

Umberto Eco

(Alessandria, 5 gennaio 1932 – Milano, 19 febbraio 2016)

Il percorso storico-teorico della semiotica

linguistica strutturale

Charles S. Peirce
(Cambridge Mass. 1839 - 1914)

Ferdinand de Saussure
(Ginevra 1857-1913)

Louis Hjelmslev
(Copenaghen 1899-1965)

Umberto Eco
(Alessandria 1932 -)

Roland Barthes
(Cherbourg 1924 - Parigi 1980)

Algirdas J. Greimas
(Lituania 1917 - Parigi 1992)

Jurij M. Lotman
(Tartu 1922 - 1993)

*semiotica
interpretativa*

*semiotica
strutturale*

*semiotica
della cultura*

Interessi pre-semiotici: estetica e cultura di massa

“cercavo un punto di fusione tra lo studio dell’arte «alta» e quello dell’arte ritenuta allora «bassa»”.

(Umberto Eco, *Autobiografia intellettuale*, 2017)

Opera aperta (1962)

- L'opera d'arte contemporanea si apre a molteplici possibilità interpretative e il lettore è indotto a una serie di letture sempre variabili.
- *L'opera aperta* diventa un *modello* per indicare una forma comune a diversi fenomeni, per descrivere una tendenza.
- L'arte dà forma alla prevalenza di modelli epistemologici basati sull'apertura, sul disordine, sul probabile: in poesia, in musica, in pittura emergono strutture che rimandano non al mondo in senso ontologico, ma a *come si pensa il mondo* (in senso epistemologico).

- Secondo Eco alcune opere musicali contemporanee non presentano una struttura conclusa e definita come quella delle opere classiche, ma una rosa di possibili percorsi che viene affidata all'interprete affinché prenda le sue iniziative: non sono quindi opere “definite”, ma opere “aperte” che vengono portate a termine dall'interprete nel momento in cui le fruisce esteticamente
- opere di Berio o di Stockhausen, Webern, John Cage
- l'*action painting* di Pollock
- Kafka, Joyce con *Ulysses* e *Finnegans Wake*
- la drammaturgia di Brecht
- il design di Bruno Munari
- la nuova architettura con le opere di Frank Lloyd Wright
- il cinema di Antonioni.

Eppure tutte le opere d'arte sono “aperte”, nel senso che **implicano un intervento attivo del destinatario e offrono una pluralità di percorsi interpretativi possibili.**

Se nelle opere classiche secondo Eco c'è un'apertura “univoca”, che consente all'interprete una rosa conclusa di scelte, nelle opere moderne c'è un'apertura “plurivoca”, basata su una particolare ricchezza della fruizione estetica.

L'opera aperta propone la continua rottura di modelli e di schemi, contro le soluzioni più sicure e più convenzionali.

Il fruitore può entrare proprio nella produzione stessa dell'opera e collaborare a farla (es. la composizione *Scambi* di Pousseur)

In ogni epoca le forme dell'arte riflettono il modo in cui la scienza e la cultura dell'epoca vedono la realtà.

L'opera aperta può essere dunque considerata *metafora epistemologica* in un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di un'immagine unitaria.

La struttura dell'opera d'arte riflette un certo modo di *vedere* il reale anche in ambito scientifico.

Le avanguardie per far presa sul mondo vi si calano cercando di assumerne le stesse forme e quindi per *demistificarlo*: è proprio mettendone in luce la forma che le opere d'arte possono svelare alienazioni e contraddizioni.

Esempi:

Musica

Il sistema tonale, facendo convergere la composizione sulla tonica, descrive un ordine immutabile delle cose; la musica seriale, invece, riflette un mondo che viene compreso nei termini del caos e dell'indeterminazione.

- Letteratura: il “giallo” può essere considerato il modulo narrativo adatto per rappresentare un mondo basato sulla logica deduttiva, sul concatenamento degli eventi, sui nessi causa-effetto; le sperimentazioni di Joyce, per contro, irrompono con le loro forme caotiche per raccontare un mondo che le scienze descrivono ormai nei termini caotici dell’indeterminazione.

- Cinema: Antonioni nel film *L'eclisse* descrive una giornata della Borsa attraverso riprese disarticolate, un montaggio apparentemente illogico, movimenti di macchina frenetici, dialoghi spezzettati; il personaggio di Alain Delon si muove in modo convulso in un contesto che nel complesso è enigmatico; il tutto per rappresentare uno stato di alienazione, di indeterminazione morale e psicologica.

Caratteri pre-semiotici e metodologici

(i) dialettica *apertura / chiusura*

(ii) rapporto opera-destinatario (figura dell'interprete)

(iii) incontro con lo strutturalismo

Apocalittici e integrati (1964)

verso uno studio scientifico della cultura di massa

L'oggetto di analisi è la cultura di massa

- Due atteggiamenti che l'autore intende criticare:
 - da un lato vi sono gli *apocalittici*, che vedono in modo molto critico le novità introdotte da questa nuova cultura;
 - dall'altro vi sono gli *integrati*, che al contrario giudicano queste novità in modo estremamente positivo.

- Nella storia dell'umanità ogni modificazione degli strumenti culturali appare come una profonda messa in crisi del modello precedente e provoca forti resistenze.
- Senza demonizzare la nuova “civiltà di massa”, Eco suggerisce la necessità di uno studio scientifico che ne sveli le caratteristiche e ne permetta una comprensione più analitica in relazione al contesto socio-politico in cui nasce e si sviluppa.
- L'universo delle comunicazioni di massa è il nostro universo e l'industria culturale va presa per quel che è: un sistema di condizionamenti.

Il caso del Kitsch

Il Kitsch si associa a un tipo di comunicazione che tende a provocare *immediati effetti emotivi* sul fruitore. Per questo è stato identificato con la cultura di massa

Il rapporto tra cultura “superiore” e cultura di massa è stata reinterpretata come una dialettica tra avanguardia e Kitsch.

Questa dialettica che va vista piuttosto in termini di scambi e adattamenti reciproci: se è vero che l'avanguardia sorge come reazione alla diffusione del Kitsch, il Kitsch si rinnova proprio sfruttando le sperimentazioni dell'avanguardia.

- Così si configurano diversi “livelli” culturali con molti possibili scambi trasversali: ci sono le opere di scoperta, tipiche dell’avanguardia; le opere di mediazione, che rendono le sperimentazioni più fruibili al pubblico; le opere di consumo utilitario e immediato, che non hanno la pretesa di emulare le forme artistiche; e infine le opere che aspirano falsamente alla dignità dell’arte (il Kitsch).
- La dialettica tra avanguardia e cultura di massa dà luogo a mediazioni e prestiti che sono trasversali, multidirezionali e con esiti in larga misura imprevedibili. Il Kitsch mutua dalla cultura artistica stilemi da inserire nei propri contesti deboli, ma la cultura d’avanguardia può prendere in prestito certi stilemi dal Kitsch per ridefinirli.

- Un altro spunto di riflessione viene dai tipi di ruoli narrativi delineati dai personaggi. Ragionando su questo, Eco arriva a distinguere il *tipo* dal *topos*:
 - Il *tipo* è un personaggio che diventa universale, complesso, di spessore, artisticamente poliedrico.
 - Il *topos*, per contro, è una figura meno impegnativa, convenzionale e impiegabile senza vincoli rigidi. Definito in modo superficiale, il personaggio “topos” non assume una necessità strutturale e morale, ma diventa tutt’al più una *categoria dell’immaginazione*.

Si potrebbe pensare che nell’arte “superiore” o “colta” si producano sempre dei *tipi*, mentre nelle forme artistiche e culturali di consumo si producano dei *topoi*. Non è sempre così: l’impiego del *topos* non impedisce che vi siano esiti artistici.

- Modelli e miti della società di massa vengono proposti e confezionati dall'alto: è la società industriale a plasmare la sensibilità delle masse.
- Urge un lavoro di *demistificazione*, che consiste nell'identificare ciò che c'è dietro a un'immagine, dietro a un simbolo o a un mito. Lo studio dei modelli di personaggi e di comportamenti offerti dai mezzi di comunicazione di massa diventa cruciale, perché è attraverso questi modelli che viene forgiata la cultura di massa, posto che il pubblico tende ad agire attraverso meccanismi di identificazione e di proiezione

Es. Superman

Superman veicola un messaggio ideologico conservatore evocando un mondo statico, immobile. Superman con i suoi poteri avrebbe davanti a sé un immenso campo d'azione e potrebbe provocare sbalorditivi stravolgimenti dell'ordine politico, economico, tecnologico del mondo. Eppure la sua attività resta circoscritta nell'ambito di una piccola comunità.

La struttura narrativa iterativa, schematica e a-temporale del fumetto rispecchia un mondo statico e basato sull'ordine che non si intende mettere in discussione.

Questo fa sì che il personaggio di Superman rimanga fatalmente un *topos* generico: fungibile con altri supereroi, anello di un ingranaggio rigorosamente ripetitivo, esso non può assurgere allo status di *tipo* artistico.

La musica

- Anche la musica di consumo riflette e tende a perpetuare ideologie sociali dominanti.
- Rita Pavone (primi anni Sessanta) nelle sue canzoni racconta i problemi dei suoi fan coetanei, idealizzati e intensificati emotivamente, ma non contestualizzati, né legati a una prospettiva di cambiamento (*Datemi un martello* vs *If I had a hammer*)

La televisione

- La televisione tende ad assecondare il gusto medio del pubblico e cerca di determinarlo statisticamente.
- La televisione è strumento efficace per un'azione di controllo, di conservazione dell'ordine sociale, attraverso la riproposizione continua di quei contenuti e di quei prodotti medi che la classe dominante giudica più adatti per mantenere lo status quo.
- Ciò che si attua, quindi, è una sorta di “direzionamento occulto” dell'opinione: da un lato, l'industria culturale propone al pubblico una sua implicita e semplificata visione del mondo dando al pubblico ciò che esso vuole, dall'altro suggerendo al pubblico ciò che *deve volere*.

Caratteri pre-semiotici e metodologici

- La dignità di una ricerca non è data dalla dignità dell'oggetto, ma dal **metodo**.
- **analisi dei meccanismi formali dei testi** e dei prodotti della cultura di massa;
- la ricerca di *forme invarianti*: per studiare la cultura di massa e i suoi media bisogna “arretrare lo sguardo” e cercare non le verità dell'ultimo momento, non le variazioni di superficie dei fenomeni, ma gli *schemi invarianti*; accanto a questo Eco segnala la necessità di considerare le condizioni di produzione e le modalità della ricezione.
- i media devano essere studiati nelle loro *correlazioni* (studio delle traduzioni intersemiotiche)
- Eco non è interessato a ciò che i media dicono del mondo in termini di verità e menzogna, ma a **come** agiscono in esso, e quindi ai loro effetti socio-culturali

- (vii) L'idea che si fa strada è che i prodotti della cultura di massa devono essere “smontati” e demistificati; in questa prospettiva *Mythologies* di Barthes può essere considerato l'antesignano di *Apocalittici e integrati*, per l'attitudine all'analisi dei prodotti della cultura di massa che ha come obiettivo lo svelamento di significati ideologici.
- A differenza di Barthes, Eco rispetto al mondo dei media è mosso anche da un forte intento formativo e quindi cerca una strada per cambiare quello che denuncia. Ponendosi sempre più dalla parte del pubblico e caldeggiando un suo ruolo attivo, Eco proporrà una “guerriglia semiologica” con forti connotazioni politiche: un atteggiamento che appare oggi l'esito naturale di *Apocalittici e integrati*.
- Quanto agli aspetti teorici, in *Apocalittici e integrati* Eco invoca uno studio scientifico dei mass media, ma non ha ancora gli strumenti per condurre questo tipo di analisi. Con *Opera aperta* aveva studiato il linguaggio delle avanguardie, con *Apocalittici e integrati* affronta il linguaggio delle comunicazioni di massa: due fenomeni che sembrano opposti e divaricati ma che in realtà sono complementari, come “due estremità di una stessa catena di linguaggi”. Ora Eco ha bisogno di un quadro teorico unificante e lo trova nello strutturalismo. Eco comincia a mettere a punto quel metodo strutturale di analisi che troverà un assetto compiuto nella semiologia.

La struttura assente (1968)

primi passi verso la semiotica

Tre livelli della codificazione visiva:

- il livello iconico, che rappresenta la semplice denotazione dell'immagine;
- il livello iconografico, che usa convenzioni storiche prese dall'iconografia classica (l'aureola che indica santità) o "iconogrammi convenzionati" (l'essere indossatrice è connotato da una certa posa);
- il livello tropologico, che comprende gli equivalenti visivi dei tropi verbali (metafora, iperbole, litote, ecc.).

Eco sottolinea peraltro che le interazioni tra i codici visivi e i codici verbali possono essere più complesse di come le aveva pensate Barthes: è vero, infatti, che il testo verbale serve ad *ancorare* il messaggio visivo riducendone le ambiguità, tuttavia a volte anche il testo verbale usa artifici retorici e "uno dei fini di una indagine retorica sulla pubblicità è di vedere come si incrocino le soluzioni retoriche ai due registri."



Anche chi riesce a conquistare un tesoro d'arte
può essere conquistato dal fascino Camay

Quel fascino Camay che fa girar la testa

Anche voi potete far girar la testa
ad un uomo così... con Camay.
Perché Camay è la sapiente cosmetica
preziosa per la carnagione...
ricca di seducente profumo francese.
Un profumo costosissimo, irresistibile.
Affidatevi a Camay...
per quel fascino che fa girar la testa.



Ricca di seducente profumo francese

- Il messaggio pubblicitario – piuttosto elementare nei suoi meccanismi persuasivi – non “sconvolge” né il campo retorico, né il campo ideologico
- **La pubblicità mostra la sua vena consolatoria più che la sua indole nutritiva**

- Eco sostiene la funzionalità di uno strutturalismo operativo e metodologico.
- La struttura, conclude Eco, è *assente*: “Assente in ogni caso, la struttura non verrà più vista come il termine oggettivo di una ricerca definitiva, ma come lo strumento ipotetico con cui saggiare i fenomeni per condurli a correlazioni più vaste”. (*ibid.*: 361) Le strutture descritte dalla semiotica sono dunque modelli esplicativi: dapprima teorici, esigono in un secondo momento una verifica empirica induttiva.
- Eco sostiene l'importanza delle descrizioni strutturali: in questa prospettiva le strutture elaborate per analizzare la realtà sono parziali, culturali, storiche, e dipendono dalle scelte di pertinenza che impone l'analista.