

Verso un lessico barthesiano: prime voci

Gianfranco Marrone

Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società

email: gianfranco.marrone@unipa.it

www.gianfrancomarrone.it

Abstract

Nel seguente saggio Gianfranco Marrone presenta due voci, Opera/Testo e Ovvio/Ottuso, di un lavoro più ampio sul lessico barthesiano. Nella prima voce si segue il percorso che ha portato a una vera e propria rivoluzione concettuale quando si è passati dall'attenzione piuttosto tradizionale verso l'Opera a quella verso il Testo, che è divenuto l'oggetto specifico della ricerca semiologico-letteraria. Seguendo Barthes, il testo si delinea come ipotesi regolativa e categoria strategica; aiuta a combattere la separazione tra discipline e in definitiva delinea una pratica di scrittura in cui teoria e oggetto tendono a coincidere. È questa un'acquisizione definitiva della ricerca, un'eredità consolidata delle riflessioni iniziate con Barthes? Oppure siamo di fronte oggi a un *trend* inverso, che porta il nostro sguardo di nuovo a concentrarsi sull'opera piuttosto che sul testo? Altre domande vengono poi poste nella voce Ovvio/Ottuso, un'opposizione di Barthes lungamente discussa in ambito semiologico e filmico. Quanto sia quella di Barthes una teoria *ad hoc* per analizzare adeguatamente i pochi fotogrammi di alcuni film di Ejzenštejn presi in considerazione, oppure quanto sia estendibile ad altri testi e ad altri fenomeni di senso, è ancora una questione del tutto aperta.

Parole chiave

Barthes, opera, testo, ovvio, ottuso

1. Opera/Testo *

Diciamo subito che la questione, urgentissima, odora di stantio. In essa c'è il nostro presente, *topos* dove i gamberi d'acqua dolce, arretrando parecchio, sembrano essersi comodamente spiaggiati. Oggi nessuno sente l'esigenza di distinguere fra opera e testo. Eppure ce ne sarebbe, e ce n'è più che mai, incondizionato bisogno. In epoca di euforici recuperi del senso comune, dell'evidenza ontologica, di quella che Roland Barthes avrebbe chiamato *l'impostura dell'obiettività*, ripensare a quest'antica dicotomia aiuterebbe parecchio.

Di che cosa si tratta? In un articolo poco letto e molto citato del 1971, pubblicato guarda caso nella *Revue d'Esthétique* e intitolato "Dall'opera al testo" (lo si trova in italiano nel volume postumo *Il brusio della lingua*), Barthes illustrava i punti chiave della svolta teorica in atto negli studi letterari e semiologici. Se sino ancora a metà degli anni '60 (per es. nei suoi *Saggi critici*) lo sguardo del critico era volto verso qualcosa come un'Opera, lettera maiuscola e sacralità d'ordinanza, negli ultimi anni l'oggetto specifico della più avvertita ricerca semiologico-letteraria viene modificato: si tratta del testo, nozione che impone nuovi valori allo scrittore, nuovi statuti metodologici al critico, nuove visioni filosofiche all'estetologo. Ecco, non senza enfasi, una vera e propria rivoluzione concettuale: "Così come la scienza einsteiniana obbliga a includere nell'oggetto studiato la relatività dei punti di riferimento, l'azione congiunta del marxismo, del freudismo e dello strutturalismo ci impone, in letteratura, di relativizzare i rapporti tra scrivente, lettore e osservatore. Di fronte all'opera, nozione tradizionale, concepita per molto tempo, e ancor oggi, in modo per così dire newtoniano, si avverte l'esigenza di un oggetto nuovo, ottenuto per spostamento o rovesciamento delle categorie precedenti. Tale oggetto è il testo".

Più che essere un concetto esplicitato una volta e per tutte, il testo è ipotesi regolativa, concetto grimaldello, categoria strategica. Per questo, la teoria che lo delinea, sottolinea Barthes, deve coincidere con il suo oggetto, con una pratica della scrittura. La separazione tra discipline è il primo ostacolo contro cui il testo intende combattere, in nome di una concezione non più poliziesca o censoria del fenomeno linguistico. Ecco allora alcune indicazioni per ricostituirne le fattezze.

Dal punto di vista del metodo, opera e testo si distinguono nitidamente. Se l'opera è una cosa materiale individuabile e unica, tangibile e riproducibile (si tiene in mano, si colloca in una biblioteca, si identifica con una sostanza), il testo è un campo metodologico. Il testo non è un oggetto ma l'attraversamento di ogni eventuale oggetto linguistico computabile. Motivo

* Pubblichiamo in anteprima le voci "Opera/Testo" e "Ovvio/Ottuso" del volume *Roland Barthes: lessico* di Gianfranco Marrone, di prossima pubblicazione per Carocci editore.

per cui non è possibile distinguere, nello spazio letterario, le opere dai testi. E meno che mai può esser detto che l'opera è classica mentre il testo d'avanguardia, qualunque sia la valutazione che si vuol dare ora all'una ora all'altro.

Anche dal punto di vista dei generi, la divaricazione tra opera e testo è molto netta. Non si tratta di una distinzione tra tipi di discorso presi in una gerarchia, appunto, valutativa ma di una separazione che mette in crisi il principio stesso delle classificazioni prescrittive e aprioristiche. Per questo, il testo oltrepassa i limiti e le censure del senso comune, ponendosi, letteralmente, come *para-dossale*. Il testo, dice Barthes con Sollers, è un'esperienza del limite che costringe a ripensare le regole precostituite della razionalità, della leggibilità, rimettendo in gioco la totalità del linguaggio e delle sue forme espressive e semantiche.

Così, anche rispetto alla significazione opera e testo assumono posizioni opposte. L'opera, grazie ai metodi della filologia o dell'ermeneutica, tende a presentarsi come un segno: della lettera o dello spirito, non importa. Essa è qualcosa che rinvia a un qualcos'altro, un oggetto che rimanda a un significato istituzionale che riappacifica il significante con la società che lo ha prodotto. Il testo dilaziona invece il radicamento del significato, facendolo slittare sul significante, impedendo che si rapprenda in uno stereotipo socialmente costituito. Da qui il principio per cui il testo è plurale: non tanto perché pone una molteplicità di significati, ma perché esibisce il plurale del senso e la sua virtualità infinita prima che questo venga fissato in interpretazioni istituzionali, naturalizzanti, oggettivanti. Il testo, dice Barthes con Derrida, non ha nulla fuori di sé, non si distacca da un suo supposto al di là, supposto puro e muto. Al di fuori del testo, ce n'è sempre un altro, molteplici altri. Il testo, in un certo qual modo, si erge e al tempo stesso si scioglie nel campo aperto dell'intertestualità: dal momento che è infratesto d'ogni altro testo, esso non ha origini, non discende da un pacchetto dato di influenze storiche, ma ricopre il terreno anonimo del già-letto, delle citazioni senza virgolette, dei codici culturali dissolti nella cultura. Così, se per l'opera è costitutivo il problema della filiazione da un autore o da una catena precedente di altre opere (secondo criteri di attribuzione, e dunque di proprietà privata del linguaggio sociale), per il testo non si danno eredità di sorta. Il testo non dipende da qualcos'altro ma cresce per espansione virale: è inserito in un reticolo sottile che non ha inizio né fine, al cui interno prolifica per combinatoria. Non dipendendo da proprietà o paternità, al testo non è dovuto alcun rispetto: non è pervaso quindi da alcuna *aura* estetica.

Leggere il testo è ben diverso che leggere un'opera. Quest'ultima, secondo le leggi della divisione sociale del lavoro intellettuale, viene consumata, letta dall'inizio alla fine e poi riposta su uno scaffale rassicurante. Il primo, invece, viene fatto risuonare senza posa, senza percorso di senso precostituiti. Qui Barthes utilizza la polisemia del termine *jouer*, 'giocare' e 'suonare' al tempo stesso: leggere un testo vuol dire giocare con esso, nel senso ludico, ma vuol dire anche giocarlo nel senso musicale, interpretarlo variamente a partire da

uno spartito per definizione aperto al senso che l'esecuzione vuole e può conferirgli. Così, leggere il testo vuol dire contribuire a scriverlo, partecipare all'atto di produzione linguistica, lasciar proliferare il simbolico. Da qui l'apertura alla tematica edonista. Per Barthes, come sapremo da lì a poco dal *Piacere del testo* (1973), occorre distinguere tra il *piacere* che si prova nel momento in cui si consuma un'opera (quando si mantiene cioè una distanza rispettosa nei confronti della sua presunta autorevolezza e autorità) e il *godimento* che si determina quando si ha a che fare con il testo plurale. Il godimento ha luogo insomma quando si attua un tipo di lettura che riscrive il testo, cancellando ogni separazione possibile tra opera e lettore. Avvicinandosi (forse inconsapevolmente) a Benjamin, Barthes ha chiaro che la disparizione dell'aura estetica è possibile a patto di superare la modernità borghese e falsamente pacificante, per aprirsi all'utopia paradossale della proliferazione postbabelica dei linguaggi: soltanto l'imperfezione felice della traduzione garantisce comunicazione. Laddove il moderno vieta la possibilità di ricominciare, di ripetere, di riprendere il discorso, la teoria del testo si costituisce nella scommessa di andar oltre tale triste divieto. Restare all'interno di un'estetica dell'opera significa impedirsi non infatti la pratica della produzione testuale, come anche l'esperienza del godimento post-estetico. Passando attraverso la pratica scrittoria del supposto illeggibile contemporaneo riesce invece possibile, per nulla paradossalmente, sia ritrovare la possibilità di una nuova forma letteraria, di un nuovo linguaggio, sia recuperare quel piacere estetico che l'intellettualismo moderno ha prudentemente rimosso. La teoria del testo può, per Barthes, inverarsi in una pratica della scrittura che sia nello stesso tempo esperienza critica ed edonismo della ricezione. Non basta, ne conclude, formulare queste proposizioni sul testo per attuarlo: occorre uscir fuori dal metalinguaggio e operare direttamente per e nella testualità.

Ma Gérard Genette, nel suo *Figures IV* del 1999, aveva già additato quello che di lì a poco sarebbe divenuto il trend del momento: non più dirigersi dall'opera verso il testo, come appunto aveva proposto Barthes, ma il contrario: dal testo all'opera, con una restaurazione tanto euforica quanto immotivata dell'estetica più tradizionale e istituzionale. Quel che ritorna è la consolazione patetica di un'evidenza che ha dimenticato il silenzioso lavoro semiotico per costruirla, la rivendicazione di un'obiettività referenzialista che mal nasconde la sua base comunque semantica. Ciò che pertanto va ribadito, a margine di una rilettura barthesiana non banalmente attualizzante, è allora il fatto che, a ben pensarci, sia l'opera sia il testo sono *effetti di senso*. Barthes, supportato dall'euforia militante dell'ideologia di *Tel Quel*, pigiava il pedale di una produttività letteraria che, ammettiamolo, mal mescolava non tanto Saussure con Freud, ma soprattutto Marx con Lacan, indicando nell'opera un oggetto e nel testo un metodo. Oggi ci accorgiamo che si tratta semmai di due forme opposte di sguardo: il primo obbiettivante, mirante a costituire l'opera come effetto di realtà; il secondo soggettivante, preoccupato di dar luogo a effetti di una testualità approssimativa e cangiante. Il testo è un campo metodologico allo stesso modo dell'opera: solo

che non nasconde il lavoro per autoprodursi, come quella invece, in mala fede, continua a fare nell'ombra. Se oggi l'Opera, e la maiuscola torna d'obbligo, risorge nella cultura mediatica e post-mediatica, è perché un velo ben poco pietoso sta provando a cancellare il senso, ovvero tutto ciò che Barthes avrebbe chiamato la sua produttività testuale. Di modo che il canone letterario, sotto mentite spoglie, risorge in ovvio tandem con i ciclici rigurgiti di un positivismo scienziato che inutilmente ci assilla. Senza sfiancarci.

2. Ovvio/Ottuso

La celebre opposizione tra il senso ovvio e quello ottuso – circolante con varia terminologia in molti luoghi dell'opera di Barthes – viene formulata in un saggio intitolato “Il terzo senso” e pubblicato nel 1970 sui *Cahiers du cinéma* [adesso in OO: 42-61]. Stride la differenza numerica fra il titolo e il suo contenuto: di quanti sensi si sta parlando? qual è il primo, quale è il secondo e quale il terzo? se e in che modo, poi, questo criterio ordinale ha una valenza anche cronologica? Mettendo a posto le cose, riesce possibile comprendere il ragionamento barthesiano, il suo valore teorico, la sua diffusione, nonché gli equivoci che può aver generato.

Ma è necessaria, prima, una riflessione di fondo, che tocca con ogni probabilità gran parte delle argomentazioni barthesiane. La complessa macchina teorica costruita in queste poche pagine prende corpo a partire dall'osservazione – o, meglio, dal racconto personale di un'osservazione idiosincratica – di una serie di fotogrammi di alcuni film del celebre regista russo Sergej Ejzenštejn: soprattutto *Ivan il terribile* e *La corazzata Potëmkin*. Come in molti altri saggi di Barthes (il caso più lampante, ma non unico, è quello della *Camera chiara*), è qui all'opera un andamento discorsivo di tipo fenomenologico – i cui segnali sono variamente distribuiti lungo il testo (“ecco un'immagine”, “non posso ancora staccarmi dall'immagine”, “mentre leggo, ricevo”, “vedo con chiarezza i tratti”, “mi sembra che”, “è davanti all'immagine V che ho avuto per la prima volta”, “sentivo che”...) –, il quale sfocia però nell'edificazione di un modello interpretativo tanto analitico quanto lungamente discusso. Ne deriva la domanda fatidica – si tratta di una teoria *ad hoc* oppure è estendibile ad altri casi più o meno analoghi, ad altri testi, ad altri fenomeni di senso? –, destinata a rimanere senza risposta definitiva. Da questa specie di strategia ossimorica – una fenomenologia strutturale (che diverrà, si sa, *mathesis singularis*) – se ne ricava comunque un insegnamento importante (per Barthes e non solo): fatalmente, l'andamento del discorso semiologico è ipotetico-deduttivo; consapevole dei limiti di una teoria soggetta a costanti revisioni, quanto meno perché edificata su casi specifici, il semiologo non deve per questo rinunciare a parlarne, e anzi a proporla come convincente schema di spiegazione dei fenomeni umani e sociali.

Una seconda considerazione preliminare riguarda il fatto che, in una rivista di cinema e in particolar modo a partire da Ejzenštejn, Barthes scelga di analizzare giusto e soltanto dei fotogrammi. È un modo indiretto, ma

sufficientemente chiaro, di andar contro due grandi miti legati al cinema: da un lato l'idea della narrazione, del film come macchina dispensatrice di storie, dall'altro quello del montaggio, del film come prodotto di una complessa operazione di tessitura, di composizione (Ejzenštejn, com'è noto, è maestro indiscusso e massimo teorico dell'arte del montaggio). Barthes insomma, non solo predilige l'immagine fissa a quella in movimento (il suo libro sulla fotografia uscirà non a caso in una collezione di cinema), ma più in generale ritiene che la narrazione, qualsiasi narrazione, sia una sorta di costruzione artificiosa, spacciata per naturale, di un vissuto supposto unico e personale: meglio dunque interrompere il filo del racconto, soffermarsi su un dettaglio, sovvertire l'ordine presunto 'normale' degli eventi diegetici, per svelarne i meccanismi di funzionamento, che nei fermo-immagine molto spesso si celano. Alla lettura che consuma l'opera, fruendola al suo livello d'evidenza costruita, meglio una rilettura che nota tutto ciò che è nascosto ma notevole, ciò che a un primo sguardo, proprio perché lo determina, non emerge. Come scrive giusto in quello stesso anno su *S/Z*, chi legge cose sempre storie diverse si condanna a leggere sempre la stessa storia. Vedremo del resto come, alla fine del saggio in questione, Barthes proporrà l'idea, del tutto provocatoria, secondo cui l'essenza del filmico sta nel fotogramma.

Posto dinnanzi, dunque, ad alcuni precisi fotogrammi di Ejzenštejn, Barthes individua in essi tre diversi possibili sensi, non stratificati fra loro ma semmai giustapposti, confusi, ineluttabilmente intrecciati. Il primo di questi sensi si situa a un livello informativo dell'immagine, quello in cui vari elementi denotativi come la scenografia o i costumi, i personaggi e i loro rapporti mirano a costruire, e rimandare al pubblico, il messaggio esplicito del film.



Immagine 1.

Così, in un fotogramma di *Ivan il terribile* dove due cortigiani versano sul capo del giovane zar una pioggia d'oro (cfr. Immagine 1), a questo primo livello vale soprattutto il nesso funzionale fra la scena rappresentata e

l'aneddoto raccontato dal film (il quale, non manca di sottolineare Barthes, “conosco vagamente”).

Il senso così prodotto sarebbe oggetto d'analisi di quella che Barthes, facendo implicito riferimento agli studi di un Mounin o di un Prieto, chiama semiologia del messaggio (della quale, chiarisce subito, “non ci occuperemo qui”). Il secondo senso scatta al livello dei vari elementi connotativi presenti nel film, come per esempio, per quel che riguarda la scena in questione, il simbolismo tradizionale del battesimo rituale attraverso l'oro, il modo in cui all'interno del racconto filmico esso contribuisce a caratterizzare il personaggio del sovrano, ma anche la maniera in cui il regista sparge nelle sue opere figure ricorrenti come la tenda e la pioggia, l'oro o la sfigurazione, le quali, facendo rete, producono una catena di spostamenti o di sostituzioni retoriche sul piano del puro significante; per non parlare del tema dello scambio simbolico, che l'oro di per sé tende a veicolare. Tale secondo livello di senso, dice Barthes, è quello della significazione, oggetto di studio di “una semiotica più elaborata della prima”, non dunque interessata al messaggio informativo ma alle “scienze del simbolo (psicanalisi, economia, drammaturgia)”. Ma questi due livelli, che la linguistica e la semiotica hanno da tempo individuato e analizzato, non sono sufficienti, secondo Barthes, a esaurire il senso complessivo delle immagini di Ejzenštejn (e, si presume, delle immagini in generale, forse dei testi in generale). Oltre alla denotazione e alla connotazione, sulle quali lo stesso Barthes ha a lungo riflettuto, occorre pertanto porre un terzo livello di senso, né informativo né simbolico, che non riguarda perciò né la comunicazione né la significazione, bensì ciò che Barthes chiama, con terminologia mutuata da Julia Kristeva (e opportunamente modificata), *significanza*, oggetto di una costituenda semiotica del testo. Così, per tornare al nostro esempio, dopo aver opportunamente individuato nel fotogramma ejzensteiniano informazioni e simbologie, “non posso ancora staccarmi dall'immagine”, scrive Barthes, dato che è possibile leggervi qualcos'altro, un terzo senso appunto, che è “evidente, erratico, ostinato” ma di cui, aggiunge, “ignoro quale sia il significato” o “quantomeno non riesco a esprimerlo”. Si tratta, sostiene Barthes, di qualcosa che eccede (o non raggiunge ancora) la mimesi rappresentativa, il rinvio referenziale, l'“esserci” della scena, così come va oltre la psicologia dei personaggi e ancor più l'aneddoto narrato. Eccone la descrizione: “vedo con chiarezza i tratti, le accidentalità significanti di cui questo segno, fin dall'inizio, è composto: una certa compattezza del belletto dei cortigiani, spesso, calcato, oppure liscio, distinto; il naso ‘stupido’ di uno, il disegno fine dei sopraccigli di un altro, il suo biondo slavato, la sua carnagione bianca e vizza, la piattezza curata della sua acconciatura, che tradisce il posticcio, il raccordo sullo sfondo della carnagione gessosa alla polvere di riso”. Se il primo senso viene scartato dall'attuale riflessione di Barthes, il secondo, già da tempo analizzato, viene indicato come *ovvio*, mentre il terzo, reale interesse del momento, ed effettiva novità teorica, viene battezzato per contrasto *ottuso*. Alla dicotomia *denotazione/connotazione* si sostituisce perciò quella di *ovvio/ottuso*.

Riordiniamo in una tabella:

comunicazione	denotazione	informazione	semiologia del messaggio	
significazione	connotazione	simbolizzazione	scienze del simbolo	ovvio
significanza		significante	semiotica del testo	ottuso

Di che cosa si tratta? La definizione del senso ottuso (in opposizione a quello ovvio) è, in queste pagine, ondivaga, funziona per approssimazioni metaforiche ed accostamenti analogici, sovrapposizioni concettuali e spiegazioni problematiche. Più indicazioni di lavoro futuro che categorie d'analisi bell'e pronte. È come se, di fronte all'immagine-segno, alle sue evidenze divenute resistenze, Barthes fiutasse la presenza attiva di una serie di ulteriori meccanismi di senso oltre quelli del sostrato banalmente informativo o della molteplicità variegata delle connotazioni possibili iscritti in un qualsiasi fenomeno di senso. Non a caso, la maggior parte delle espressioni usate da Barthes per racchiudere il senso ottuso in una qualche definizione concettuale rimandano ora a eccedenze ora a insufficienze rispetto ai fatti semiotici che, per volontà o per caso, vengono considerati normali poiché abituali, naturali poiché consuetudinari. In negativo, la posizione di Barthes è chiarissima: andar contro la semiologia della comunicazione e dell'informazione, già da tempo suo bersaglio teorico implicito, ma anche contro il ricorso, tanto consolatorio quanto infruttuoso, all'universo delle connotazioni, ripensate adesso come mondo dell'ovvio, del già noto e già detto. Barthes, come sempre, scuote l'albero del sapere per lasciar cadere i suoi frutti già maturi (la scoperta dei 'sensi secondi' connotativi, che molti semiologi della comunicazione avevano trascurato) e farne nascere di nuovi (i 'sensi terzi' che una semiotica futura avrà il compito di ricostruire).

La più grande differenza fra ovvio e ottuso sta allora nell'assetto comunicativo. Il primo è intenzionale, e va dal film al suo spettatore, o forse dall'immagine al suo osservatore: sono i simboli che il regista in prima persona ha voluto formulare, o che ha prelevato da un lessico culturale già dato, e che il destinatario riceve come "un'evidenza chiusa"; l'ovvio, dice Barthes, "viene incontro a me", la sua supposta chiarezza è presentata come naturale perché già data. Il secondo, invece, è "un supplemento che la mia intelligenza non riesce bene ad assorbire, ostinato e nello stesso tempo sfuggente, liscio e inafferrabile"; tale senso è ottuso perché potenzialmente arrotondato, di modo che qualsiasi significato gli si voglia attribuire, e soprattutto stabilizzare nel tempo, finisce per scivolar via, senza rapprendersi in uno stereotipo sociale, lasciando il posto ad altri significati, possibili e futuri. Per tale ragione, scrive Barthes, "sono disposto ad accettare, per questo senso ottuso, la sua connotazione peggiorativa: il senso ottuso sembra dispiegarsi al di fuori della cultura, del sapere,

dell'informazione; analiticamente, ha qualcosa di derisorio; in quanto apre all'infinito del linguaggio, può apparire limitato nei riguardi della ragione analitica; appartiene alla razza dei giochi di parole, delle buffonerie, delle spese inutili; indifferente alle categorie morali o estetiche (il triviale, il futile, il posticcio e il pasticcio), sta dalla parte del carnevale". Tuttavia, già nel caso del fotogramma di *Ivan* con la pioggia d'oro la moltitudine di elementi indicati da Barthes come significanti dell'ottuso racchiude dimensioni molto diverse: da quella più propriamente materica (la compattezza del belletto, il gessoso della carnagione) a un'altra più legata alla fisiognomica (lo stereotipo figurativo che lega una particolare forma di naso alla stupidità), entrambe comunque di natura tipicamente teatrale: un teatro d'altri tempi, teatro-teatro potremmo dire, che indubbiamente affascina l'ex militante iperbrechtiano di *Théâtre populaire*.

Il modo migliore per accostarsi al meglio all'ottusità del senso è pertanto quello di continuare a contrapporla concettualmente alla sua ovvietà. L'ovvio, s'è detto, è il regno delle connotazioni presenti nell'immagine, che nel caso di Ejzenštejn non ha nulla di ambiguo o di cognitivamente indeterminato ma, semmai, ha natura più che altro ideologica, enfatizzata peraltro da una ricopertura di tipo estetico: "L'arte di Ejzenštejn non è polisemica: egli sceglie il senso, l'impone, lo carica [...]. Come? Aggiungendo un valore estetico, l'«enfasi». Il 'decorativismo ejzenštejniano ha una funzione economica: proferisce la verità".



Immagine 2.

Così, in *Potëmkin*, l'immagine di un pugno chiuso visto al contrario (cfr. Immagine 2) racconta con assoluta evidenza la presa di coscienza della condizione proletaria, simboleggiando nient'altro che la classe operaia e la sua voglia di riscatto sociale ("è la mano che *dapprima* pende con naturalezza lungo i pantaloni, *poi* si chiude, si indurisce, *pensa*

contemporaneamente la sua battaglia futura, la sua pazienza, la sua prudenza”).

Un altro fotogramma del medesimo film mostra due donne con il capo coperto e chino, gesto che connota la loro palese sofferenza (cfr. Immagine 3); tale significato simbolico viene però ridetto enfaticamente dalla postura delle mani, “disposte esteticamente in un’ascensione inclinata, materna, floreale, verso il viso che s’inclina”, ossia con un dettaglio che rinvia chiaramente agli stereotipi figurativi della ‘pietà’ presenti nella storia dell’arte.



Immagine 3.

Come nel mondo del catch che apre le *Mythologies*, ecco ritornare il principio *kitsch* caro a Baudelaire della “verità enfatica del gesto nelle grandi circostanze della vita”: qui – precisa Barthes – “è la ‘grande circostanza proletaria’ che richiede l’enfasi”.

Contro tutto ciò, senza comunque annebbiarlo, sembra combattere il senso ottuso, in modo, per esempio, da doppiare le significazioni enfatiche del dolore connotato con un sovrappiù di significanti che sembra burlescamente ridimensionarlo, se non addirittura metterlo alla berlina. Per spiegare questo dispositivo, Barthes accosta due fotogrammi molto simili in cui è presente la rappresentazione classica del dolore (cfr. Immagine 4): nel primo c’è dolore e nient’altro, evidente e persistente, tipico del realismo e decorativismo ejzenštejniani; nel secondo, accanto e oltre tale dolore, c’è – “inquietante come un invitato che si ostina a trattenersi senza dire nulla là dove la sua presenza non è richiesta” – una serie di significanti ulteriori che non hanno una natura linguistica ma eminentemente visiva.



Immagine 4.

Dapprima Barthes ne dà una versione figurativa: “questa specie di scandalo, di supplemento o di deriva [...] proveniva da un rapporto sottile, impalpabile: quello della cuffia bassa, degli occhi chiusi e della bocca convessa”. Poi la ridice in termini più astratti, quasi figurali: si tratta del “rapporto fra la ‘bassezza’ della linea della cuffia, tirata in modo insolito sino alle sopracciglia, come in quei travestimenti in cui qualcuno si dà l’aria burlona e sciocca, con la linea circonflessa delle sopracciglia sbiadite, stinte, vecchie, la curva eccessiva delle palpebre abbassate ma ravvicinate come per un effetto di strabismo, e la linea della bocca semiaperta, in corrispondenza con la linea della cuffia e quella delle sopracciglia, nello stile metaforico, ‘come un pesce fuor d’acqua’”. Schematizzando, l’ottuso non sta tanto o soltanto nello stereotipo figurativo un po’ circense del pagliaccio che piange, quanto nel gioco, senz’altro ‘burlesco’, fra alcuni precisi tratti eidetici in curiosa corrispondenza fra loro:

- la ‘bassezza’ della linea della cuffia
- la linea circonflessa delle sopracciglia
- la curva eccessiva delle palpebre
- la linea della bocca semiaperta (che rima quella della cuffia e delle sopracciglia).

Eccone l'evidenziazione nell'immagine 5:



Immagine 5

Da una parte, dunque, “il senso ottuso ha a che fare con il travestimento”, con il “posticcio”, tendendo a creare nell’immagine filmica uno “sfogliato di senso”, ovvero la copresenza di significati diversi che, giustapposti fra loro, non si negano affatto gli uni con gli altri. Non si tratta di deridere il dolore significato, che resta manifestato in tutta la sua profondità (“il senso ovvio deve restare rivoluzionario”), ma la sua espressione significante, lasciando intravedere la “sutura”, dice Barthes, che lega l’ovvio all’ottuso, l’enfasi rivoluzionaria a qualcosa che, conservandola, lo trascende: è l’emozione ulteriore, l’umanità un po’ beccera che, al di là o a prescindere dall’impegno ideologico, le pose e le posture dei personaggi in ogni caso lasciano emergere, andando a “toccare” l’osservatore dell’immagine, rendendolo “sensibile”, quasi “complice”, rispetto a ciò che sta guardando (“il senso ottuso esprime una certa emozione”). Né *langue* né *parole*, il senso ottuso – sostiene Barthes, anticipando molta della sua riflessione successiva – “non è situato strutturalmente”, e nessuno studioso di semantica potrà rivendicarne “l’esistenza oggettiva”. D’altra parte, o forse proprio per questo, esso ha natura eminentemente visiva, non mimetica, non figurativa ma, forse, *plastica*: è una significazione che trascende la dimensione del linguistico, o sottostà a essa, consentendo comunque il passaggio del senso, e dunque l’interlocuzione, il processo comunicativo. Da qui le difficoltà nel descriverlo, nel nominarlo, e il gran numero di traslati atti ad accostarvisi per approssimazione progressiva. Ma da qui anche la sua evidenza erratica, l’indubitabilità nel riconoscerlo: “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: noi possiamo intenderci in proposito, ‘alle spalle’ del linguaggio articolato: grazie all’immagine [...], anzi:

grazie a ciò che, nell'immagine, è puramente immagine (e che, in verità, è ben poca cosa), facciamo a meno della parola, senza cessare di capirci”.

S'impone così il problema del metalinguaggio adeguato per descriverlo, congiunturalmente mancante ma non per questo costitutivamente manchevole, e quindi da fondare. Leggiamo così, in queste pagine di Barthes, un invito alla ricerca semiologica ulteriore, e non certo un suo abbandono programmatico. Andare verso una lettura semiotica dell'immagine, di ciò che in essa è propriamente visivo, non linguistico ma comunque significativo, è quanto la semiotica successiva distinguendo teoricamente fra plastico e figurativo – riuscirà infatti a fare. Ciò su cui Barthes, in tale contesto, insiste parecchio è il carattere non narrativo del senso ottuso, il suo essere addirittura una contro-storia che s'insinua nei gangli narrativi sovvertendoli, una messa in discussione del racconto o, meglio, della naturalezza che, con le sue leggi antiche (*post hoc, ergo propter hoc*) tende artificiosamente a creare.

Ed ecco l'ultima delle opposizioni che emergono in questo densissimo saggio barthesiano. Da una parte la narrazione cinematografica, luogo della significazione ovvia, del senso che, scorrendo lungo la sintagmatica evenemenziale del film, in qualche modo lo riporta alla dimensione – costruita, abitudinaria e perciò posta come normale – dell'intelligibilità immediata, del *leggibile* come prodotto della storia e dell'ideologia che la sostiene. Dall'altra parte quel che Barthes chiama il *filmico*, la significanza ottusa del testo cinematografico in quanto tale, che emerge da una sua lettura non più sintagmatica, banalmente narrativa, ma “verticale”: una lettura che, oltrepassando il linguaggio articolato, blocca la dimensione orizzontale della narrazione, la temporalità artificiale che vi è insita, il significato sociale che in essa trova le fondamenta, andando a rintracciare il surplus di significazione del film – che sta proprio, sostiene Barthes per nulla paradossalmente, nel semplice fotogramma, in ciò che blocca cioè lo svolgimento cinematografico, il movimento naturalizzante dell'immagine per farla emergere come tale: come immagine, appunto, nient'altro che immagine. Illeggibile forse, ma non per questo insensata. “Il filmico – scrive Barthes – è diverso dal film: il filmico differisce dal film quanto il romanzesco dal romanzo (posso scrivere del romanzesco, senza mai scrivere romanzi)”. (Anche qui la semiotica successiva avrà da dire, e dirà di conseguenza, andando a individuare quella dimensione – relativamente autonoma, per Greimas – della figuratività che, sovrapponendosi alla tematica testuale e alla narrazione che la sostiene, dice dell'altro, rendendo concreti, sensibili, esperibili percettivamente, i valori in gioco).

Questo approdo al fotogramma come luogo testuale dello specifico filmico, come sarà chiaro, non è una banale negazione del film a tutto vantaggio di un'immagine forzosamente bloccata, di una specie di ritorno ingenuo alla pittura o alla fotografia. Il problema, per Barthes, non è immobilizzare il film ma ripercorrerlo verticalmente, doppiare l'orizzonte diegetico senza negarlo ma, anzi, tenendolo come traccia o palinsesto, come “armatura di uno spiegamento permutativo”; ritrovando così “il *dentro* del frammento”, il suo essere “parodico e disseminatore”: non come un ‘campione’ più o meno esemplare dell'insieme perduto, ma semmai come

una 'citazione' che apre il testo a significazioni al tempo stesso inerenti e trascendenti il testo, interfaccia produttiva fra il testo e il suo orizzonte intertestuale di riferimento. Così il film (testo complesso in tutta la sua significanza), come Ejzenštejn appunto richiedeva, va oltre il cinema (apparato che sforna prodotti di senso come altrettante merci di consumo), pervertendo altresì le costrizioni presunte logiche di un tempo narrativo a cui la letteratura ci ha abituati. È insomma specifico del film, grazie a questo dispositivo che fa della diegesi il luogo proprio della permutazione infinita del senso, costruire una temporalità nuova e al tempo stesso impossibile: "Per i testi scritti [...] il tempo della lettura è libero; per il film non lo è, poiché l'immagine non può procedere più in fretta né più lentamente, salvo perdere la sua stessa figura percettiva. Il fotogramma, istituendo una lettura istantanea e nello stesso tempo verticale, si prende gioco del tempo logico (che è solo un tempo operativo); esso impara a dissociare la costrizione tecnica (la 'lavorazione') dallo specifico filmico, che è il senso 'indescrivibile'". La conclusione di Barthes è così molto brechtiana (ma non benjaminiana): "Forse è questo l'*altro testo* di cui Ejzenštejn esige la lettura, quando diceva che il film non deve essere semplicemente guardato o ascoltato, ma che occorre *scrutarlo* e prestarvi attentamente orecchio". Ma per altri versi va ben oltre il problema del rinnovamento delle tecniche drammaturgiche in vista di una presa di coscienza sociale. Quel che è in gioco è qualcos'altro, probabilmente d'epocale, che fa dell'ottuso – a dispetto del suo nome, e di chi prova ingenuamente a motivarlo – tutt'altro che l'eroe postmoderno di una stupidità mediatica diffusa: "Questo ascolto e questo sguardo non postulano evidentemente una semplice applicazione dello spirito (domanda allora banale, voto pio), quanto piuttosto una vera mutazione della lettura e del suo oggetto, testo o film: grande problema del nostro tempo".