

*L'inedito*

Le fake news?
Sono figlie
di James Bond

ROLAND BARTHES - PAG. XVIII

Da Omero alla politica:
i meccanismi
per costruire
storie "verosimili"



Roland Barthes
«Sul racconto»
(conversazione
con Paolo Fabbri)
Marietti 1820
pp. 88, € 8

L'autore

Saggista e semiologo, Roland Barthes (Cherbourg 1915-Parigi 1980), è stato uno dei maggiori esponenti dello strutturalismo francese del '900. Ha insegnato all'École Pratique des Hautes Études e al Collège de France. Tra le sue opere, pubblicate da Einaudi: «Il grado zero della scrittura», «Elementi di semiologia», «L'impero dei segni», «Sistema della moda», «Miti d'oggi», «Frammenti di un discorso amoroso»

Barthes

Le fake news?
Sono figlie
di James Bond



Il ritratto di Roland Barthes di Ferdinando Scianna dalla mostra «Viaggio, memoria, racconto» in corso ai Tre Oci, a Venezia

In anteprima l'inizio del testo di Barthes «Sul racconto»

ROLAND BARTHES

Un racconto risulta composto di certe unità assolutamente necessarie, i nuclei, e di unità complementari o riempitive, che chiameremo espansioni. Sappiamo dalla linguistica che anche la frase è articolata secondo questo modello. Il nucleo in un enunciato è ciò che non può essere eliminato da questo enunciato senza farlo scomparire. Se dico ad esempio «domani, se sarà tempo buono, prenderò il treno per la mia villa di campagna», ebbene potrete sopprimere «domani», o «se sarà tempo buono», potrete sopprimere anche la «villa di campagna» ma non il «prenderò il treno». Perché sopprimendo questo, tutto l'enunciato si dissolve.

Esistono dunque un nucleo e delle espansioni che sono raggruppate intorno ad esso. Ebbene anche nel racconto esistono dei nuclei ed esistono delle espansioni. Ci sono cioè alcune informazioni che hanno un valore strutturale assolutamente fondamentale e sono in generale separate dalle altre da ulteriori informazioni che funzionano

appunto come espansioni.

Esaminiamo un brevissimo episodio di *Goldfinger*: l'eroe, James Bond, è di notte nell'ufficio del servizio segreto, il telefono suona, egli stacca il ricevitore, riceve un certo messaggio più o meno in codice, che decifra prima di passare all'azione. Tutto ciò occupa qualche pagina, in cui ci vengono dette molte cose sul carattere di *Goldfinger*, sull'atmosfera della notte, sullo spionaggio ecc.; ma in realtà in queste pagine esistono tutt'al più quattro o cinque informazioni che sostengono praticamente tutta la storia. La chiamata, un messaggio è lanciato, il messaggio è ricevuto da James Bond, poi il messaggio è enunciato, infine è completato. Questi quattro o cinque nuclei formano una sequenza, come uno scheletro di sequenze che voi potete riempire con delle numerosissime espansioni.

E quello che qui ci interessa è precisamente il fatto che il racconto si definisce attraverso questa specie d'economia o d'equilibrio tra una struttura chiusa, che è la sequenza di nuclei essenziali, un potere e una straordinaria libertà, di riempire, di catalizzare, come si dice, questi nuclei, con una infinità di notazioni. Il racconto è come una struttura che si può dilatare, è un fenomeno questo d'osservazio-

ne corrente, cioè sappiamo bene che il racconto può essere stipato di notazioni quasi infinite e ciononostante restare intelligibile, proprio perché esistono questi nuclei, queste funzioni cardinali, che hanno essenzialmente un valore di biforcazione, di *dispatching*: un nucleo è definito dal fatto che pone un'alternativa in cui un termine e non l'altro può essere scelto. Voglio dire con questo che, se il telefono suona, ebbene avete due possibilità: James Bond può staccare il ricevitore o no, e questo naturalmente può indirizzare il racconto in due sensi completamente diversi. Esistono dunque, come in una stazione ferroviaria, delle *placques* di biforcazione, dei punti di *dispatching*, che orientano il racconto in questa o in quella direzione e questo orientamento si produce ogni volta che esiste un nucleo.

Allora si può dire che questo nucleo del racconto rappresenta in fondo il rischio del racconto, la possibilità d'indirizzarsi, di direzione o anche di scopo, del racconto. Mentre le espansioni, in generale non hanno affatto questo valore strutturale: sono in linea di massima o degli *informants*, cioè delle informazioni che forniscono delle indicazioni sullo status dei personaggi o degli identificatori,

delle unità temporali, che situano nel tempo o nel luogo, delle identità, oppure sono degli indizi caratteriali, o d'atmosfera, che rinviano a significati essenzialmente parametrici rispetto all'insieme del racconto.

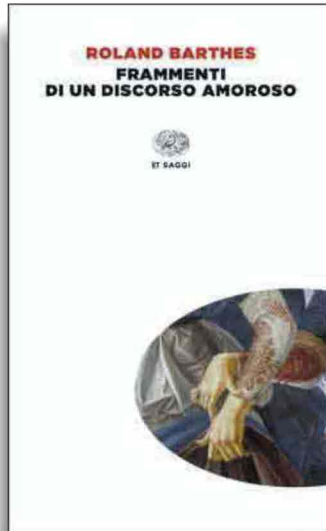
Se avete ad esempio una notazione che vi fa comprendere che la notte è tempestosa, ebbene in questo caso avete semplicemente un segno, cioè un certo significante che vi rinvia all'idea della tempesta; ma l'idea di tempesta non è legata all'una o all'altra azione dell'eroe nel capitolo. D'altra parte, tale segno dura allo stesso modo durante tutta una serie d'azioni; si tratta dunque di tipi di unità molto differenti. Vi presento questo come esempio delle classi d'unità verso le quali ci possiamo rivolgere o che possiamo cercare. Poi il problema è evidentemente quello di definire, ma a questo non siamo ancora giunti, di tentare di definire con precisione – e quando ci si arriverà si tratterà di un grandissimo successo e in quel momento sapremo molte più cose sugli uomini – di definire qual è la logica che regge la successione dei nuclei, vale a dire la costituzione delle sequenze. L'ho chiamato «appello», accettazione del messaggio, fine del messaggio ecc. Bene, questa è

una sequenza possibile, ma se analizzate i racconti troverete migliaia di sequenze. Si tratterà allora di ridurre questa gran quantità di sequenze a rapporti logici o almeno a un numero osservabile.

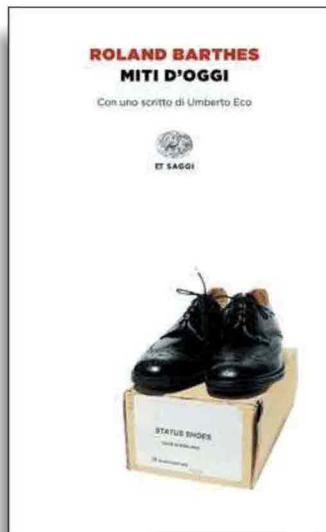
Esistono parecchie ipotesi in proposito. Possiamo pensare che esista una logica in certo modo antropologica, cioè una logica delle azioni umane, del tipo stimolo-risposta o preparazione-atto-risultato; una logica dunque di tipo antropologico che sarebbe comunque da definire.

Si può anche immaginare di strutturare le sequenze, cioè le serie di nuclei, secondo una sorta di logica paradigmatica: cercando cioè di rintracciare in ogni sequenza due poli, due nuclei (o super-nuclei) che possano essere messi in opposizione, proprio come i due termini d'un paradigma. Con ciò voglio dire che abbiamo molte sequenze, soprattutto in narrazioni di tipo poliziesco (giallo) o d'avventura, in cui esiste con tutta evidenza un primo polo, ma che è un polo di minaccia, il quale si riassorbe, alla fine della sequenza in distensione o al contrario, in una situazione di tranquillità vs. minaccia. È la struttura che Sceglov ha creduto di rintracciare nelle novelle di Sherlock Holmes da lui analizzate e che ha ridotto all'opposizione di fondo tra «calma» e «pericolo». Abbiamo qui l'abbozzo di una ricostruzione paradigmatica della sequenza, cioè i due termini di una coppia d'opposizione estesa a livello del sintagma secondo la legge jakobsoniana secondo la quale la poesia, la letteratura o anche la narrazione consiste nel «sintagmatizzare» opposizioni paradigmatiche.—

I SUOI CULT



«Frammenti di un discorso amoroso»
Trad. di Renzo Guidieri
Einaudi
pp. 258, € 12



«Miti d'oggi»
Trad. di Lidia Lonzi
Einaudi
pp. 296, € 12

La narratologia
è una critica feroce
delle ideologie
mediatiche

Un librino importante
che ha ancora
tante cose da dire
sulla nostra civiltà

Un sistema di segni
per capire
i meccanismi
del poliziesco

Alle origini dei miti d'oggi

Quella “conversazione improvvisata”, scordata in un cassetto per 53 anni

GIANFRANCO MARRONE

In un appunto conservato alla Biblioteca Nazionale di Francia, dove è allocato il suo lascito, si legge che Roland Barthes nel dicembre 1965 era a Firenze per un paio di conferenze. In quell'occasione si intratteneva nel locale Istituto universitario di Sociologia per una *conversation improvisée* con Paolo Fabbri e altri colleghi come Pier Paolo Giglioli, Cesare Luporini e Aldo Rossi. A quell'epoca Barthes era già assai noto per i suoi *Miti d'oggi* del '57, aveva appena pubblicato gli *Elementi di semiologia*, girava l'Europa per esportare le sue idee sui sistemi di segni – automobili, arredamento, cibo, moda – nelle società contemporanee: dissimulati perché portatori di ideologie regressive. E stava lavorando su un tema analogo: la forma profonda dei racconti (folklorici, letterari, giornalistici, scientifici), le strutture narrative che danno senso alle culture umane e alle esistenze individuali, la narritività. Fabbri, a sua volta, teneva seminari a Urbino (nel nascente Centro di semiotica), a Firenze (dov'era amico e assistente di Umberto Eco), frequentando a Parigi i corsi di Goldmann, di Greimas e dello stesso Barthes. Era il periodo d'oro dello strutturalismo, quando etnologi e psicanalisti, filosofi e storici, ma anche critici e scrittori, tenevano Saussure sul comodino, ritenendo il modello linguistico utile per spiegare il funzionamento generale dei fatti umani e sociali.

Quell'appunto è venuto alla luce lo scorso anno in seguito ad alcune ricerche condotte alla BNF da Thomas Broden, francesista dell'americana Purdue University. Broden manda una mail a Fabbri, quest'ultimo scartabellando nel suo archivio, e vengono fuori 19 cartelle ingiallite dove la «conversazione improvvisata» è già tradotta in lingua italiana. Tenute in fondo a un cassetto e dimenticate per 53 anni. Ma rilette adesso queste pagine risultano essere di un interesse straordinario. E vengono difatti mandate in libreria dall'editore [Marietti](#) 1820.

In che cosa consiste questo interesse? Innanzitutto, si tratta di una testimonianza diretta di quella che era, allora, la riflessione circa una scienza nuova, la narratologia, che porterà di lì a un anno alla pubblicazione di un celeberrimo fascicolo della rivista «Communications» dedicato all'analisi strutturale del racconto, con introduzione dello stesso Barthes e saggi di studiosi come Bremond, Eco, Genette, Greimas, Gritti, Metz, Morin e Todorov. In Italia diventerà *L'analisi del racconto* pubblicato da Bompiani nel '68. La scommessa è molto chiara: operando come in linguistica, si trattava di separare le invarianti narrative (ossia la forma comune ai vari racconti del mondo) dalle variabili affabula-

torie legate alle singole culture o individui (la sostanza antropologica ed estetica che discende dalla miriade di storie che la specie umana produce di continuo).

Qui Barthes lo chiarisce bene: la linguistica si ferma allo studio della frase; la narratologia va oltre, e studia i discorsi, i quali hanno la configurazione di un racconto. Studiosi come Propp con le fiabe, Lévi-Strauss con i miti, i formalisti russi con il romanzo hanno lavorato in questo senso, riprendendo la tradizione della *Poetica* e della *Retorica* aristoteliche: le quali avevano messo in evidenza i nessi fra la struttura della narrazione e la costruzione della verosimiglianza. Il poeta, per Aristotele, non deve raccontare il vero (spesso inverosimile) ma il verosimile (ossia il credibile). Ed è quel che, spiega Barthes, fanno i mezzi di comunicazione di massa, abili costruttori di storie né vere né false ma verosimili, alle quali il pubblico è spesso portato a credere. Ed è così che la narratologia diviene critica feroce delle ideologie mediatiche. Da un lato viene congedato lo storicismo, in nome del principio strutturale per cui ogni elemento ha valore solo in relazione a tutti gli altri (se all'inizio della storia un personaggio pianta un chiodo, alla fine di essa dovrà impiccarci).

Dall'altro si mostra come riuscire a costruire storie efficaci, le quali, pur generando grandi passioni, insinuano valori molto spesso tradizionali, quando non reazionari. In questa conversazione Barthes fa l'esempio di *Goldfinger*, il celebre romanzo di Fleming con James Bond protagonista: un eroe straordinario, brillante e seducente, al servizio delle libertà democratiche occidentali che tuttavia, come mostrerà anche Eco in un suo saggio coevo, vive entro forme narrative assai banali, elementari, fortemente ripetitive.

Come si vede, questo librono ha oggi tanto da dire quanto meno su due grandi questioni: da una parte il tema delle fake news (che andrebbero ripensate in termini di architetture del verosimile), dall'altro lo storytelling (a cui andrebbe attribuito un minimo di scheletro formale che potrebbe reggerne le sorti). Queste pagine, in questo, aiutano parecchio. —

© BY NANCY ALGUNDI RIFITTI RISERVATI