

Umberto Eco - Lector in fabula



Lector in fabula è un saggio pubblicato da Umberto Eco nel 1979. In questo testo l'autore italiano analizza il tema dell'interpretazione testuale come lavoro da fare da parte del lettore.

Dopo un'introduzione in cui l'autore afferma che il risultato di quest'opera è il tentativo di riunire in un unico discorso organico una serie di studi scritti tra il 1976 ed il 1978, affermando che ha cercato di fare dei passi avanti sull'argomento dell'interpretazione testuale fortemente legato ad una novella di Alphonse Allais "Un drame bien parisien". L'analisi di questa novella ha accompagnato tutte le ricerche effettuate da Eco che culminano in questo libro, il quale amplia e collega, come già detto, una serie di saggi scritti nell'arco di tempo 1976/1978.

Nonostante in questo libro Umberto Eco restringa il campo della cooperazione interpretativa ai soli testi scritti narrativi, ciò non toglie che tale tema comprenda anche il campo della pittura, del cinema e del teatro. Lo scopo non certamente secondario di quest'opera è anche quello di spiegare perché il testo può dare piacere.

Dopo l'introduzione i primi 2 capitoli del libro cercano di analizzare gli elementi che saranno poi importanti per il capitolo 3 che rappresenta il capitolo nel quale si entra in maniera approfondita nelle problematiche dell'interpretazione dei testi da parte del lettore.

Nel **Capitolo 1** si mette in evidenza la differenza che vi è tra le teorie testuali di prima e di seconda generazione, e tutto il capitolo ruota intorno alla differenza ed ai punti in comune presenti in tali teorie: le *teorie testuali di prima generazione* sono delle teorie estremiste e polemiche nei confronti della linguistica e del codice di una frase, mentre le *teorie testuali di seconda generazione* pongono dei punti di raccordo tra uno studio della lingua come sistema strutturato che precede le attualizzazioni discorsive ed uno studio dei testi come prodotti di una lingua già parlata.

Il **capitolo 2** si ricollega a **Charles Sanders Peirce** ed al concetto di *semema*, che nella teoria semiotica di Peirce è un testo virtuale ed il testo è l'espansione di un semema. Inoltre importante per lo sviluppo del capitolo 3 è sicuramente tutta una serie di definizioni formulate da Peirce come "interpretante, ground, significato ed oggetto". Per capire la definizione di *interpretante*, bisogna partire da quella di *segno*: un segno, è qualcosa che sta per qualcuno in un luogo, esso si indirizza verso qualcuno, ed il segno che esso crea, lo chiamo interpretante. L'interpretante sviluppa poi un rapporto con l'oggetto, Peirce distingue due tipi di oggetti: c'è un *oggetto dinamico* che costringe a

determinare il segno alla sua rappresentazione, ed un *oggetto immediato* che è l'oggetto come il segno stesso lo rappresenta.

Apparentemente diverso dal concetto di interpretante è quello di *ground*, un attributo dell'oggetto in quanto l'oggetto è stato selezionato in un certo modo ed è solo uno dei pochissimi predicati dell'oggetto, in pratica è una connotazione dell'oggetto. Questa definizione di *ground* si avvicina a quella di *significato* infatti sia il *ground* sia il *significato* nascono dall'idea. In pratica *ground*, *significato* e *interpretante* sono la stessa cosa, poiché è impossibile definire il *ground* se non come *significato* ed è impossibile definire alcun *significato* se non sotto forma di una serie di interpretanti. Il libro entra nel cuore dell'argomento al capitolo 3, con la presentazione del "**Lettore Modello**", ossia del destinatario dell'opera, cioè colui che la legge. Eco comincia con l'affermare che un testo ha 2 caratteristiche: è un meccanismo pigro e in secondo luogo lascia al lettore un'iniziativa interpretativa, questo perché "*un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare*" (p. 52). Importante nel capitolo 3 è il paragrafo dove si parla di come il testo prevede il lettore, in cui si inizia a parlare della diversità dei codici dei destinatari che possono variare totalmente o in parte dai codici dell'emittente, questo perché il codice non è un'entità semplice, ma è un complesso sistema di regole, in cui il codice linguistico difficilmente è sufficiente per comprendere il messaggio. Per decodificare un messaggio verbale occorre, oltre alla competenza linguistica, una competenza basata sulla capacità di far scattare presupposizioni.

Generare un testo significa attuare una strategia testuale da parte dell'autore, il quale deve riferirsi a una serie di competenze che conferiscono contenuto alle espressioni che usa. Egli deve considerare ed adottare le stesse competenze che utilizzerà il suo lettore. Quindi l'autore prevederà un Lettore Modello che sarà capace in qualche modo di interpretare nella maniera giusta, ciò che l'autore ha generato attraverso il suo testo. I mezzi per effettuare tutto ciò sono la scelta di una lingua e di un dato patrimonio lessicale e stilistico.

Non solo un autore può creare il proprio Lettore Modello, ma può anche rivolgersi ai Lettori Modello che già esistono scrivendo dei *testi chiusi*, infatti alcuni autori si rivolgono volta per volta ad un target ben preciso facendo attenzione che ogni termine ed ogni modo di dire possa essere compreso all'istante dal proprio lettore, ma nel momento in cui un testo chiuso viene letto da un lettore che vi ritrova dei particolari che lo riguardano e lo interessano, ecco che avviene un passaggio significato, un testo da repressivo e chiuso, diventa aperto e generatore di nuove possibilità di conoscenza. Si ha un *testo aperto* nel momento in cui si possono avere tante interpretazioni possibili, e tali interpretazioni siano collegate tra di loro in modo tale che vi sia un rinforzo del significato del testo.

Anche l'autore, dunque, è una strategia testuale (che non coincide mai con quella del lettore) e l'incontro tra le due strategie (dunque non semplicemente quello di mittente e destinatario dell'enunciazione) forma una cooperazione testuale. Parallelamente al lettore modello esiste quindi un autore modello.

Alla *cooperazione testuale* è dedicato l'intero **capitolo 4** presentando un aspetto dei testi narrativi attraverso il pensiero di Van Dijk il quale distingueva una *narrativa naturale* ed una *narrativa artificiale*, dove entrambe sono esempi di descrizione di azioni, ma la narrativa naturale si riferisce ad eventi presentati come realmente accaduti, mentre la narrativa artificiale riguarda individui e fatti attribuiti a mondi diversi da quello della nostra esperienza.

Segue un catalogo di codici con l'introduzione di concetti come la "*competenza intertestuale*" e la gerarchia di sceneggiature diverse che vanno dal dizionario di base all'ipercodifica ideologica.

Nel **capitolo 5** ciò che ci interessa è il tema del racconto cioè il *topic*. Eco ci dice che il termine *topic*, cioè tema presenta diversi significati in diversi autori: per esempio come lo impiega **Tomasevskij** esso si avvicina di molto al concetto di *fabula*, **Scegllov** e **Zolkovskij** parlano di tema come qualcosa che è legato al testo da una freccia di inferenza, riconoscendo l'esistenza di una gerarchia di temi.

Il Lettore Modello riconosce il *topic* attraverso alcuni segnali come il titolo o una espressione nella quale è indicato ciò di cui il testo si occupa. Alcune volte invece il *topic* è da cercare e per questo motivo che il testo stabilisce una serie di parole chiave. Altre volte queste parole chiave non sono del tutto espresse, ma sono strategicamente collocate. In questi casi il lettore deve cercarle ed azzardare le sue ipotesi.

Quanto più un testo è complicato più la lettura non è lineare infatti il lettore è costretto a riguardare all'indietro e a rileggere il testo più volte. Un testo non necessariamente deve avere un solo *topic*, Eco dal *topic* si collega a **Algirdas Julien Greimas** e ai suoi studi sull'*isotopia*, affermando la differenza che vi è tra i due elementi che possono apparentemente coincidere, ma il *topic* è fenomeno pragmatico e l'*isotopia* è fenomeno semantico, infatti Greimas definisce l'*isotopia* come un insieme di categorie semantiche ridondanti che rendono possibile la lettura uniforme di una storia.

Il **capitolo 6** tratta delle strutture narrative e si apre con la differenza che vi è tra *intreccio* e *fabula* affermando che la *fabula* è lo schema fondamentale della narrazione che comprende delle azione e dei personaggi che vengono ordinati in uno spazio-tempo, mentre l'*intreccio* è la storia così come viene raccontata, come appare in superficie con le sue sequenze temporali e i suoi salti avanti e indietro nel tempo. In un testo narrativo l'*intreccio* si identifica con le strutture discorsive.

Una narrazione è una descrizione di azioni che richiede per ogni azione descritta un agente, una intenzione dell'agente, un mondo possibile, quindi uno stato temporale ed un risultato finale. Questi stati permettono di individuare un livello narrativo, quindi una *fabula*, anche in testi narrativi che apparentemente narrativi non lo sono.

Nel capitolo delle *previsioni*, cioè il **capitolo 7**, Eco mostra che la cooperazione interpretativa avviene nel tempo, con stati di attesa e possibili corsi di eventi che chiama "passeggiate inferenziali". Entrare in uno stato di attesa, vuol dire fare delle previsioni, il Lettore Modello è

chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipando con la previsione possibili stati e azioni successive. L'anticipazione del lettore sostituisce una porzione di fabula che dovrebbe corrispondere a quella che egli sta per leggere. Una volta che avrà letto si renderà conto se il testo ha confermato o no la sua previsione. Gli stati della fabula affermano o meno la porzione di fabula anticipata dal lettore, anche il finale della fabula può anticipare l'ultima previsione del lettore, ma in più può confermare delle anticipazioni remote che il lettore ha fatto precedentemente.

Per azzardare previsioni che abbiano una minima probabilità di soddisfare il corso della storia, il lettore deve uscire dal testo e queste fuoriuscite dal testo si chiamano *passegiate inferenziali* che mettono in evidenza la possibilità del lettore di poter creare dei propri pensieri che potrebbero essere presenti nel testo man mano che si legge la fabula.

Nel **capitolo 8**, l'autore introduce nel discorso i "*mondi possibili*" che non sono altro che costrutti culturali, in cui è possibile selezionare e assegnare proprietà e, inoltre, determinarne l'essenzialità e la persistenza attraverso stati di cose alternativi. A questo è legato anche il piacere e la suspense, nonché quelle astrazioni che diventano l'intelaiatura di ruoli e funzioni narrative (come intendeva Vladimir Jakovlevič Propp) dietro il testo e le sue molteplici ma non infinite interpretazioni.

Prima di parlare dei mondi possibili come costrutti culturali, Eco ci presenta la definizione generale di mondo possibile, affermando che possiamo definire come mondo possibile uno stato di cose espresso da un insieme di proposizioni, come tale un mondo consiste di un insieme di individui forniti di proprietà. Siccome alcune di queste proprietà sono azioni, un mondo possibile può essere visto anche come un corso di eventi. Siccome questo corso di eventi non è attuale, ma possibile, esso deve dipendere dagli atteggiamenti proposizionali di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna.

Dire che un mondo possibile equivale a un testo non significa che ogni testo parli di un mondo possibile infatti esistono testi che narrano di un mondo reale, in cui si hanno delle prove storiche di ciò che è scritto, mentre vi sono anche testi che narrano di un mondo fantastico come quello delle fiabe in cui ciò che è scritto nasce dalla fantasia dell'autore.

Nel **capitolo 9**, usando gli esempi di **Sofocle** e **Edgar Allan Poe** (nonché la lettura dello scrittore inglese che ne fanno **Marie Bonaparte** e **Jacques Derrida**), Eco stabilisce un altro limite all'interpretazione, ovvero l'uso del testo ad altri fini non previsti da esso ma ancora in qualche modo da esso legittimati (purché l'operazione sia trasparente). Sia pure in un "mondo possibile" infatti il testo attua strategie discorsive che presentano al suo interno qualcosa come vero o falso, "*oggetto di menzogna o di reticenza (segreto), come oggetto di credenza o come proposizione asserita per far credere o per far fare*" (p. 185).

Il libro termina con l'applicazione della teoria formulata da Eco all'inizio del romanzo *The Tooth Merchant* (1973) di Cyrus A. Sulzberger e al racconto *Un drame bien parisien* (1890) di Alphonse Allais.