

## Qualche riflessione semiotica sulla temporalità della cronaca e della storia

Ugo Volli

**Abstract** After discussing the difficulties that historically semiotics has often shown in considering time, the paper proposes a typology of temporal organization in narrative texts, distinguishing between a diegetic time (of the possible world), a temporal form characteristic of narrativity and an enunciational time, which is the result of the intersection between the first two. The specific temporalities of "artificial" or fictional, and "natural" narratives are then discussed. Among these, journalism is characterized by the particular opening of chronicles that take place simultaneously with the development of the facts.

### 1. Acronismo e temporalità in semiotica

A partire dalle ricerche pionieristiche di Eco (per esempio 1973) e Barthes (1957), entrambe raccolte di lavori precedenti, e fino ai nostri giorni, la semiotica ha spesso preso come oggetto il giornalismo, lavorando soprattutto sul problema della sua attendibilità e delle influenze ideologiche che portano alla diffusione di quelle che oggi si usano chiamare "fake news". È un tema certamente essenziale perché identifica un problema sociale e politico di grande rilevanza, che riguarda la semiotica, essendovi la dimensione testuale predominante. Si è badato dunque ai contenuti e ai meccanismi persuasivi che li avvolgevano. Molta meno attenzione è stata dedicata invece allo specifico *funzionamento narrativo* del dispositivo giornalistico, che è assai diverso sia dalla narratività letteraria sia dall'organizzazione di altri discorsi persuasivi, come la pubblicità e la retorica politica e giudiziaria. La differenza, fondamentale, come vedremo in seguito, è data dalla *periodicità* del giornalismo, dal fatto che la sua è una narrazione ricorrente, fissata dai tempi di edizione e quindi mai definitiva. La forma del giornalismo è dunque segnata da un *ritmo obbligatorio*, ma a differenza dei ritmi musicali, della danza, della poesia o di quelli più generali e meno evidenti studiati dalla semiotica del testo (per esempio in Ceriani 2020) non si tratta di un *ritmo intrinseco* al messaggio testuale (se vogliamo, un ritmo enunciativo), ma di un *ritmo esterno* e fisso, che determina il formato del messaggio giornalistico sulla base della sua temporalità produttiva: è un *ritmo enunciazionale*, cioè quotidiano, settimanale, mensile, ovvero "di flusso" (Menduni 2006) secondo un clock più o meno esplicito, come nel caso della radio commerciale, di certe televisioni e anche in quello della rete, dove i siti di notizie vengono spesso aggiornati secondo certi tempi fissi, magari riservando alla continuità puntinata delle "last news" appositi spazi la cui ritmicità "urgente" è spesso sottolineata da dispositivi di svolgimento a nastro, che si ritrovano anche in certe emittenti televisive.

Per comprendere questi meccanismi è opportuno iniziare facendo un passo indietro e cercando di capire il posto che le strutture temporali occupano nel metodo semiotico. In origine e fino a Saussure, la semiotica usa strumenti concettuali *acronici*. Il rapporto segnico, così come è inteso fin dall'antichità è un *rimando immediato*, che non può contenere una dimensione temporale interna, è pura relazione logica fra due termini, rapporto che non si svolge nel tempo. Per questa ragione Saussure, ripensando con radicale lucidità la vecchia nozione di segno, propose una metodologia *sincronica*, in cui ogni stato di lingua è esaminato come se bastasse a sé stesso e ogni segno al suo interno sussiste, finché funziona, "come i due lati di un foglio di carta", che si presuppongono a vicenda senza distanza temporale. La sincronia imposta all'oggetto di studio corrisponde a un'*acronia* nel concetto chiave del metodo.

Quest'impostazione si estende più o meno a tutto quel movimento vasto e diversificato che si usa chiamare strutturalismo: nelle analisi strutturali quel che conta in ogni sistema di senso è l'insieme

delle relazioni *compresenti*, che si determinano e si presuppongono a vicenda in ogni singolo istante del sistema. Tali relazioni ovviamente cambiano nel tempo, ma la descrizione strutturale non si occupa di questo mutamento, non bada all'inevitabile *décalage* temporale che deriva dalle influenze successive che si diffondono nella "massa parlante", considera ogni singolo stato come indipendente e capace di spiegarsi da solo. Insomma, se il tempo è un film, lo strutturalismo e la semiotica strutturale si occupano dei singoli fotogrammi. Si tratta di una delle numerose astrazioni del metodo strutturale, come il concetto di *langue*, mai effettivamente presente nella sua totalità nel mondo empirico dei parlanti, ma presupposta per ragioni puramente teoriche.

Ma in questa maniera si rischia di non poter dar ragione della dimensione temporale dei fenomeni di significazione, della loro storia. Umberto Eco si accorse bene di questo problema all'inizio del suo percorso semiotico, nella *Struttura assente*, quando dedicò un paragrafo importante (Eco 1968, Sezione D, Capitolo 2, Paragrafo 5, pp. 319-322) alla "contraddizione drammatica" fra struttura e storia. Ma poi in sostanza non si occupò quasi della dimensione temporale e storica dei sistemi di segni, tanto che il problema della temporalità semiotica non compare quasi nelle sue opere teoriche, pur essendo egli autore prolifico di saggi storico-culturali e storico-filosofici e pur essendoci fra i suoi strumenti metodologici più importanti diversi possibili attacchi per riconoscere una dimensione temporale del senso. Vale la pena di citare, ad esempio, fra i concetti che consentirebbero di elaborare una temporalità semiotica dal punto di vista di Eco, la nozione di "produzione segnica" (che presuppone una trasformazione della materia usata per comunicare, che per forza si svolge nel tempo) o in genere il problema dell'innovazione semiotica, tanto dal punto di vista artistico che semantico. Bisogna citare anche concetti tratti da Peirce, come quello di interpretante e quello di "semiosi illimitata" (che non può svilupparsi se non nel tempo), i quali contengono al loro interno una implicita dialettica diacronica, ma questo tema non sembra interessare particolarmente a Eco, come del resto a buona parte della semiotica peirceana.

Per verificare questa difficoltà vale la pena di consultare qualche repertorio. Nell'indice analitico dell'edizione italiana del grande volume sulla filosofia di Eco (Beardsworth, Auxier, a cura, 2018; ed.it. a cura di Lorusso 2021) non compare né la nozione di storia né quella di tempo; analogamente questi lemmi non sono presenti nell'"indice semiologico" degli *Elementi di semiologia* di Roland Barthes (1966). Nel *Dizionario* di Greimas e Courtés (1979) vi è sì una voce "storia", che però viene trattata come un possibile oggetto di analisi semiotica e non come un tema metodologico; e si trova anche una voce "temporalizzazione" in cui il tempo nei testi viene visto come un effetto di certi dispositivi discorsivi. La temporalità sarebbe insomma il risultato di un certo funzionamento del percorso generativo, mentre si manca di notare che essa è in qualche modo intrinseca al percorso generativo stesso, che viene pensato come un "percorso" su cui la formazione del testo procede e a maggior ragione nello schema narrativo canonico. Ciò è particolarmente paradossale, perché proprio a Greimas si deve la ridefinizione della metodologia semiotica che l'ha sottratta all'acronismo precedente. A partire dagli anni Settanta, infatti, come tutti sanno, la semiotica europea ha modificato radicalmente il suo modello fondamentale del senso, dalla struttura *essenzialmente sincronica* del segno a quella *intrinsecamente diacronica* della narratività. Se il senso si manifesta sempre in narrazioni, ciò vuol dire che l'oggetto della semiotica ha sempre una natura *temporale*. Non ci sono storie che non accadano nel tempo, che non si fondino sull'opposizione fra un prima e un dopo. Ma non si tratta di un tempo *naturale*, che sia quello *continuo* e orientato della fisica newtoniana, o quello *granulare* della quantistica, o quello *ciclico* delle cronologie e di certe religioni. Il tempo della semiotica è segnato da una serie orientata di *tappe* che noi cerchiamo di catturare attraverso dispositivi metalinguistici come lo schema canonico della narrazione (Volli 2003).

## 2. Le diverse temporalità narrative

In primo luogo bisogna considerare che in ogni comunicazione e in ogni narrazione vi è un tempo esterno che chiamerò TE, un tempo *enunciazionale*, non soggetto al *débrayage*. In realtà considerando quest'aspetto ci troviamo di fronte a un *gruppo* di *diverse* temporalità. Si tratta dei modi in cui i testi entrano nella vita sociale, cioè innanzitutto i tempi usati per comporli e produrli, e poi, all'altro estremo dell'asse comunicativo, per consumarli e goderli. In alcuni casi fra i due *termini estremi* della

temporalità esterna, cioè la *produzione* e la *ricezione* del messaggio, che poi sono quelli dell'enunciazione, si frappone un significativo tempo di *esecuzione o riattivazione del testo* (per esempio nel teatro e nella musica). In altri casi quest'ultimo tempo non c'è o è poco rilevante, perché non è socialmente fissato, ma dipende da scelte personali, come accade per la lettura di opere letterarie o la fruizione di opere d'arte.

Queste temporalità sono soggette a vari vincoli, per esempio il TE della scrittura è libero a entrambi gli estremi (si scrive e si legge un romanzo secondo ritmi personali dilatati anche per anni), in altri casi vi sono dei vincoli dovuti soprattutto alla contemporaneità dei diversi tempi produttivi con quelli della ricezione, come per l'ascolto musicale e la visione teatrale, per quanto riguarda il tempo dell'esecuzione, o la composizione di "improvvisazioni" jazz per il tempo di creazione, che deve coincidere con quello esecutivo e quello ricettivo, secondo durate socialmente ben stabilite. Vi sono dunque dei *generi* testuali che sono organizzati secondo una logica che dipende prevalentemente da questa temporalità. Per esempio, vi sono tempi caratteristici della radio, la televisione, i generi musicali, il cinema. Diventa pertinente in questo caso l'organizzazione specifica che un testo dà della sua temporalità *esterna*, cioè del suo tempo cronologico: nella misura in cui esso si fa *tempo dell'espressione*, serve a mettere in serie frammenti testuali interni.

Il fatto, pertinente al TE, che le differenti unità testuali che costituiscono un testo (immagini, suoni, frasi e unità maggiori da queste costituite) siano mostrate allo spettatore *in sequenza* ne ordina anche il contenuto secondo una *logica del prima e del dopo*; è però un effetto enunciativo, la circostanza cioè che i tempi esterni sono capaci di *ospitare* e organizzare una *temporalità interna*. Come sappiamo dalla distinzione fra *fabula* e *intreccio*, già proposta dai formalisti russi, non è detto che il prima e il dopo nell'enunciazione corrispondano alla temporalità dell'enunciato: vi sono flash back e forward, inversioni, condensazioni. Ma nonostante questi dispositivi, noi non possiamo evitare di percepire i *contenuti* di una narrazione, cioè i fatti raccontati, se non sempre organizzati da una loro fondamentale temporalità, che diamo sempre per presupposta. Anche se i frammenti più grandi sono sistemati secondo strategie comunicative che puntano alla sorpresa, all'imprevedibilità, alla *suspense* o a effetti ancora più complessi e sofisticati, le microsequenze che li compongono devono per forza darci il senso di un ordinamento fondamentale che noi facilmente siamo portati a estendere a tutto l'universo diegetico.

Questa forma generale del racconto ne costituisce insomma la *prima temporalità* interna (da ora in poi la richiameremo con la sigla T1). Senza di essa la narrazione non avrebbe letteralmente senso, mancherebbe cioè di *direzione*. T1 è una temporalità "profonda", pre-discorsiva, che consiste nel fatto che ciò che si racconta, comunque configurato, ci è comprensibile sempre solo *nel tempo*. Essa non appare infatti al livello della storia compiuta o tanto meno a quella della sua manifestazione in un certo mezzo, con i relativi condizionamenti linguistici. Non è il frutto dell'azione dei personaggi; al contrario condiziona l'intelligibilità e la riconoscibilità di ciascuna di queste azioni, dunque la loro stessa possibilità di formulazione. È la forma generale che ogni evento deve assumere per funzionare narrativamente. Nelle narrazioni concrete T1 in buona parte ci è inaccessibile, perché non ci è nella sua grandissima parte mostrato né raccontato; ma lo presupponiamo sempre perché la sua esistenza è condizione della *sensatezza* della narrazione. Questa presupposizione di ciò che è sottinteso vale in generale per l'ontologia del mondo enunciato, come ha spiegato Eco (1994) parlando della "macchina pigra" delle narrazioni; ma riguarda anche in particolare il suo ordinamento temporale, che è sempre necessario alla comprensione.

Vi è però una seconda temporalità (che chiamerò T2) necessariamente *implicita in qualunque storia* ed è quella che deriva dallo schema che rende narrativa una successione di eventi. È evidente che una qualunque serie di fatti non costituisce necessariamente una storia, a qualunque livello di dettaglio la si consideri; per avere una qualità narrativa la sequenza deve rispettare certi schemi astratti che hanno a loro volta forma narrativa, prescrivendo che tipo di eventi possa venire prima o dopo certi altri. Questa è un'osservazione che per primo ha fatto Aristotele (*Poetica* 1450b-1451a) chiarendo che la "composizione dei fatti" (*systasis ton pragmaton*) nella tragedia debba essere realizzata tenendo conto di un "inizio", un "mezzo" e una "fine" e definendo queste unità in termini funzionali. Sulla definizione strutturale di ciò che io qui chiamo T2 hanno poi lavorato nel Novecento molti autori, fra cui Propp,

Claude Bremond, Greimas. Non ci interessa discutere qui questi schemi, ma solo sottolineare che essi funzionano tutti secondo una logica fondamentale mezzi-fini, che non è *semplicemente naturale*: la natura non conosce fini; al livello oggettuale e matematico della fisica (anche se non sempre a quello della narrazione divulgativa), tali nozioni teleologiche non hanno significato alcuno. Proprio invece l'asimmetria fra mezzi e fini è in grado di imporre al mondo una *seconda temporalità artificiale* che sta alla base di qualunque narrativa. Essa soprattutto crea criteri di pertinenza (che cosa serve o ostacola l'acquisizione del fine?) e li sovrappone alla prima temporalità dei mondi generati dall'enunciazione.

Questo filtro della pertinenza rispetto agli schemi narrativi crea una *terza serie temporale* che costituisce il contenuto reale delle narrazioni; la chiameremo T3. Possiamo considerare formalmente T3 come il frutto dell'applicazione di T2 a T1, nella forma di un filtro: di T1 ci vengono narrati (appaiono in T3) solo gli eventi che corrispondono a una fase di T2 e sono pertinenti rispetto ad esso. T3 è solo il tempo enunciato che è reso pertinente dalla narrazione, una sua parte limitata, come sono limitati gli "esistenti" che lo abitano (Casetti, Di Chio 1990, § 5.2). Bisogna comprendere che questo è un modello puramente teorico. In realtà T1 è ipotetico (non ci sono astronavi per i mondi possibili) e T2 è uno schema teorico metalinguistico. La sola *realtà empirica della narrazione* è T3: ciò che si presenta come un mondo, anzi "il mondo" in cui la storia "si svolge".

Bisogna però chiedersi sempre come funzioni e a quali condizioni si generi questo *tempo schematizzato*. La semiotica non ne ha dato giustificazioni teoriche chiare, limitandosi a estrarre questi schemi dalle narrazioni più semplici, a partire dalle fiabe di Propp. Non è questo il luogo per discutere di un tema così complesso e decisivo. Ci basta stabilire che una condizione cui devono soddisfare questi schemi è certamente che dal punto di vista logico questo tempo sia considerato come giunto a una conclusione (la "fine" di Aristotele, la "sanzione" di Greimas, ecc). Ciò empiricamente è spesso condizione necessaria per permettere di individuarne l'inizio (il "contratto") e dunque per delimitarlo. Aristotele insiste sulla necessità che l'azione di una narrazione sia "compiuta"; se essa resta aperta non abbiamo una storia definita. Nella totalità delle narrazioni classiche (sia "storiche" che "fanzionali") questa condizione di completamento è rispettata. Non sempre questo punto è considerato con sufficiente chiarezza nella teoria narratologica, anche se è un luogo comune didattico dell'analisi letteraria e della scrittura creativa che sia conveniente far partire la progettazione e l'analisi del racconto dalla fine perché, come scrive per esempio Gianni Celati (2006-2007), "la conclusione giustifica il racconto, perché è il momento in cui l'ascoltatore vede o crede di vedere il significato o la morale della storia". Insomma, la morale si vede alla fine della favola. Volendo essere ancora più incisivi si potrebbe sostenere che, all'inverso, buona parte dei racconti servono a giustificare la conclusione, a farla apparire verosimile o magari anche giusta, come molti pubblicitari sanno bene.

Il punto da tener presente è che tutte le diverse analisi della temporalità delle narrazioni (nel senso che ho chiamato qui sopra T2), guardano alla storia come se essa sia già conclusa, anche se poi viene raccontata come *work in progress*. A differenza di quello dell'enunciatario, che nei casi standard trae il suo piacere dall'*attesa di una conclusione non prevista* (Barthes 1973), il punto di vista dell'enunciatore è sempre forzatamente *postumo*, anche quando il testo si presenta al tempo presente e secondo un'aspettativa incoativa, anche quando in esso si costituisce un narratore enunciato, esplicito come in Conrad o implicito come in Manzoni (quasi sempre), il quale si allinea temporalmente all'enunciatario presentandosi come ignaro della conclusione, sincronizzando dunque la propria conoscenza quel che il testo presenta come il procedere dell'azione. Tutto ciò è altamente innaturale, perché la temporalità di base dei mondi narrati (T1) come quella del nostro mondo reale è (almeno nei casi standard) continua e progressiva. Quindi T3, il tempo manifestato del racconto, copre una tensione fra due temporalità, una (T1) aperta e progressiva, una (T2) chiusa e almeno potenzialmente determinata dalla fine, dunque regressiva. E esso in sostanza coincide con ciò che siamo abituati a chiamare, seguendo i formalisti russi, *fabula* e che può a sua volta subire varie modifiche temporali per arrivare all'*intreccio*, cioè alla successione narrativa empirica proposta da un testo narrativo.

In particolare, quel che ci riguarda qui è però solo ciò che Eco (1994, p. 149, che però attribuisce questo concetto a Van Dijk 1974) chiamava "narrative naturali", cioè quelle caratterizzate dalla *pretesa* di riguardare il nostro mondo reale e non mondi possibili finzionali (che sono invece oggetto di "narrative artificiali"). Non ci interessa qui come questa pretesa sia generata e sostenuta: diversi

dispositivi retorici sono allestiti e sostenuti a questo fine, a seconda delle culture di sfondo e delle posizioni personali dell'autore. Quel che importa è che spesso inevitabilmente queste storie non rispettano la *condizione di conclusione*. Lo possono naturalmente fare solo dopo che i fatti si sono evoluti fino a un certo termine, che viene proposto come *conclusione*. Cioè quando è possibile considerare *finito* un certo corso di eventi selezionato e narrato a partire da un certo topic, che definisce oggetto di valore, soggetto e altre figure attanziali. Per considerare esempi storiografici, è possibile per esempio raccontare la storia di Atene del V secolo come un tentativo (fallito) di conquistare l'egemonia su tutta la Grecia; o quella della Rivoluzione Francese come il rovesciamento dell'*ancien régime*, fallito anch'esso nel suo progetto più radicale, ma per altri versi capace di aprire un'epoca storica nuova. Naturalmente questo modo di concepire la storia sarebbe molto schematico, e si deve tener conto della molteplicità dei soggetti, dei loro programmi narrativi, delle loro narrazioni. In effetti il lavoro degli storici non può prescindere dalla complessità del loro oggetto. Ma, ridotto schematicamente ai minimi termini, l'impresa storiografica, come la concepisce la cultura occidentale a partire dagli esempi greci ed ebraici, è sempre caratterizzata dalla *chiusura* della vicenda narrata. È una chiusura sempre parziale, che dipende da scelte metodologiche e tematiche che si riflettono nella scala scelta per la narrazione e nella selezione degli eventi giudicati pertinenti. Ma se consideriamo la singola narrazione storica, che si tratti del *Libro di Samuele* o della *Guerra del Peloponneso* di Tucidide, è chiaro che lo schema temporale T1-T2-T3 è rispettato. Questo non vale per altre scritture che si occupano delle stesse cose su scale temporali diverse, come le cronache e il giornalismo.

Le cronache medievali, ma anche su scala temporale ben diversa le telecronache e le radiocronache o le cronache giornalistiche e web di eventi sportivi o politici sono per così dire *storie in fieri*. Chi le scrive o le presenta non può partire dalla fine perché *la conclusione non è nota* e spesso non è definito neppure un obiettivo o una posta (ma non nel caso sportivo o nelle competizioni elettorali dove l'oggetto di valore è stabilito dalle regole del gioco). Il cronista del monastero medievale vede invasioni, epidemie, il nuovo abate, il passaggio dell'esercito del re, l'elezione del papa o del vescovo – senza prospettiva salvo quella escatologica che resta sullo sfondo. Chi segue una partita di calcio vede le azioni, eventualmente i gol, ma potrà ricostruire il senso della gara solo dopo la sua fine.

Questa è – grosso modo – la differenza fra cronaca (cioè buona parte del giornalismo) e storia. Per sostenere questa contrapposizione è necessaria un'analisi preliminare. Partiamo da un dato ovvio: gli eventi nel mondo (definiti nella maniera più astratta come mutamenti di stato di qualche oggetto materiale) sono in numero enorme, pressoché infinito rispetto alla nostra capacità di conoscenza.

Anche quelli che accompagnano una vita individuale lo sono: basta pensare ai cambiamenti atmosferici, di temperatura, della vita vegetale. Tutta questa molteplicità normalmente non è neppure esperita, certamente non ricordata. L'esperienza è condizionata da un doppio filtraggio, quello della percezione, che continuamente seleziona gli stimoli secondo un esigente principio di pertinenza e quello dell'*autonarrazione continua* che è alla base del funzionamento della coscienza. (Su questo tema estremamente significativo, eppure poco discusso in termini semiotici, rimando a Edelmann 1991). L'esperienza non è un dato immediato e presente (Vulli 2007) ma il frutto di una *distensio animae* (Agostino di Ippona, *Confessioni*, libro XI) che avviene sempre in forma retrospettiva, cioè come di memoria, cui dunque viene sempre applicato, anche se in maniera inconscia uno schema narrativo, il nostro T2.

A maggior ragione ciò va detto dell'esperienza collettiva (Halbawchs 2007), che è sempre frutto di una selezione fra le memorie secondo un criterio di pertinenza collettivo. La *cronaca* del giornalista o del monaco medievale o del diarista, o la raccolta di documenti dell'archivista, registrano eventi narrativamente formati (secondo il principio: “è avvenuto che...”). Al livello degli eventi più semplici, per così dire atomici o molecolari, il cronista riesce a narrare perché dà loro forma chiusa: una scorreria di pirati, o un calcio di rigore sono raccontati quando hanno assunto una forma determinata e sono, a quel livello, dati conclusi. In genere però l'evento della cronaca (la partita di calcio, l'anno di cronaca, il diario) non è davvero terminato. Questo può accadere perché la temporalità dei fatti si prolunga oltre quella della cronaca (per esempio la cronaca politica o sportiva quotidiana registra *episodi* di cui non si conosce l'esito: sono “prove qualificanti” ben lontane dalla sanzione). Oppure perché, come nei gialli e nel giornalismo investigativo (ma anche nell'*Odissea* e in *Edipo*, nella

psicoanalisi), si sovrappongono due storie, quella della ricerca e quella dei fatti. Non si tratta tanto di distinguere fra *fabula* e *intreccio*, che sono modalità della manifestazione, ma fra *fattuale* e *discorsivo*, che riguardano il rapporto fra enunciazione e enunciato, come ho mostrato con Calabrese nella nostra analisi del TG, usando una proposta di Violette Morin (1978). Morin distingue 4 casi:

- a) *il fattuale dipendente dal discorsivo*: le notizie sono ricostruite a partire dal loro disvelamento, sono smontate e rimontate per essere dimostrate e si presentano come passate, irreversibili e di conseguenza rassicuranti, razionali;
- b) *il fattuale distinto dal discorsivo*: l'evento è rappresentato nel suo farsi, la notizia è viva e reversibile, quindi coinvolgente;
- c) *il fattuale staccato dal discorsivo*: la notizia inizia in un sistema e si conclude in modo imprevedibile in un altro. Si tratta di notizie prettamente scandalistiche, eccezionali o irrazionali;
- d) *il fattuale complementare al discorsivo*: gli eventi sono presentati come ancora in atto ma hanno un inizio e una fine molto chiari.

L'analisi di Morin è più complessa di questo riassunto. Ma quel che ci interessa qui è che la cronaca (il diario ecc.) funzionano secondo la modalità b) o al massimo d) se sono semplici; mentre la *storia* suppone una conclusione e una distanza, anche valoriale, e dunque ricade nel caso a). Naturalmente questi sono effetti di senso e queste diverse modalità hanno la caratteristica di *pretese*, che costruiscono l'enunciatore e i suoi valori come attuali e impegnati, "testimonianze" o piuttosto come *oggettivi* e *veri*. Come lo psicanalista, anche lo storico è in generale *supposto sapere* (la verità), in quanto "postero" e dunque disinteressato. Ma anche nei casi migliori e più classici (Erodoto, Tuciddide, Livio) basta fare un po' di analisi testuale per vedere che questa posizione a) rischia sempre di apparire ideologica. Essa parla del passato e lo giudica. Ma diventa a sua volta passata ed è giudicata.

Il giornalismo, quello cartaceo come quello radiotelevisivo o web, è sempre incluso in questa tipologia, anche se spesso il lettore non ne ha precisa coscienza. E spesso il giornalismo sfrutta questa varietà di inquadramenti per ottenere degli effetti di realtà, soprattutto quando si trova a sostenere una tesi precisa. Allora ci troviamo spesso di fronte a dei "futuri anteriori" costruiti come sbocchi inevitabili, a partire dai quali il racconto viene quasi-sanzionato in anticipo. Si lascia capire già, cioè, chi vincerà o almeno chi merita di vincere. Spesso questa linea narrativa è costruita in maniera tale da avvalorare un "supposto sapere" del giornalista o del medium, in forma di "teorie del complotto" o semplicemente di "buon senso", alla luce dei quali ci si propone una funzione pedagogica nei confronti del lettore. Qui ci troviamo ai bordi di una semio-etica delle narrative naturali. Lo storico ha come limite invalicabile della propria funzione narrativa il rispetto per i fatti accertati; se li ignora o contraddice perde la propria credibilità come professionista della narrativa naturale "chiusa". I giornalisti, che praticano una narrativa naturale "aperta", hanno talvolta espresso un impegno analogo nella separazione di "fatti" (cioè delle sezioni della storia già *narrativizzate e concluse*) e opinioni (cioè la valorizzazione degli stessi "fatti" che implica una *sanzione preventiva*). Ma questa distinzione è stata altrettanto spesso contestata in teoria, magari sostituendola con una pubblica dichiarazione della propria parzialità, cioè della dipendenza cui vengono sottoposte le narrative parziali da una *narrativa generale* o ideologia, che autorizza anche a ignorare i fatti. Ancora più spesso è capitato che la distinzione fra "fatti" e "opinioni" e la conseguente autonomia della storia "passata" da quella "futura" sia stata ignorata in pratica, per non disturbare la funzione pedagogica e persuasiva della narrazione. L'ideologia è stata talvolta definita come l'atteggiamento di chi non consente a dei miseri eventi reali di turbare le proprie gloriose visioni. Il giornalismo molto raramente vi si sottrae.



## Bibliografia

- Barthes, R., 1957, *Mythologiques*, Paris, Seuil.
- Barthes, R., 1964, *Eléments de sémiologie*, Paris, Seuil.
- Barthes, R., 1973, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- Beardsworth, S.G., Auxier R.E., a cura, 2017, *The Philosophy of Umberto Eco*, Chicago, Open Court; trad. it. *La filosofia di Umberto Eco*, a cura di A.M. Lorusso, Milano La nave di Teseo 2021.
- Casetti, F., Di Chio, F., 1990, *Analisi del film*, Milano, Bompiani.
- Celati, G., 2006-2007, “Lo spirito della novella”, in *Griseldaonline*, VI (<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/gianni-celati/gianni-celati-spirito-novella>).
- Ceriani, G., 2020, *Il senso del ritmo. Pregnanza e regolazione di un dispositivo fondamentale*, Roma, Meltemi.
- Eco, U., 1968, *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1973, *Il costume di casa*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1994, *Sei passeggiate per i boschi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Edelman, G.M., 1991, *Il presente ricordato*, Milano, Rizzoli.
- Greimas, A.J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.
- Halbwachs, M., 2007, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli.
- Menduni, E., 2006, “Radio e televisione”, in P. Ortoleva, G. Cordoni, N. Verna, a cura, *Radio Fm 1976-2006. Trent'anni di libertà d'antenna*, Catalogo della mostra, Bologna, Minerva Edizioni.
- Morin, V., 1978, “L'information télévisée : un discours contrarié”, in *Communications*, 28.
- Van Dijk, T., 1974, “Action, Action Description, and Narrative”, in *Poetics*, 5.
- Volli, U., 2003, “Tempo esterno e tempo interno ai testi”, in F. Casetti, F. Colombo, A. Fumagalli, a cura, *La realtà dell'immaginario*, Milano, Vita e Pensiero.
- Volli, U., 2007, “È possibile una semiotica dell'esperienza?”, in G. Marrone, N. Dusi, G. Lo Feudo, a cura, *Narrazione ed esperienza*, Roma, Meltemi.