

Luoghi comuni su Barthes

Gianfranco Marrone
(Università di Palermo, Italia)

Non c'è niente da fare; devo passare attraverso l'Immagine.¹

1. Feticismo e inattualità

Etichettato, importato, acquisito, rifiutato, superato, rimosso – a più di vent'anni dalla sua scomparsa, Roland Barthes continua a suscitare molti imbarazzi e molti equivoci. Il decostruzionismo e i cosiddetti *cultural studies* diffusi nel mondo anglosassone hanno da tempo annesso all'interno dei loro campi di ricerca l'opera barthesiana, finendo per cancellarne ogni possibile specificità. I critici letterari hanno provveduto a collocare in uno degli ultimi capitoli della storia della scrittura francese i testi di Barthes, pacificandone le tensioni intellettuali in una ritrovata, idillica aura estetizzante. I semiologi hanno compiuto continui parricidi, rinnegando uno dei principali fondatori della loro disciplina. I cognitivisti hanno diffuso un credo naturalistico che contrasta con gli interessi socio-antropologici manifestati da Barthes. Al cognitivismo, infine, ha fatto *pendant* l'evidente rinascita dell'idealismo storicista, se non addirittura dello spiritualismo, posizione filosofica contro cui Barthes si è apertamente schierato.

Sembra insomma che, nel clima di restaurazione che contraddistingue l'attuale congiuntura culturale, il ripristino delle vecchie partizioni disciplinari (letteratura, storia, scienza, critica etc.) e il recupero delle tradizionali opposizioni (mente/corpo, cultura/natura, spirito/materia etc.) costringano la figura e l'opera di Barthes a una forzata esigenza di definizione, di collocazione, di nominazione, ossia, in fin dei conti, di feticizzazione. Se il pensiero di Barthes appare oggi fortemente *inattuale* (nel senso nietzschiano del termine)² è perché la tradizione fenomenologica e strutturalista delle scienze umane, alla quale Barthes si collegava, sembra oggi del tutto dismessa, ora costretta a riformulare le proprie ipotesi in chiave banalmente scienziata, ora schiacciata dalle fragili sicumere di un culto della storia tanto isterico quanto sospetto.

¹ "R.B., L'image" in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil 1984.

² Cfr. C. Ruiz, "De l'inactualité de Roland Barthes", in *Communications*, n. 63, 1996.

Così, rileggere e ripensare, in un simile clima culturale, l'opera di Barthes non significa manifestare l'esigenza di una sua ridefinizione storica. Vuol dire semmai comprendere come la distanza che ci separa da essa non sia più legata a un effimero passaggio di moda culturale (il cosiddetto tramonto dello strutturalismo), ma a una più profonda trasformazione epistemologica, che è un evidente ritorno verso posizioni intellettuali fortemente regressive. Rialzare gli steccati tra discipline, erigere barriere tra campi del sapere, distinguere tra scienza e letteratura, materia e spirito, ragione e passione significa, infatti, riproporre la mal celata arbitrarietà di quelle istituzioni accademiche e culturali contro cui Barthes – anche nei momenti di maggiore successo – non mancò mai di lottare.

Fortunatamente, anche a distanza di tanti anni, l'opera di Barthes non cessa di riservarci gradite sorprese, non foss'altro che per la mole e per la ricchezza che la contraddistinguono: ritroviamo nelle recenti *Oeuvres complètes* barthesiane, accanto ai numerosi libri pubblicati in vita e alla massa di articoli raccolti in antologie postume³, una grande quantità di scritti poco noti. Il presente articolo, alla luce di tali scritti, vuol essere una nuova meditazione su una figura di intellettuale che – come lui stesso amava ripetere – continua a scuotere l'albero del sapere.

Una simile rilettura dell'opera barthesiana deve prendere avvio da una considerazione critica dei diversi luoghi comuni che intorno a quest'opera continuano a circolare. Ma tale considerazione critica è tutt'altro che evidente: non basta infatti, come lo stesso Barthes sapeva bene, additare il luogo comune perché questo cessi di esistere. È necessario soprattutto individuarne le motivazioni interne, la dose di "verità" cui fa ricorso per a prontare le sue innumerevoli maschere. L'unico modo per cancellare gli stereotipi è insomma quello di passarvi attraverso, di assumersene gli oneri, di ripulirli dall'interno. Al modo di Bouvard e Pécuchet, occorre ripercorrere il catalogo delle "idee ricevute" per poterlo poi definitivamente abbandonare.

2. Un tipo bastardo

Il primo luogo comune sull'opera di Barthes consiste nel considerarla come un faticoso cammino verso la Scrittura, una sorta di percorso accidentato grazie al quale il serio lavoro del saggista si è progressivamente trasformato nell'efforica creatività dello scrittore.

³ Sulle *Oeuvres complètes* e i principali scritti di Barthes cfr. *Communications* n. 63, 1996. Una lista delle opere di Barthes, comunque non esauriente, è stata redatta da Th. Leguay in *Communications*, n. 36, 1982, pp. 133-173. Cfr. anche G. Marrone, *Il sistema di Barthes*, Milano, Bompiani 1994, pp. 273-277.

Così, abbandonato ogni impegno scientifico, negli ultimi anni della sua vita Barthes sarebbe stato sul punto di scrivere finalmente un'opera letteraria, agognato progetto cui solo l'improvvisa scomparsa avrebbe impedito la realizzazione⁴.

Indubbiamente, se estrapolati dal loro contesto, molti passi barthesiani sembrano convalidare questa diceria romanticheggiante, banalmente esistenziale. Si pensi per esempio alle celebri dichiarazioni di Barthes riguardanti l'attività del critico letterario: "il critico – leggiamo nella Prefazione ai *Saggi critici* – è uno scrittore, ma uno scrittore in sospenso; come lo scrittore egli vorrebbe che, più che a quanto scrive, si credesse alla sua decisione di scriverlo; ma contrariamente allo scrittore non può formare questo desiderio: resta condannato all'errore – alla verità". Il critico letterario, insomma, sarebbe una specie di aspirante scrittore, perennemente a caccia di un Testo Proprio che si sottragga al servile commento del Testo Altrui. Si legga, ancora, da *Critica e verità*: "La critica non è una traduzione, bensì una perifrasi"; "il critico non può pretendere di 'tra durre' l'opera, e in particolare di chiarirla, giacché nulla è più chiaro dell'opera. [...] Il critico sdoppia i sensi, fa fluttuare sopra il primo linguaggio dell'opera un secondo linguaggio, ossia una coerenza di segni"⁵.

Ma il riferimento teorico che meglio sembra convalidare questo luogo comune è senza dubbio la famigerata distinzione tra *écrivains* e *écrivants*, "scrittori" e "scriventi", formulata da Barthes in un breve articolo del '60, da più parti continuamente ripresa a dimostrazione dal carattere socialmente eversivo della scrittura letteraria⁶.

Già dal periodo della Rivoluzione francese – sostiene Barthes – lo scrittore non è più l'unico detentore di quel bene nazionale che è il linguaggio. Nella società moderna, da una parte ci sono gli *scrittori*, la cui parola non è strumento di comunicazione o veicolo di idee, bensì "materia (infinita mente) lavorata"; da un'altra ci sono gli *scriventi*, i quali usano il linguaggio come un attrezzo qualsiasi destinato a esprimere contenuti specifici. Per i primi "scrivere è un verbo intransitivo", senza oggetto, al punto che il *come* scrivere assorbe del tutto il *perché* farlo. I secondi, invece, "sono uomini 'transitivi'; si pongono un fine (testimoniare, spiegare, insegnare) di cui la parola non è che il mezzo; per essi la parola sostiene un fare, non lo costituisce".

Ora, questa dicotomia non ha agli occhi di Barthes alcuna valenza assiologica: di-

⁴ Nel terzo volume delle *Oeuvres complètes*, alle pp. 1287-1294, vengono effettivamente presentati alcuni progetti, risalenti al '79, di un'opera di vasto respiro intitolata "Vita Nova", che non è mai andata oltre lo stadio di semplice piano di lavoro (come del resto tanti altri sparsi nelle pagine barthesiane).

⁵ *Critique et vérité*, Paris, Seuil 1966.

versamente da quanto superficialmente si crede, egli non pensa lo scrittore come una figura positiva e lo scrivente come una figura negativa. A essere messa in discussione è semmai, molto più profondamente, la dicotomia in quanto tale: il problema sta nel fatto che la società ottocentesca ha approntato una vera e propria distinzione *mitologica* (quella che oppone la forma e il contenuto, il suono e il senso, il fine e il mezzo, il bello e l'utile), per poter meglio controllare i professionisti del linguaggio, delegando loro la gestione di un bene già amputato di una sua parte costitutiva: laddove gli scrittori vengono ben presto assorbiti nel sociale, sotto forma di sacerdoti del "bello scrivere", gli scriventi subiscono una serie di costrizioni, assumendo il ruolo di chierici del "pensiero puro".

Lo scrittore moderno, comprendiamo allora, non è un soggetto che sovverte le istituzioni del sapere rendendo intransitivo il linguaggio, sganciandolo dai legami sociali, dalle prescrizioni di genere o di disciplina; al contrario, si tratta di una figura che, rinunciando a ogni forma di possibile comunicazione e di sapere condiviso, accetta silenziosamente, se non ipocritamente, quelle stesse istituzioni e distinzioni. *Lo scrittore è l'altra faccia dello scrivente, non il suo antagonista*. E se si vuol recuperare una forma di scrittura e di linguaggio al di fuori di questa mitologia estetica – pensa Barthes – occorre riaccostare i due piani del linguaggio, il piano dell'espressione significante e quello del contenuto significato, prendendo coscienza che ognuno di essi, privo dell'altro, è pura pretesa, caricatura, fantasma.

È quel che sta accadendo nella nostra epoca – continua Barthes – grazie alla nascita di un "tipo bastardo": oggi sta vedendo la luce uno *scrittore-scrivente* che mescola ambedue i ruoli sociali, ridando alla parola letteraria la sua funzione esterna e alla comunicazione le sue qualità interne. È la figura dell'*intellettuale*, "scrivente che si innalza talvolta sino al teatro del linguaggio", che la società, però, cerca in tutti i modi di rinchiudere entro le maglie rassicuranti dell'istituzione universitaria. Se potenzialmente lo scrittore-scrivente è il personaggio che riesce a incrinare la mitologia estetica della modernità, esso, in effetti, è tutt'altro che una figura felice e compiuta, poiché si trova costretto a vivere una schizofrenia storicamente determinata: "ognuno oggi si muove apertamente tra le due postazioni, quella dello scrittore e quella dello scrivente; certo, così vuole la storia, che ci ha fatto nascere troppo tardi per essere scrittori superbi (in buona coscienza) e troppo presto (?) per essere scriventi ascoltati".

In ogni caso – sostiene Barthes qualche anno dopo – lo scrittore dei nostri tempi ha

⁶ Il saggio in questione, "Ecrivains et écrivants", è adesso negli *Essais critiques*.

per lo più superato l'alternativa grammaticale tra transitività e intransitività del verbo "scrivere". Il fulcro del problema si è spostato dall'oggetto al soggetto: "Oggi scrivere è sempre porsi al centro del processo discorsivo, è realizzare la scrittura coinvolgendo se stessi, è far coincidere l'azione e il coinvolgimento, è lasciare lo scrivente all'interno della scrittura, non come soggetto dell'azione [...], ma come agente dell'azione"⁷. Se dunque, per Barthes, il critico è un quasi-scrittore, non è certo per banali incapacità tecniche (non essere in grado di scrivere bene) mascherate da scherzi del destino (non aver ricevuto il dono del talento). Molto diversamente, è perché il critico è proprio quello scrittore-scrittore che, discutendo di un'opera altrui, si esercita nel gioco molteplice del linguaggio: mostra le forme del testo letterario, ne addita le potenzialità semantiche, raddoppiandolo con un testo ulteriore. Egli, insomma, non è uno scrittore fallito ma l'*unico scrittore possibile*, in una società sulle soglie di un cambiamento epistemologico epocale qual è, secondo Barthes, la nostra⁸.

È questa l'idea di fondo di Barthes, che resterà pressoché immutata lungo tutto il corso della sua opera, al di là delle trasformazioni metodologiche cui tale opera è stata superficialmente soggetta. La ritroviamo teorizzata nel *Piacere del testo* e in *Barthes di Roland Barthes*; viene praticata nei *Frammenti di un discorso amoroso* e nella *Camera chiara*; è presente nei corsi tenuti al Collège de France, due dei quali dedicati, non a caso, alla *Préparation du roman*⁹. Il problema non è dunque che Barthes si sia tardivamente accostato alla pratica letteraria, abbandonando ogni impegno di ricerca scientifica: sebbene accusato di cambiare costantemente bandiera per darsi infine alla scrittura "pura", Barthes mantiene sino all'ultimo la sua idea del "tipo bastardo", quest'idea dello scrittore -scrivente sempre *sul punto di scrivere*, ancorché mai soggetto (nei due sensi del termine) ai crismi estetizzanti, e rassicuranti, della Letteratura¹⁰.

⁷ "Ecrire, verbe intransitif?", 1966, ora in *Le bruissement...*. Cfr. anche "Ecrivains, intellectuels, professeurs", 1971, ora in *Le bruissement...*

⁸ Su questi temi s'era espresso già *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil 1953. A essi si ricollega anche l'idea del *romanesco*, sorta di romanzo senza storia e senza personaggio centrale, teorizzata e praticata da Barthes in più luoghi.

⁹ Si tratta dei corsi tenuti negli anni 1978-78 e 1979-80, dei quali è stata pubblicata da Barthes solo la prima lezione, dedicata a Proust: "Longtemps, je me suis couché de bonne heure", in *Le bruissement...*, tr.it. cit., pp. 291-303. Per alcune notizie su questi corsi, cfr. B. Comment, *Roland Barthes, vers le neutre*, Paris, Christian Bourgois 1991.

¹⁰ In diverse occasioni Barthes propone addirittura un terzo termine che media tra l'*écrivain* e l'*écrivant*: è lo *scripteur*, figura che coinvolge nell'atto fisico della scrittura il proprio stesso corpo, e dun-

2. Dell'ottusità

Un secondo luogo comune, complementare a quello sin qui discusso, vuole che Barthes, dopo aver contribuito all'edificazione della scienza dei segni, facendosene entusiasta promotore, se ne sia d'un tratto distaccato, denegando ogni eventuale valore conoscitivo della ricerca semiologica. L'abbandono della Scienza corrisponderebbe così con l'approdo alla Letteratura, la rinuncia alla Ricerca strutturale sarebbe tutt'uno con la conquista del Piacere del testo.

Anche in questo caso, lo stereotipo non nasce a caso, trovando alcune parziali giustificazioni all'interno degli scritti dello stesso Barthes. Più volte, infatti, egli dichiara di voler prendere le distanze dalla ricerca semiologica, in nome di una pratica del Significante intesa come apertura alla molteplicità del Testo, come rivendicazione del piacere della lettura: Saussure, Hjelmslev e Lévi-Strauss, in altri termini, cederebbero il posto a Lacan, Derrida e Sollers.

Del resto, proprio nella Premessa a quello che è senz'altro il suo libro più rigorosamente scientifico, il *Sistema della Moda*, Barthes si distacca dalla semiologia di orientamento saussuriano, considerandola "già datata": "rispetto alla nuova arte intellettuale che sta sbocciando, questo libro forma una sorta di vetrata un po' ingenua; vi si leggeranno, spero, non le certezze di una dottrina, e neanche le conclusioni inevitabili di una ricerca, ma piuttosto le credenze, le tentazioni, le prove di un apprendistato"¹¹. E, in generale, tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta si moltiplicano le dichiarazioni barthesiane contrarie alla semiologia come scienza, come dottrina, con un status epistemologico definito e le relative sembianze istituzionali. Da qui il disinteresse nei confronti della critica ai miti della società di massa¹², del progetto narratologico di un'analisi strutturale del racconto¹³, dell'ipotesi di una analisi retorica dell'immagine¹⁴, di uno sguardo strutturale all'opera letteraria¹⁵, altrettante componenti di quel programma di ricerca che egli stesso definisce *avventura semiologica*¹⁶.

Così, se in un primo momento s'era trattato di ricostruire i *sistemi di significazione* su cui si reggono i molteplici discorsi sociali (pubblicità, informazione, cinema, letteratura

que l'intera soggettività.

¹¹ *Système de la Mode*, Paris, Seuil 1967. Sulla genesi di questo libro, e sul suo senso alla luce della situazione attuale, cfr. G. Marrone, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi 2001..

¹² "La mythologie aujourd'hui", 1971, ora in *Le bruissement....*

¹³ *S/Z*, Paris, Seuil 1970.

¹⁴ "Le troisième sens", 1970, ora in *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil 1982.

¹⁵ "De l'oeuvre au texte", 1971, ora in *Le bruissement....*

¹⁶ "L'aventure sémiologique", 1974, ora in *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil 1985.

etc.), dal '70 in poi Barthes si dichiara maggiormente interessato ai *processi di significanza*, che egli indica, spesso metaforicamente, in fenomeni come il “senso ottuso”, le “piccole vene” del senso, il “brusio” della lingua, il “lavoro” del corpo e così via. Al “piccolo delirio scientifico”¹⁷ della ricerca semiologica si contrappone la prassi testuale, campo aperto in cui il senso si moltiplica e si diffonde, sfuggendo a quella “libertà vigilata” cui sembrava essere necessariamente costretto¹⁸.

Ma possiamo effettivamente considerare questa svolta come un reale, definitivo abbandono di ogni interesse teorico nei confronti dei fenomeni semiotici?

Certamente sì, se questo interesse implica, in modo pedissequo, una istituzionalizzazione della ricerca semiologica, una sua rigida costituzione disciplinare. Più che dalla semiologia, insomma, appare evidente che Barthes prende le distanze dai semiologi, o quanto meno da quelli che intendono la ricerca sulla significazione come una qualsiasi scienza positiva. Il che è, agli occhi di Barthes, non solo limitativo, regressivo, ma anche del tutto fuorviante; erigere il segno a oggetto di ricerca – ripete infatti Barthes in molteplici occasioni – vuol dire necessariamente collocarsi al di fuori da ogni forma di positivismo: la semiologia rinuncia a una spiegazione dei Fatti in nome di un’interrogazione nei confronti del Senso, sostituendo al mito della Verità la coscienza dell’*onnipresenza della significazione*. Ma c’è di più: laddove le scienze cosiddette esatte si fondano sull’utopia di un metalinguaggio puro, in grado di descrivere dall’esterno, e con pretese di oggettività, i fenomeni presi in esame, la semiologia ha la capacità, se non il bisogno, di mettere in discussione il suo proprio linguaggio, di acquisire la consapevolezza di essere, prima ancora che *sguardo* indagatore verso il mondo, *discorso* sul mondo; e dunque, come tutti i discorsi, corpo di concetti suscettibile di analisi, di decostruzione, di demistificazione. Ricondurre la ricerca semiologica a una *scienza* dei segni è dunque snaturarne l’intima natura¹⁹.

Per questa ragione, la presunta svolta anti-semiologica barthesiana, più che una vera e propria trasformazione concettuale, è da intendere come una chiara risposta al *rappel à l’ordre* surrettiziamente proposto da gran parte della semiologia: una risposta che, in effetti, non è altro che una riaffermazione degli interessi di sempre, la dimostrazione di una volontà di continuità e di coerenza. Da questo punto di vista, le ipotesi della significanza, della testualità, del piacere del testo sono da intendere un *rilancio* della ricerca semio-

¹⁷ *Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil 1975.

¹⁸ È la posizione espressa apertamente nel *Système de la Mode*, cit.

¹⁹ *L’aventure sémiologique*, tr.it. cit. p. 8. Per un ridimensionamento del cosiddetto abbandono barthesiano della semiologia, cfr. G. Marrone, *Il sistema di Barthes*, cit.

logica, un suo svecchiamento, ma anche e soprattutto un suo allargamento. In fondo, anticipando quella che sarà una tendenza diffusa negli studi semiotici successivi, Barthes propone di sovrapporre allo studio dei codici, dei paradigmi e dei sistemi quello dei testi, dei sintagmi e dei processi. Da qui la sostituzione della nozione di significazione con quella di *significanza*: il senso non si regge su leggi statiche, su classi chiuse, su regole immutabili, poiché è un fenomeno intrinsecamente dinamico, luogo di continue trasformazioni, processualità.

Di conseguenza, l'alternativa teorica non è più – come s'era sino a quel momento creduto²⁰ – quella tra comunicazione e significazione, tra processi intenzionali di produzione di significato e sistemi sociali impliciti di simbolizzazione: sia la comunicazione sia la significazione, dice adesso Barthes, producono segni *ovvi*, scontati, stereotipati; è più importante andare alla ricerca di *sensi ottusi*, di quei quasi-segni che si nascondono nelle pieghe dei testi, nei meandri meno prevedibili del discorso, e che pure “passano” a frotte, colpendo, più che la mente, il corpo del lettore²¹: al di là della supposta “chiarrezza naturale” del simbolo (culturalmente costruita), circola nei testi il “di troppo” del senso ottuso, “supplemento che la mia intellezione non riesce bene ad assorbire, ostinato e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile”. Se si cerca di andare oltre il sistema delle opposizioni semantiche (presunte oggettive) che sembra reggere l'intera architettura profonda dei testi, ecco che emerge, spiega Barthes, un'altra immagine della testualità: il testo è “uno sfogliato di senso che lascia sempre sussistere il senso precedente, come in una costruzione geologica”. Così, se il senso ottuso appare come qualcosa di posticcio, legato al Carnevale, al travestimento, alla derisione dell'ordine costituito, non è perché si tratta di un semplice “senso in più”, di una *connotazione* che sopravvive parassita su una *denotazione* precedente; è semmai perché si tratta di un vero e proprio *linguaggio ulteriore* che circola nei meandri della testualità, senza lasciarsi irretire dalle categorie retoriche, stilistiche, letterarie o linguistiche tradizionali.

L'organizzazione della significazione, in altre parole, non si esaurisce in una logica delle opposizioni semplici e in una razionalità di tipo categoriale, non si riduce a quella forma dell'intelligibile di cui, nella nostra cultura, si fa portatrice una certa immagine semplificata del linguaggio verbale. Al di là degli schemi razionalistici della logica classi-

²⁰ Alla barthesiana “semiologia della significazione”, negli anni Sessanta studiosi come G. Mounin e L. Prieto oppongono una “semiologia della comunicazione”, sulla base della distinzione tra veri e propri *segni* (emessi intenzionalmente dall'emittente) e semplici *segnali* (riconosciuti come tali solo da un destinatario)

ca (di cui tanta linguistica è mal celata prosecuzione), nei testi e nei discorsi è presente tutta una *dimensione sensoriale e affettiva* che, se ci si ostina a considerare irrazionalista, è solo perché non si possiedono ancora gli strumenti per spiegarla e per comprenderla. Il senso ottuso scivola via, sfugge alla definizione, eppure – in quanto fruitori di un’immagine e di un racconto – non facciamo alcuna fatica a coglierlo, a individuarlo, a utilizzarlo a nostra volta.

Così, c’è tutta una serie di campi semiotici che va ben al di là delle relazioni tra *langue* e *parole*, significante e significato, denotazione e connotazione, cui si riduceva, in fondo, l’analisi semiologica delle origini: e se spetterà alla semiotica successiva individuare le categorie costitutive mediante cui analizzare tali campi, è stato senza dubbio Barthes a richiamare l’attenzione su di essi. Per esempio, se la rottura con l’analisi strutturale del racconto operata da S/Z porterà alla costituzione di una teoria interessata a descrivere fenomeni discorsivi quali la figuratività o la dimensione cognitiva della narrazione²², l’apparente letterarietà dei *Frammenti di un discorso amoroso* contribuirà alla fondazione della semiotica delle passioni²³. Allo stesso modo, se la rivendicazione del ruolo del lettore presente nel *Piacere del testo* porterà all’esigenza di uno studio dei meccanismi di cooperazione interpretativa interni alla narrazione²⁴, l’ipotesi a prima vista curiosa di una “*anathesis singularis*” formulata nella *Camera chiara* condurrà agli studi sulle procedure d’enunciazione sottese al discorso delle scienze umane²⁵.

3. Al di là della lingua

Un ulteriore luogo comune da sfatare, relativamente più specifico ma non per questo meno ostinato, è quello del famigerato ribaltamento di Saussure operato da Barthes negli *Elementi di semiologia*. Nella vita sociale del nostro tempo, sostiene Barthes, ogni sistema semiologico “di una autentica profondità sociologica” si appoggia alla lingua verbale. Pur usando le più diverse materie dell’espressione (immagini, gesti, musica etc.), le forme comunicative attuali sembrano non poter fare a meno di una verbalità che definisca e nomini il loro senso precipuo, che riconduca ogni loro possibile significato entro le maglie rassicuranti della razionalità linguistica tradizionale. La nostra, pensa Barthes, è tutt’altro che

²¹ Cfr. ancora “Le troisième sens”, cit., da cui sono tratte le citazioni successive.

²² Cfr. A.J. Greimas, *Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques*, Paris, Seuil 1976.

²³ Cfr. A.J. Greimas e J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil 1991. Sul nesso tra le ultime teorie di Barthes e la semiotica delle passioni, cfr. P. Fabbri, *La svolta semiotica*, cit., pp. 39-40.

²⁴ Cfr. U. Eco, *Lector in fabula*; Milano, Bompiani 1979.

²⁵ Cfr. A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil 1976; AA.VV., *Introduction à*

una civiltà delle immagini: è una *civiltà della scrittura*, una società che opera continue forme di controllo sulla comunicazione attraverso quel sistema di segni totalizzante che è la lingua²⁶.

Così, per esempio, molti annunci pubblicitari, benché facciano ricorso a immagini seducenti per attirare l'attenzione del pubblico, ancorano queste stesse immagini a piccoli enunciati verbali che hanno la funzione di suggerire al lettore i criteri di interpretazione dell'intero annuncio: la fotografia di una borsa della spesa carica di frutta e di ortaggi non va intesa come citazione di una natura morta, ma come indicazione metonimica della freschezza dei prodotti, che si riverbera sul pacco di pasta (magari poco visibile) che è il reale oggetto preso di mira dalla significazione interna all'annuncio²⁷.

Analogamente, benché le riviste di moda distribuiscano nelle loro pagine patinate servizi fotografici che illustrano gli indumenti più vari e i loro relativi accessori, esse affidano alle didascalie, tanto minuscole quanto necessarie, l'intera significazione di Moda: a indicare il *sensu sociale* di un vestito non è mai la riproduzione fotografica dell'abito, e meno che mai l'abito effettivamente indossato; a farlo è soltanto l'enunciato verbale che, posto in fondo alla pagina della rivista, suggerisce alla lettrice che cosa deve guardare, qual è il dettaglio che, variando di anno in anno, fa sì che un indumento sia più o meno alla moda²⁸.

Dovendo dunque analizzare i modi di funzionamento di sistemi semiologici di questo genere, ne conclude Barthes, occorre sempre ricondurli entro le griglie metodologiche della linguistica. In altri termini, non è la linguistica parte di una più generale semiologia (come pensava Saussure) ma, viceversa, è la semiologia a dipendere da una più vasta linguistica.

Il che non significa – come ci si affanna ancora a ripetere – che per Barthes la semiologia debba rinunciare allo studio dei sistemi di segni non verbali (pittura, musica, teatro etc.), denegando le loro specificità e facendosi fedele ancella della linguistica; non significa nemmeno che Barthes rinunci alla scommessa di una ricostruzione organica del carattere comunicativo e significativo della cultura umana; e non significa, infine, che Barthes sia ancora del tutto integrato in una tradizione umanistica "fonocentrica" che vede nel li n-

l'analyse du discours en sciences sociales, a cura di A.J. Greimas e E. Landowski, Paris, Hachette 1979.

²⁶ Cfr. "Éléments de sémiologie", in *Communications*, n. 4, 1964.

²⁷ Cfr. "Rhétorique de l'image", 1964, ora in *L'obvie et l'obtus*, cit.

²⁸ Cfr. *Système de la Mode*, cit.

guaggio verbale l'unico strumento di trasmissione del buon senso e della razionalità²⁹. Se, ancora una volta, inseriamo le affermazioni di Barthes nell'adeguato contesto della sua opera, esse acquistano tutt'altro senso e un ben più profondo valore.

Innanzitutto, bisogna ricordare che quando Barthes parla di una linguistica che comprende in sé la semiologia, non pensa alla linguistica tradizionale, che si occupa di fonemi e tratti distintivi, componenti sintattici delle frasi e loro trasformazioni posizionali: è semmai una *trans-linguistica* (o *linguistica del discorso*) che studia, non sistemi semiotici di "primo grado" (come la lingua, la gestualità, l'immagine), ma sistemi di "secondo grado" (come la moda, la pubblicità, il teatro etc.). Le forme comunicative che circolano nel sociale, infatti, sono *sistemi complessi e stratificati* che, facendo leva su linguaggi già esistenti, li raddoppiano per produrre ulteriori linguaggi. La lingua e la moda, l'immagine e la pubblicità, il gesto e il teatro non sono coppie di sistemi semiotici della stessa natura, per la semplice ragione che moda, pubblicità e teatro si servono, rispettivamente, della lingua, dell'immagine e del gesto (che sono già sistemi semiotici) per costruire *discorsi* a sé stanti. Allo stesso modo, non possiamo paragonare la lingua e il mito per la semplice ragione che il secondo sfrutta la prima, la integra al suo interno, la utilizza come materia significativa per produrre significati suoi propri; in termini tecnici, diciamo che si tratta di due diversi *livelli di pertinenza*. Se esiste una natura autonoma dei discorsi di moda, pubblicitari, teatrali o mitologici, è proprio perché si tratta di sistemi che possono cambiare la *materia dell'espressione* lasciando (relativamente) inalterata la *forma del contenuto*. Così, una pubblicità può sfruttare la lingua verbale o il codice delle immagini a seconda che si presenti sotto forma di annuncio radiofonico o di manifesto murale; e una narrazione può basarsi su sistemi audiovisivi o cinesico-musicali a seconda che si manifesti come film o come balletto. Così, il linguaggio che nomina incessantemente il senso, che ancora le immagini agli enunciati verbali – si legge negli *Elementi di semiologia* – "non è lo stesso dei linguisti: è un linguaggio secondo, le cui unità non sono più i monemi o i fonemi, ma frammenti più estesi del discorso che rinviano a oggetti o a episodi, i quali significano *sotto* il linguaggio, ma mai senza di esso"³⁰. La trans-linguistica è tutt'altra cosa dalla linguistica dei linguisti: è un'analisi dei *discorsi* che si compiono (anche) attraverso la lingua, i quali però usano regole ed elementi costitutivi diversi da essa. Se la semiologia si lascia assorbire, non è dunque dalla linguistica della lingua, ma dalla linguistica del discorso.

²⁹ È la critica avanzata da J. Derrida nel noto *De la Grammatologie*, Paris, Minuit 1969.

³⁰ "Éléments de sémiologie".

In secondo luogo, è bene sottolineare che lo sguardo barthesiano è rivolto unicamente all'organizzazione semiotica della nostra società, ed è in essa che la presenza della verbalità risulta essere sempre necessaria. In altri termini, secondo Barthes, sono i sistemi semiotici *del nostro tempo* (moda, pubblicità, informazione etc.) ad ancorare l'intera significazione dei testi alla lingua verbale, non i sistemi semiotici *tout court*; è la cultura di massa che, avendo bisogno di tenere sotto controllo i propri messaggi, affida alla lingua verbale il ruolo di ancorare ogni possibile senso al solo segno linguistico. Prova ne sia che, quando Barthes ha bisogno di indicare modi di funzionamento semiotico diversi da quelli della civiltà di massa (i quali usano immagini, gesti, oggetti, forme di cortesia etc. che prescindono dalla verbalità) si rivolge alla cultura giapponese: un Giappone, per così dire, ricostruito in laboratorio come modello esemplare di una pratica del discorso che non incatena il significante entro le maglie rassicuranti di un significato esclusivamente verbale³¹. Se *L'impero dei segni* è un libro speculare a *Miti d'oggi*, è proprio perché ricostruisce, per quanto fantasmaticamente, una *forma di vita* che usa segni, linguaggi, discorsi che sono in grado di significare, senza il controllo della razionalità piccolo-borghese di cui la lingua verbale è, da noi, inconsapevole portatrice³².

In terzo luogo, va precisato che quando Barthes opera quel passaggio dalla significazione alla significanza di cui s'è detto nel paragrafo precedente, va a cercare proprio nelle immagini fenomeni semiotici che la prima semiologia, sorta a imitazione della linguistica, non era in grado di individuare. Se il *sensu ottuso* (non a caso definito a partire dall'analisi di alcuni fotogrammi di Ejzenštejn) sfugge all'organizzazione semantica profonda dei testi, è perché trascende i significati prettamente linguistici, verbali, per lasciar funzionare, cioè significare, la visualità pura, il significante visivo come tale. Da qui la difficoltà di nominarlo, l'impossibilità di ricondurlo all'interno di un metalinguaggio critico (che, volente o nolente, deve far ricorso al linguaggio verbale): "se, davanti a queste immagini, si resta (voi e io) al livello del linguaggio articolato – cioè del mio proprio testo – il senso ottuso non giungerà a esistere, a entrare nel metalinguaggio del critico. Questo significa che il senso ottuso sta al di fuori del linguaggio (articolato), e tuttavia nell'ambito dell'interlocuzione. Infatti, se guardate le immagini da me indicate, vedrete questo senso:

³¹ *L'Empire des signes*, Genève, Skira 1970.

³² In generale, appare chiaro che – contrariamente a quanto si è per lungo tempo creduto, e ancor oggi si continua a sostenere (cfr. di recente U. Eco, *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani 1997, pp. 421-422) – Barthes non è stato affatto un "ico nofilo", ossia uno studioso che considera l'immagine *in generale* come un "messaggio senza codice": egli riteneva semmai, come s'è detto, che i codici iconici dell'immagine vengono per lo più occultati dall'organizzazione semiotica della società di massa, ma ri-

noi possiamo intenderci in proposito, ‘alle spalle’ del linguaggio articolato: grazie all’immagine [...], anzi: *grazie a ciò che, nell’immagine, è puramente immagine [...], facciamo a meno della parola senza cessare di capirci*³³.

Barthes ha insomma perfettamente chiaro che non è possibile esaurire l’analisi di un’immagine descrivendo verbalmente i suoi contenuti *figurativi*: c’è in essa tutto un *côté* specificamente visivo, puramente *plastico*, che travalica i significati verbali e che, in molti casi, costruisce un secondo linguaggio che si sovrappone alla lettura figurativa, ossia stereotipata, dell’immagine stessa. Ritrovare nelle immagini soltanto il piano della figurazione, individuare in essa oggetti nominabili, vuol dire sottomettersi a quel dominio del linguaggio verbale articolato che, s’è visto, la cultura di massa impone ai propri messaggi per meglio controllarli. Ma nelle immagini c’è dell’altro; c’è, potremmo dire, l’immagine stessa, un qualcosa che sfugge agli stereotipi culturali che si annidano nei sistemi di nomina-zione del linguaggio verbale, e che può essere perfettamente compreso grazie a una complessa logica di tipo visivo, generalmente sensoriale, certamente affettivo³⁴.

Quel che manca a Barthes non è la consapevolezza dell’importanza decisiva di una semiotica dell’immagine: è semmai il metalinguaggio ad eguato per descrivere l’immagine, gli strumenti metodologici per analizzarla, per spiegarne l’immediata comprensione³⁵. Da qui la catena di metaforizzazioni a cui Barthes ricorre: l’ottusità, il travestimento, la derisione, la contro-natura; e da qui, soprattutto, gli sforzi della semiotica successiva per costruire quel metalinguaggio, non *contro* Barthes (come spesso si sente ripetere) ma *a partire* da lui³⁶. Barthes non è l’erede di una tradizione umanistica che ripone ogni forma di razionalità nel solo linguaggio verbale. Al contrario, è colui il quale individua i limiti di tale tradizione, richiedendo con forza un suo superamento.

sorgono comunque, più insidiosi che mai, in altre forme di significazione, artistica o meno.

³³ Cfr. ‘Le troisième sens’, tr.it. cit., p. 55, c.m.

³⁴ Il nesso tra una analisi dell’immagine e l’emergenza degli affetti emerge così in *La chambre claire*, Paris, Seuil 1980. Sulla relazione tra stereotipi verbali e nomina-zione dei contenuti figurativi dell’immagine, cfr. J.-M. Floch, *Petites mythologies de l’œil et de l’esprit*, Paris-Amsterdam, Hatje-Benjamins 1985; G. Marrone, *Il dicibile e l’indicibile*, Palermo, L’epos 1995, pp. 93-103. Sulle logiche sensoriali presenti nella significazione testuale, cfr. A.J. Greimas, *De l’imperfection*, Périgueux, P. Fanlac 1987.

³⁵ Alla luce di certe ricerche semiotiche successive potremmo in effetti affermare che è assente inoltre in Barthes l’idea di una *visualità interna* alla lingua verbale che – come ha mostrato Greimas (*Maupassant*, cit.) – raddoppia talvolta le articolazioni del discorso producendo un livello relativamente autonomo di significazione.

³⁶ Per una ricognizione della semiotica visiva più recente cfr. G. Sonesson, *Pictorial Concepts*, Lund, Lund U.P. 1988; AA.VV., *Leggere l’opera d’arte*, a cura di L. Corrain e M. Valenti, Bologna, Esculapio 1991; Groupe, *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil 1992.