

Biografia e autobiografia in Barthes (1915-1980) e Lotman (1922-1993) Un confronto di prospettive

Isabella Pezzini

Università La Sapienza di Roma, Dipartimento di Comunicazione e ricerca sociale (CORIS)

isabella.pezzini@uniroma1.it

www.isbellapezzini.it

Abstract

Il saggio affronta il tema dell'autobiografia (o meglio della biografia personale) confrontando due libri, ma soprattutto il diverso atteggiamento intellettuale di due maestri della semiotica del Novecento come Roland Barthes e Jurij M. Lotman. Se Barthes, dopo aver dedicato molta attenzione al tema biografico altrui (con i saggi dedicati a Michelet, e poi a Sade, Fourier e Loyola), fa della propria autobiografia un momento cardine del suo percorso intellettuale a partire dal libro *Barthes par Roland Barthes* (1975), Lotman detta le sue *Non memorie* (Mosca 1994) solo in seguito a pressioni esterne, alla fine della sua vita, certamente non nell'intento di farne un'"opera", quanto piuttosto di fornire una testimonianza della sua esperienza di uomo e di studioso riconosciuto a livello internazionale, cioè di un uomo "con una biografia". Il confronto apre a riflessioni sul valore della scrittura e della testimonianza, ma soprattutto sul fatto che entrambi gli studiosi abbiano "riflettuto da diverse prospettive sulla sostanziale 'semioticità' della vita, considerata origine e al tempo stesso risultato, in un fondamentale circuito rispetto al testo".

Parole chiave

Barthes, Lotman, biografia, autobiografia, forme di vita

I.

Fra Roland Barthes e Jurij M. Lotman, entrambi maestri della semiotica del Novecento, sembra a prima vista più facile cogliere differenze che non punti in comune.¹ Osserviamo ad esempio il loro atteggiamento nei confronti della propria biografia personale. Barthes fa della propria autobiografia un momento cardine del suo percorso intellettuale, a partire dal libro *Barthes par Roland Barthes* (1975, BRB), di cui si assume l'incarico. Dopo aver dedicato tanta attenzione al tema biografico altrui – da Michelet, cui dedica il suo primo libro (1954), a Sade, Fourier e Loyola, di cui si interessa in occasione del libro del 1971 – è l'occasione di sperimentarlo su di sé. Nel gioco delle istanze di enunciazione e dei ruoli della scrittura, accetterà persino di recensire il libro, su richiesta di Maurice Nadeau della *Quinzaine Littéraire*.

L'acquisizione del suo archivio dopo la morte, nonché l'edizione del suo seminario all'EPHE dedicato al *Lexique de l'auteur* (2010), permettono di avere un'idea più precisa della genesi e del dispositivo di scrittura ordito per realizzare quest'opera. Barthes si impegna in un lavoro di rilettura e di annotazione di tutti i suoi scritti precedenti: riclassifica gran parte delle sue schede di lavoro; stabilisce, aiutato da alcuni allievi, l'indice integrale dei suoi libri e dei suoi articoli e infine redige un glossario di 34 voci (*R.B. Argument*) che gli permette di iniziare la stesura del testo. Si tratta dunque di un tentativo sistematico di organizzare il proprio percorso esistenziale e intellettuale, un "piano" di cui in BRB resterà solo lo scheletro depurato, nel frammento intitolato "Fasi" (BRB, p. 166 tr. it.). Un piano per certi versi molto simile all'abbozzo del "romanzo" *Vita Nova* cui Barthes lavorerà poco prima della morte, dove alla fine di un sofferto percorso di anamnesi personale spiega il motivo per cui la Letteratura è divenuta ormai il suo orizzonte finale.

Del progettato *ordine* nel testo definitivo di BRB resterà soprattutto il frammento intitolato "Fasi", in cui Barthes rappresenta il suo percorso intellettuale come una sequenza di investimenti e di distacchi rispetto alla fase precedente: dal generico desiderio di scrivere prende forma la militanza critica condizionata dall'idea sartriana di impegno e dall'ideologia marxista – la fase della *mitologia sociale* –, si passa poi alla ricerca semiologica e linguistica – *semiologia* –, dal successivo ritorno alla critica letteraria – *testualità* – si arriva alla tematizzazione del piacere di una scrittura liberata dalle costrizioni disciplinari o di genere – *moralità*.

¹ Conferenza tenuta al VI Congresso annuale Jurij Lotman, *Biografia sub specie semioticae*, Università di Tallin, 30 maggio-1 giugno 2014. Ho approfondito il tema biografico nell'opera di Barthes nel saggio "Roland Barthes e il romanzo dell'io", *il verri* 59, ottobre 2015, pp. 83-94.

BRB è diviso in due parti: “Immagini”, la prima, “Frammenti” la seconda, preistoria e storia del soggetto, tematizzata attraverso un certo numero di parole-chiave. Nella prima parte Barthes propone un classico album di famiglia, ironico e al tempo stesso molto proustiano, dove fissa una sorta di genealogia: la casa dell'infanzia, i nonni, il padre, la madre, le zie, i compagni di scuola, le vacanze, il fratello Michel Salzedo. Il lettore vi apprende di un'infanzia provinciale e borghese, segnata dalla morte/assenza del padre e da discrete difficoltà economiche, poi di un'adolescenza marcata dalla malattia e dai soggiorni in sanatorio. In seguito, il liceo a Parigi, il gruppo di teatro antico... Infine la discontinuità: tre fotografie ritraggono Barthes al tavolo di lavoro, in tre diversi luoghi, ma in uno “spazio ovunque lo stesso, adattato pazientemente alla gioia di dipingere, di scrivere, di classificare” (BRB, p. 46). Chiude il percorso “verso la scrittura” la fotografia di una palma, definita il più bello degli alberi-alfabeto. La seconda parte del libro si apre con un'immagine del 1974 – io/qui/ora della scrittura – in cui Barthes, di tre quarti, in impermeabile, si accende una sigaretta – e il testo può iniziare.

La forma inedita di autoritratto con la quale si cimenta Barthes mette a regime le tattiche discorsive già sperimentate in precedenza: anzitutto la scrittura per frammenti, qui potenziata dal gioco fra i generi, e quindi dai toni molto diversi che assume – dal diario intimo alla parodia, dalla satira al dialogo, dall'ironia alla messa in abisso...–, e soprattutto nella vertigine dei pronomi personali in cui si articola, e che possono cambiare dalla prima alla terza persona anche all'interno dello stesso frammento. Leggiamo alcuni passaggi significativi:

Tutto questo deve essere considerato come detto da un personaggio di romanzo – o meglio da molti. Perché l'immaginario [...] è preso a carico da svariate maschere (*personae*), scaglionate secondo la profondità della scena (e però *nessuna persona* dietro). [...] La sostanza di questo libro, in fondo, è quindi totalmente romanzesca. L'intrusione, nel discorso saggistico, di una terza persona che però non rimanda ad alcuna natura fittizia segna la necessità di rimodellare i generi: che il saggio si confessi *quasi* un romanzo, un romanzo senza nomi propri (BRB, p. 137).

“L'io” (moi), “io” (je). [...] Una vecchia coppia, un vecchio paradigma: *soggettività/oggettività*. Però oggi il soggetto si coglie *altrove*, e la “soggettività” può ritornare a un altro punto della spirale: decostruita, disunita, dirottata, senza ancoraggio: perché non dovrei parlare di me, dato che l'“io” non è più il “sè”? [...] (BRB, p. 190-191).

Queste citazioni ricordano che Barthes è proprio colui che ha decostruito la nozione di *opera* e di *autore*, in alcuni saggi fondamentali come *La mort de l'auteur* (1968) o *Dall'opera al testo* (1971). Barthes vi aveva sostenuto che la tradizionale nozione di Autore – la persona psicologica e sostanziale – era divenuta ormai un ostacolo teorico. Aveva riformulato in modo più preciso il tema della *scrittura* esposto ne *Il grado zero della scrittura* (1953), grazie all'approfondimento della teoria degli *shifters* di Jakobson e alla

teoria dell'enunciazione di Benveniste. Aveva così proposto di sostituire alle vecchie nozioni che ancorano "l'agente della scrittura" nella realtà, le istanze propriamente discorsive – come la persona, il tempo, la voce – che ancorano lo *scriptor* nella scrittura stessa, e costituiscono quest'ultima come campo dell'interlocuzione, in cui al dire "io" di chi scrive corrisponde la proiezione correlativa del "tu" di chi legge. Di qui anche la radicale trasformazione dell'Autore in un effetto di iscrizione del suo testo: un autore di carta, la cui vita non è più l'origine delle sue storie, quanto, eventualmente, il contrario, compreso il caso della prima persona. La bio-grafia ri-assume il suo significato etimologico, anche l'io è solo un io di carta.

In BRB molto studiato è anche l'uso dell'immagine. Se la fotografia funziona da ancoraggio, riferimento, cattura del particolare, ponte fra il passato e il presente, schermo di osservazione e di proiezione, fonte di riflessione, il testo verbale dialoga con una vasta gamma di altre forme testuali trattate come illustrazioni, dal grafismo alla vignetta satirica, dal disegno alla partitura musicale, quasi tutte di proprietà dell'autore e attinenti alle sue pratiche di scrittura, corredate da didascalie che sembrano altrettanti aforismi. Anche gli apparati finali del libro sono parte del progetto: gli indici si moltiplicano, chiariscono la rete dei rimandi di cui è intessuto, si fanno guida potenziale per il lettore curioso delle opinioni di Barthes sui vari argomenti: c'è ad esempio un indice tematico che colleziona le sue parole chiave, distinto dall'indice generale con i titoli per esteso dei frammenti. Quest'ultimo è ovviamente in ordine alfabetico, l'ordine espositivo rivendicato poi con decisione per *I frammenti di un discorso amoroso* (BRB, pp. 212-213), mentre la cronologia della vita e dell'opera è ridotta all'essenziale. Per molti critici BRB è il libro più felice che Barthes abbia mai scritto: una vera e propria invenzione letteraria, che in qualche modo porta al suo limite estremo il genere dell'autoritratto: "In quegli anni settanta in cui l'io è odioso [bisogna dargli atto di] aver portato alla più estrema leggerezza la banalità viva del soggetto e averle reso la sua necessità letteraria" (Marty 2006, p. 170). Al culmine della sua opera Barthes sta elaborando una sorta di "ipersoggettività" di cui si intravedono i primi contorni e che – attraverso libri come i *Frammenti di un discorso amoroso* o, dopo la morte della madre, la *Camera chiara*, confluiranno nei suoi ultimi corsi al Collège de France, a partire dalla prima *Leçon* fino all'ultimo sulla *Preparazione del Romanzo*. E infine nel progetto per *Vita nova*, di cui Eric Marty in coda alle *Oeuvres Complètes* pubblica e trascrive gli 8 fogli manoscritti, datati a partire dal 21 agosto 1979 e regolarmente conservati tutti insieme, un piano di lavoro in progressione. Ispirandosi alle *Pensées* di Pascal, che sta leggendo, Barthes alla fine medita di scrivere, sempre per frammenti di ineguale lunghezza e di diverso genere, la propria opera "somma", un romanzo romantico, "assoluto", com'egli scrive (3 settembre 1979), rapsodico, "di redazione densa, ellittica, sempre molto 'intelligente' (sorveglianza rigorosa). Lavoro lento, accanito – non soltanto della forma, ma anche (per me nuovo) del Pensiero" (OC V, p. 1016). Secondo l'ultimo

foglio, del 12 dicembre 1979, la *Vita Nova* si svilupperà come un percorso: a partire dal Lutto, seguirà l'Accidia, l'incertezza erratica fra diverse Ipotesi di vita (*drague*, bolgia, lotta, carità...) contrassegnate da una serie di incontri emblematici, fino alla scelta della Madre come guida, e la decisione finale di scelta totalizzante, la letteratura.

II.

Al contrario di Barthes, Lotman detta le sue *Non memorie* (Mosca 1994) solo in seguito a pressioni esterne, come leggiamo nella nota di Elena Anatol'evna Pogosjan (p. 11 ed. it.), alla fine della sua vita, certamente non nell'intento di farne un'opera, quanto piuttosto di fornire una testimonianza della sua esperienza di uomo e di studioso, che era ormai quella di un uomo "con una biografia", riconosciuto a livello internazionale come la scuola di Mosca-Tartu da lui fondata. E il libro si snoda a partire dall'esperienza della guerra, che Lotman affronta giovanissimo, dalle difficoltà del ritorno e del reinserimento nella società civile, per poi raccontare del trasferimento a Tartu, del matrimonio, dell'inizio appassionato dell'insegnamento e della Scuola. Il titolo la dice lunga sulla discrezione e sulla totale mancanza di enfasi retorica con la quale si era disposto a questo compito.

Sia Lotman che Barthes erano dotati di finezza ironica e di umorismo, ma in Barthes progressivamente dominerà la malinconia, la noia e la tristezza, mentre Lotman appare sempre pieno di energia e di forza vitale. Anche Lotman disegna, e i suoi schizzi rimangono pieni di humor, sono soprattutto scenette, caricature e autocaricature che restituiscono una freschezza della vita quotidiana, del celebre *byt* da lui teorizzato.

Eppure c'è un punto focale in cui sembra interessante e produttivo fare interagire la riflessione di entrambi, Lotman e Barthes: il circuito tra la vita e l'opera relativamente al ruolo dello scrittore o dell'intellettuale, di cui entrambi si sentivano profondamente investiti. Barthes dedica a questo tema già il suo primo libro, *Le degré zéro de l'écriture* (1953) individuando nella scrittura, cioè in una dimensione letteraria in cui etica e estetica si compenetrano, il campo di scelta e di impegno dello scrittore, lo spazio per cui la sua opera acquista un senso e offre una testimonianza e una prospettiva alla società in cui vive.

È chiara la diversa situazione storica in cui Barthes e Lotman si trovano rispettivamente a operare, benché praticamente contemporanei: la Francia del secondo dopoguerra sembra distare anni luce dall'Unione sovietica di quegli stessi anni, per la situazione sociale e politica. Eppure uno stesso straordinario fervore intellettuale sembra in fondo pervadere le rispettive comunità scientifiche. Entrambi, inoltre, guardano alla storia per comprendere la nascita del "mestiere" dello scrittore e il significato del suo ruolo, in rapporto alla lingua che usano e alla società in cui vivono. Il dibattito sull'impegno degli intellettuali, che in Francia riguarda personalità come Sartre, Camus, Gide, negli scritti di Lotman si sposta all'indietro, alla Russia post-pietrina, dove il poeta prende il posto – egli dice – di coloro che

nella tappa storica precedente erano il santo, il predicatore, l'asceta e il martire.

È forse il saggio di Lotman “Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore” (1984), che può suggerirci il modo per approfondire un minimo questo confronto. Questo saggio può essere anche considerato un momento di sintesi rispetto alla riflessione di Lotman sul tema biografico, in particolare con i saggi sui decabristi e con il libro su Puskin. Esso si propone di contribuire alla costruzione di quella rete tipologica dei rapporti tra le funzioni e i paradigmi dei ruoli sociali, utili alla classificazione tipologica delle culture (ibid., p. 199 tr. it.). Lotman vi afferma anzitutto che non tutti gli individui di una determinata società hanno diritto a una biografia: in realtà ogni cultura elabora i suoi modelli di “uomini *con o senza biografia*” (Ibid., p. 181), e sebbene questi modelli possano sembrare anche molto lontani, essi adempiono al medesimo scopo di selezionare alcune persone la cui vita e le cui azioni saranno conservate e trasmesse ai posteri come “esemplari” in un qualche ambito, di tramandare cioè le proprie regole insieme alle sue eccezioni. Questo accomuna la vita del santo medioevale, sviluppata secondo topoi ricorrenti e stereotipati, alla biografia di epoca moderna, in cui l'individuo sembra imporsi piuttosto per la propria originalità rispetto alle norme collettive del suo tempo.

Il medioevo – in cui si chiede al singolo l'adempimento ideale della norma fino alla dissoluzione in essa – si oppone al romanticismo – in cui il valore è quello della massima originalità e della deviazione da qualunque norma. In entrambi i casi l'individuo segue una regola di comportamento che non è quella della routine abituale, ma che è difficile e inconsueta, “strana” per gli altri e che richiede per lui notevoli sforzi. L'invariante è dunque quella di un'antitesi tipologica fra un comportamento abituale, imposto da una norma valida per tutti, e un comportamento inconsueto, che infrange questa norma grazie ad un'altra regola liberamente scelta: è questo che rende l'individuo “portatore di una biografia”. Ruoli tipici dell'anticomportamento sono quelli del santo eroe mago pazzo goliardo proletario etc.

Interessante è anche *il ruolo di colui che scrive biografie*, che si trova in una condizione intermedia. La necessità di una memorialistica è una forma di controllo rispetto al fiorire di pettegolezzi, aneddoti e varie forme di mitologizzazione – un fenomeno che con l'affermarsi della società di massa esula dalla letteratura per attestarsi in tutti i campi.

Se meritare una biografia richiede eccezionalità sul piano qualitativo e quantitativo – non solo essere cavaliere, ma essere senza macchia e senza paura – lo stesso accade per chi si assume il compito della scrittura della biografia: lo farà per ispirazione divina – come indica il classico incipit in cui il narratore chiede l'aiuto divino per portare a termine il suo compito – o come incombenza amministrativa. Spesso la biografia è scritta da qualcuno che di per sé non avrebbe diritto alla biografia, ma ne acquisisce di riflesso il diritto in quanto biografo. Nel tempo il biografo diventa semplicemente il

narratore; si afferma la biografia come genere e dunque anche il genere delle biografie fittizie.

E con ciò si tocca la questione della *veridicità della biografia*. Se un tempo era il contesto che la suffragava, in seguito le cose cambiano, e muta anche il presupposto della sua veridicità – che è identificato nell'onestà e nell'irreprensibilità personale di chi scrive. La biografia dell'autore accompagna la sua opera come presenza costante, implicita o esplicita.

L'idea che proprio il poeta sia il primo ad avere diritto a una biografia si afferma agli inizi del XIX secolo. Lo indica l'abitudine di inserire un suo ritratto all'inizio del libro che contiene la sua opera: in precedenza sul ritratto erano i gradi amministrativi o militari i segni di legittimazione, ora lo scrittore si guarda in faccia per capire se è un uomo a cui si può credere oppure no.

Il poeta, lo scrittore, diventano una guida morale per la comunità cui appartengono, un punto di riferimento per la condotta da tenere, per le scelte da fare: le loro opere, agli antipodi rispetto ai compiti di intrattenimento che per lo più sono loro attribuiti oggi, sono assunte e discusse come grandi orientamenti di vita, che quindi richiedono di essere esemplificati in primis dai loro autori. I codici letterari selezionano i comportamenti, che si stabiliscono come norma per il futuro, e con il passare del tempo la mitologizzazione biografica cresce. Se nel 1700 c'erano poeti senza biografie, nel 1800, dice Lotman, nascono biografie senza poeti. Gli scrittori di questo periodo dunque non si limitano a vivere, ma si creano una biografia.

Il caso di Puskin è interessante sotto vari aspetti: mentre egli stesso raccoglie aneddoti sui suoi contemporanei, allo scopo di contribuire alle loro biografie secondo i canoni della tradizione, per quanto riguarda se stesso e la costruzione della propria biografia egli “propone un principio completamente diverso: la biografia come atto creativo” (Ibid., p. 194). Negli anni 1830-1840 l'indipendenza personale, l'incorruttibilità, una biografia attestata dai fatti sono diventati i criteri in base ai quali il lettore ripone fiducia nello scrittore – con una particolare attenzione per eventi che gli possono capitare addosso come la persecuzione, l'esilio o il servizio militare, come lo stesso Lotman sottolineerà a più riprese nella sua stessa biografia di Puskin (Lotman 1981) – e come noi intravediamo nella sua stessa biografia.

Il diritto dello scrittore alla biografia conquistato da Puskin comporta anzitutto il pubblico riconoscimento della parola come atto e impegno, e in secondo luogo l'idea che in definitiva ad essere fondamentale non sia la letteratura in sé ma la biografia dello scrittore, per certi aspetti più importante della sua stessa attività creativa. Si richiede allo scrittore abnegazione ed eroismo – il popolo vede negli scrittori i propri capi. Di qui l'accostamento possibile fra il santo e lo scrittore, basato sulla forza particolare delle parole e il loro stretto legame con la verità. Ad esempio, nel suo *Il ritratto*, Gogol pone alla base del racconto l'indissolubilità fra la vita dell'artista e la sua attività creativa, e contrappone due immagini: quella del

pittore laico, la cui arte è diventata menzogna, e quella dell'artista monaco, che cerca la perfezione.

Ma è possibile anche un altro cammino verso la biografia, che sembrerebbe del tutto opposto. Negli anni 30/40, in seguito al successo delle scienze naturali, nella letteratura orientata verso il realismo, si sviluppa la concezione dello scrittore come naturalista, osservatore obiettivo dei fenomeni sociali e psicologo-sperimentatore. Allora si cercano nella letteratura informazioni, “testimonianze veritiere”. Lo scrittore è paragonato a un medico. O, comunque, si diffonde l'idea che lo scrittore debba passare attraverso il male per poterlo raccontare in modo autentico.

Da un punto di vista tipologico, emergono dunque due coppie di opposizioni polari:

1. Colui che dà il diritto ad avere una biografia / colui che acquista il diritto ad avere una biografia;
2. Colui che ha una biografia / colui che narra la vita di chi ha una biografia.

Nel sistema del romanticismo tutte le funzioni tendono a confluire in una sola persona: colui che ha una biografia si attribuisce da solo il diritto di averla. E anche possibile il caso opposto: colui che si appropria del diritto di avere una biografia ne ha una ed è lui stesso a narrarla.

III.

A ben vedere sembra in qualche modo questo ultimo anche il caso di Barthes. La sua adesione all'idea della dispersione interna del soggetto moderno, all'inautenticità del suo essere, che pare essere attestata proprio da *Barthes par Roland Barthes*, che con la sua frammentarietà e il suo gioco di specchi fra pronomi personali ne fa un libro di transizione tra intimità e pubblicità, soggettività e oggettività – sembra paradossalmente aver prodotto nello stesso Barthes un cambiamento, una maggiore accettazione e affermazione del proprio essere singolare, e di conseguenza di quello dell'altro. Proprio in questo passaggio, Tzevan Todorov trova ad esempio le tracce di una via d'uscita dal nichilismo di cui Barthes sarebbe testimone del suo tempo: “la ricerca di una trascendenza nuova, fondata non sul divino ma sulla socialità dell'uomo e sulla pluralità degli uomini” (Todorov 1984, p. 79).

Lotman e Barthes: a parte il fatto che si sono conquistati entrambi il diritto ad avere una biografia, hanno entrambi riflettuto da diverse prospettive sulla sostanziale “semioticità” della vita, considerata origine e al tempo stesso risultato, in un fondamentale circuito rispetto al testo.

Riferimenti bibliografici

Barthes, Roland

Oeuvres complètes, nuova edizione rivista e corretta in 5 voll., a cura di Eric Marty:

- t. 1 1942-1961 (*Le degré zero de l'écriture, Michelet, Mythologies*);
- t. 2 1962-1967 (*Sur Racine, Essais critiques, La Tour Eiffel, Éléments de sémiologie; Critique et vérité; Système de la mode*);
- t. 3 1968-1971 (*S/Z; L'empire des signes; Sade Fourier Loyola*);
- t. 4 1972-1976 (*Nouveaux essais critiques; Le Plaisir du texte; Roland Barthes par Roland Barthes*);
- t. 5 1977-1980 (*Fragments d'un discours amoureux; Leçon; Sollers écrivain; La chambre claire*).

La Préparation du roman I e II. Cours et séminaire au Collège de France (1978-1979; 1979-1980). Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger, sous la direction de Eric Marty, coll. Traces écrites, Seuil, Paris, 2003.

Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'Ecole pratiques des hautes études (1973-1974). Texte établi, annoté et présenté par Anne Herschberg Pierrot, Traces écrites, 2010.

Gogol, Nikolaj V.

2002 *Il naso – Il ritratto* (trad. it. di Tommaso Landolfi, Milano, Mondadori, 2011).

Lotman, Jurij Michajlovic

- 1981 *Aleksandr Sergeevič Puškin Biografija pisatelja*, Leningrad, Prosveščenie, tr. it. *Vita di Aleksandr Sergeevič Puškin*, a cura di Alessandra Fici Giusti, Milano, Ledizioni, 2012.
- 1984 “Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore”, in Lotman 1985, pp. 181-199.
- 1985 *La Semiosfera. L'asimmetria e il dialogo delle strutture pensanti*, a cura di Simonetta Salvestroni, Venezia, Marsilio.
- 1994 *Ne-memuary*, in *Lotmanovskij-sbornik* (Miscellanea lotmaniana), IC Garant, Moskva, pp. 5-53, (trad. it. *Non-memorie*, a cura di Silva Burini e Alessandro Niero, presentazione di Maria Corti, Novara, Interlinea, 2001).

Marty, E.,

2006 *Roland Barthes, Le métier d'écrire*, Seuil, Paris, 2006.

Pezzini, Isabella

2014 *Introduzione a Barthes*, Roma-Bari, Laterza.

Todorov, Tzvetan

1984 *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil (trad. it. *Critica della critica. Un romanzo di apprendistato*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 72-79).