospettiva la pratica della scrittura è la pratica della modellazione del mondo all'insegna della creatività, dell'invenzione, dell'alterità; pratica del significare inscritta nell'umano, come suo tratto specie-specifico, che precede la comunicazione stessa. La scrittura che viene prima della lettera, prima del parlare, la scrittura amorosa e l'amore della scrittura, che è essenzialmente amore dell'altro, modella la materia semiotica come materia semiotica *umana*.

Riferimenti

AUGÉ, Marc. **Non luoghi. Introduzione alla surmodernità**. trad. it. , di D. Roland, Milano: Elèuthera, 1992.

BACHTIN, Michail M. (1965). **L'operadi Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale**. Torino: Einaudi, 1979.

_____. **Intersezioni**. trad.it. C. Strada Janovič, 1, 1981, pp. 125-147; anche nella trad.it. di M. Bachtin, 1979.

_____. **Scienze della letteratura e scienzeumane**. trad. it. di N. Marcialis, Scienzeumane, 4, 1980, pp. 7-23.

_____. **Estetica e romanzo. Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"**. a cura di C. StradaJanovič, Torino: Einaudi, 1979.

_____. **L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienzeumane**. a cura di C. Strada Janovic, Torino: Einaudi, 1988.

- _____. **Linguaggio e scrittura**. trad. di L. Ponzio, a cura di A. Ponzio, Roma, Meltemi, 2003.
- _____. **Para uma filosofia do ato responsável**. tr. a cura di Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco, São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BACHTIN, Michail e il suo Circolo. **Opere 1919-1930**. tr. dal russo contesto a fronte, intr. e cura di Augusto Ponzio in collab. con Luciano Ponzio, Milano: Bompiani, 2014.
- BARTHES, Roland. **Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici**. Torino: Einaudi, 1982.
- _____. **Mitologie**. trad. it. con uno scritto di Umberto Eco, Torino, Einaudi, 1994.
- _____. **Saggi critici**. trad. it. di L. Lonzi, Torino: Einaudi, 1966.
- _____. **Elementi di semiologie**. Torino: Einaudi, 1964.
- _____. **S/Z**. trad. it. di L. Lonzi, Torino: Einaudi, 1970.
- _____. **L'impero dei segni**. trad. it. , di M. Vallora, Torino: Einaudi, 1984.
- _____. **Le Plaisir du texte**. Paris: Seuil, 1973.
- _____. **Barthes di Roland Barthes**. trad. it. di G. Celati, Torino: Einaudi, 1980.
- _____. **Frammenti di un discorso amoroso**. trad. it di R. Guidieri, Torino: Einaudi, 1979.
- _____. **Leçon, in R. Barthes**. vol. V, pp. 427-448. 1993-2002.
- _____. "L'immagine", in R. Barthes. trad.it. di A. R. Pullberg. In: **In forma di parole**, libro secondo, pp. 357-403, Reggio Emilia: Elitropia, 1980.
- _____. **La camera chiara. Nota sulla fotografia**. trad. it. , di R. Guidieri, Torino: Einaudi, 1980.
- _____. **La grana dellavoce. Interviste 1962-1980**. trad.it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1986.
- _____. **L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III**. Torino: Einaudi, 1985.
- _____. **Il brusio della lingua**. trad. it. , di B. Bellotto, Torino: Einaudi, 1988.
- _____. **L'aventure sémiologique**. Paris: Seuil, 1985.
- _____. **Œuvres complètes**. Livres, textes, entretiens, vol. I, 1942-1961, vol. II, 1962-1967, vol. III, 1968-1971, vol. IV, 1972-1976, vol. V, 1977-1980, Edition établie et présentée par Eric Marty, Paris: Seuil. 1993-2002
- _____. **Variation isulla scrittura**. seguite da Il piacere del testo trad.it. a cura di C. Ossola, Torino: Einaudi, 1999.
- _____. **Scritti. Società, testo, comunicazione**. a cura di G. Marrone, Torino: Einaudi, 1998.
- _____. **La préparation du roman I et II, texte établi, annoté et présenté par N. Léger, sous la direction d'Eric Marty**. Paris: Seuil/Imec, 2003.
- _____. **Intermezzo**. a cura di A. Bonito Oliva, Milano: Skira, 2004.

_____. **Dove lei non è.** tr. di V. Magrelli. Torino: Einaudi, 2009.

_____. **Il discorso amoroso.** Seminario all'École pratique des hautes études 1974-1976 seguito da Frammenti di un discorso amoroso inediti, tr. intr. e cura di Augusto Ponzio, Milano: Mimesis, 2015.

BATAILLES, Georges. **L'erotismo.** Milano: Mondadori, 1976.

_____. "La Notion de dépense". In: BATAILLE, G. **Œuvres complètes, I.** Paris: Gallimard, 1970, pp. 302-320.

_____. **La sovranità.** Bologna: Il Mulino, 1990.

_____. **L'esperienza interiore.** Bari: Dedalo, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. **Los cambio simbolico e la morte.** Milano: Feltrinelli, 1980.

_____. **Della seduzione.** Bologna, Cappelli, 1980.

_____. "Seduzione e sollecitazione. Strategia della sfida e della domanda". In: **Strategie di manipolazione.** a cura di Chiara Sibona, Ravenna: Longo, 1981.

BLANCHOT, Maurice. **L'Arrêt de la mort.** Paris: Gallimard, 1948

_____. "La Littérature et le droit à la mort". In: BLANCHOT, M. Blanchot. **La part du feu.** Paris: Gallimard, 1949.

_____. **Il libro a venire.** Torino: Einaudi, 1969.

_____. **L'Entretien infini.** Paris: Gallimard, 1969.

_____. **Le Pasau-delà.** Paris: Gallimard, 1973.

_____. **L'écriture du désastre.** Paris: Gallimard, 1980.

_____. **De Kafka à Kafka.** Paris: Gallimard, 1981.

_____. **La follia del giorno e La letteratura e il diritto alla morte, conletture di Jacques Derrida e Emmanuel Lévinas.** Reggio Emilia: Elitropia, 1982.

_____. **La comunità inconfessabile.** Milano: Feltrinelli, 1984.

CALVINO, Italo. **Lezioni americane.** Milano: Feltrinelli, 1988.

DELEUZE, Gilles. **Marcel Proust e i segni.** Torino: Einaudi, 1967.

_____; GUATTARI, Félix. **Come farsi un corpo senzaorgani? Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, sez. II.** Roma: Castelvecchi, 1996.

_____; GUATTARI, Félix. **Sul ritornello. Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, sez. III.** Roma: Castelvecchi, 1997.

DERRIDA, Jacques. **La scrittura e l'adifferenza.** Torino: Einaudi, 1982.

_____. **Sopra-vivere.** Milano: Feltrinelli, 1982.

DUCROT, Oswald. **Le Dire e le dit.** Paris: Minuit, 1972.

- DONNE, John. **Poesie amorse, poesie teologiche**. a cura di C. Campo, Torino: Einaudi, 1971.
- FOUCAULT, Michel. **L'ordine del discorso**. Torino: Einaudi, 1977.
- JABÈS, Edmond. **Il libro delle interrogazioni**, trad. it. di Ch. Rebellato, Reggio Emilia: Elitropia, 1982.
- _____. **Dal deserto al libro, conversazione con Marcel Cohen**. Reggio Emilia: Elitropia, 1983.
- KIERKEGAARD, Soren. "Glista di erotici immediati, ovvero il musicale-erotico". In Id. **Enten-Eller [Aut-Aut]**. a cura di A. Cortese, tomo I, pp. 105-214, Milano: Adelphi, 1977.
- _____. Il diario del seduttore. In Id. **Enten-Eller [Aut-Aut]**. a cura di A. Cortese, tomo 3, pp. 41-222, Milano: Adelphi, 1978.
- KRISTEVA, Julia. **La voix de Barthes**. Communications/Roland Barthes, 36, 1982.
- _____. **Storie d'amore**. Roma: Riuniti, 1985.
- _____. **Etrangers à nous mêmes**. Paris: Fayard, 1988.
- Lectures, diretta da Vito Carofiglio, Ruggero Campagnoni, Yves Versant, e Augusto Ponzio, Roland Barthes 6, 1980.
- Lectures, diretta da Vito Carofiglio, Ruggero Campagnoni, Yves Versant, e Augusto Ponzio, Erotologia. Barthes – erotologia 7–8, 1981.
- LEOPARDI, Giacomo. **Diario del primo amore e prose autobiografiche**. a cura di G. Moretti, Genova: Il Melangolo. 1981.
- _____. **Zibaldone dei pensieri**. a cura di G. Pacella, Milano: Garzanti, 1991.
- LEVINAS, EMMANUEL (1961). Totalité et Infini, L'Aia, Nijhoff; trad. it. **Totalità e infinito**, di A. Dell'Asta, introd. di S. Petrosino, Milano: Jaca Book.
- _____. **L'umanesimo dell'altrouomo**. trad. it. di A. Moscato, Genova, il Melangolo, 1985.
- _____. **Altrimenti che essere o al dilà dell'essenza**. trad. it. , di S. Petrosino, Milano: Jaca Book.
- _____. **Il tempo e l'altro**. Genova: Il Melangolo, 1987.
- _____. **Fuori dal soggetto**. trad.it. di F. P. Ciglia (pref.). Genova: Marietti, 1992.
- _____. **Les impreuves de l'histoire**. Montpellier: Fata Morgana, 1994.
- _____. **Dio, la morte e il tempo**. Milano: Jaca Book, 1996.
- _____. **Filosofia del linguaggio**. a cura di J. Ponzio, Bari: Graphis, 1999.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristi tropici**. trad.it. di B. Garufi, Milano: Il Saggiatore, 1960.
- _____. **Antropologia strutturale**. trad.it. di P. Caruso, Milano: Il Saggiatore, 1966.
- _____. **Il pensiero selvaggio**. trad.it. di P. Caruso di P. Caruso, Milano: Il Saggiatore, 2003.
- MARION, Jean Luc. **Le phénomène de l'erotism. Six méditations**. Paris: Grasset, 2003.

MORRIS, Charles. **The Open Self**, New York, Prentice-Hall. trad.it. L'io aperto, di S. Petrilli, Bari: Graphis, 2002.

PEIRCE, Charles S. **Collected Papers, voll. 1-8**. a cura di C. Hartshorne, P. Weiss, e A. W. Burks, Cambridge (Mass.): The Belknap Press of Harvard University Press, 1931-58.

PETRILLI, Susan. **Teoria dei segni e del linguaggio**, Bari: Adriatica, 1998a.

_____. **Su Victoria Welby. Significs e filosofia del linguaggio**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1998b.

_____. **Percorsi della semiotica**. Bari: Graphis, 2005.

_____. **Em outro lugar e de outro modo: Filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução, em, em torno e a partir de Bakhtin**. São Carlos: Pedro&JoãoEditores, 2013.

_____. **The Self as a Sign, the World, and the Other. Living Semiotics**, Pref. di Augusto Ponzio, xii–xv. New Brunswick (U.S.A.): Transaction Publishers, 2013.

PONZIO, Augusto. **Lo spreco dei significanti. L'eros la morte la scrittura**. Bari: Adriatica, 1983.

_____. **Scrittura, dialogo, alterità. Tra Bachtin e Lévinas**. Firenze. La Nuova Italia, 1994.

_____. **I segni dell'altro. Ecce denza letteraria e prossimità**. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1995.

_____. **Leggere traducendo. Apollinaire, Aristofane, Baudelaire, Borges, Donne, La Fontaine, Valéry**. Fasano: Schena. 2004a.

_____. **Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione**. Perugia: Guerra. 2004b.

_____; PETRILLI, Susan (2011). **Thomas Sebeok e os Signos da Vida**. Tradução, Pedro Guilherme Orzari Bombonato. Sao Carlos: Pedro&João Editores, 2011.

PROUST, Marcel. **A la recherche du tempsperdu**. Paris: Gallimard, 1954.

SEBEOK, Thomas A. **Una introduzione alla semiotica**. trad. it. Segni, introd. e cura di S. Petrilli, Roma: Carocci, 2003.

_____. **Global Semiotics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2001.

_____; PETRILLI, Susan. "Women in semiotics". In: **Interdigitations: Essays for Irmengard Rauch**, a cura di G. F. Carr, W. Harbert, L. Zhang, pp. 469-478, New York: Peter Lang, 1998.

_____; PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. **L'iosemiotico**. Roma: Meltemi, 2001.

WELBY, Victoria. **What is Meaning? (Studies in the Development of Significance)**, a cura e pref. di A. Eschbach, pp. ix-xxxii, saggio introd. di G. Mannoury, pp. xxiv-xlii, in *Foundations of Semiotics*, vol. 2, Amsterdam: John Benjamins, 1983

_____. **Significato, metafora, interpretazione**, a cura di S. Petrilli, Bari: Adriatica, 1985.

_____. "Senso, significato, significatività" (= Cap. 1, **WhatisMeaning?**, 1983[1903]), trad. it. e introd. a cura di S. Petrilli, "Idee. Genesidel Senso", 13/15, pp. 145-154, 1990.

_____. "Evoluzione della vita e relazioni cosmiche". **Athanos. Vita**, XIII, ns. 5, pp. 45-52, 2002.