DOPPIOZERO

Roland Barthes. Oggetti

Gianfranco Marrone

24 Novembre 2016

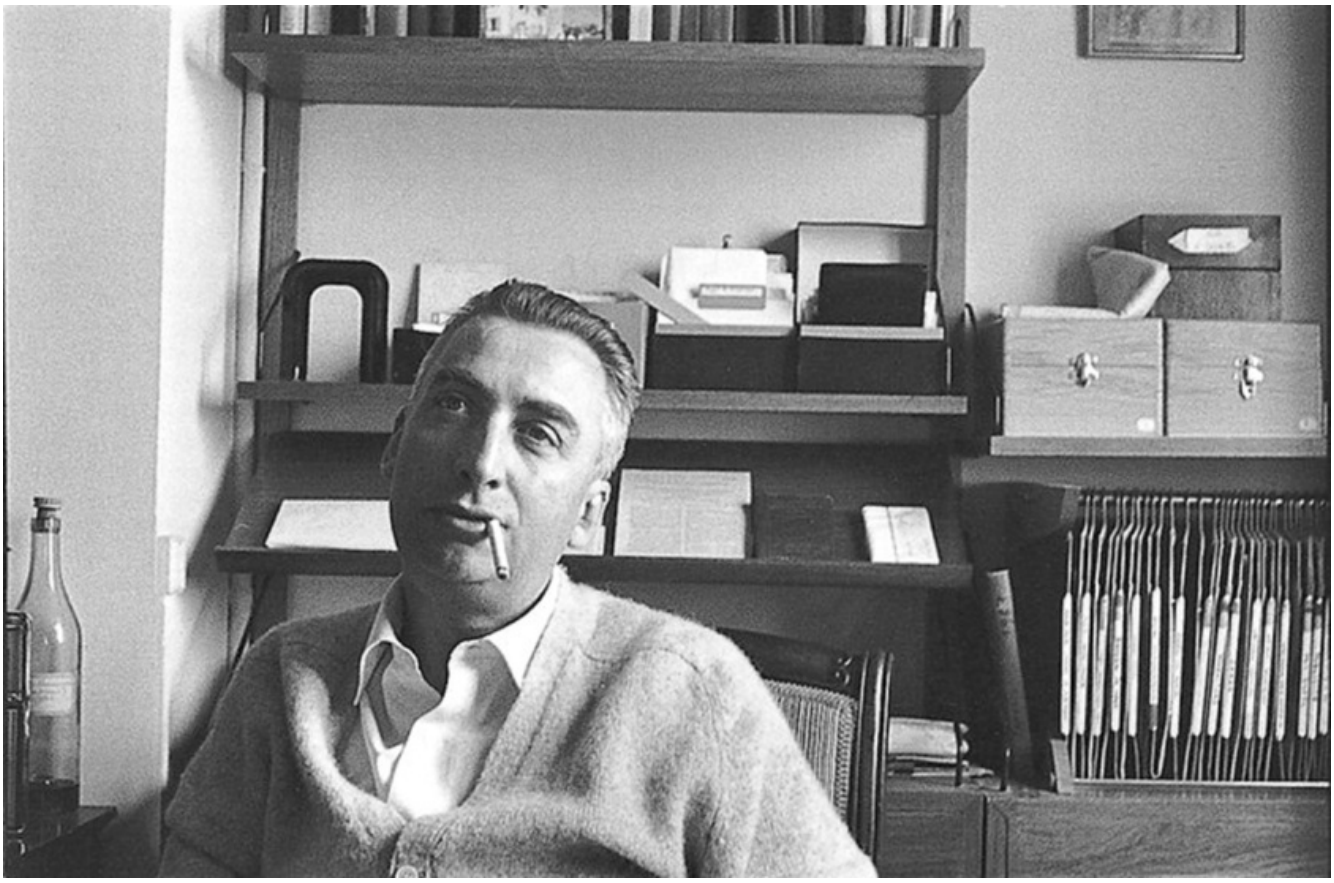
Un impermeabile perché forse pioverà, un frac turchino con gilet giallo, il battello olandese, le bambole di porcellana, la nave Argo, gli stracci di Madre Coraggio, la Citroen DS (che va letto *Déesse*, cioè Dea), il detersivo Omo, le plastiche Moplèn, il vino rosso di Borgogna, i soldatini di latta e le trottole in legno, la Guida Blu, la pasta Panzani, la posateria nei vagoni-ristorante dei treni, una *petite gance* (*qui fait l'elegance*), un cardigan, una *blouse*, una casacchina, uno scialle, il couscous marocchino col burro rancido, un *godemiché*, le cucine componibili e il tinello piccolo-borghese, i bastoncini giapponesi per il riso, un rastrello per pettinare la sabbia nei giardini Zen, il *pachinko*, il pane e le brioches, gli occhiali scuri, la cartoleria di Gilbert Jeune...

Ecco una lista, parziale e disordinata, degli oggetti che circolano nell'opera di Roland Barthes. Oggetti quotidiani, ma anche fantastici, letterari, soprattutto mitologici. In ogni caso fortemente significativi. Comunque significanti. A che cosa possiamo attribuire questo interesse, questa ossessione quasi, di Barthes per gli oggetti significanti, di qualunque specie e natura essi possano essere? Diciamo che è il suo modo di costruire una semiologia, più e oltre che come scienza delle significazioni, come sguardo pertinente verso il mondo, come fiuto del senso in ogni anfratto in cui si possa celare. Al di là della lingua, suoni articolati che veicolano senso articolato, gli uomini usano una molteplicità di altre cose del mondo per significare se stessi, la società, il cosmo. Tali cose sono soprattutto oggetti che stanno per lì, apparentemente, per altre ragioni – mangiare, vestirsi, arredare, giocare, spostarsi... –, ma che hanno un più preciso scopo sociale e antropologico: quello di essere mezzi di significazione, segni sparsi, linguaggi eterocliti, veri e propri testi. Cosa accomuna e cosa differenzia, dunque, la lingua e gli oggetti, le parole e le cose? È la domanda che Barthes formula a più riprese nei suoi scritti, talvolta apertamente e programmaticamente (ed è il progetto degli *Elementi di semiologia* e del *Sistema della Moda*), talaltra di soppiatto, quasi

d’istinto, comunque radicalmente e ripetutamente (dai *Miti d’oggi* ai *Frammenti d’un discorso amoroso*, dall’*Impero dei segni* al *Come vivere insieme*, passando per *Michelet* e *Sade Fourier Loyola*).

...

Per quel che riguarda in particolare la questione della semantica oggettuale, ci limiteremo qui a due soli casi fra i numerosi possibili. Il primo riguarda quell’universo ipersignificante, polisemico e tendenzialmente delirante che è il discorso amoroso, dove fra i segni che si danno alla continua interpretazione del soggetto innamorato ci sono, come è ovvio, anche gli oggetti. Ora, in apparenza, dichiara Barthes alla voce “Oggetti “ dei *Frammenti di un discorso amoroso* (1977), le uniche cose ad avere un significato nel mondo amoroso sono i feticci, come quelle che, avendo toccato il corpo dell’amato (si pensi al nastro di Carlotta per Werther), divengono esse stesse oggetto d’amore. Le cose appartenenti all’amato vengono amate per procura. “All’infuori di questi feticci, nel mondo amoroso non vi è alcun altro oggetto. È un mondo sensualmente povero, astratto, dilavato, disinvestito; il mio sguardo passa attraverso le cose senza discernere la loro seduzione” (p. 146-147). Eppure, in quello stesso mondo circolano, nella concretezza vissuta del loro uso sensuale ed erotico, moltissimi oggetti. Si pensi all’abito di Werther, frac turchino e gilet giallo. Avendolo indossato la prima volta che ha visto Carlotta, Werther non lo toglie più sino alla sua massima usura, per farsene poi confezionare un altro identico; quell’abito diviene così la sua divisa, l’uniforme dell’innamorato per antonomasia: “Ogni volta che mette quel vestito (con il quale morirà), Werther si traveste.



Da che cosa? Da innamorato estasiato: egli ricrea magicamente l'episodio dell'estasi, il momento in cui si è trovato siderato dall'Immagine. Quel vestito turchino lo rinserra talmente forte, che il mondo circostante si annulla: *soltanto noi due*; mediante quel vestito, Werther si forma un corpo da bambino in cui fallo e madre sono uniti, senza niente al di là. Quel vestito pervertitore è stato indossato in tutta Europa dai fan del romanzo, che lo hanno chiamato 'vestito alla Werther'" (p. 16). Ma si pensi soprattutto all'uso delle *lunettes noires* stereotipicamente compiuto dall'innamorato – che rende conto del valore palesemente intersoggettivo degli oggetti. Calarsi le lenti scure sugli occhi gonfi di pianto, come fa l'amante di fronte all'amato che lo ferisce appassionandolo, è un gesto retorico stracolmo di significazione. Innanzitutto, si tratta di una denegazione: per nascondermi, devo oscurarmi la vista; decido di vedere male affinché l'altro mi veda male. Inoltre, la volontà di nascondimento, volenti o nolenti, viene per forza di cose frustrata: non appena metto sul viso gli occhiali scuri, desto l'attenzione dell'altro, che s'incuriosirà, si preoccuperà, s'irriterà – a seconda dei casi – per il mio gesto. Dunque, il nascondersi finisce per essere un esibirsi: in realtà metto gli occhiali scuri per rendere pubblico il fatto che mi sto nascondendo, che ho pianto e ho gli occhi gonfi per colpa dell'altro; "do a vedere – scrive Barthes – *solo un po*' della mia passione" (p. 139). Il gioco ottico non è

dato allora dalla reciprocità, ossia dall'incontro fra due soggetti pari grado, ma, moltiplicando i livelli, assume un carattere metadiscorsivo: *mostro di / non voler essere visto.* Gli occhiali scuri svolgono il ruolo tipico della maschera teatrale, che esibisce il nascondimento, instaurando il vortice infinito dell'essere e dell'apparire.

"*Larvatus prodeo:* cammino col dito puntato sulla maschera: metto una maschera sulla mia passione, ma con un dito discreto (e scaltro) indico questa maschera. […] Non c'è oblazione amorosa senza teatro finale: il segno è sempre vincitore" (p. 139). A meno che, possibilità tutt'altro che remota, l'altro non si ponga al di fuori dall'asse comunicativo, e impersoni la figura ancora più furba dello stupido rispondendo alla mossa strategica dell'innamorato con la tattica del non voler intendere. "Ciò facendo – continua infatti Barthes –, io non gioco, bensì rischio: giacché può sempre darsi che l'altro non si chieda affatto la ragione di quegli occhiali mai visti e che, nel mio gesto, non scorga alcun segno" (p. 140). La perfidia in agguato del (s)oggetto amato fa sì che gli occhiali tornino a essere oggetto d'uso quotidiano, cosa senza senso. E la storia ricomincia.

Il secondo caso è quello dell'automobile, a cui Barthes dedica le celebri pagine sulla Citroën DS in *Miti d'oggi* (1957: 147-149) – dove si trova la celebre affermazione (che tante polemiche e tanti entusiasmi ha suscitato) sull'auto come "equivalente abbastanza esatto delle grandi cattedrali gotiche" – e poi un intero saggio, "La voiture, projection de l'Ego" (1960, tradotto col titolo "L'automobile, un 'aggeggio del tutto comune'"). I due interventi, apparentemente contraddittori fra loro, hanno in realtà differenti argomenti, diversi obiettivi e metodi: il primo lavora sulla dimensione mitica di un preciso modello d'automobile – appunto, la *Déesse* –, mentre il successivo è la lettura socio-semiologica dei risultati di un grosso sondaggio sull'automobile francese in generale – commissionato, pare, giusto da Citroën, che aveva in quel periodo proposto a Barthes una consulenza (mai andata a buon fine). In ogni caso, la pur breve distanza temporale fra questi due scritti è assai significativa: nel giro di pochi anni l'automobile diviene per i francesi un 'aggeggio del tutto comune', non più oggetto da sognare, banale e raggiungibile *status symbol*, ma qualcosa di concreto verso cui puntare entro un'economia domestica da gestire oculatamente.

La perdita della dimensione mitica non comporta tuttavia, osserva Barthes, una perdita di significazione, ma semmai una modifica della natura intrinseca di tale

significazione: alla dimensione ‘sovrannaturale’ dell’ammiraglia Citroën si oppone la ‘quotidianità’ del parco macchine della nazione francese, laddove quest’ultima non è meno significativa della prima: la banalità non è reale insignificanza ma suo indizio esteriore. L’automobile resta così un buon equivalente di quel che erano le medievali cattedrali gotiche (“una grande creazione d’epoca, concepite appassionatamente da artisti ignoti, consumate nella loro immagine, se non nel suo uso, da tutto un popolo”) ma senza la “magia” (il termine è sempre di Barthes) da esse emanata.

Quel che a noi, qui, interessa è anche altro: ossia il lavoro semiologico implicito condotto da Barthes nell’esame di questi due grossi campi d’indagine. Nel caso del parco macchine francese, per esempio, risulta notevole la strategia contrastiva applicata da Barthes al campo semantico dell’automobile, che appare strutturato in modo oppositivo: da una parte il grosso tema dello ‘sport’, o meglio dell’auto cosiddetta sportiva; dall’altro quello della ‘domesticità’, della macchina-casa. Questi due temi, osserva Barthes, non esistono nell’immaginario francese che l’uno rispetto all’altro: l’essere ‘sportiva’ di un’automobile è innanzitutto il suo non essere ‘domestica’, e viceversa. In altri termini, prima ancora che essere dotate di qualità positive (velocità, scomodità, rischio), alle auto sportive vengono attribuite qualità negative (non semplicità tecnica, non conformismo nella guida…). Analogamente, una macchina è paragonabile a una casa (va arredata, è tenuta pulita, costituisce un ‘rifugio’ etc.) in primo luogo perché in essa non si cerca la sportività (l’avventura, la potenza) ma il suo contrario (il rilassamento dopo lo stress quotidiano, la ‘comodità’). Da una parte l’auto è uno strumento superlativo di lotta, un contatto diretto fra un corpo e un macchinario, uno strumento che ‘si pilota’ con attenzione e capacità; dall’altra essa è un sostituto della ‘tana’ casalinga, un rifugio portatile, un alloggio per procura, che guida piuttosto che lasciarsi guidare. Da un lato, dunque, la solitudine dell’individuo dinnanzi al mondo, la sua voglia di farne parte, la sua capacità nel dominarlo; dall’altro l’inserimento dell’uomo all’interno del nucleo familiare, nel calore del focolare domestico, che non va mai del tutto abbandonato, nemmeno quando ci si reca al lavoro, meno che mai quando si va all’estero. Inutile dire che questo secondo tema tende, in definitiva, a prevalere sul secondo: “Certa psicanalisi non avrebbe forse difficoltà a rintracciare l’archetipo materno per eccellenza nel tema della casa-automobile, mantenuta come un ‘interno’ attraverso il viaggio verso l’esterno; probabilmente, non è altro che il prolungamento adulto del gioco infantile della capanna. Ed ecco che, improvvisamente, il senso della promozione sociale si trasforma: l’auto non è più un segno di ‘conquista’ ma il desiderio di

evasione dalla società di massa; non libertà di essere l'*altro* ma libertà di essere 'se stessi'" (p. 49).

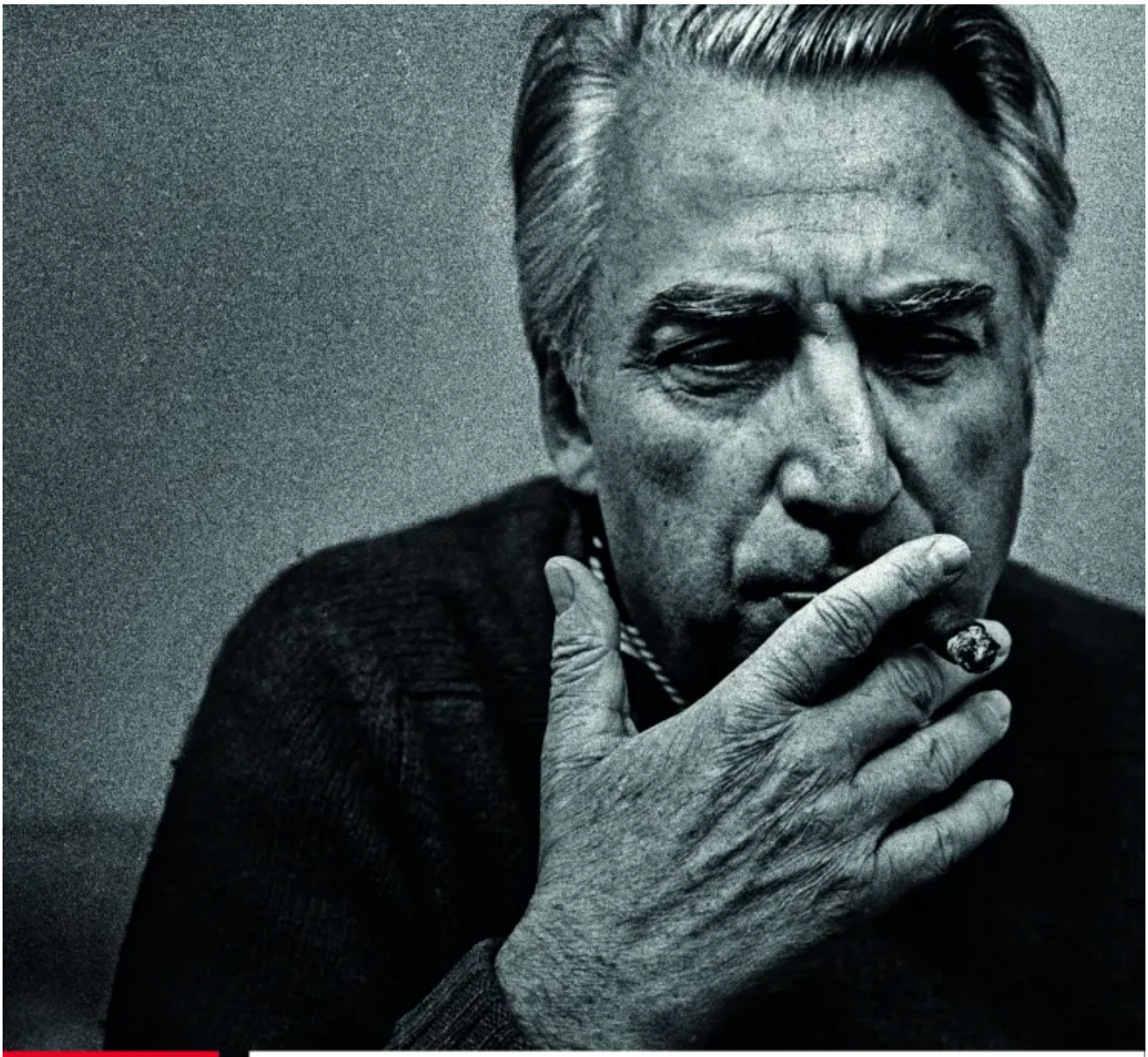
La rilevanza della Citroën DS, e di conseguenza il suo valore mitologico, il suo interpretare al meglio la versione moderna delle cattedrali gotiche, sta proprio nell'essere una vettura che segna il passaggio, rappresentandone la sintesi ideale, fra l'automobile potente, meccanicamente perfetta e perciò 'sportiva', e la domesticità dell'auto-rifugio, comoda e accogliente. "Fino a ieri la macchina superlativa dipendeva di più dal bestiario della potenza; ora diventa più spirituale e più oggettiva, e malgrado alcuni compiacimenti neomaniaci (come il volante vuoto), eccola più *casalinga*, meglio intonata a quella sublimazione dell'utensilità che oggi si ritrova nella nostra economia domestica: il cruscotto somiglia più a una cucina moderna che alla centrale di un'officina: le lamelle sottili di lamiera opaca, ondulata, le levette coi pomelli bianchi, i quadranti molto semplici, la stessa discrezione delle parti nichelate, tutto questo significa una sorta di controllo esercitato sul movimento, concepito ormai come *comfort* più che come prestazione. Si passa visibilmente da un'alchimia della velocità a un assaporamento della guida" (p. 148). Questa serie di contenuti mitologici hanno una loro chiara base espressiva: a un significato (o serie di significati) corrisponde un significante (o serie di significanti). Ed è ciò che Barthes prende in considerazione, mettendo in evidenza l'aerodinamismo, la leggerezza, in definitiva la *forma classica*, ossia 'perfetta', della *Déesse*. Da che cosa deriva questo effetto di perfezione? Innanzitutto dalle giunture fra le varie componenti dell'auto, che risultano avere la meglio sulla sua sostanza: quel che conta, in altri termini, non è né la lamiera né il vetro né la gomma ma il modo in cui, scomparendo come parti autonome, esse vengono tenute insieme, facendo emergere una levigatezza quasi magica, sicuramente religiosa, sacrale. L'automobile, priva – come la tunica di Cristo – di connessioni evidenti, fa scomparire la 'mano' di chi l'ha prodotta, e con essa il gesto stesso della sua fabbricazione: l'auto sembra essere tutta d'un pezzo, come se si fosse fabbricata da sé, al modo di un qualsiasi essere al tempo stesso naturale e sovrannaturale. "Nella DS si ha l'embrione di una nuova fenomenologia della connessione, come se si passasse da un mondo di elementi saldati a un mondo di elementi giustapposti e solidali solo in virtù della forma meravigliosa" (p. 148). In tal modo, è come se la materia, nella sua costitutiva pesantezza, tendesse a evaporare, a tutto vantaggio di una leggerezza aerea prodotta dall'uso sapiente del vetro. Come, appunto, nelle cattedrali medievali, la materia pesante cede il posto all'inconsistenza del cristallo. "La *Déesse* è visibilmente esaltazione del vetro, e

la lamiera in essa è solo una base. Così i vetri non sono finestre, aperture tagliate nel guscio oscuro; sono grandi pannelli d'aria e di vuoto, con la bombatura distesa e brillante delle bolle di sapone, la sottigliezza dura di una sostanza più entomologica che reale" (p. 148).

Tutto ciò, per Barthes, è comprovato dal comportamento degli estasiati visitatori alla fiera che ne espone i primi prototipi, dove la meraviglia della vista cede abbastanza presto il posto alla controprova materiale del tatto: "le lamiere, le giunture vengono toccate, palpate le imbottiture, provati i sedili, carezzati gli sportelli, maltrattati i cuscini; davanti al volante, si mima la guida con tutto il corpo" (p. 149). In questa cura maniacale del corpo dell'automobile, più organismo che macchina, mediante il corpo attivato dello spettatore-consumatore si racchiude l'essenza significativa della Citroën DS – mettendo molto bene in evidenza come i sistemi semiologici della società di massa, specie quando si concretizzano in oggetti tecnologici al tempo stesso quotidiani e sovrannaturali, fanno uso di molteplici sostanze espressive, allontanandosi di gran lunga da quel loro presunto modello ideale e astratto che è la lingua. La semiologia di Barthes va ben oltre le sue stesse formulazioni teoriche.

G. Marrone, Roland Barthes: parole chiave, Carocci Editore, Roma 2016.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO



Roland Barthes: parole chiave

Gianfranco Marrone

Carocci editore Quality Paperbacks