

## 5. La semiotica interpretativa di Umberto Eco

“Per una semiotica generale il discorso filosofico non è né consigliabile né urgente: è semplicemente costitutivo”. (U. Eco)

### 5.1. Cenni bio-bibliografici

Umberto Eco nasce ad Alessandria nel 1932. Si laurea nel 1954 a Torino sotto la direzione di Luigi Pareyson, docente di Estetica, con una tesi sull'estetica di Tommaso d'Aquino, che verrà pubblicata nel 1956 con il titolo *Il problema estetico in San Tommaso* (e poi in seconda edizione, nel 1970, con il titolo *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*). Il libro è uno studio sul Bello nel pensiero tomistico e in generale nella filosofia medioevale, ma rileva anche dei punti di contatto metodologici tra la filosofia di Tommaso e il metodo dello strutturalismo, che si stava imponendo in quegli anni. Nel 1962 Eco pubblica *Opera aperta*, lavoro che egli ha sovente definito pre-semiotico, ma dove già si prefigura quella che poi sarebbe stata chiamata “estetica della ricezione”. In questo libro Eco pone già il problema del rapporto collaborativo tra testo e interprete, poi ripreso nel decennio seguente in chiave semiotica. Alla prima edizione del 1962 segue una seconda edizione nel 1967, con una introduzione aggiornata e qualche modifica nella scelta dei saggi. Parallelamente Eco si occupa anche di cultura e di comunicazioni di massa e diversi scritti dedicati a questi temi vengono riuniti nel volume *Apocalittici e integrati* (1964). In questi saggi l'autore analizza la nuova “civiltà di massa”, e di fronte all'atteggiamento intellettualistico e aristocratico dei cosiddetti “apocalittici” e all'atteggiamento disinvolto e ingenuo dei cosiddetti “integrati”, Eco propone la via dell'analisi scientifica della cultura di massa e dei suoi mezzi di comunicazione. Mentre è alla ricerca di strumenti scientifici per analizzare da un lato le avanguardie e dall'altro la cultura di massa, Eco legge gli autori strutturalisti e comincia le prime ricerche in ambito semiologico.

*La struttura assente*, libro pubblicato nel 1968, racchiude le prime ricerche semiotiche di Eco. Un'ampia sezione di questo libro è dedicata a una discussione sulle basi epistemologiche dello strutturalismo, e quindi della semiotica. Nel 1975, con il *Trattato di semiotica generale*, Eco cerca in modo sistematico di delineare il campo e i metodi della semiotica, e lo fa rielaborando e sviluppando i contenuti di tre libri precedenti: *La struttura assente*, *Le forme del contenuto* [1971], *Il segno* [1973]: la prima parte del *Trattato* è dedicata all'elaborazione di una teoria dei codici, mentre nella seconda parte, cambiando prospettiva, l'autore propone una teoria della produzione segnica. Nel 1979, con *Lector in fabula*, Eco si propone di studiare la cooperazione interpretativa nei testi narrativi, nel quadro di una pragmatica del testo. Nel 1984 in *Semiotica e filosofia del linguaggio* vengono ampliate e pubblicate cinque «voci» semiotiche già scritte per l'enciclopedia Einaudi. In questi saggi viene presentato in modo assai dettagliato quel modello semantico enciclopedico che era stato solo abbozzato nelle opere precedenti, soprattutto nel *Trattato di semiotica generale*. Nel 1990 Eco pubblica *I limiti dell'interpretazione*, una raccolta di saggi e interventi scritti nella seconda metà degli anni Ottanta, tutti dedicati ai criteri che regolano l'interpretazione in un'ottica semiotica. In questi scritti Eco torna sull'oscillazione tra iniziativa

dell'interprete e fedeltà all'opera, già trattata in *Opera aperta* e in *Lector in fabula*, e questa volta si sofferma molto sui limiti posti dal testo all'attività interpretativa. Il punto di vista semiotico viene peraltro messo a confronto con altre prospettive filosofiche come l'ermeneutica e il decostruzionismo.

Con *Kant e l'ornitorinco*, del 1997, Eco ha l'occasione per tornare su alcune questioni lasciate aperte nelle sue opere precedenti. Si ridiscute così il ruolo che la «realtà» (l'Oggetto Dinamico, l'Essere) può assumere nei processi semiosi, si definisce meglio la cosiddetta soglia inferiore della semiotica attraverso il concetto di iconismo primario (Peirce), si descrivono i lineamenti di una semantica cognitiva, e si torna anche su vecchi argomenti semiotici come l'iconismo e il riferimento. In seguito, Eco dedica un libro al tema della traduzione (*Dire quasi la stessa cosa*, 2003) e pubblica una raccolta di studi storici sul segno e l'interpretazione (*Dall'albero al labirinto*, 2007).

Dopo aver insegnato per più di trent'anni Semiotica presso l'Università di Bologna, è diventato Presidente della Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Ateneo bolognese.

## 5.2. Lavori pre-semiotici: *Opera aperta* e *Apocalittici e integrati*

Nonostante *Opera aperta*, pubblicato in prima edizione nel 1962, sia certamente un libro pre-semiotico, come lo stesso autore ha sottolineato in diverse occasioni, esso ha *in nuce* alcune questioni che saranno alla base della teoria semiotica di Eco. *Opera aperta* può essere definito un libro di storia della cultura: l'autore rileva una certa tendenza nelle poetiche di quel periodo e nota come alcune opere d'arte abbiano come caratteristica comune l'ambiguità, la pluralità di significati, la molteplicità di letture, insomma l'*apertura*. Si tratta peraltro di una sensibilità che l'arte sembra condividere con altri rami del sapere e di varie attività umane, come specifica l'autore nell'Introduzione alla prima edizione del 1962: “Il tema comune a queste ricerche è la reazione dell'arte e degli artisti (delle strutture formali e dei programmi poetici che vi presiedono) di fronte alla provocazione del Caso, dell'Indeterminato, del Probabile, dell'Ambiguo, del Plurivalente; la reazione, quindi, della sensibilità contemporanea in risposta alle suggestioni della matematica, della biologia, della fisica, della psicologia, della logica e del nuovo orizzonte epistemologico che queste scienze hanno aperto”. [Eco 1962: 2, nella riedizione del 1995]<sup>1</sup>

L'*opera aperta* è un *modello* per indicare una forma comune a diversi fenomeni, per spiegare una tendenza, e Eco ritrova le caratteristiche dell'*apertura* nella nuova musica atonale di Stockhausen, di Berio, di Pousser, nella letteratura (*in primis* in Joyce con *Ulysses* e *Finnegans Wake*, ma viene analizzato approfonditamente anche Robbe-Grillet), nella nuova poesia, nella pittura informale, nel cinema di Antonioni (soprattutto *L'avventura* e *La notte*), nella drammaturgia di Brecht, nella televisione con la tecnica della ripresa in diretta, nel design di Bruno Munari, nella nuova architettura con le opere di Frank Lloyd Wright. L'opera d'arte contemporanea secondo Eco si apre a molteplici possibilità interpretative e il lettore è indotto a una serie di letture sempre variabili. È importante notare, quindi, come l'autore non prenda in considerazione solo l'opera, ma il rapporto di collaborazione tra l'opera e il suo fruitore: un tema che verrà ripreso incessantemente da Eco negli anni seguenti. Ma soprattutto se da un lato Eco è interessato al fatto che l'opera sia aperta a differenti interpretazioni, non dimentica che il testo è retto da leggi strutturali che in qualche modo pongono vincoli e direzioni di lettura. In questo senso Eco riprende e sviluppa

<sup>1</sup> Come nota Lorusso [2008: 21], si tratta di un originale approccio di tipo culturale: “Citando il Whitehead di *Avventure di idee*, il quale sostiene che «c'è in ogni periodo una forma generale delle forme di pensiero», Eco osserva e indaga il fatto che la cultura degli anni sessanta è caratterizzata dalla ricerca di moduli aperti, così come il Medioevo si era al contrario distinto per la ricerca di *summae* totalizzanti, inclusive e conclusive.”

l'estetica dell'interpretazione di Pareyson: "Certamente, sia per Eco che per Pareyson l'opera d'arte ha una sua propria forma, e solo questa forma la costituisce in quanto opera, in quanto 'oggetto' autoconsistente. E tuttavia proprio questa forma, che dà autoconsistenza all'opera e la autonomizza dall'artista che l'ha prodotta, apre l'opera alla pluralità delle sue fruizioni, ovvero alla pluralità delle sue interpretazioni." [Lorusso 2008: 20]

Nel periodo in cui Eco scrive, l'*apertura* sembra essere una direzione prevalente (non certo la sola) dell'arte contemporanea, ma l'autore specifica che se da un lato un'opera può essere *aperta*, nel senso che può essere interpretata in molti modi, dall'altro è "una forma compiuta e *chiusa* nella sua perfezione di organismo perfettamente calibrato". Annota ancora Eco: "nella dialettica tra *opera* e *apertura*, la persistenza dell'opera è la garanzia delle possibilità comunicative e insieme delle possibilità di fruizione estetica. I due valori si implicano e sono intimamente connessi". [*ibid.*: 184, nella riedizione del 1995] Quindi da un lato c'è l'apertura a numerose interpretazioni, dall'altro c'è l'opera che pone comunque dei vincoli e dei limiti alle letture possibili. Questa dialettica tra *apertura* e *chiusura* verrà ulteriormente approfondita e riformulata in chiave semiotica dall'autore nelle sue opere successive.

Accanto all'interesse per le poetiche dell'avanguardia, Eco manifesta un interesse costante per la cultura e le comunicazioni di massa già dagli anni Cinquanta, e una serie di scritti su questi temi vengono raccolti nel noto *Apocalittici e integrati*, che viene pubblicato nel 1964. Gli scritti selezionati per il volume sono eterogenei e vengono riuniti dall'autore per ragioni contingenti.<sup>2</sup> Eco non crede che la cultura si possa rappresentare secondo livelli rigidi (*high, middle, low*), e nei suoi saggi – in modo molto innovativo – mette insieme Platone, Kant, Nietzsche e Marcuse con Superman, Charlie Brown, Rita Pavone ed Elvis Presley. L'editore Valentino Bompiani intravede un filo rosso che lega i vari scritti e suggerisce che il titolo dell'ultima sezione diventi il titolo dell'intero volume: *Apocalittici e integrati*, una dicotomia che diventerà uno slogan di successo. L'oggetto di analisi è la cosiddetta *cultura di massa*, intorno alla quale si sono sviluppati due atteggiamenti che l'autore intende criticare. Per chi concepisce la cultura in modo "aristocratico", cioè come "gelosa coltivazione, assidua e solitaria, di una interiorità che si affina e si oppone alla volgarità della folla" [Eco 1964: 3], la cultura di massa è anticultura. In un momento storico caratterizzato dallo sviluppo delle masse, questo fenomeno è visto da costoro in modo *apocalittico*. Gli "apocalittici" sostengono che i *mass media*, rivolgendosi a un pubblico vasto ed eterogeneo, devono livellare i propri prodotti ed evitare soluzioni originali: in questo modo sviluppano una visione conformista dei consumi, dei valori culturali, dei principi sociali e religiosi, delle tendenze politiche; i *mass media* incoraggiano una visione passiva e acritica del mondo, e scoraggiano lo sforzo personale verso esperienze originali; i *mass media* sono sottomessi a un circuito commerciale e quindi devono rispondere a criteri economici. La risposta degli "integrati" consiste nel constatare che i mezzi di comunicazione mettono i beni culturali a disposizione di tutti e questo consente un proficuo allargamento dell'area culturale. Gli "integrati" sostengono che la massa è ormai la protagonista della storia, e che la sua cultura, cultura prodotta per essa e consumata da essa, sia un fatto positivo. È vero che i *mass media* sviluppano soprattutto spettacoli di intrattenimento e che si produce un certo livellamento del gusto, ma questo contribuisce ad attenuare le differenze sociali. Inoltre, secondo gli "integrati" non è vero che i mezzi di comunicazione di massa sono stilisticamente e culturalmente conservatori: usando nuovi linguaggi, essi introducono nuovi modi di parlare, nuovi stilemi, nuovi schemi percettivi.

Gli "apocalittici" trovano un sostegno teorico nella Scuola di Francoforte, che annovera Horkheimer, Adorno, Marcuse Habermas, studiosi che sottolineano il ruolo passivo dell'uomo

---

<sup>2</sup> Come ha scritto in seguito l'autore, l'obiettivo era quello di partecipare a un concorso per una cattedra universitaria sulle comunicazioni di massa.

all'interno di un mercato di massa standardizzato; mentre gli “integrati” trovano un sostegno teorico in Marshall McLuhan, che nel suo *The Gutenberg Galaxy* [1962] cerca di delineare gli elementi di un nuovo “uomo gutenberghiano”, cerca cioè di contestualizzare storicamente i nuovi mezzi di comunicazione di massa. Scrive Eco: “L'errore degli apologeti è di ritenere che la moltiplicazione dei prodotti dell'industria sia di per sé buona, secondo una ideale omeostasi del libero mercato, e non debba essere sottoposta a una critica e a nuovi orientamenti. L'errore degli apocalittici-aristocratici è di pensare che la cultura di massa sia radicalmente cattiva proprio perché è un fatto industriale, e che oggi si possa dare cultura che si sottragga al condizionamento industriale.” [*ibid.*: 46-47]

Eco ricorda come 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. Il contesto sociale vede l'ascesa delle classi subalterne alla fruizione dell'informazione e dei beni culturali, ascesa che ha determinato lo sviluppo della cosiddetta “civiltà di massa”: “Nell'ambito di tale civiltà, tutti gli appartenenti alla comunità diventano, in misure diverse, consumatori di una produzione intensiva di messaggi a getto continuo, elaborati industrialmente in serie e trasmessi secondo i canali commerciali di un consumo retto dalle leggi della domanda e dell'offerta.” [*ibid.*: 22]. Questo è il punto di partenza ineludibile. L'universo delle comunicazioni di massa è il nostro universo e l'industria culturale va presa per quel che è: un sistema di condizionamenti. Avendo sullo sfondo questo contesto socio-culturale, secondo Eco bisogna procedere a un'analisi strutturale dei messaggi, “analisi strutturale che non deve solo soffermarsi sulla forma del messaggio, ma definire anche in che misura la forma è determinata dalle condizioni oggettive dell'emissione.” [*ibidem*] Inoltre, poiché tali messaggi si rivolgono a una totalità di consumatori assai composta, occorre “stabilire per via empirica le differenti modalità di ricezione a seconda della circostanza storica o sociologica, e delle differenziazioni del pubblico.” [*ibidem*]

In *Apocalittici e integrati* Eco invoca uno studio scientifico dei mass media, ma non ha ancora gli strumenti teorici per condurre questo tipo di analisi, e in questo senso si può dire che questo libro apre all'autore la strada degli studi semiotici. Dopo aver studiato le avanguardie (*Opera aperta*), e poi la cultura di massa (*Apocalittici e integrati*), l'autore ha bisogno di un quadro teorico unificante e lo trova nelle prime letture degli autori strutturalisti, che lo porteranno nel giro di pochi anni a formulare una prima teoria semiotica.

#### 5.4. Il Trattato di semiotica generale

Il *Trattato di semiotica generale* [da ora in poi TSG] viene pubblicato in Italia nel 1975 e rappresenta forse l'opera più importante tra quelle che hanno caratterizzato il percorso semiotico di Eco. È un libro che riassume otto anni di lavoro e nasce sulle spoglie di alcuni importanti libri precedenti: *La struttura assente* [1968], *Le forme del contenuto* [1971], *Il segno* [1973]. La prima stesura del libro è stata fatta da Eco direttamente in inglese, e con il titolo di *A Theory of Semiotics* viene pubblicato dalla Indiana University Press.

Nel TSG Eco riconosce due domini della disciplina semiotica: una *teoria dei codici* e una *teoria della produzione segnica*. La teoria dei codici (prima parte del libro) ha una forte impronta hjelmsleviana e si propone come studio della funzione segnica: il modello semantico strutturale viene tuttavia integrato con la teoria della semiosi di Peirce. La teoria della produzione segnica

(seconda parte del libro) riguarda invece il lavoro compiuto nel produrre e nell'interpretare segni, testi, messaggi.

### 5.4.1. La teoria dei codici e l'influenza di Peirce

Per definire il concetto di *codice* Eco ipotizza un modello comunicativo molto semplice,<sup>3</sup> quello di un bacino collocato a monte, chiuso da due montagne e regolato da una diga; una serie di segnali elettrici (lampadine) indicano lo stato dell'acqua e richiedono delle risposte del destinatario:

(a) lampadine	(b) stati dell'acqua	(c) risposte del destinatario
AB	= livello critico	= evacuazione
BC	= livello d'allarme	= stato d'allarme
CD	= livello di sicurezza	= stato di riposo
AD	= livello di insufficienza	= immissione

A partire da questo modello elementare, si possono mettere in evidenza quattro possibili fenomeni riconducibili al concetto di codice:

1. *una serie di segnali regolati da leggi combinatorie interne* (un sistema sintattico che collega gli elementi A, B, C e D); 2. *una serie di stati dell'acqua*, che possono diventare contenuti di una possibile comunicazione e che costituiscono quindi un sistema semantico; 3. *una serie di possibili risposte comportamentali da parte del destinatario*; 4. *una regola che associa alcuni elementi del sistema (1), con alcuni elementi del sistema (2) o del sistema (3)*:

Questa regola stabilisce che una data serie di segnali sintattici si riferisce a uno stato dell'acqua o a una data segmentazione 'pertinente' del sistema semantico; ovvero stabilisce che sia le unità del sistema semantico che quelle del sistema sintattico, una volta associate, corrispondono a una data risposta; o che una data serie di segnali corrisponde a una data risposta anche se non si suppone che venga segnalata alcuna unità del sistema semantico; e così via. [TSG: 55-56]

Solo l'opzione (4), intesa come tipo complesso di regola, secondo Eco può essere chiamato *codice*. Tuttavia, poiché anche le prime tre opzioni sono talora assimilate al concetto di codice (per esempio il codice fonologico è un sistema di tipo 1), Eco definisce queste tre possibilità con il nome di S-CODICE (intendendo 'codice' in quanto 'sistema'), e riserva il termine CODICE alla regola che associa gli elementi di un S-CODICE con gli elementi di un altro S-CODICE o di più S-CODICI.

L'introduzione del concetto di codice serve a Eco per definire meglio la funzione segnica: "Quando un codice associa gli elementi di un sistema veicolante agli elementi di un sistema veicolato, il primo diventa l'*espressione* del secondo, il quale a sua volta diventa il *contenuto* del primo. Si ha funzione segnica quando una espressione è correlata a un contenuto, ed entrambi gli elementi correlati diventano *funtivi* della correlazione. [TSG: 73]

Per quanto riguarda *il modo in cui si può concepire e descrivere il significato di un segno*, Eco ritiene che il problema del *referente*, cioè degli stati del mondo che si suppongono corrispondere al contenuto della funzione segnica, non sia pertinente all'interno di una teoria semiotica. Conviene invece, secondo Eco, pensare il significato in quanto *unità culturale*: in termini saussuriani e hjelmsleviani Eco dice che il significato è un'unità semantica posta in uno spazio preciso entro un sistema semantico. Il sistema semantico si configura pertanto come un insieme di unità che si

<sup>3</sup> Il modello è ispirato, come avverte Eco, da De Mauro [1971].

definiscono a partire dalle loro posizioni, dalle loro opposizioni e dalle loro differenze. Nello stesso tempo Eco fa notare come l'unico modo di definire un significato in quanto unità culturale sia quello di ricorrere ad altre unità culturali, cioè ad altri segni, e in quest'ottica la categoria-chiave diventa quella di *interpretante* così come è stata elaborata da Peirce.<sup>4</sup>

Secondo Peirce la semiotica studia la *semiosi*, cioè un processo che coinvolge un segno, un oggetto e un interpretante, in modo tale che questa triade non sia riducibile a un rapporto tra due di questi elementi. In altre parole, i tre termini devono sempre essere compresenti. Peirce sostiene che nel circuito della semiosi il primato sia da attribuire alla realtà: il punto di partenza, secondo Peirce, è l'*oggetto* inteso in senso ampio come realtà esterna. L'oggetto, dunque, è il *primo motore della semiosi*. Per quanto la terminologia di Peirce non sia sempre interpretabile univocamente, l'oggetto esterno può essere identificabile con quello che in più di un'occasione Peirce chiama l'*Oggetto Dinamico*, cioè la *cosa in sé*, "l'oggetto quale esso è". Per rendere conto degli oggetti della realtà esterna noi abbiamo bisogno di segni. Il segno costituisce quindi il fulcro della semiosi, in quanto media fra l'Oggetto e l'Interpretante: un segno è determinato da un Oggetto e genera un Interpretante. Per svolgere la sua funzione mediatrice il segno deve prendere di mira, illuminare sotto certi aspetti l'oggetto, coglierne delle qualità, costituirne un'idea fondamentale. La rappresentazione dell'oggetto non avviene né per una costrizione dell'oggetto sulla mente né per un'immediata intuizione: l'oggetto viene "illuminato" poiché viene interpretato, poiché su di esso si fanno delle ipotesi. Nella terminologia di Peirce il *ground* è ciò che viene selezionato e trasmesso di un dato oggetto sotto un certo profilo: di fatto un segno sceglie solo certi aspetti dell'oggetto dinamico secondo precise scelte di pertinenza. Il segno di Peirce non è biplanare nel senso in cui lo intendevano Saussure e Hjelmslev, tuttavia in diversi passaggi anche Peirce sembra fare riferimento a una espressione che rimanda a un contenuto: in diverse occasioni Peirce usa il termine *representamen* nel senso di significante, e parla di *Oggetto Immediato* per indicare il contenuto di un segno. Se l'Oggetto Dinamico è l'oggetto esterno vero e proprio, l'Oggetto Immediato è dunque il significato, cioè "l'oggetto come il segno stesso lo rappresenta". Ma come è possibile cogliere l'Oggetto Immediato? In altri termini, come è possibile delineare il contenuto di un segno? L'unica via, secondo Peirce, è quella di ricorrere a un Interpretante, cioè a un altro segno che ci dice qualcosa in più rispetto al segno di partenza. Se dobbiamo spiegare il significato del *representamen /cane/* a un bambino, gli diremo che è un animale che ha certe caratteristiche, gli faremo vedere una fotografia o diverse fotografie, gli disegneremo un cane, gli diremo che può essere fedele ma anche pericoloso: tutti questi segni sono *interpretanti* che ci servono per delineare un significato del segno */cane/*. Essendo l'Oggetto Immediato, in linea di principio, l'insieme di tutti gli interpretanti di un certo segno, ne consegue che sono possibili solo conoscenze parziali, nel senso che possiamo avvicinarci in modo asintotico a un significato senza poterne cogliere l'essenza complessiva. Ecco perché la semiosi è, per definizione, *illimitata*: perché il ricorso agli interpretanti è, per l'appunto, potenzialmente infinito.<sup>5</sup> Bonfantini ha rappresentato il circuito della semiosi con il seguente schema triangolare:

<sup>4</sup> Cfr. Peirce [1931-35]. In italiano cfr. Peirce [1980; 1984]. Per una presentazione approfondita della vita e delle opere di Charles Sanders Peirce cfr. Proni [1990].

<sup>5</sup> Sulla semiosi di Peirce cfr. Bonfantini [1980; 1987]. Per una rilettura di Peirce in relazione alle teorie strutturaliste cfr. Paolucci [2010].

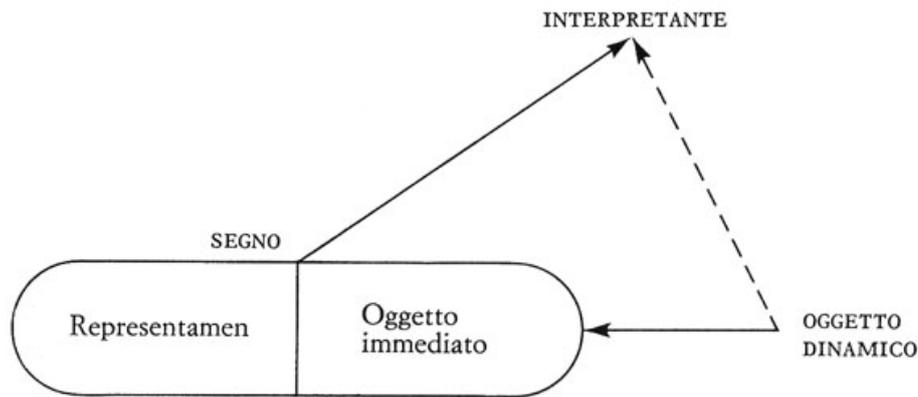


Figura 5.2 [Bonfantini 1980: XXXV]

Secondo Eco, pertanto, i significati possono essere definiti solo attraverso la catena dei loro interpretanti quali sono dati in una determinata cultura. Da un lato, quindi, il sistema semantico assume la forma di una *struttura* (Hjelmslev), dall'altro assume la forma della *semiosi* (Peirce).

### 5.5. Lector in fabula: la cooperazione interpretativa

Scrive Eco all'inizio del suo *Lector in fabula* [1979]: “Quando nel 1962 pubblicavo *Opera aperta* mi ponevo il problema di come un'opera d'arte da un lato postulasse un libero intervento interpretativo da parte dei propri destinatari, e dall'altro esibisse caratteristiche strutturali che insieme stimolavano e regolavano l'ordine delle sue interpretazioni.” A distanza di circa quindici anni Eco può tornare su quel problema adottando la prospettiva di una *pragmatica del testo*: si tratta di analizzare l'attività cooperativa che porta il destinatario a collaborare con il testo, traendo da esso anche quel che non dice. Così se nei decenni precedenti si era affermato il punto di vista strutturalistico, che privilegiava l'analisi del testo in quanto oggetto chiuso, dotato di caratteri strutturali propri, ora Eco può volgere l'attenzione al ruolo svolto dal destinatario nell'interpretazione di un testo, nonché al modo in cui il testo stesso prevede una certa interpretazione. Si tratta di una prospettiva nettamente diversa rispetto a quella greimasiana: l'attenzione non è posta sull'organizzazione semiotica che presiede alla generazione del testo, bensì sulla ricezione/interpretazione del testo da parte dei destinatari. In altri termini, Eco si concentra sul rapporto *testo-destinatario* e in questo senso diventa centrale la dimensione pragmatica: un testo postula il suo destinatario come condizione indispensabile per la propria capacità comunicativa.

#### 5.5.1. Autore Modello e Lettore Modello

Eco definisce il testo come una catena di artifici espressivi che devono essere attualizzati dal destinatario. Infatti i testi sono incompleti: da un lato perché le espressioni devono essere correlate a dei contenuti, il destinatario essendo per forza di cose l'operatore di questo collegamento; dall'altro perché sono “intessuti di *non-detto*” e richiedono pertanto continue azioni cooperative da parte del lettore. A sostegno di questa tesi Eco considera la seguente piccola porzione testuale:

*Giovanni entrò nella stanza. “Sei tornato, allora!”, esclamò Maria, raggianti*

L'autore mostra come il lettore debba fare una serie di movimenti cooperativi per attualizzarne il contenuto: il testo non dice, per esempio, che Giovanni e Maria sono nella stessa stanza o che Maria si sta rivolgendo a Giovanni; è il lettore che "riempie" il testo attraverso una serie di inferenze. "Il testo – scrive Eco [1979: 52] – è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti [...]. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare." Ne consegue che chi produce un testo cerca strategicamente di prevedere le mosse interpretative del proprio destinatario. Detto in altri termini: "*un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo*: generare un testo significa attuare una strategia di cui fan parte le previsioni delle mosse altrui – come d'altra parte in ogni strategia." [ibid.: 54] In una strategia militare, per esempio, un generale pianifica le sue mosse cercando di prevedere le reazioni dell'avversario; è quello che avviene anche in una partita di scacchi, dove ciascun giocatore muove i propri pezzi cercando di prevedere le mosse altrui.

Per organizzare la propria strategia testuale un autore deve quindi, secondo Eco, prevedere un Lettore Modello che cooperi all'attualizzazione testuale così come egli – cioè l'autore – pensava. Il Lettore Modello, dunque, non ha nulla a che fare con il lettore empirico, in carne-e-ossa, ma è un riferimento strategico al quale adeguare le proprie scelte testuali. I mezzi per prevedere un Lettore Modello sono molti: la scelta di una lingua, la scelta di un tipo di enciclopedia, la scelta di un certo patrimonio lessicale e stilistico sono tutte opzioni strategiche in funzione di una serie di risposte interpretative attese. Ne consegue che il Lettore Modello è costruito dal testo attraverso tutte le sue scelte strategiche: si va da testi che prevedono un Lettore Modello *target*, bersaglio che si deve colpire secondo regole standardizzate (si pensi alla letteratura di genere), a testi che prevedono un Lettore Modello sofisticato, colto, complesso.

Per chiarire meglio il concetto di Lettore Modello Eco usa il seguente brano preso dalle *Investigazioni Filosofiche* di Wittgenstein, par. 66:

Considera, ad esempio, i processi che chiamiamo "giuochi". Intendo giuochi da scacchiera, giuochi di carte, giuochi di palla, gare sportive e via discorrendo. Che cosa è comune a tutti questi giuochi? – Non dire: «*deve* esserci qualcosa di comune a tutti, altrimenti non si chiamerebbero 'giuochi'» – ma *guarda* se ci sia qualcosa di comune a tutti. – Infatti, se li osservi, non vedrai certamente qualcosa che sia comune a *tutti*, ma vedrai somiglianze, parentele, e anzi ne vedrai tutta una serie...

In questo testo si prevede un Lettore Modello con un certo profilo intellettuale, in grado di fare alcune operazioni intellettuali come considerare certi giochi, riconoscere determinate similarità, ecc. Ma nello stesso tempo si profila nel testo anche un Autore Modello, che non corrisponde ovviamente all'autore empirico del testo (Ludwig Wittgenstein) ma che conduce il gioco guidando il lettore, invitando all'osservazione, proponendo correlazioni, ecc. In questo caso l'Autore Modello, dice Eco, è uno *stile filosofico*, e il Lettore Modello è la capacità intellettuale di condividere questo stile.

Autore e Lettore Modello sono quindi *strategie testuali* e non vanno in alcun modo confusi con gli individui che corrispondono all'autore e ai lettori. Da un lato si può pensare all'autore empirico, quale soggetto dell'enunciazione, che formula delle ipotesi sul Lettore Modello e le traduce in scelte testuali strategiche; dall'altro si può pensare al lettore empirico, quale soggetto concreto degli atti di cooperazione, che si disegna un Autore Modello deducendolo dai dati di strategia testuale. Ma in una prospettiva semiotica l'attenzione è sempre orientata al testo, ed Eco indica in modo chiaro che *la cooperazione testuale è fenomeno che si realizza tra due strategie discorsive, non tra soggetti individuali*. [ibid.: 63]

### 5.5.2. I livelli della cooperazione testuale

Secondo Eco per capire il funzionamento della cooperazione interpretativa bisognerebbe rappresentare il testo come un sistema di nodi o di “giunti”, indicando in quali nodi viene stimolata, e quindi attesa, la cooperazione del Lettore Modello. In questa prospettiva Eco discute alcuni livelli della cooperazione testuale, livelli che non seguono un ordine gerarchico ma che sono piuttosto pensati in modo interdipendente.

#### *La manifestazione lineare e le circostanze di enunciazione*

L'unica costrizione del modello è costituita dal punto di partenza: la cooperazione interpretativa non può non partire, infatti, dalla manifestazione lineare, cioè dalla superficie espressiva del testo. È da questo livello che comincia il lavoro di interpretazione del lettore/destinatario. Il lettore si trova dunque una manifestazione espressiva e comincia ad applicare dei codici per correlare alle espressioni dei contenuti.

La manifestazione lineare è messa subito in relazione con le circostanze di enunciazione. Le circostanze di enunciazione indicano le informazioni sull'emittente, sul contesto comunicativo, sulla natura dell'atto linguistico, ecc. Nella comunicazione verbale si ricevono dalle circostanze di enunciazione varie informazioni extralinguistiche circa la natura dell'atto comunicativo, mentre quando si legge un testo il riferimento alle circostanze di enunciazione è più complesso e risponde implicitamente a un ragionamento di questo tipo: “qui c'è (c'era) un individuo umano che ha enunciato il testo che sto leggendo in questo momento e che chiede (oppure non chiede) che io assuma che sta parlando del mondo della nostra comune esperienza.” [*ibid.*: 75] Questo ragionamento implicito porta quindi a fare scelte interpretative: di genere, filologiche, ecc. Di fronte a un testo scritto, dice Eco, il gioco cooperativo si fa più avventuroso.

#### *Estensioni parentetizzate*

Secondo Eco il lettore per poter applicare l'informazione provvistagli dai codici deve assumere transitoriamente una identità tra il mondo evocato dal testo e il mondo della propria esperienza. Se procedendo nella lettura si scoprono discrepanze tra il mondo dell'esperienza e il mondo testuale, allora il lettore sarà costretto a fare operazioni estensionali più complesse. Così se un testo mette in gioco degli individui dotati di certe proprietà come muoversi o compiere azioni, il lettore è portato a supporre un'identità tra il mondo rappresentato nel testo e il mondo della propria esperienza: se però andando avanti nella lettura un individuo inizia a volare, ecco che il lettore dovrà fare operazioni estensionali più complesse perché evidentemente il mondo del testo non ha le stesse proprietà del mondo reale di riferimento. Quindi il lettore assume l'identità tra mondo narrativo e mondo reale e la mette in un certo senso tra parentesi (da cui l'espressione *estensioni parentetizzate*), in attesa di altre tracce testuali che confermino o disattendano tale assunzione.

#### *Codici e sottocodici: le sceneggiature (frames)*

Nell'atto interpretativo il lettore confronta la manifestazione lineare con il sistema di codici e sottocodici provvisti dalla lingua. Innanzitutto egli fa ricorso a un *dizionario di base* per individuare le proprietà semantiche elementari del lessico. Così, seguendo delle semplici leggi di implicitazione, se si enuncia il termine *principessa*, si sa automaticamente che principessa implicita “donna”, e quindi “vivente, umano, femmina”. Le proprietà fornite dal dizionario di base sono molte, ma a questo livello il destinatario ancora non sa quali dovranno essere attualizzate, nel senso che l'universo di discorso verrà precisato e circoscritto nel prosieguo della comunicazione. Sulla base di *regole di coreferenza*, invece, il lettore interpreta espressioni deittiche e anaforiche: se a una frase

su Biancaneve ne segue un'altra del tipo “essa era molto bella”, il lettore può stabilire senza difficoltà che “essa” si riferisce al soggetto femminile della prima frase.

Inoltre il lettore, secondo Eco, è in grado di decodificare facilmente testi ipercodificati. È il caso dell'interpretazione di espressioni “fatte”, saldamente registrate dalla tradizione retorica e stilistica. Per esempio, di fronte a un'espressione come /c'era una volta/, il lettore-destinatario sarà in grado di stabilire automaticamente – cioè per ipercodifica – “che (i) gli eventi di cui si parla si localizzano in una indefinita epoca non storica, (ii) essi non sono da intendere come ‘reali’, (iii) l'emittente vuole raccontare una storia immaginaria a fini di divertimento.” [ibid.: 78] In molti contesti, quando si dice che un uomo e una donna (per esempio due personaggi di un racconto) sono sposati, non si specifica che sono sposati *l'un l'altro*: in questi casi l'emittente può omettere la specificazione e il testo può permettersi di essere pigro grazie all'esistenza di una regola stilistica ipercodificata. Ma la procedura più interessante dal punto di vista dell'economia interpretativa è quella che prevede il ricorso a sceneggiature o *frames*. A volte basta un gesto, per esempio una mano che si alza verso un'altra persona, e noi siamo già in grado di fare molte interpretazioni sulla base della sceneggiatura “litigio violento”. Il *frame* è un concetto molto empirico. Minsky<sup>6</sup> [citato da Eco] ne parla in questi termini: “Quando si incontra una nuova situazione si seleziona nella memoria una struttura sostanziale chiamata *frame*. Si tratta di una inquadratura rimemorata che deve adattarsi alla realtà, se necessario mutando dei dettagli. Un *frame* è una struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa, come essere in un certo tipo di soggiorno o andare a una festa di compleanno per bambini. Ogni *frame* comporta un certo numero di informazioni. Alcune concernono ciò che qualcuno può aspettarsi che accada di conseguenza. Altre riguardano quello che si deve fare se queste aspettative non sono confermate.”

Per cui, data la frase /Giovanni doveva organizzare un party e andò al supermarket/, il destinatario è in grado di collegare il passaggio di Giovanni al supermarket proprio in virtù dell'attivazione della sceneggiatura “party”, che prevede la distribuzione di bibite, liquori, panini, ecc. In fondo, dice Eco, una sceneggiatura è sempre un testo virtuale o una storia condensata, e gran parte dell'attività interpretativa è regolata dalla applicazione di sceneggiature pertinenti. Se noi conosciamo la sceneggiatura “party”, o la sceneggiatura “litigio violento”, è perché la nostra esperienza ci ha fornito questa competenza: Eco chiama questi casi *sceneggiature comuni*. Per quanto sia difficile, in alcuni casi, definire in modo netto la linea di demarcazione di questa tipologia, Eco individua nelle *sceneggiature intertestuali* un'altra modalità di organizzazione dei *frames*: sono i casi in cui i testi vengono interpretati grazie all'esperienza che il destinatario ha di altri testi, cioè grazie alla competenza intertestuale. La competenza intertestuale comprende tutti i sistemi semiotici familiari al destinatario: testi scritti, visivi, musicali, e così via. Sappiamo anticipare i risvolti di un giallo perché conosciamo il genere giallo, cioè abbiamo una competenza intertestuale sedimentata che ci permette di fare inferenze da sceneggiature intertestuali. Un certo tipo di musica malinconica, al cinema, ci predispose ad avere certe aspettative poiché abbiamo metabolizzato certi tipi di commenti musicali stereotipati. Interpretiamo in un certo modo le immagini della moda perché le riviste, il cinema e i mass-media ci hanno educato a un certo tipo di iconografia. Insomma: ci serviamo sovente della nostra competenza intertestuale per interpretare testi, o in altri termini, per fare inferenze da sceneggiature intertestuali. E naturalmente le sceneggiature intertestuali possono essere usate dall'autore anche per disattendere le aspettative del lettore, sorprendendolo e ingannandolo con una trovata inattesa.

---

<sup>6</sup> Minsky M.M., “A Framework For Representing Knowledge”, in Winston P.H. (ed.), *The Psychology of Computer Vision*, McGraw-Hill, New York.

*Le strutture discorsive: l'esplicitazione semantica*

Il destinatario, nel corso dell'attività interpretativa, seleziona e attiva solo alcune delle proprietà enciclopediche di un termine. Se qualcuno ci racconta una storia in cui un signore misterioso si aggira per la città di New York, noi attiviamo alcune proprietà necessarie, per esempio che c'è un essere vivente che ha la facoltà di camminare, ma ne manteniamo molte altre a uno stato virtuale, per esempio che questo signore ha un fegato, due braccia, due mani, ecc. In pratica *magnifichiamo* alcune proprietà e ne *narcotizziamo* delle altre. Se nel prosieguo del racconto questo signore viene ferito da un colpo di pistola e perde la vista, allora saremo costretti a magnificare proprietà che fin lì erano rimaste narcotizzate, cioè relegate a uno stato virtuale. Ogni forma di *esplicitazione semantica*, negli atti interpretativi, avviene in questo modo: si selezionano delle proprietà, per non dovere ogni volta ripercorrere l'insieme indefinito di una porzione enciclopedica.

Ma che cosa ci aiuta a orientare questa selezione? Che cosa di fatto regola le attualizzazioni semantiche? Le selezioni si realizzano alla luce di una ipotesi circa il *topic* o i *topic* testuali. Il *topic* è una scelta pragmatica che consiste nello stabilire *di che cosa si sta parlando*. È, in altri termini, la scelta di una sorta di tema. Per esempio il *topic* della prima parte di Cappuccetto Rosso è "incontro di una bambina col lupo nel bosco".

Il *topic* serve da un lato a disciplinare la semiosi riducendone lo spettro illimitato, e dall'altro a orientare la direzione delle attualizzazioni semantiche. Nella frase seguente riportata da Eco l'avverbio /anche/ deve essere disambiguato, e per questo occorre una scelta di tipo pragmatico:

– Carlo fa l'amore con sua moglie due volte alla settimana. *Anche* Luigi.

La frase, dice Eco, fa sorridere perché ambigualmente può riferirsi alla frequenza dei ritmi sessuali di due coppie oppure alludere a un triangolo adulterino. In altri termini, la frase può rispondere a due possibili domande:

1. Quante volte alla settimana Carlo e Luigi fanno l'amore con le rispettive mogli?
2. Come stanno le cose tra quei tre? Voglio dire, chi fa l'amore con chi?

Nel primo caso il *topic* è "il ritmo sessuale tra due coppie", nel secondo caso è "i rapporti tra una donna e due uomini". Insomma per disambiguare /anche/ è necessario ricorrere a una selezione contestuale, e questa operazione non può prescindere dalla scelta di un *topic*.

Un testo non ha necessariamente un solo *topic*: si pensi a *I promessi sposi*, che all'inizio sembra esibire un *topic* relativo alla descrizione del lago di Como, poi mostra come il tema centrale sia l'incontro di un curato con due bravi, proseguendo ancora il *topic* sembra ruotare attorno alle difficoltà di celebrare un matrimonio, e infine tutto sembra condurre a un macro-*topic* che invita a riflettere sul ruolo della Provvidenza nelle cose umane. Il *topic* è fenomeno pragmatico, risponde a una scelta interpretativa che è comunque un'ipotesi (abduzione). Sulla base del *topic* il lettore decide di magnificare o narcotizzare le proprietà semantiche, in questo modo stabilendo livelli di *coerenza interpretativa* detti *isotopie*. L'isotopia è dunque *fenomeno semantico*. Il *topic* è un movimento cooperativo (pragmatico) che orienta il destinatario nell'individuazione delle isotopie come proprietà semantiche di un testo.

*Le strutture narrative: fabula e intreccio*

Dopo aver attualizzato il livello discorsivo, secondo Eco il lettore è in grado di sintetizzare intere porzioni di discorso attraverso delle macroproposizioni di questo tipo: "In un paesino sul lago di Como, una sera verso il tramonto, il curato del luogo stava facendo una passeggiata quando incontrò due tipi loschi che riconobbe come bravi...". Sulla base di queste macroproposizioni, il

lettore può fare anche delle previsioni, chiedendosi: che cosa farà ora il curato, cosa gli diranno i bravi?

Per capire meglio il meccanismo delle macroproposizioni e la dinamica delle previsioni occorre riprendere la vecchia distinzione tra *fabula* e intreccio, elaborata dai formalisti russi e precisamente da Tomasevskij [1925].<sup>7</sup> La distinzione tra *fabula* e intreccio nasce dalla constatazione che a parte rari casi molto elementari come le fiabe, nelle narrazioni l'ordine cronologico dei fatti e l'ordine del racconto non coincidono. La *fabula* è l'ordine cronologico degli eventi, la concatenazione delle azioni ordinata temporalmente. L'intreccio è la storia come di fatto ci viene raccontata, come appare in superficie. Quando noi percepiamo una narrazione – un romanzo, un racconto o un film – ci confrontiamo sempre con un intreccio fatto di dislocazioni temporali, *flash-back*, anticipazioni, pause. In un certo senso le narrazioni manipolano l'ordine “naturale” degli eventi ricostruendolo in forma di racconto. Le macroproposizioni narrative sono storie condensate, sono porzioni di *fabula* narrativamente rilevanti che il lettore ricostruisce per poter fare delle previsioni. Eco nota che si possono ricostruire le organizzazioni narrative anche di testi argomentativi, come per esempio i testi scientifici, perché in fondo anch'essi raccontano storie con personaggi, persuasioni, scontri, vittorie e sconfitte.

### *Previsioni e passeggiate inferenziali*

Vi sono dei punti della *fabula* in cui si producono cambiamenti rilevanti nello stato del mondo narrato, e si introducono così nuovi corsi di eventi. Questi importanti “snodi” narrativi sono di solito introdotti da *segnali di suspense* (fine di un capitolo, dilazione di una risposta decisiva, ecc.) e inducono il lettore a prevedere quale sarà il nuovo corso di eventi. Nel fare queste previsioni il lettore “esce dal testo”, e con questa metafora Eco vuole spiegare come il lettore durante la lettura ricorra a sceneggiature comuni e intertestuali per interpretare certe situazioni e per prevedere i cambiamenti di stato. Se la *fabula* dice che “x compie l'azione tale”, il lettore farà un ragionamento di questo tipo: “poiché ogni volta che un x compie l'azione tale di solito si ha l'esito y, allora l'azione di x avrà l'esito y”. In virtù della natura inferenziale di questi ragionamenti, Eco chiama tali fuoriuscite dal testo *passeggiate inferenziali*: una metafora che serve a Eco per “mettere in risalto il gesto libero e disinvolto con cui il lettore si sottrae alla tirannia del testo – e al suo fascino – per andare a ritrovare esiti possibili nel repertorio del già detto.” [Eco 1979: 118]

### **5.5.3. I limiti dell'interpretazione**

Riprendendo e sviluppando un problema che si era già posto – in modo solo abbozzato – in *Opera aperta*, Eco in *Lector in fabula* si domanda quali margini di libertà interpretativa abbia l'interprete rispetto alla struttura del testo. Ma è nel volume *I limiti dell'interpretazione* [1990] che torna con forza sulla questione, soprattutto per prendere le distanze da quelle teorie (soprattutto il decostruzionismo) che sostengono la libertà pressoché totale dell'interprete rispetto all'opera. La posizione del decostruzionismo (nelle sue versioni più estreme) rispetto al problema dei limiti dell'interpretazione è che ogni interpretazione vale un'altra a seconda del punto di vista prescelto dal lettore. Per contro, la posizione di Eco è che il testo non ammette di essere interpretato in qualunque modo, ma si pone sempre come parametro delle proprie interpretazioni possibili. Il che vuol dire che non possiamo interpretare *I promessi sposi* come se fosse un romanzo di spionaggio perché il testo stesso non conferma questa linea interpretativa. Se decidiamo ugualmente di intraprendere questa strada, secondo Eco stiamo *usando* il testo e non lo stiamo interpretando. In

<sup>7</sup> Cfr. Todorov [1965].

molti casi i confini tra *uso* e *interpretazione* possono essere sfumati, ma la tesi sostenuta da Eco è che si debbano porre dei vincoli all'interpretazione di un testo.

Per chiarire meglio la sua posizione, Eco riprende una tricotomia discussa nell'ambito degli studi ermeneutici, cioè quella fra interpretazione come ricerca dell'*intentio auctoris* (la ricerca, cioè, di quello che voleva dire l'autore empirico), interpretazione come ricerca dell'*intentio operis* (la ricerca, cioè, di ciò che il testo vuole dire in riferimento ai propri sistemi di significazione e alla propria coerenza testuale), e l'interpretazione come ricerca dell'*intentio lectoris* (la ricerca, cioè, di ciò che il destinatario fa dire al testo in riferimento ai propri sistemi di significazione e ai propri desideri, pulsioni, credenze, ecc.). La semiotica considera l'interpretazione come ricerca dell'*intentio operis*:

L'iniziativa del lettore consiste nel fare una congettura sulla *intentio operis*. Questa congettura dev'essere approvata dal complesso del testo come tutto organico. Questo non significa che su un testo si possa fare una e una sola congettura interpretativa. In principio se ne possono fare infinite. Ma alla fine le congetture andranno provate sulla coerenza del testo e la coerenza testuale non potrà che disapprovare certe congetture avventate. [Eco 1990: 34]

Un'interpretazione, se a un certo punto di un testo pare plausibile, può essere accettata solo se essa verrà riconfermata – o almeno se non verrà messa in questione – da un altro punto del testo. L'interpretazione è *sostenuta dal testo* indipendentemente dalle intenzioni dell'autore empirico: che *Il nome della rosa* sia una sorta di giallo filosofico è confermato dal testo (*intentio operis*) praticamente in ogni sua parte, e in modo analogo che *Il barone rampante* sia un racconto fantastico è confermato dalla coerenza che esprime l'intero sistema testuale.

Nell'*uso* invece si sovrappone e diventa prevalente l'*intentio lectoris*: per ragioni personali da ricondurre a una transitoria depressione psicologica si può assumere che un film comico sia drammatico, ma questa linea interpretativa non è confermata dal testo. Questo è un esempio di *uso*, in cui il lettore fa prevalere un suo orizzonte di aspettative disattendendo le indicazioni e i vincoli testuali.<sup>8</sup> Difendere l'interpretazione contro l'uso del testo non significa, scrive Eco, che i testi non possano essere usati: “Ma il loro libero uso non ha nulla a che vedere con la loro interpretazione, per quanto sia interpretazione sia uso presuppongano sempre un riferimento al testo-fonte, se non altro come pretesto.” [*ibid.*: 38] Eco riconosce peraltro che uso e interpretazione sono due categorie astratte e che ogni atto di lettura è sempre una commistione di questi due atteggiamenti.

In ogni caso, trattando i meccanismi strategici della cooperazione interpretativa e cercando di delineare i limiti dell'interpretazione, l'autore riprende e riarticola – questa volta in termini semiotici – quella oscillazione tra iniziativa dell'interprete e fedeltà all'opera che aveva posto in modo embrionale in *Opera aperta*. Scrive Eco nell'Introduzione al *Lector in fabula*: “Rivedendo a distanza il lavoro compiuto negli anni successivi a *Opera aperta* (...), mi rendo conto che il problema dell'interpretazione, delle sue libertà e delle sue aberrazioni, ha sempre attraversato il mio discorso”. In *Opera aperta*, in fondo, Eco parlava di testi (le poetiche degli anni Sessanta) che erano congegnati per dare grande libertà interpretativa all'interprete: ma si trattava comunque di strategie testuali che configuravano un certo lettore modello, nell'ambito di una collaborazione tra testo e interprete che anni dopo Eco può riarticolare in chiave semiotica, definendo meglio quelli che sono i limiti dell'interpretazione.

<sup>8</sup> Per una discussione approfondita di questi temi cfr. Pisanty e Pellerey [2004: cap. VII].

### 5.6. Dal modello semantico dizionariale al modello enciclopedico

Nel saggio “Dizionario vs enciclopedia” (in Eco 1984) Eco torna a occuparsi del piano del contenuto di una lingua. Un tentativo di descrizione di questo piano, come sappiamo, lo aveva fatto Hjelmslev.<sup>9</sup> La sua idea era che il piano dell’espressione e il piano del contenuto avessero la stessa organizzazione, e che quindi, così come è possibile identificare degli elementi minimali (figure) del piano dell’espressione, allo stesso modo si possono isolare degli elementi minimali (figure) del piano del contenuto. Hjelmslev aveva proposto figure del contenuto come “maschio”, “femmina”, “ovino”, “suino”, “bovino”, “equino”, “ape”, “umano”, per descrivere significati come *montone*, *toro*, *stallone*, *uomo*, *donna*. La proposta di Hjelmslev si accorda secondo Eco alle esigenze di molte teorie semantiche posteriori, definite dall’autore *semantiche a dizionario* poiché si basano su elementi linguistici che devono definire altri elementi linguistici e non prendono in considerazione la cosiddetta conoscenza del mondo.

Patrizia Violi [1997] ha tracciato i caratteri fondamentali delle semantiche dizionariali, dette anche *semantiche a tratti*. Esse si basano anzitutto su una ipotesi componenziale, cioè sull’idea che i termini sono scomponibili in ulteriori unità di significato più generali, e poggiano su due assunti precisi: “1. i tratti semantici su cui si basa la scomposizione costituiscono un insieme di condizioni necessarie e sufficienti (CNS) per la definizione del significato; 2. tali tratti costituiscono un inventario limitato di termini primitivi.” [*ibid.*: 82] Riprendendo una proposta di Bierwisch, Violi riporta il seguente esempio di analisi componenziale di *uomo*, *donna*, *bambino*, *bambina*:

uomo = ANIMATO & UMANO & MASCHIO & ADULTO  
 donna = ANIMATO & UMANO & NON MASCHIO & ADULTO  
 bambino = ANIMATO & UMANO & MASCHIO & NON ADULTO  
 bambina = ANIMATO & UMANO & NON MASCHIO & NON ADULTO

In questo modello il significato dei termini è il risultato della combinazione degli stessi tratti semantici. Relativamente a questa analisi componenziale Violi riassume tre ordini di problemi:

1. *la natura dei tratti*. Che tipi di oggetti sono i tratti semantici quali UMANO, ADULTO e simili? Il fatto che siano scritti in lettere maiuscole è sufficiente a garantire loro uno statuto differente da quello dei termini che essi dovrebbero definire? 2. *Il problema dei primitivi*. Fino a che punto deve arrivare la scomposizione in tratti? Esistono componenti di significato ‘ultimi’ a cui l’analisi può fermarsi, cioè termini primitivi? Di che tipo e natura? Come è possibile definirli? 3. *La struttura della rappresentazione*. Quale e quanta informazione deve essere rappresentata e scomposta in tratti? Che tipo di definizione della parola fornisce l’insieme delle componenti semantiche? [*ibid.*: 84]

Per quanto riguarda il problema della *natura dei tratti*, in linea di massima all’interno di queste teorie i tratti vengono considerati come costrutti teorici che appartengono al *metalinguaggio della descrizione*: in quanto tali essi sono distinti dal linguaggio oggetto che devono descrivere, anche se poi vengono rappresentati da termini linguistici poiché non possediamo altri mezzi per parlare dei significati linguistici se non il linguaggio stesso. Hjelmslev si pone su questa linea, non attribuendo ai tratti nessun fondamento concettualista. Per quanto riguarda il *problema dei primitivi*, risulta evidente come la ricerca dei primitivi sul piano del contenuto non possa avere lo stesso esito della ricerca dei primitivi sul piano dell’espressione, che ha avuto ottimi risultati con la fonologia: c’è in effetti una “radicale differenza nello statuto semiotico dei due piani: il piano dell’Espressione rappresenta la componente segnica percettivamente *presente*, i cui elementi sono dati e oggettivamente misurabili, mentre il piano del Contenuto non ha alcuna evidenza percettiva né è

<sup>9</sup> Cfr. *supra*, § 2.3.4.

direttamente accessibile; in quanto immateriale può solo essere ricostruito introspektivamente con tutte le difficoltà e incertezze del caso.” [ibid.: 115] Questa è la ragione per cui Hjelmslev può solo fornire un piccolo esempio di figure del contenuto (primitivi) che descrivono alcuni significati, ma non può né estendere il modello, né tanto meno arrivare alla definizione di un inventario limitato di primitivi valido per l'intero piano del contenuto. Per quanto riguarda la *struttura della rappresentazione*, il problema è capire quale e quanta informazione può entrare nella rappresentazione di un significato.

Alla base di queste teorie vi è l'ipotesi che la nostra conoscenza si basa su due repertori differenti: da una parte le *conoscenze della lingua*, di natura appunto linguistico-concettuale, costitutive del significato e riconducibili a strutture chiuse di tratti semantici; e dall'altra le *conoscenze del mondo*, di natura fattuale, che confluiscono in inventari aperti costituiti da informazioni che provengono dall'esperienza empirica. I sostenitori delle semantiche a tratti pensano che il significato sia *di principio* separabile dalla conoscenza del mondo e sia possibile isolare in modo preciso un insieme ristretto di componenti che circoscrivono solo la nostra conoscenza linguistico-dizionarioale. La distinzione fra conoscenze dizionariali e conoscenze del mondo, indispensabile per fondare l'esistenza di una lista chiusa di tratti definitivi, è secondo Violi la difficoltà teorica principale di questi modelli, perché non è possibile stabilire teoricamente questa distinzione. Se consideriamo il significato di *mucca*, i tratti “animale”, “bovino” e “mammifero” sarebbero proprietà linguistico-concettuali, mentre le proprietà “avere quattro zampe”, “muggire” e “produrre latte” deriverebbero dalla “conoscenza del mondo”.<sup>10</sup> Tuttavia risulta assai difficile individuare i criteri su cui basare questa distinzione. Come fa notare Violi, tutte le proprietà dipendono dall'interazione fra alcune caratteristiche dell'oggetto e la nostra elaborazione di queste caratteristiche, e questo vale sia per i dati linguistico-concettuali, sia per i dati percettivi e fattuali. I dati concettuali come “animale” e “mammifero” sono il risultato della nostra categorizzazione di elementi reali, nel senso che abbiamo scelto come categorie rilevanti per classificare il mondo naturale l'essere animato e il riprodursi in un certo modo; i dati percettivi come “avere quattro zampe” o “produrre latte” non sono puramente “oggettivi” ma dipendono anche dalla costruzione che ne fa l'apparato percettivo. Tutta la nostra conoscenza, osserva Violi, è conoscenza del mondo che categorizziamo nel linguaggio.

L'altra notevole difficoltà teorica dei modelli CNS è la loro rigidità, che risulta evidente dall'esposizione di questi assunti teorici che li caratterizzano [Voli 1997: 84-85]:

1. Nessun tratto può venire cancellato dal momento che sono tutti condizioni necessarie.
2. Poiché i tratti sono al tempo stesso condizioni sufficienti nessun altro tratto può venire aggiunto.
3. Tutti i tratti hanno lo stesso valore definitorio, quindi sono dotati della medesima rilevanza. Ciò significa che il modello si presenta come una lista non strutturata, priva di relazioni gerarchiche.
4. Il modello ha carattere interamente linguistico, il significato è interamente risolto nella sua definizione tramite una lista di proprietà.
5. Il significato risulta essere il prodotto della intersezione delle classi e dei suoi componenti, di conseguenza la sua definizione non è mai graduale ma presenta confini di delimitazione netti.

L'impossibilità di cancellare un tratto definitorio determina una grave rigidità del modello, tanto che una sedia imbottita, o con una gamba centrale invece di quattro, o senza lo schienale, cioè senza uno dei tratti definitivi costitutivi, non potrebbe essere definita *sedia*. E invece noi sappiamo che il linguaggio è caratterizzato da una estrema plasticità: le unità discrete del linguaggio possono mappare il continuum illimitato della realtà solo attraverso continui processi di aggiustamenti e rimodellamenti, proprio perché il rapporto tra espressione e contenuto è di natura dinamica e

---

<sup>10</sup> L'esempio è ripreso da Violi [1997: 93].

inferenziale. Cosicché è possibile chiamare *sedia* anche una pila di libri su cui si è seduti, estendendo il significato di sedia al di là delle proprietà fisse che ne dovrebbero costituire il nucleo definitorio.

Le semantiche dizionariali – dice Eco – sono effettivamente in grado di spiegare una serie di fenomeni semantici: per esempio la sinonimia e la parafrasi (una *pecora* è un “ovino femmina”), le similarità e le differenze, l’antinomia (*uomo* è antonimo di *donna*); l’iponimia e l’iperonimia (*equino* è l’iperonimo di cui *stallone* è l’iponimo), certe anomalie semantiche (non possiamo dire /uno stallone femmina/), ecc. Tuttavia le osservazioni che abbiamo fatto rendono i modelli CNS, nel loro complesso, assai problematici. È proprio dalla constatazione dell’inconsistenza delle semantiche a dizionario che Eco arriva a sostenere la necessità *della semantica a enciclopedia*. Questo passaggio implica una diversa concezione del significato, ripresa da Peirce e già esposta da Eco nel *Trattato*:

Non c’è modo, nel processo di semiosi illimitata che Peirce descrive e fonda, di stabilire il significato di una espressione, e cioè di interpretare quella espressione, se non *traducendola* in altri segni (appartengano essi o no allo stesso sistema semiotico) e in modo che l’interpretante non solo rende ragione dell’interpretato sotto qualche aspetto, ma dell’interpretato faccia conoscere qualcosa di più. [Eco 1984: 107-108]

Se dobbiamo spiegare il termine /cane/ a un bambino, possiamo mostrargli la foto di un cane, possiamo dargli una definizione (“quadrupede appartenente al genere dei Canidi...”), possiamo indicargli un cane che passa sulla strada, possiamo raccontargli del cane che riconobbe Ulisse e via dicendo. Questi sono tutti *interpretanti* che contribuiscono a delineare il significato del termine /cane/. Il significato di un termine è determinato dagli interpretanti relativi a quel termine, e la catena degli interpretanti è infinita, o almeno indefinita. Questo, in sostanza, è il *principio di interpretanza*:

La nozione è feconda perché mostra come i processi semiotici, per mezzo di spostamenti continui, che riferiscono un segno ad altri segni e ad altre catene di segni, circoscrivono i significati (o i contenuti, in una parola, quelle ‘unità’ che la cultura ha individuato nel suo processo di pertinentizzazione del contenuto) in modo asintotico, senza mai arrivare a ‘toccarli’ direttamente, ma rendendoli di fatto accessibili mediante altre *unità culturali*. [*ibid.*: 108]

A differenza delle figure di Hjelmslev, che si ponevano come *proprietà metalinguistiche universali*, gli interpretanti sono dati *oggettivi*, nel senso che sono collettivamente verificabili. Gli interpretanti non dipendono solo dalle rappresentazioni mentali dei soggetti, ma sono *registrati* collettivamente e vanno a costituire, appunto, l’enciclopedia:

Che un gatto sia non solo un felino domestico, ma anche l’animale che le classificazioni zoologiche definiscono come *felis catus*, l’animale adorato dagli Egiziani, l’animale che appare nell’*Olympia* di Manet, l’animale mangiato il quale era una leccornia nella Parigi assediata dai prussiani, l’animale cantato da Baudelaire, l’animale che Collodi associa per astuzia e malvagità alla volpe, l’animale che in una certa favola è al servizio del marchese di Carabas, un infingardo amante della casa che non muore di inedia sulla tomba del padrone, l’animale prediletto delle streghe e così via, sono tutte interpretazioni dell’espressione /gatto/. Tutte sono registrate, poste intersoggettivamente in qualche testo di quell’immensa e ideale biblioteca il cui modello teorico è l’enciclopedia. [*ibid.*: 108-109]

In una semantica a interpretanti non ci sono quindi entità metalinguistiche e universali semantiche: ogni espressione può essere soggetto di una interpretazione e strumento per interpretare un’altra espressione.

In questa prospettiva il significato di /uomo/ comprenderà certamente alcuni tratti come “maschio”, “adulto”, “umano”, ma anche i suoi aspetti anatomici (gambe, braccia, testa, ecc.), i suoi aspetti sociali (la sua capacità di interagire e di organizzarsi in gruppi), la sua dimensione psicologica, la storia della sua evoluzione, le illustrazioni che lo rappresentano, le fotografie, le pitture, i disegni a esso relativi. Si noti che mentre nel modello dizionario si restava nell’ambito delle informazioni linguistiche (“umano”, “maschio”), nel modello enciclopedico si sconfinava nella dimensione più complessa delle *conoscenze del mondo*: le informazioni sull’anatomia, sulla cultura e sulle basi evoluzionistiche dell’uomo fanno parte del mondo e caratterizzano il significato del termine al pari delle proprietà linguistiche. Analogamente disegni e fotografie sono interpretanti che, pur non appartenendo al linguaggio verbale, contribuiscono a definire l’area del significato relativa al termine.

Insieme registrato di tutte le interpretazioni, archivio di tutta l’informazione verbale e non-verbale, l’enciclopedia può essere pensata come un rizoma. Ogni punto del rizoma può essere connesso con qualsiasi altro punto; il rizoma può essere spezzato in qualsiasi punto e riprendere poi la sua linea; il rizoma è smontabile e rovesciabile; il rizoma non ha un centro. Ma posta in questi termini l’enciclopedia non può che essere un *postulato semiotico*, nel senso che non può essere descrivibile nella sua totalità. Eco in questo modo sta teorizzando una Enciclopedia Globale generale e astratta, intesa come repertorio di tutti i saperi e di tutte le interpretazioni, come l’insieme registrato di tutte le informazioni. L’Enciclopedia Globale è addirittura transculturale e sovrastorica, poiché non pone limiti alla registrazione e all’archiviazione del proprio sapere.<sup>11</sup> Data la sua estrema vastità, l’Enciclopedia è conosciuta e posseduta in modi diversi dai suoi utenti, che hanno quindi una *competenza enciclopedica* inevitabilmente parziale. Tuttavia per comunicare è necessario condividere, almeno in parte, le competenze enciclopediche del proprio interlocutore e quindi “occorre postulare che i soggetti comunicanti condividano porzioni più o meno ampie dell’Enciclopedia globale. [...] Far parte di una certa comunità significa (anche) condividere la conoscenza di una o più Enciclopedie locali, le quali, nel corso degli scambi comunicativi, possono rimanere sottaciute in quanto date per compartecipate dalla comunità. Le Enciclopedie locali (che fungono da collante culturale all’interno di una collettività) possono essere di varia estensione, sia nel senso che possono riguardare campi semantici più o meno vasti, sia nel senso che possono essere condivise da gruppi più o meno allargati di persone (dalla coppia in su).” [Pisanty e Zijno 2009: 171] Ne consegue che se possiamo postulare l’enciclopedia in quanto competenza globale, bisogna valutare nei diversi casi i livelli di possesso dell’enciclopedia, ovvero le enciclopedie parziali (di gruppo, di setta, etniche, e via dicendo). Dall’astrazione indefinitamente vasta dell’enciclopedia globale si passa quindi alle enciclopedie locali, porzioni di sapere condivise da individui o gruppi.

Come descrivere queste *porzioni condivise di enciclopedia*? Queste enciclopedie parziali secondo Eco si possono descrivere in forma dizionariale: del resto l’aver dimostrato l’impossibilità di una semantica dizionariale che si basi su inventari limitati di tratti universali non esclude che si facciano rappresentazioni dizionariali *locali*. Eco è convinto che sia possibile prevedere un ventaglio di usi comunicativi di una parola, e che quindi la descrizione semantica dovrebbe essere capace di prevedere i contesti, le circostanze e le situazioni nelle quali una parola assumerebbe significati specifici. Come esempio Eco porta il suo modello semantico elaborato nel *Trattato di semiotica generale*, un modello che tiene conto delle diverse selezioni contestuali e circostanziali e che può essere rappresentato in una forma semplificata di questo tipo:

---

<sup>11</sup> Cfr. Violi [1992].

$$/Espressione/ \left\{ \begin{array}{l} (\text{cont } x) p_1 p_2 \quad (\text{cont } k) \text{ connotazione } p_6 \\ (\text{cont } y) p_1 p_3 \\ (\text{circ } z) p_4 p_5 \end{array} \right.$$

Le proprietà  $p_1 \dots p_n$  vengono assegnate a una espressione a seconda dei contesti e delle circostanze, ma questo modello “presume che 1) le proprietà non siano primitivi semantici ma interpretanti, e cioè altre espressioni che a loro volta possono diventare soggetto di una successiva rappresentazione; 2) i contesti e le circostanze registrati non siano infiniti ma siano quelli che *statisticamente*, secondo una ipotesi di competenza media (o in riferimento alla competenza richiesta da un certo co-testo) si ritengono parte della competenza enciclopedica dell'emittente e del destinatario.” [Eco 1984: 119] Come si vede, questo modello tiene conto inoltre delle differenze tra *denotazioni* e *connotazioni*, per cui se il termine /cane/ ha tra le proprietà denotative l'abbaiare, lo sbavare e l'essere rabbioso, esso in certi contesti può avere la connotazione di “animale spregevole”. Si tratta in definitiva di una *semantica a istruzioni in formato enciclopedico*, che prevede l'*inserzione contestuale* del termine analizzato. Sulla base di questa struttura, il destinatario compie il suo sforzo interpretativo.

Se consideriamo la frase “Il problema di Paolo sono i calcoli”,<sup>12</sup> la descrizione semantica del termine *calcolo* dovrebbe prevedere tre contesti standardizzati: un contesto medico, un contesto matematico, un contesto logico-deduttivo:

$$/calcolo/ \left\{ \begin{array}{l} (\text{cont. medico}): \text{«concrezione di sali minerali»} \\ (\text{cont. matematico}): \text{«esecuzione di operazioni matematiche»} \\ (\text{cont. logico-deduttivo}): \text{«previsione, giudizio»} \end{array} \right.$$

Come si può vedere, in questo modo non si pretende di descrivere definitivamente il significato del termine *calcolo*, né di ridurlo a un pacchetto chiuso di tratti semantici, ma ci si accontenta di definirlo sotto alcuni aspetti, in vista di un determinato obiettivo pratico. In questo modo l'Enciclopedia registra i contesti e le circostanze in cui è statisticamente più probabile che ciascun termine venga impiegato. Secondo Eco, quindi, la struttura semantica deve prevedere i contesti, le circostanze e le situazioni d'uso del termine: la struttura della significazione deve prevedere, in altri termini, delle *istruzioni pragmatiche* affinché si possano decodificare anche i significati situazionali. Semantica e pragmatica in questo modo convergono e si ipotizza una struttura della lingua con significati lessicali in forma di istruzioni per l'inserzione contestuale.

<sup>12</sup> Esempio ripreso da Pisanty e Zijno [2009: 176].