

Gianfranco Marrone

Fra discorso e narrazione*

Appunti di lettura

1. Storie di Barthes

Il problema del nesso fra struttura e storia, fra sistemi di significazione e processi memorabili del passato è fra i più discussi nella cultura del Novecento, e forse fra i più fraintesi. Già la dicotomia saussuriana diacronia/sincronia provava a superare ogni malinteso a proposito di una presunta contrarietà (ontologica ed epistemologica) fra sistemi e mutamenti linguistici, ricordando come si tratti di sguardi diversi sul medesimo fenomeno sociale: lo studio diacronico, comparando fasi temporali diverse della *langue*, non si oppone a quello sincronico ma lo presuppone. Analogamente Lévi-Strauss sosteneva che etnologia e storiografia collaborano e non confliggono, di modo che il ‘carattere cieco della storia’ fornisce ai sistemi antropologici il materiale a partire da cui istituirsi e incarnarsi. Al seguito di Hjelmslev, Greimas ricordava come a porre il problema del senso – e dunque l’urgenza di una semantica *strutturale* – è il lavoro empirico delle scienze umane, fra cui, soprattutto, quelle storiche: selezionare gli avvenimenti del passato è metterli

* Queste note prendono spunto dalla mia relazione introduttiva al seminario “Storie di Barthes” (Urbino, Centro internazionale di scienze semiotiche, 23 marzo 2015), sostanzialmente, fra gli altri, dagli interventi di Fabbri, Marsciani, Migliore e Pezzini pubblicati qui di seguito.

in condizione di significare. Per non parlare di Lotman, che ha edificato la sua semiotica facendo giocare prevedibilità e imprevedibilità, sistemi di senso e loro ‘esplosioni’ accidentali. Il tutto alla luce della teoria dell’enunciazione di Benveniste, dove il nesso discorso/storia è intrinseco al fatto semio-linguistico. Da cui gli studi di Coquet, e, per altri versi, il ruolo della esattezza storica e della finzione nel romanzo storico in un Eco.

A restare più spesso invischiato in molti equivoci in merito è stato invece Roland Barthes o, per meglio dire, il suo uso ermeneutico, la *storia* della sua ricezione. Alfiere esplicito di uno strutturalismo rigoroso, di una semiologia linguisticamente orientata, Barthes è stato prevalentemente (fra)inteso come un fautore della primarietà dei sistemi stabili sui processi in divenire, in quanto tale disinteressato alle vicende storiche, meno che mai alle metodologie per studiarle. A distanza di diversi decenni dalla stesura delle sue opere, e in occasione del centenario della sua nascita, è arrivato il momento di sfatare molti luoghi comuni in tal senso. Rendendo conto non solo della problematicità dell’argomentazione barthesiana ma anche della sua ricchezza, nonché degli stimoli che la sua opera oggi ancora offre alla riflessione semiotica e filosofica. Soprattutto in un periodo di rigogliosi naturalismi storici qual è quello attuale. Rileggendo alcuni suoi testi più direttamente inerenti tali problematiche, e tenendo conto della varietà e vastità dei suoi interessi di critico a tutto tondo e di scrivente/scrittore, non sarà difficile accorgersi che la storia – i suoi oggetti e i suoi problemi – tornano in Barthes spesso e bene. Ora dichiaratamente ora meno, ma comunque con la dovuta insistenza. Oltre agli articoli, per così dire, istituzionali in questo senso, come *L’effet de réel* o *Le discours historique*, si pensi al Barthes intriso di cultura greca antica (tema del tutto non lavorato), alla sua ostinata passione per Michelet, alle riflessioni sulla storiografia della letteratura (*Histoire ou littérature?*) o della moda (*Histoire et sociologie du vêtement*), al suo tormento per l’eterno presente che i media di massa sembrano porre ai loro consumatori (*Mythologies*), al suo interesse per la narrazione giornalistica (*Structure du faits divers*), all’emergenza del reale nell’immagine (*Rhétorique de l’image, Chambre claire*). Da qui, alcuni punti teorici chiave che andrebbero attentamente sviluppati: la neutralizzazione dell’opposizione (referenzialista) fra storia e storiografia, a favore dell’idea di un *discorso storico* che le fonda entrambe; la questione del sistema dei generi che, opponendo storia documentaria a letteratura di finzione, presuppone un mitismo comune che surrettiziamente le fonda; il carattere narrativo del discorso storico; il dato storico come significato discorsivo: l’effet-

to di reale; la posizione dell'enunciatore e dell'enunciario nel discorso storico e la complessa tipologia degli *shifters*; la questione delle tre durate (Braudel) e la scrittura dell'evento; il senso della periodizzazione; la cronaca giornalistica e i *faits divers*.

Gli appunti che seguono, rileggendo alcuni dei testi chiave appena ricordati, provano ad articolare un po' meglio alcune di tali questioni.

2. Stile e fascinazione

Il punto di partenza di questo orientato percorso di lettura non può che essere il *Michelet par lui-meme* (1954), libro che, nonostante il dichiarato interesse di Barthes per il grande storico francese, è fra le sue opere meno lette, pressoché mai discussa, mai di moda. Generalmente per il *Michelet* si parla di critica tematica, attenta cioè al contenuto, da opporre alla critica formale, strutturale e semiologica che avrebbe caratterizzato pressoché l'intero Barthes; le frasi del volume che si citano a questo proposito sono sempre le stesse: la «struttura di un'esistenza», una «tematica», un «reticolo *organizzato* di ossessioni», «un museo immaginario», una «pre-critica»... Ma questo interesse verso la tematica, Tomacevskij docet, non è mai evidente né innocente, dato che, inevitabilmente, essa non può stare da sola, esigendo una qualche forma di mediazione, espressiva e formale, mediaticamente pertinente.

Secondo Barthes, Michelet è la storia con la passione e con il corpo, una specie di prefigurazione della storiografia etnografica delle *Annales* (mentalità, oggetti, materialità, vita quotidiana), ma con in più lo slancio romantico, l'investimento personale e erotico, sensoriale e corporeo. Esplicita e autoevidente, senza infingimenti o ipocrisie, l'opera di Michelet è la storia al grado pieno, assoluto, l'opposto cioè di quel grado zero a cui Barthes, l'anno precedente, aveva dedicato il suo primo libro. C'è in Michelet, secondo Barthes, una *fascinazione dello scarto temporale*. La Storia, sempre maiuscola, è passione, sentimento onirico di una separazione irrimediabile, colmabile tuttavia con l'immaginazione e con il corpo. Così, da una parte il libro ricostruisce le connotazioni ideologiche della storia che lo storico le fornisce; dall'altro, ricostruisce il discorso di Michelet nella sua eteroclita totalità, mescolando euforicamente l'uomo e l'opera, lo storico e la storia, insistendo su uno *stile* «che mette la storia in vetrina». Quel che manca è la semiotica testuale, uno sguardo sull'immanenza, sull'articolazione interna dei testi, sulle forme del contenuto, tant'è che, quando si parla di significati ideologici, essi sono sempre esterni all'opera. Anche se non sono del tutto assenti osservazioni testuali di un certo rilievo, per es.,

sull'enunciazione. Ecco per esempio cosa si dice del Michelet predatore: «questa vocazione consiste nel sostituire, alla cadenze dell'arte nobile, bruschi incisi, richiami del tipo 'mettete, avrete, sull'argomento tornerò, credo, dirò, bisogna dire che'. E la prefazione, la nota o il commento finale stanno al discorso come l'incisto alla frase: e sono frequenti, questi ricorrenti sguardi che M. getta sulla propria opera (quel che Proust chiama le cadenze da musicista di M)» (1954: 21).

La parte per più interessante è comunque quella metodologica, da cui si coglie perfettamente come la critica tematica di Barthes non è elencazione di contenuti ma loro messa in forma, ricostruzione strutturale. Da che cosa si riconosce un tema? e, soprattutto, di che cosa si tratta? Innanzitutto, dice Barthes, il tema è *iterativo* – diremmo noi una isotopia –, percorre tutta l'opera a prescindere dai contenuti storici di cui si parla. Così l'opposizione guelfo/ghibellino la si incontra una decina di volte, nei punti più disparati. È come se ci fosse nelle opere di Michelet una stratificazione di contenuti semantici: da un parte il fatto storico, dall'altra la sua ricopertura tematica, *figurativa* e, vedremo, assiologica. Il tema è il punto di vista personale, di 'scelta esistenziale', sul fatto storico. C'è come una 'sinfonia' nell'opera di Michelet, una rete isotopica di natura figurativa ed estetica. Il tema, dice Barthes, «resiste alla Storia», non foss'altro perché viene detto o segnalato figurativamente sempre allo stesso modo (la bambola alla quale la bambina crede e non crede, il battello olandese). In secondo luogo, il tema è sostanziale, materico, dunque percettivo, estetico. Il barbaro è fluido, il gesuita macchinico, etc. Così, dice Barthes, il tema «recupera la Storia». Michelet è privo di idee politiche proprie, ma ricoprendole di esperienze corporee le fa diventare tali. L'anglofobia dà la nausea per la pletora sanguigna; la germanofilia è delizioso fluire di latte-sangue; il Popolo è redenzione perché unione di maschile e femminile. Da cui la produzione di «un sistema di valori», di assiologie date per sovrapposizione di euforia/disforie su opposizioni di qualità sensibili (fluido/macchinico, liscio/striato, continuo/discontinuo): «la Storia viene giudicata dal tribunale della carne». Infine, il tema è *riducibile*, come le varianti superficiali a costanti più profonde: il barbaro, il fanciullo, le lacrime sono riconducibili al calore umido e rotondo; il gesuita, la macchina, la noia sono tutti casi di demoltiplicazioni. da qui l'idea di un reticolo di temi, sia per via gerarchica (riduzione) che per semplice dipendenza interna. così, Michelet va letto per intero, in modo da poter ricostruire il reticolo, la struttura tematica, che permette di coglier-

ne l'ermeneutica (il termine è di B.) interna. Esempio: la fantasmagoria è collegata, da un lato, a uno stato instabile della materia, e, dall'altro, all'arbitrario del Mondo-Donna, così se Napoleone è fantasmagoria, è screditato, negativo, disforico. Così, «il discorso di Michelet è un autentico crittogramma, per decifrarlo serve una griglia, e questa griglia è la struttura stessa dell'opera. ne viene fuori che nessuna lettura di Michelet è possibile se non è totale: bisogna risolutamente collocarsi all'interno del recinto».

3. In dialogo con la storiografia

Il *Michelet* viene recensito entusiasticamente, pochi mesi dopo la sua uscita, da Lucien Febvre sulle *Annales*, e da quel momento Barthes diviene collaboratore assiduo della celebre rivista francese¹. Vi pubblica diversi saggi e articoli, ma anche recensioni di libri e resoconti di incontri. Il semiologo strutturalista per eccellenza, sincronico sino al midollo, ragiona e discute con gli storici di temi e problemi di varia natura e importanza, dalla storiografia all'etnologia e alla letteratura, dalla moda all'alimentazione. Nel momento in cui gli studi storici rinnovano le metodologie e allargano al quotidiano i propri oggetti di ricerca, appare evidente che la semiologia alle prime armi, quale Barthes l'immagina e progressivamente costruisce giusto in quegli anni, trova in essi la sua sponda, per così dire, naturale. Soltanto uno sguardo caricaturale, e tendenzialmente malevolo, può invece pensare storia e struttura come termini antitetici. Rileggiamo alcuni di questi testi.

3.1. Aritmie

Colpisce, per esempio, una lunga recensione di *Histoire de la civilisation française* di Duby e Mandrou (1958), libro che non è in senso stretto un testo di storia ma una sua divulgazione. Superando l'idea scolastica di *civilisation* come trivio di arti nobili (letteratura, pittura, musica), questo volume assorbe l'idea di una storia delle mentalità e storia materiale, e prova a rilanciarla su larga scala per un pubblico di non specialisti. Si tratta di capire, osserva Barthes, come e quanto questa nuova maniera di pensare la storia sia stata acquisita a livello del lettore medio, per es. dagli studenti di scuola. L'idea stesa di *civilisation* impone infatti una sorta di sincronia che è difficilmente rendibile a livello di diacronia, ed è complicato riuscire a rendere l'idea di una trasformazione storica di sistemi piuttosto che di singoli elementi. Dove il pro-

1 — Manca, a nostra conoscenza, uno studio accurato sulle collaborazioni più o meno assidue di Barthes alle riviste. Che sarebbe evidentemente, oltre che abbastanza semplice a partire dagli indici delle *Oeuvres complètes*, assai utile.

blema centrale resta quello della costruzione cosciente, ed esplicita, del sistema: il libro, nota Barthes per esempio, pur funzionando per secoli (periodizzazione aprioristica e arbitraria), insiste molto sui *due ritmi differenti della civiltà rurale e di quella urbana*. Dove l'aritmia forse è ciò che potrebbe costituire il proprio della civiltà francese rispetto ad altre.

Ma sono i saperi pregressi contro cui si staglia (o con cui si acquatta) il discorso di questo libro? Cambiano parecchio se in riferimento al Medioevo o alla modernità. Il Medioevo, per quanto rivalutato parecchio, è ricostruito come una «sincronia naturale», è visto come una civiltà a se stante, senza storicità interna. La modernità ha invece ritmi più rapidi, è ricostruita nelle sue trasformazioni. Così, via via che ci si avvicina al presente il racconto accelera — di modo che, in sintesi, per il Medioevo c'è un *effetto di sincronia*, mentre per la modernità un *effetto di diacronia*. Cosa che connota ancora una certa ingenuità della storiografia, diffusa su larga scala o meno.

3.2. Costume e abbigliamento

Saggio di tutt'altro spessore è *Histoire et sociologie du vêtement* (1957), il cui progetto semiologico è subito chiaro: da una storia dell'abito che non dichiara il proprio oggetto e soprattutto i propri, si passa a una sociologia del vestito che fa suoi gli insegnamenti di Saussure; da cui l'uso di una serie di modelli come *langue/parole*, *significante/significato* o *sintagma/paradigma* applicati al vestito. In tal modo, si fa storia solo di un sistema, mai di elementi isolati nel corso del tempo, sociologia e semiologia sono la medesima cosa.

In questo saggio Barthes arriva a poco a poco all'idea di una scienza delle significazioni come analisi dei segni socio-culturali dell'abbigliamento, distaccandosi progressivamente da una psicologia delle motivazioni alla Kiener (che ragiona in termini di protezione, pudore e ornamento), da una psicanalisi del vestirsi alla Flügel (che riconduce le scelte vestimentarie a una spiegazione sessuale e la moda a una nevrosi per procura), da un'etnografia descrittiva alla Kroeber o Leroi-Gourhan (che mette in relazione forme vestimentarie e parti del corpo o punti d'appoggio dell'abito), da una storiografia alla Truman o Quicherat (che studia la trasformazione delle forme vestimentarie in relazione alla successione delle epoche politiche e allo *Zeitgeist* relativo), da una sociologia alla Spencer (poco incline all'idea di struttura e di segno). La scienza delle significazioni nasce perciò in Barthes, non da una generica volontà di rinnovamento filosofico, ma come esigenza di un metodo speci-

fico per lo studio di un oggetto specifico. Studiare il vestito significa, per Barthes, mettere in evidenza il suo carattere al tempo stesso sociale e storico, ma soprattutto strutturale e significante. Da questo punto di vista, il vestito è dotato di tutta una serie di caratteristiche analoghe a quell'altro sistema sociale che è la lingua.

Esso possiede un lato istituzionale e un altro individuale, un lato significativo e uno significato, un piano paradigmatico e uno sintagmatico, un livello diacronico e un altro sincronico. Dal che si coglie molto chiaramente come la semiologia di Barthes non sia una linguistica allargata ad altri sistemi di segni, sotto l'egida di quell'interpretante generale che è la lingua. Molto diversamente, essa è il luogo in cui l'analisi di sistemi sociali apparentemente molto diversi trova un punto di confluenza, rintraccia cioè, al di sotto delle variabili sostanziali, le invarianti formali.

Parallelamente, sul piano dell'oggetto, Barthes coglie come, a partire da un fenomeno apparentemente unitario, sia possibile moltiplicarne gli aspetti a seconda del punto di vista disciplinare che lo prende in carico, del criterio di pertinenza prescelto per descriverlo. Il vestito è come il linguaggio per Saussure: una massa eteroclitica al cui interno è possibile trovare di tutto; aspetti fisici, tecnologici, economici, estetici, psicologici, sociologici etc., studiati ognuno dalla rispettiva disciplina. Questa massa eteroclitica non deve essere diluita nei vari punti di vista disciplinari che possono esaminarla, per sparire come oggetto unitario. Il vestito – come la lingua saussuriana – può trovare un punto di vista interno attraverso cui descriverne la specificità. E così come il linguaggio di Saussure si divide in *langue* e *parole*, per Barthes la nozione di vestito va divisa – riprendendo un'osservazione presente nei *Principi di fonologia* di Trubezckoj – in *costume* e *abbigliamento*: da una parte una realtà istituzionale e sistematica indipendente dai singoli soggetti; dall'altra una realtà individuale, un modo personale di vestirsi e di atteggiarsi, di indossare gli abiti, valorizzandone e disvalorizzandone i singoli aspetti.

3.3. Una disgiunzione problematica

Vorrei dire qualcosa di più su *Histoire ou littérature?* (1960), saggio tanto importante quanto tendenzialmente misconosciuto. Di questo articolo colpisce innanzitutto il titolo, che resta inspiegato nel testo, e che userò qui come sua complessiva chiave di lettura. Se nel testo sul vestito l'opposizione era fra due discipline (storia e sociologia), qui è invece, almeno a prima vista, fra una disciplina e un suo oggetto possibile, che diviene infine una equiparazione fra livelli di pertinenza discorsiva. I passaggi d'argomentazione, abba-

stanza dissimulati, sono tre. Innanzitutto la posizione di due livelli ben distinti (storia *della* letteratura); in secondo luogo l'individuazione di una biforcazione topica (storia della funzione letteraria e storia della creazione soggettiva) che mantiene inalterati i due livelli; infine il riconoscimento di un solo livello (storia *e/o* letteratura), dove sia la storia sia la letteratura sono considerate come forme di discorso, diverse nei contenuti ma equiparabili dal punto di vista formale. Progressivamente, mettendo in discussione l'oggetto (di cosa fare storia?), si arriva a mettere in discussione lo sguardo sull'oggetto (quale storia?), per giungere all'idea che anche la storia, al pari della letteratura che studia come suo oggetto possibile, è un dato semiologico di cui rendere adeguatamente conto.

Il saggio prende corpo a partire da una serie di studi sull'opera di Racine. Barthes, che in quegli anni com'è noto s'occupava del grande drammaturgo, legge le opere critiche che lo riguardano facendone oggetto di orientata storia letteraria. Ma a poco a poco il suo sguardo si sposta; di modo che questi studi, da tradizionale bibliografia critica, divengono essi stessi corpus discorsivo da analizzare con cura. La celebre polemica con Raymond Picard, che infiammerà per diversi anni il dibattito non solo francese su vecchia e nuova critica letteraria, nasce da qui. Dal fatto di mettere in dubbio, se non in netta crisi, il senso degli studi letterari tradizionali che confondendo storia e critica, finiscono per bearsi di se stessi senza dir nulla o quasi di quei testi che pure dovrebbero essere oggetto del loro operare. Da saggi critici, divengono testi-oggetto.

La storia letteraria tradizionale, dice Barthes, «di storia non ha che il nome» (96): le storie della letteratura sono storie di uomini soli, successione di cronache biografiche, o nella migliore delle ipotesi lavori critici su singole opere; da cui, appunto, la strisciante sovrapposizione fra storia e critica, nonché fra critica e psicologia. Ma storia e letteratura, per Barthes, hanno un diverso ritmo: «la riluttanza generale degli storici della letteratura a passare [...] dalla letteratura alla storia ci fa capire questo: c'è uno statuto particolare della creazione letteraria; e non solo non si può trattare la letteratura come qualsiasi altro prodotto storico [...], ma a questa specificità dell'opera contraddice in una certa misura alla storia; insomma l'opera è essenzialmente paradossale, è segno di una storia e insieme resistenza a essa» (97). Meglio allora distinguere due forme di studi letterari, le quali, ed è questo il punto, «non hanno lo stesso livello di obiettività»: da una parte c'è la letteratura come creazione soggettiva, che in senso stretto non è oggetto di storia;

dall'altra la letteratura come istituzione, sorta di istituzionalizzazione della soggettività, di cui invece si dà storia.

Per quel che riguarda il secondo punto, Barthes ricorda come Lucien Febvre avesse elaborato un possibile programma di una storia letteraria, individuando alcuni fenomeni che avrebbero dovuto costituire il suo rinnovato oggetto d'analisi: l'ambiente, il pubblico, la formazione intellettuale dei lettori, le mentalità collettive, le istituzioni culturali etc. Che ne è di questi fenomeni nelle opere dei sorboniani? Ben poco, osserva Barthes. L'ambiente, per esempio, più che contesto culturale finisce per essere inteso come cerchia ristretta di amici e parenti dell'autore. Analogamente, il pubblico non è considerato come collettività stratificata in precise categorie sociali ma semmai come accozzaglia casuale di singoli individui. Per non parlare dell'autore, pensato sempre come fine unico e solo del lavoro storico-critico, senza un sistema culturale e sociale che, sostenendolo, lo ponga in essere. L'autore, che diverrà com'è noto uno dei principali bersagli polemicici del Barthes *mainstream*, è venerato dall'indagine storico-letteraria tradizionale: l'autore è come l'evento degli storici, alla perenne ricerca di una congiuntura e di una struttura che ne colgano il senso e il valore. Quel che manca del tutto, osserva Barthes, è una problematizzazione della letteratura in quanto tale, o, meglio, uno studio storico dell'idea di letteratura: facendo una storia dell'idea di letteratura se ne dismetterebbe la supposta essenza eterna, relativizzandola, togliendole naturalità e spessore ontologico: «l'essere della letteratura collocato nella storia non è più un essere. Dissacrata, ma a mio avviso tanto più ricca, la letteratura torna a essere una delle grandi attività umane» (103).

Andando poi alla sfera della creazione soggettiva, sembra di capire, si passa dalla storia alla critica: passaggio che non è ben esplicitato, ma comunque praticato. Da una parte Barthes dice: «lasciamo ora la storia della funzione per affrontare quella della creazione»; ma da questo momento in poi il termine 'storia' sparisce, ed è sostituito sempre da 'critica'. Sta qui il passaggio al terzo stadio sopra ricordato: quella che era una storia della creazione letteraria, secondo momento della letteratura dopo quello delle sue funzioni, diviene critica letteraria, che ha un diverso statuto ma un pari livello della storia. La disgiunzione del titolo (problematizzata nel saggio, come indica il punto di domanda) sta qui: da una parte la storia della funzione letteraria (programma di Lanson e di Febvre rivisto meticolosamente da Barthes), oggetto tutto sommato di una attrezzata sociologia della letteratura; dall'altra parte una critica dell'opera letteraria, di cui, come Barthes aveva detto prima, non

si può fare storia. Ma come si passa dalle storie confuse della creazione letteraria (ricche di uno psicologismo che pone la soggettività come una 'materia senza prove') a una critica dell'opera? Per riuscirci, occorre sì e no passare dalla pratica di una psicologia (confusa ed eteroclita) a una «critica totale», semiologica e sistematica; ma anche dall'idea dell'opera come *prodotto* (e dunque di uno studio della sua produzione come 'genesi' causale) a quella di un'opera come *segno*, con significanti e significati, da aprire, sulla base di un sistema di segni più ampio; e, inoltre, da una trattazione impressionistica dei fatti storici a un lavoro di ricostruzione strutturale che non può non essere esplicito nei criteri e nei metodi. L'esplicitazione delle scelte è consustanziale alla semiologia strutturale. Permane, a ben vedere, in queste righe una visione interpretativa, ermeneutica dell'opera-segno: «l'idea di prodotto ha gradatamente ceduto il posto all'idea di segno; l'opera sarebbe il segno di un al di là di sé stessa; la critica consiste nel decifrare la significazione, nello scoprire i termini, e principalmente il termine nascosto, il significato» (105); e si cita il lavoro di Lucien Goldman su Racine e il giansenismo, dove l'opera è il significante e il giansenismo il significato. Ma si aggiunge però: «si tratta quindi di un movimento generale che consiste nell'*aprire* l'opera [Eco non aveva ancora scritto *Opera aperta*], non come effetto di una causa, ma come il significante di un significato» (e qui il riferimento indiretto è al Lévi-Strauss dell'efficacia simbolica, che aveva ben distinto fra causalità e significazione). «Il carattere sistematico della lettura si ritrova a tutti i livelli» (106): prima di tutto al livello dello stesso significante (da cui il problema di rintracciarlo, di sfuggire dall'idea di un'evidenza della significazione: il significante non c'è già nei dati che la storia ci rimanda, ma va ricostruito nella sua relazione al significato: «qual è, in concreto, il significante? è una parola? un verso? un personaggio? una situazione? una tragedia? l'intero corpo dell'opera? chi può decretare il significante se non [...] cominciando col porre il significato, prima del significante?» (106); la risposta sta dunque nella *coerenza* complessiva dell'opera. E poi anche a quello dei significati: «se l'opera significa il mondo, a quale livello fermare la significazione?» (107) «per un segno, quanti significati! Non vogliamo dire che sia vano soppesare la verosimiglianza di ciascuno di essi, ma semplicemente che non si può fare la scelta finale senza prendere posizione sul sistema mentale nella sua interezza» (108).

Da cui una critica dei critici, l'individuazione degli impliciti teorici e ideologici che essi pongono. Costoro infatti, da una parte, ripropongono il mito romantico del genio e dell'ispirazione, che fa del-

l'opera il risultato di una alchimia tanto misteriosa quanto non detta, indicibile perché mai indagata; dall'altra, positivamente, si appoggiano su un'altra mistica, quella del dato filologico, prestando attenzione a dettagli mai ricondotti a un insieme, a reti di analogie senza né inizio né fine: «la cosa curiosa è che il mito romantico dell'ispirazione [...] si associ a tutto un apparato scienziato; così da due ideologie contraddittorie nasce un sistema bastardo, o forse una comoda riserva di alibi, l'opera è razionale o irrazionale a seconda dei bisogni della causa [...] sono ragione, ecco le prove; sono mistero, vietato accostarsi» (110).

Ciò di cui invece occorre rendere conto, assumendosene le conseguenze teoriche e metodologiche, è ciò che Barthes chiama il paradosso della letteratura: istituzionalizzare la soggettività, operazione tanto improbabile quanto costantemente perseguita, dinnanzi a cui lo storico, costitutivamente impossibilitato a dir la verità definitiva sull'opera, cede il passo al critico; il quale, a sua volta, non può far altro che dichiarare apertamente le proprie credenziali e i propri obiettivi, rinunciando a ogni parola definitiva, a ogni enunciato apodittico. Il critico, in tal modo, non tiene un discorso sull'opera ma ne mima le fattezze, facendosi anch'esso parte di quella letteratura che in linea di principio costituisce l'oggetto del suo dire. Nel momento in cui la critica assume il medesimo livello discorsivo della parola letteraria, ogni distinzione a priori fra linguaggio e metalinguaggio viene meno, lasciando emergere senza tema di apparire includente la soggettività e la storicità, l'essere al mondo del discorso critico, il suo impegno, le sue strategie. In questo senso, e solo in questo la storia letteraria raggiunge le opere di cui dovrebbe discutere. Storia e letteratura, per la mediazione della critica, non sono più due livelli di discorso ma il medesimo. Da cui l'alternativa posta nel titolo del saggio. E il punto di domanda che la problematizza.

4. Storia e finzione

Era necessario questo lungo giro di riletture per inquadrare al meglio, inserendolo nel lento processo di pensiero che ne costituirà il contesto teorico, il saggio certamente più noto e più importante di Barthes sulla storia, «Il discorso storico» del 1973, destinato ad aprire anche all'interno degli studi storici un grosso dibattito di natura innanzitutto epistemologica. Si tratta di un testo duro, serrato, assai polemico e al tempo stesso molto convincente, che non poteva non suscitare, accanto a entusiasmi pregiudiziali, resistenze infinite. Punto di partenza è la messa in discussione della opposizione fra storia e finzione, discorso storico e discorso

letterario, realtà e immaginazione (e, in fondo, razionalità e irrazionalità): una questione di generi che pone altresì problemi epistemologici e filosofici molto ampi – che, diciamolo, è in controtendenza con l'ontologismo attuale e la sete di realtà dei nostri filosofi e storici. Il saggio dimostrerà che non solo questa differenza fra storia e finzione non si pone, praticando i due tipi di discorso i medesimi dispositivi semiotici, ma in qualche modo alcuni di questi dispositivi tendono a produrre un *effetto di realtà* che fornisce al discorso storico i suoi alibi referenzialisti e veritativi, costruendo la sua autorevolezza veridittiva. Lavorando su alcuni testi di Erodoto, Machiavelli, Bossuet e Michelet, Barthes passa in rassegna del discorso storico tutti i suoi livelli costitutivi: quello dell'enunciazione (a metà strada fra gli *shifters* di Jakobson e l'apparato formale di Benveniste), quello ma anche dell'enunciato (caratterizzato narrativamente, fra esistenti e predicati), quello della semantica (significati detti, impliciti, elusi), quello della supposta realtà storica (emergente dall'organizzazione narrativa). Ripercorriamo brevemente tutti questi livelli.

4.1. Enunciazione

«In quali condizioni lo storico classico è indotto – o autorizzato – a designare egli stesso, nel suo discorso, l'atto con il quale lo enuncia?»; «quali sono gli shifters che garantiscono il passaggio dall'enunciato all'enunciazione?» (138). Ecco due domande chiave, strettamente collegate fra loro. Esattamente come il critico con l'opera letteraria, lo storico non può non inscrivere la propria soggettività nel discorso che tiene sulla realtà storica: andando a costituire, insieme con la propria figura di enunciatore sedicente obiettivo, quella realtà detta esterna di cui pretende di raccontare la storia. Il discorso storico è disseminato di dispositivi linguistici che ancorano la parola dello storico alla storia di cui sta dicendo. Ci sono per esempio quello che Barthes chiama i *commutatori di ascolto* («per quanto mi è stato riferito», «per quanto ne sappiamo», «*x* dice che») che pongono nel discorso la presenza della testimonianza (noi diremmo dell'Informatore), e dunque di un 'altrove' che si installa a forza nel discorso storico. Più importanti quelli che vengono definiti *commutatori d'organizzazione discorsiva*, con i quali l'enunciatore tende ad articolare in parti il proprio discorso, ponendo in esso dei punti di riferimento e dei movimenti interni a esso: *l'immobilità* («come abbiamo detto precedentemente»), *la risalita* («rePLICANDO da più alto luogo» = *altius repetere*), *la ridiscesa* («tornando all'ordine nostro», «dico come»), *il punto d'arresto* («di lui non diremo altro»), *l'annuncio* («ecco le altre azioni degne

di memoria da lui compiute»). Questi commutatori pongono il problema del nesso fra tempo della storia enunciata e tempo del discorso che lo enuncia, con una serie di *effetti di senso* molto precisi. Innanzitutto una possibile accelerazione della storia, che scatta nella messa in evidenza della relazione fra due (o più) modi diversi di dilungarsi (o di non dilungarsi) su un fatto storico; quante pagine per ogni fenomeno? «Più ci si avvicina al tempo dello storico, più la pressione dell'enunciazione si fa forte, più la storia rallenta» (139). In secondo luogo, la storia a zig zag: come quando per esempio in Erodoto appare un personaggio, poi si illustrano i suoi antenati, e poi si torna a lui raccontando ciò che ha fatto. In generale, è il mondo dei flashback e dei flashforward, che la storia condivide senza alcun dubbio con il romanzo e con il cinema. Un altro aspetto enunciativo decisivo è quello che riguarda gli incipit del discorso, demarcatori di discontinuità che *distruggono il flusso storico* supposto continuo, ponendo, per il fatto stesso di cominciare il discorso, un inizio alla storia. Ve ne sono di due tipi: l'apertura performativa (al modo dei poeti, «ora io comincio a raccontare, in nome di...»), e la prefazione. Quest'ultima non serve a esprimere la soggettività dello storico, come di solito si ritiene, ma a «complicare il tempo della storia mettendolo a confronto con un altro tempo, quello del discorso stesso» (140); cosa che finisce per *denaturalizzare il tempo*, per imporgli un ordine esterno per nulla dato in sé ma costruito dal discorso, per «decronologizzare il filo della storia e restituire, non foss'altro che a titolo di reminiscenza e di nostalgia, un tempo complesso, parametrico, nient'affatto lineare, il cui spazio profondo ricorderebbe il tempo mitico delle antiche cosmogonie» (140). Da cui la funzione principale di questi shifters, che è quella di «attestare la funzione predittiva dello storico: è proprio in quanto *sa* quel che non è stato ancora raccontato che lo storico, come l'attore del mito, ha bisogno di sovrapporre allo svolgimento cronico degli eventi i riferimenti al tempo proprio del suo discorso» (140).

Sempre sul piano della enunciazione Barthes elenca una serie di commutatori riguardanti l'enunciatario, ovvero l'immagine costruita del lettore del testo. Molto di rado c'è la presenza esplicita del lettore (a meno che la storia non sia, come in Bossuet, una 'lezione'): quello storico è un *discorso senza tu*, di modo che i commutatori significano la loro assenza. Ma come si costituisce invece la figura 'piena' dell'enunciatore? Spesso, anche qui, con la sua assenza, con una *carenza sistematica* di segni che lo riguardano, la quale fonda il discorso come *obiettivo*: è la 'castità della storia' di Fustel de Coulanges: «sul piano del discorso, l'obiettività – o carenza di

segni dell'enunciatore – appare così come una forma particolare dell'immaginario, il prodotto di ciò che si potrebbe chiamare come l'illusione referenziale, dal momento che in questo caso lo storico pretende di lasciare che il referente parli da solo» (141). Il paragone col romanzo realista appare evidente.

4.2. Enunciato

Passando all'esame dell'enunciato, Barthes ricostruisce le unità di contenuto: che sono i significati e non i referenti, o meglio referente suddiviso, semioticamente formato, articolato, ossia appunto reso significato: da un lato ci sono esseri, occorrenze, esistenze, personaggi, attori vari; dall'altro i loro predicati, ciò che se ne dice, ciò che se ne racconta, che fanno. Il loro valore storico si costruisce reciprocamente: si racconta ciò che fanno perché sono esseri storici, sono esseri storici perché si racconta ciò che fanno: così divengono 'degni di essere raccontati'. Così in Erodoto possiamo individuare *esseri* (dinastie, principi, soldati, generali, popoli, luoghi), *predicati* (devastare, asservire, allearsi, compiere una spedizione, regnare) e un *lessico di fondo* (la guerra). Analogamente Machiavelli presenta all'inizio delle *Historie fiorentine* la lista degli oggetti (giuridici, politici etnici) che saranno chiamati a costituire la collezione dei suoi esistenti e dei loro predicati possibili. A volte tutto ciò è soggetto, come in Michelet, a precise *tematiche di fondo dell'autore*. Come la 'fama' in Tacito, o l'opposizione 'mantenere/-ruinare' in Machiavelli. Sia esistenti sia eventi stanno all'interno di un preciso *statuto* discorsivo: quello assertivo, constativo, e dunque relativo all'esistenza: «si racconta ciò che è stato, non ciò che non è stato oppure è stato in dubbio» (144); «il discorso storico non conosce la negazione» (144), esattamente, nota Barthes, come il discorso dello psicotico, dove «non v'è nessuno che assuma su di sé l'enunciato».

Concludendo e generalizzando, Barthes individua due poli opposti, o tendenze discorsive, dell'enunciato storico. Esso assume una *forma metaforica*, quando prevale la tendenza indiziaria, ovvero la voglia di individuare elementi simbolici d'altro, per dimostrare una tesi o simili; una *forma metonimica*, quando prevalgono gli aspetti funzionali, di racconto, accostandosi all'epopea; una *forma altra* (o 'fenomenologica'), quando prevale una mimesi del vissuto dei personaggi e delle loro scelte, dominando i ragionamenti (Machiavelli).

4.3. Significazione

A parte astratti casi di annalistica enumerativa, la storia, nel

discorso che la pone, significa, acquista dei significati, che sarebbero poi i significati esterni all'opera, i *significati connotativi*, come si allude anche nei saggi sulla letteratura e la moda. In tal senso vi sono, secondo Barthes, due livelli diversi di significazione: un livello *immanente* alla materia enunciata, dove i vari oggetti del racconto, persone o episodi, significano, per esempio, una certa 'lezione morale'; un livello *trascendente*, in cui la 'lezione' è continua; la frammentazione del discorso di Erodoto rimanda a una certa *filosofia della storia*: la disponibilità degli uomini ad accettare la legge degli dèi; in Michelet una filosofia manicheista della vita e della morte; oggi si tende a porre lo storico come colui che 'colma' o fatti storici dotandoli di un significato positivo altrimenti poco chiaro. Da qui l'idea di un'*elaborazione ideologica* del discorso storico, che fa tutt'uno col suo *sostrato immaginario*. Da cui la diffidenza nei confronti del 'fatto' storico in quanto tale. Barthes cita Nietzsche: «*Non esistono fatti storici in sé. Bisogna sempre cominciare con l'introdurre un senso affinché possa esserci un fatto*» (come si vede il problema non è che non esistono fatti ma solo interpretazioni, come dice oggi la vulgata neorealista, ma che il fatto è dato dal significato che, notandolo, lo pone in gioco come rilevante; quel che conta è la valorizzazione del fatto, la sua 'storicità' come valore discorsivo. «Il fatto può essere definito solo in modo tautologico: ciò che è notato discende da ciò che è degno di nota, ma è degno di nota [...] soltanto quel che è degno di memoria, cioè di essere notato» (147).

Ed ecco la definizione del discorso storico come di una *realtà semiotica paradossale*: «il fatto non ha mai altro che un'esistenza linguistica (in quanto termine di un discorso), e tuttavia tutto si svolge come se quell'esistenza fosse soltanto la 'copia' pura e semplice di un'altra, situata in un campo extrastrutturale, il 'reale'. La conseguenza non è da poco: «Questo discorso è con ogni probabilità il solo in cui il referente sia inteso come esterno al discorso, senza che sia mai possibile, tuttavia, pervenirvi al di fuori di esso». Da una parte, dunque il reale è posto come staccato dal discorso, esterno a esso e di esso fondatore; il referente è il significato che si pone come referente: *il reale è significato* (che ha mascherato se stesso da reale). Dall'altra, si mette in relazione tale referente direttamente col significante, incaricato di 'esprimerlo', eliminando la mediazione d'ogni immaginario cioè di ogni significato: *il reale è espresso*; «si può affermare che il discorso storico è un discorso performativo truccato, nel quale il constativo (il descrittivo) apparente è in effetti solo il significante dell'atto di parola inteso come atto di autorità» (148). Ancora, nel discorso storico «il 'reale' non

è altro che il significato non formulato, nascosto dietro l'onnipotenza apparente del referente» (148). Da qui la decisiva analogia letteraria: la carenza di elementi significativi, ancorché nascosti, provoca un *effetto di reale*: se il discorso si presenta come pura espressione del referente, senza significato, esso appare come il reale, perché insignificante: l'(apparentemente) insignificante genera il reale come effetto di senso. Da qui, infine, un altro senso che emerge: il reale non è dinnanzi a noi, ma sta in un tempo passato, nell'è *accaduto* : il cui prestigio, dice Barthes, ha veramente un'importanza storica, essendo presente nel discorso storico ottocentesco come nel romanzo realista, nel museo e nella fotografia. Insomma, la storia non è altro che – si pone come nient'altro che – un'esposizione dura e pura dei fatti, ossia come una narrazione: prendendo dunque dalla finzione romanzesca il tratto che le è più caratterizzante per opporsi a essa.