

DOPPIOZERO

Roland Barthes. Oggetti

Gianfranco Marrone

24 Novembre 2016

Un impermeabile perch  forse piover  , 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 *D esse*, cio  Dea), il detersivo Omo, le plastiche Mopl n, 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 *godemich *, 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   il suo modo di costruire una semiologia, pi  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 l  della lingua, suoni articolati che veicolano senso articolato, gli uomini usano una molteplicit  di altre cose del mondo per significare se stessi, la societ  , il cosmo. Tali cose sono soprattutto oggetti che stanno per l , apparentemente, per altre ragioni  ? mangiare, vestirsi, arredare, giocare, spostarsi!  ?, ma che hanno un pi  preciso scopo sociale e antropologico: quello di essere mezzi di significazione, segni sparsi, linguaggi eteroclitici, veri e propri testi. Cosa accomuna e cosa differenzia, dunque, la lingua e gli oggetti, le parole e le cose?   la domanda che Barthes formula a pi  riprese nei suoi scritti, talvolta apertamente e programmaticamente (ed   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   il discorso amoroso, dove fra i segni che si danno alla continua interpretazione del soggetto innamorato ci sono, come   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   alcun altro oggetto.  ? 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 più¹ 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 morirò), 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 perverso 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 sarà incuriosito, si preoccuperà, sarà irritato 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 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. « Ci è 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 *« D'esse »*, 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 sovranaturale 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 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 Ãˆ paragonabile a una casa (va arredata, Ãˆ tenuta pulita, costituisce un â??rifugioâ?? etc.) in primo luogo perchÃ© in essa non si cerca la sportivitÃ (lâ??avventura, la potenza) ma il suo contrario (il rilassamento dopo lo stress quotidiano, la â??comoditÃ â??). Da una parte lâ??auto Ãˆ uno strumento superlativo di lotta, un contatto diretto fra un corpo e un macchinario, uno strumento che â??si pilotaâ?? con attenzione e capacitÃ ; dallâ??altra essa Ãˆ un sostituto della â??tanaâ?? casalinga, un rifugio portatile, un alloggio per procura, che guida piuttosto che lasciarsi guidare. Da un lato, dunque, la solitudine dellâ??individuo dinnanzi al mondo, la sua voglia di farne parte, la sua capacitÃ nel dominarlo; dallâ??altro lâ??inserimento dellâ??uomo allâ??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 allâ??estero. Inutile dire che questo secondo tema tende, in definitiva, a prevalere sul secondo: â??Certa psicanalisi non avrebbe forse difficultÃ a rintracciare lâ??archetipo materno per eccellenza nel tema della casa-automobile, mantenuta come un â??internoâ?? attraverso il viaggio verso lâ??esterno; probabilmente, non Ãˆ altro che il prolungamento adulto del gioco infantile della capanna. Ed ecco che, improvvisamente, il senso della promozione sociale si trasforma: lâ??auto non Ãˆ piÃ¹ un segno di â??conquistaâ?? ma il desiderio di evasione dalla societÃ di massa; non libertÃ di essere lâ??altro ma libertÃ di essere â??se stessiâ??â• (p. 49).

La rilevanza della CitroÃ«n DS, e di conseguenza il suo valore mitologico, il suo interpretare al meglio la versione moderna delle cattedrali gotiche, sta proprio nellâ??essere una vettura che segna il passaggio, rappresentandone la sintesi ideale, fra lâ??automobile potente, meccanicamente perfetta e perciÃ² â??sportivaâ??, e la domesticitÃ dellâ??auto-rifugio, comoda e accogliente. â??Fino a ieri la macchina superlativa dipendeva di piÃ¹ dal bestiario della potenza; ora diventa piÃ¹ spirituale e piÃ¹ oggettiva, e malgrado alcuni compiacimenti neomaniaci (come il volante vuoto), eccola piÃ¹ casalinga, meglio intonata a quella sublimazione dellâ??utensilitÃ che oggi si ritrova nella nostra economia domestica: il cruscotto somiglia piÃ¹ a una cucina moderna che alla centrale di unâ??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* piÃ¹ che come prestazione. Si passa visibilmente da unâ??alchimia della velocitÃ a un assaporamento della guidaâ??â• (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 Ãˆ ciÃ² che Barthes prende in considerazione, mettendo in evidenza lâ??aerodinamismo, la leggerezza, in definitiva la *forma classica*, ossia â??perfettaâ??, della *DÃ©esse*. Da che cosa deriva questo effetto di perfezione? Innanzitutto dalle giunture fra le varie componenti dellâ??auto, che risultano avere la meglio sulla sua sostanza: quel che conta, in altri termini, non Ãˆ nÃ© la lamiera nÃ© il vetro nÃ© la gomma ma il modo in cui, scomparendo come parti autonome, esse vengono tenute insieme, facendo emergere una levigatezza quasi magica, sicuramente religiosa, sacrale. Lâ??automobile, priva â?? come la tunica di Cristo â?? di connessioni evidenti, fa scomparire la â??manoâ?? di chi lâ??ha prodotta, e con essa il gesto stesso della sua fabbricazione: lâ??auto sembra essere tutta dâ??un pezzo, come se si fosse fabbricata da sÃ©, al modo di un qualsiasi essere al tempo stesso naturale e sovranaturale. â??Nella DS si ha lâ??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 virtÃ della forma meravigliosaâ??â• (p. 148). In tal modo, Ãˆ come se la materia, nella sua costitutiva pesantezza, tendesse a evaporare, a tutto vantaggio di una leggerezza aerea prodotta dallâ??uso sapiente del vetro. Come, appunto, nelle cattedrali medievali, la materia pesante cede il posto allâ??inconsistenza del cristallo. â??La *DÃ©esse* Ãˆ visibilmente esaltazione del vetro, e la lamiera in essa Ãˆ solo una base. CosÃ i vetri non sono finestre, aperture tagliate nel guscio oscuro; sono grandi pannelli dâ??aria e di vuoto, con la bombatura distesa e brillante delle bolle di sapone, la sottigliezza dura di una sostanza piÃ¹ entomologica che realeâ??â• (p. 148).

Tutto ciÃ², per Barthes, Ãˆ 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: â??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 corpoâ• (p. 149). In questa cura maniacale del corpo dell'automobile, piÃ¹ organismo che macchina, mediante il corpo attivato dello spettatore-consumatore si racchiude lâ€™essenza significativa della CitroÃ«n DS â€™ mettendo molto bene in evidenza come i sistemi semiologici della societÃ di massa, specie quando si concretizzano in oggetti tecnologici al tempo stesso quotidiani e sovranaturali, fanno uso di molteplici sostanze espressive, allontanandosi di gran lunga da quel loro presunto modello ideale e astratto che Ã 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 Ã grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)



Roland Barthes: parole chiave

Gianfranco Marrone