

PIERO POLIDORO
Università LUMSA di Roma*

L'attività inferenziale e le aspettative nel pensiero estetico di Umberto Eco

Inferences and expectancies in Umberto Eco's aesthetic theory

Abstract

Umberto Eco's aesthetic theory shows a great continuity and coherence through decades. Both in *Opera aperta* (a pre-semiotic work published in 1962) and in *Lector in fabula*, inferential activity is at the very center of aesthetic experience and of interpretation in general. The musicological theory by Leonard B. Meyer was one of Eco's inspiration sources; it suggested the importance of this inferential activity and of the tensions it generates in producing emotional reactions to textual stimuli. But tensions are not the only way inferential activity contribute to aesthetic experience; tendencies too have an important role in it.

* Università LUMSA di Roma
via della Traspontina 21, 00193 Roma
e-mail: p.polidoro@lumsa.it

Lo scopo di questo articolo è individuare una delle linee di continuità nel pensiero estetico di Umberto Eco, da *Opera aperta*, libro pre-semiotico pubblicato nel 1962, a *Lector in fabula* (1979), la sua opera più sistematica sulla semiotica del testo. Questa linea di continuità è rappresentata dalla centralità dell'attività inferenziale nella fruizione estetica; più precisamente, un ruolo fondamentale di questa attività è la formulazione di ipotesi testuali e il successo o l'insuccesso di queste ipotesi gioca un ruolo fondamentale nell'esperienza estetica. Per sviluppare questo ragionamento, e illustrare come è stato ripreso da altri studiosi, è necessario iniziare da uno dei suoi punti di origine: la teoria musicologica di Leonard B. Meyer¹.

La teoria musicologica di Leonard B. Meyer

L'importanza dell'aspettativa nella fruizione dei testi estetici è stata individuata e analizzata approfonditamente dal musicologo statunitense Leonard B. Meyer in un libro del 1956 intitolato *Emotion and Meaning in Music*.

Il problema posto da Meyer è quello del significato musicale: cosa sia e, soprattutto, come “funzioni”. In questo senso la sua teoria si colloca all'interno di un quadro complessivo che può essere interessante delineare. Per farlo partiremo da una doppia opposizione che ci aiuterà a classificare i diversi tipi di teoria musicologica e che è stata proposta dallo stesso Meyer. Gli esempi e i modelli di cui parleremo, però, sono tratti soprattutto da Marconi (2001), cui rimando per eventuali approfondimenti.

La prima opposizione che incontriamo è quella fra *assolutisti* e *referenzialisti*. Per i primi il significato musicale ha origine esclusivamente all'interno della musica: esso, cioè, dipende dalla percezione dei rapporti esistenti fra le diverse parti di un brano o fra le differenti configurazioni sonore che si succedono. Come vedremo Meyer, pur non negando la possibilità di effetti referenziali, può essere considerato un'assolutista, perché si concentra su effetti estetici che dipendono solamente dalla successione delle note e dalla conoscenza dei diversi stili musicali.

¹ Devo ringraziare Daniele Barbieri perché, nel corso delle conversazioni sul suo libro *Nel corso del testo*, richiamò la mia attenzione sull'importanza di Meyer nel pensiero di Eco. Molte delle riflessioni che seguono sono state ispirate da quel libro e da quello di Luca Marconi (2001), intitolato *Musica espressione emozione*. In entrambi veniva già delineato il concetto di tendenza, di cui parlo alla fine di questo articolo.

Per i referenzialisti, invece, gli effetti estetici e le emozioni che si provano durante la fruizione di un testo musicale sono dovute al fatto che, in un modo o nell'altro, un brano o un passo fanno riferimento a una serie di esperienze extra-musicali (azioni, concetti, stati emotivi, ecc.). È molto importante capire bene come funzioni una teoria musicale referenzialista.

Porsi il problema degli effetti estetici musicali significa soprattutto indagare fenomeni che coinvolgono emozioni e passioni. Pezzini (1998) distingue la rappresentazione di passioni all'interno di un testo dai meccanismi testuali che riescono a provocare nel fruitore una risposta emotiva. La prima domanda da porsi è quindi come faccia un brano musicale a rappresentare determinate passioni, tanto da poter dire, ad esempio, "questa musica è triste". Gli effetti di questo tipo dipenderebbero dal fatto che i testi musicali possono presentare caratteristiche analoghe a quelle delle modalità espressive (soprattutto vocali e gestuali) di certe emozioni. Per ritornare all'esempio precedente, potremmo pensare a una musica che sembra "triste" perché presenta alcune caratteristiche (altezza e durata dei suoni, intonazione ascendente o discendente, ecc.) coincidenti con quelle di una voce che esprime sentimenti tristi.

Per quanto riguarda invece la capacità di un brano di suscitare emozioni nell'ascoltatore esistono principalmente due tipi di teorie. Il primo, si basa sull'idea di "condizionamento": ad emozionare è l'associazione fra un brano musicale e il ricordo delle situazioni in cui è stato già ascoltato. Il secondo tipo di teoria si basa invece sul concetto di *empatia* e sui meccanismi di rappresentazione delle emozioni sopra descritti: esistono delle situazioni in cui, per empatia, un soggetto può provare le emozioni che vengono espresse da un certo brano musicale.

La seconda opposizione descritta da Meyer è quella fra *formalisti* ed *espressionisti*. I formalisti sostengono che l'effetto estetico derivi esclusivamente dalla capacità di percepire e comprendere le relazioni musicali esistenti nell'opera, senza che sia necessario coinvolgere la sfera emotiva. Quello estetico sarebbe quindi un piacere tutto intellettuale, che si limita a riconoscere come "bella" una struttura testuale basandosi su alcuni parametri (complessità, intertestualità, ecc.). Ma allora non avrebbe neanche più senso parlare di "piacere" estetico, visto che in questa espressione sembra necessariamente implicata una qualche sfumatura emotiva.

D'altra parte gli espressionisti (fra i quali si trova anche Meyer) sostengono che i brani musicali sono in grado, attraverso diversi meccanismi, di esprimere e produrre nell'ascoltatore certe emozioni.

Come si vede la prima opposizione (assolutisti/referenzialisti) riguarda l'origine del significato musicale, cioè se esso dipenda o meno dal riferimento a una realtà esterna. La differenza fra formalisti e espressionisti risiede invece nella diversa concezione della natura di questo significato: un piacere puramente intellettuale e razionale (si direbbe matematico, da esperto ascoltatore), per i primi, un piacere (anche) emotivo, per i secondi. È chiaro quindi che le due opposizioni sono indipendenti l'una dall'altra; ciò non ha impedito qualche confusione e la frequente sovrapposizione fra le posizioni assolutiste e formaliste, da un lato, e quelle referenzialiste ed espressioniste, dall'altro. Come tiene a sottolineare Meyer, però, un assolutista potrebbe essere tanto formalista quanto espressionista: basterebbe sostenere, nell'ultimo caso, che le emozioni vengono in qualche modo stimulate dalle particolari relazioni esistenti nel brano. Ed è proprio quest'ultima la via seguita principalmente da Meyer nella sua opera.

Il significato musicale per Meyer

Per comprendere come la musica possa produrre effetti emotivi nell'ascoltatore, Meyer ha bisogno di una teoria psicologica delle emozioni. Egli ricorda innanzitutto che esistono risposte mentali che non sono emotive, come quando ci dedichiamo alla riflessione serena e al freddo calcolo². L'emozione, da parte sua, non dipende né dallo stimolo (soggetti differenti potrebbero rispondere in maniera diversa allo stesso stimolo), né dal soggetto (la stessa persona, sottoposta allo stesso stimolo, potrebbe reagire emotivamente o meno a seconda della situazione). È il rapporto fra lo stimolo e il soggetto all'interno di una certa situazione a determinare l'effetto.

Questo rapporto deve avere alcune caratteristiche. Se lo stimolo è indifferente vengono generati solo stati non emozionali, mentre per avere un effetto emotivo è necessario che esso "susciti nell'organismo la tendenza ad attivare un particolare tipo di processi mentali e comportamenti" (Meyer 1956: tr. it. 41). Necessario, ma non sufficiente. Se infatti la tendenza che è stata generata va a buon fine, senza alcun tipo di attesa, il processo si interromperà immediatamente. Se invece interviene qualche ostacolo, temporaneo o duraturo, che impedisce di portare a termine ciò che si era iniziato, allora si avrà una reazione emotiva. "Questo ci conduce alla tesi centrale della teoria delle emozioni: l'emozione o l'affetto si manifestano quando la tendenza verso una reazione viene arrestata o inibita" (Meyer 1956: tr. it. 41).

Il punto di riferimento iniziale di Meyer è la "teoria conflittuale delle emozioni" di Dewey, secondo la quale la risposta emotiva emerge nel momento in cui due opposte tendenze dell'organismo si attivano quasi simultaneamente e, non potendo prevalere l'una sull'altra vista la pari intensità, entrano in conflitto. Ciò determina anche una condizione di dubbio e incertezza. Dubbio e incertezza, però, possono derivare, oltre che dal conflitto di tendenze interiori, anche da situazioni strutturalmente confuse. In molti casi questa incertezza porta all'emergere di una nuova tendenza verso la chiarificazione, indipendente dalle tendenze precedenti.

Lo psicanalista McCurdy va oltre la teoria di Dewey, proponendone un'altra che, pur muovendo dalle stesse basi, sembra a Meyer più interessante.

L'analisi di McCurdy si articola su tre basi distinte: (a) lo sprigionarsi di energia nervosa connessa con l'istinto di pulsione; (b) la tendenza che questa energia ha ad emergere nel comportamento o nel pensiero cosciente, ove la pulsione sia stata bloccata; e (c) il manifestarsi di questa energia sotto forma di emozione vissuta o affetto nel caso in cui comportamento e pensiero cosciente siano parimenti inibiti. (Meyer 1956: tr. it. 42)

Meyer sottolinea come la teoria di Dewey possa essere vista come un caso particolare di quella di McCurdy: la presenza di una tendenza antagonista può essere infatti considerata la causa del blocco nello sviluppo di ciascuna delle due (o più) tendenze presenti nel soggetto.

² L'osservazione di Meyer sembra basarsi su una troppo netta distinzione fra razionale e irrazionale. È chiaro che la risoluzione di un'equazione e lo svolgersi di una riflessione siano differenti rispetto all'abbandonarsi a una passione (che sia estetica o di altra natura). Ma ciò non esclude che certi meccanismi che vengono considerati caratteristici del secondo tipo di esperienza non possano attivarsi anche nel primo caso. Quanto il cosiddetto "pensiero razionale" e i suoi nessi logici sono influenzati da schemi che hanno un'origine inconscia e tutt'altro che logica? Quanto, in certe situazioni, la risoluzione di un'equazione può essere accompagnata da considerazioni, assiolgizzazioni e tensioni che, se non alterano le procedure o il risultato, costruiscono comunque in maniera differente l'esperienza stessa?

Ma in cosa consiste, esattamente, questa tendenza? In un passo molto chiaro Meyer (1956: tr. it. 53) spiega che la tendenza va considerata come un “modello di reazione, che agisce o tende ad agire, una volta attivato, secondo un processo automatico”.

Un modello di reazione è costituito da un gruppo o serie di risposte mentali o motorie regolarmente coincidenti che, quando siano state attivate quali parte della risposta a uno stimolo dato, seguono un corso preordinato, se qualcosa non interviene a inibirle. L'ordine stabilito da un modello di reazione è sia temporale che strutturale; la serie cioè non comporta solamente la reciproca relazione delle parti all'intero modello, ma ne determina anche i tempi. Pertanto una serie può essere disturbata sia perché è sconvolta la successione delle parti del modello, sia perché sono sconvolti i tempi, oppure per entrambe le ragioni (Meyer 1956: tr. it. 53–54).

La tendenza comporta un'attesa: un modello di reazione è infatti una sorta di collegamento stabile (innato o acquisito) fra determinati stimoli e determinate conseguenze. La presenza di un certo stimolo ci fa quindi attendere la corrispondente conseguenza. Solitamente, però, questa attesa è inconscia e ci accorgiamo di essa solo quando qualcosa interviene a disturbarla, quando cioè il modello di reazione viene interrotto da un ostacolo, da un impedimento.

Il modello psicologico così delineato si adatta alla perfezione, per Meyer, alla descrizione degli effetti musicali. Ogni sistema musicale, infatti, si basa su determinate regole che, consapevolmente o inconsapevolmente, generano nell'ascoltatore attese. Basti pensare al sistema tonale, così come si è assestato nella cultura occidentale negli ultimi secoli (fino agli esperimenti della musica atonale e dodecafonica).

Una determinata sequenza di note ci porta ad aspettare un certo tipo di continuazione³. Questa previsione può essere più o meno precisa: possiamo definire con certezza quale accordo dovrà seguire (abduzione ipercodificata) o possiamo avere un'attesa più generica, che restringe il campo a un certo numero di possibilità (abduzione ipocodificata). Quando però ascoltiamo note diverse da quelle che ci aspettavamo, la tendenza che si era prodotta in noi viene frustrata: si genera una tensione e la corrispondente risposta emotiva. Esistono poi casi in cui la situazione di stimolo è ricca di ambiguità e di equivocità e, quindi, di suspense. Meyer, però, si affretta a spiegare come la tensione derivante dall'inibizione di una tendenza e la suspense dovuta a una situazione di incertezza non siano due fenomeni differenti. Anche quando viene inibita una certa tendenza, infatti, si genera una suspense che deriva dall'incertezza su come il brano proseguirà, visto che ormai il modello di reazione che era stato presupposto è stato interrotto.

La suspense è essenzialmente imputabile alla non conoscenza del futuro corso degli eventi, sia che esso, quand'anche in sé prevedibile, si presti a più alternative e soluzioni il cui grado di probabilità è identico, sia che risulti sconcertante e sconvolgente al punto da divenire incomprensibile e quindi imprevedibile (Meyer 1956: tr. it. 57).

Sarà compito del compositore gestire intelligentemente questa suspense, facendola crescere gradualmente, senza provocare né un'assuefazione né una tensione insopportabile che porterebbe al rifiuto. Al momento della risoluzione, quanto maggiori saranno le tensioni accumulate (nei limiti appena descritti), tanto maggiore sarà lo “sfogo emozionale” (Meyer 1956: tr. it. 58).

È chiaro, comunque, come per Meyer questi effetti siano legati esclusivamente al momento dello scarto, della deviazione rispetto a una norma stabile. È solo in questi momenti,

³ Nei termini della classificazione dei modi di produzione segnica proposta da Eco nel *Trattato di semiotica generale*, quasi venti anni dopo, le note, rinviandoci a una determinata prosecuzione del brano, sarebbero segni *onomaterici*, vale a dire segni la cui espressione “è formata nella stessa materia del possibile referente” (Eco 1975: 285).

infatti, che l'elaborazione mentale che accompagna l'attesa diventa cosciente. In ogni caso, anche quando non si raggiunge questa consapevolezza, l'inibizione di una tendenza produce una risposta emotiva. Se tutto ciò non accade, "se la successione è presentata e completata senza indugi, potremo essere certi che, non frapponendosi ostacoli alle tendenze, l'ascoltatore non fornirà una risposta di tipo affettivo" (Meyer 1956: tr. it. 62).

La poetica dell'opera aperta

Sin dal 1960 le teorie di Meyer (e altri studi all'epoca molto recenti) furono riprese e ampliate da Eco in un saggio intitolato "Apertura, informazione, comunicazione", poi inserito nel 1962 in *Opera aperta*. Il libro era dedicato, com'è noto, alle poetiche contemporanee e in particolare agli sperimentalismi che stavano prendendo piede in quegli anni in musica, pittura e letteratura⁴. L'idea di fondo era che ogni opera d'arte si basa su un particolare legame fra espressione e contenuto (seguendo l'idea di funzione poetica di Jakobson 1963) e sulla presenza di numerose interpretazioni possibili. L'effetto di queste due caratteristiche fa sì che il messaggio poetico sia più resistente all'"usura" rispetto a quello ordinario e si presti a continue e sempre nuove letture. Questa proprietà era chiamata da Eco *apertura di primo grado*. L'arte contemporanea, però, era giunta a una piena consapevolezza di questo meccanismo e lo aveva posto al centro della sua poetica. Le diverse forme di arte sperimentale (la musica seriale, la pittura informale, le neo-avanguardie letterarie) avevano quindi cercato di realizzare un'*apertura di secondo grado*.

In un altro saggio ("Analisi del linguaggio poetico") Eco spiega questa differenza attraverso il confronto fra una terzina dantesca e un passo del *Finnegans Wake* di Joyce.

Entrambe le forme, se contemplate sotto il loro aspetto estetico, si rivelano *aperte* in quanto stimolo a una fruizione sempre rinnovata e sempre più profonda. Tuttavia nel caso di Dante si fruisce in modo sempre nuovo la comunicazione di un messaggio *univoco*; nel caso di Joyce l'autore vuole che si fruisca in modo sempre vario un messaggio che di per sé (e grazie alla forma che ha realizzato) è *plurivoco*. Si aggiunge qui alla ricchezza tipica della fruizione estetica una nuova forma di ricchezza che l'autore moderno si propone come valore da realizzare. (Eco 1962: 93)

Questa apertura viene vista come una moltiplicazione delle significazioni possibili di un messaggio o, in altri termini, un accrescimento dell'informazione trasmessa.

Nel corso degli anni '60 gran parte della linguistica (basti pensare a Jakobson) e della nascente semiologia, furono profondamente influenzate dalla teoria matematica dell'informazione, i cui fondamenti erano stati posti da Shannon e Weaver a partire dagli anni '40⁵. Lo stesso Meyer l'aveva applicata alla sua analisi del significato musicale in un saggio del 1957 ("Meaning in Music and Information Theory") che Eco (1962) cita⁶.

⁴ Com'è noto, Eco si è formato come studioso di Estetica e di Filosofia medievale presso l'Università di Torino, laureandosi in Estetica con il filosofo italiano Luigi Pareyson. La sua tesi di laurea è stata poi pubblicata con il titolo *Il problema estetico in San Tommaso di Aquino* (Eco 1970).

⁵ L'esposizione della teoria dell'informazione che segue è sintetica e tratta da Eco (1962: 95–115). Cfr. anche Eco (1968: 22–28). Per approfondimenti cfr. Shannon e Weaver (1949).

⁶ La citazione esatta (da Eco 1962: 142) è la seguente: Leonard B. Meyer, Meaning in Music and Information Theory, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, giugno 1957.

Secondo questa teoria l'informazione che ci è fornita da un determinato evento è inversamente proporzionale alla probabilità che quell'evento si verifichi. Se qualcuno mi dice che domani avverrà un fatto che io già do per scontato (o altamente probabile) non mi ha fornito una grande quantità di informazione. Allo stesso modo, se so quale segno uscirà lanciando una monetina avrò una certa quantità di informazione, ma se so su quale casella di una scacchiera si trova una determinata pedina l'informazione sarà molto più alta. Ciò dipende dal fatto che con il lancio della monetina ho solo due casi possibili (ed equiprobabili) e, conseguentemente, ogni segno avrà un probabilità di uscire pari a $1/2$ (la probabilità va da un minimo di 0, evento impossibile, ad un massimo di 1, evento certo); la probabilità che la pedina si trovi su una precisa casella della scacchiera è invece pari a $1/64$. Dato che la teoria dell'informazione procede per disgiunzioni binarie si ha che "la quantità di informazione trasmessa da un messaggio è il logaritmo binario del numero di alternative suscettibili di definire il messaggio senza ambiguità" (Eco 1962: 98). Nel caso della monetina, quindi, l'informazione è pari a \log_2 e cioè 1 (un *bit* di informazione), mentre con la pedina avremo $\log_2 64 = 6$.

Bisogna ora considerare che la teoria dell'informazione nacque per risolvere problemi pratici, legati alla corretta trasmissione di messaggi lungo canali di comunicazione che spesso vedevano ai loro opposti capi macchine. Gli eventi naturali "prediligono" l'uniformità, l'equiprobabilità; ciò significa che, normalmente, i segnali provenienti dal mondo esterno dovrebbero essere confusi, caotici e in ogni momento un qualsiasi segnale indefinito potrebbe raggiungermi. Questo fenomeno viene chiamato, prendendo a prestito il termine dalla termodinamica, *entropia*.

La comunicazione, umana e non, avviene però in base a codici: sistemi che limitano sia il numero degli elementi dell'espressione utilizzabili, sia le combinazioni possibili fra di essi. Nel caso della lingua, ad esempio, potrò utilizzare solo un numero ristretto di suoni (i fonemi), che a loro volta potranno legarsi solo in determinati modi.

In quanto organizzazione — che sfugge all'equiprobabilità del disordine — la lingua rappresenta un evento *improbabile* rispetto alla curva generale dell'entropia. Ma questa organizzazione, naturalmente improbabile, fonda ora, all'interno del sistema, *una sua catena di probabilità*, le probabilità che reggono appunto l'organizzazione di una lingua. (Eco 1962: 104)

Il codice, il linguaggio, sono quindi sistemi di organizzazione e di ordine e l'entropia, che è il grado di disordine, sarà l'opposto del significato e dell'informazione, concetti che per molti coincidono. Un messaggio, quindi, sarà un vero e proprio sistema di probabilità, in cui il codice ci dice cosa (probabilmente) verrà subito dopo e in cui diversi meccanismi di *ridondanza* cercano di rendere massima la prevedibilità (e quindi la possibilità di ricostruire il significato se del rumore è intervenuto facendo perdere una parte del messaggio stesso).

La peculiarità del messaggio poetico, però, sta proprio nella sua "anormalità" e imprevedibilità, che colpiscono il fruitore e concentrano la sua attenzione sul piano dell'espressione. L'artista introduce all'interno di un sistema di probabilità eventi altamente improbabili.

L'apparente contraddizione con la teoria dell'informazione dipende dal fatto che quando dallo scambio di messaggi fra macchine si passa a quello fra esseri umani le cose mutano profondamente e si deve abbandonare una teoria matematica per costruire una teoria della comunicazione che dalla prima può prendere schemi e concetti, ma non algoritmi e quantificazioni.

Così, ad esempio, sarà necessario distinguere fra un'accezione statistica del concetto di "informazione" e un significato comunicativo.

Statisticamente ho informazione quando — *al di qua* di ogni ordine — ho la compresenza di tutte le probabilità *al livello della sorgente di informazione*.

Comunicativamente invece ho informazione quando: 1) in seno al disordine originario ho ritagliato e costituito un ordine come sistema di probabilità, e cioè un codice; 2) in seno a questo sistema, senza ritornare *al di qua* (prima di esso), introduco — attraverso l'elaborazione di un messaggio ambiguo rispetto alle regole del codice — elementi di disordine, che si pongono in tensione dialettica rispetto all'ordine di fondo (il messaggio mette in crisi il codice). (Eco 1962: 114–115)

L'ambiguità che sembra alla base di ogni messaggio poetico viene quindi spiegata da Eco nei termini dell'introduzione di elementi di imprevedibilità all'interno di un sistema di probabilità e la teoria dell'informazione viene applicata non più solamente alla musica, ma al messaggio poetico in generale.

L'analisi dei testi narrativi

Opera aperta venne pubblicato nel 1962, prima dell'incontro di Eco con la semiotica, ma molte delle tematiche che affronterà negli anni seguenti sono già presenti. L'apertura, sia di primo che di secondo grado, richiede un fruitore attivo, che sia disposto a seguire il testo e a fare scommesse sulla sua evoluzione. Questa attività inferenziale è, come abbiamo visto, al centro della teoria semiotica di Eco. Con il tempo essa verrà applicata ad ambiti sempre più vasti.

Nel 1979, ad esempio, Eco abbandona momentaneamente, con *Lector in fabula*, la teoria generale per rivolgersi all'analisi dei testi, in particolare di quelli narrativi. L'idea principale è che un testo sia un meccanismo "pigro" che ha bisogno di essere continuamente attualizzato dal destinatario. Questo non solo perché, come ogni messaggio, un testo narrativo deve essere decodificato in base ad una certa enciclopedia. La caratteristica principale di un testo narrativo, infatti, è quella di essere costruito sul "non-detto".

Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori — sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole qualcuno che lo aiuti a funzionare. (Eco 1979: 52)

Perché questa attualizzazione avvenga con successo è necessario che il lettore abbia (più o meno) le competenze e le conoscenze previste da quel testo (e, attraverso il testo, dal suo autore) e che costituiscono il cosiddetto *Lettore Modello*.

Il testo richiede la cooperazione del lettore continuamente, in tutti i suoi livelli. È in base a inferenze che si stabilisce quale senso dare a un determinato lessema, preferendo un'isotopia all'altra. Ma esistono anche punti, nodi, in cui il testo richiede una maggiore cooperazione e in cui l'attività inferenziale viene maggiormente allo scoperto. Così, alcune volte, si avvertirà una disgiunzione di probabilità: la vicenda raccontata potrà continuare in un modo o nell'altro. Il lettore è chiamato a formulare ipotesi, a fare vere e proprie "passeggiate inferenziali" e per riuscirci deve ricorrere alle sue conoscenze precedenti (dei fatti della vita, delle sceneggiature testuali, ecc.).

Entrare in stato di attesa significa fare previsioni (corsivo mio). Il lettore modello è chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. L'anticipazione del lettore costituisce 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 confermano o disapprovano (verificano o falsificano) la porzione di fabula anticipata dal lettore. Il finale della storia — così come stabilito dal testo — non solo verifica l'ultima anticipazione del lettore ma anche certe sue anticipazioni remote, e in genere pronuncia una implicita valutazione sulle capacità previsionali manifestate dal lettore nel corso dell'intera lettura. (Eco 1979: 113)

Mi sembra che quest'ultimo passo mostri chiaramente la continuità di fondo fra *Opera aperta* e *Lector in fabula*, nonostante la prima sia stata scritta prima dell'incontro di Eco con la semiotica. E, risalendo ancora indietro, mi sembra ci sia una forte relazione fra il pensiero di Eco e Meyer (non a caso il musicologo americano riprendeva Dewey e quindi si collocava in una tradizione che risale a Peirce, altra fonte centrale della semiotica echiana).

Il fattore comune di questa linea di pensiero è l'idea che la fruizione di un testo estetico richiede una intensa attività inferenziale, che interviene a vari livelli ed è stimolata dalle reticenze, dalle deviazioni e dalle attese. Che si tratti della prosecuzione di una linea melodica o dello sviluppo di una vicenda, il meccanismo di base è lo stesso⁷.

Tendenze e tensioni

Nelle pagine precedenti abbiamo visto come la formulazione di aspettative, le conseguenti attese e gli scarti rispetto alle previsioni siano molto importanti per comprendere i meccanismi testuali. Molto spesso abbiamo parlato di tensioni, intendendole nel senso di situazioni di (spiacevole) indecisione che si verificano quando si scontrano in noi opposte tendenze. Nel caso di Meyer questa impostazione derivava dall'aver utilizzato, come base psicologica del suo lavoro, la teoria conflittuale delle emozioni. Ma i motivi dell'insistenza sul concetto di tensione sono diversi.

Come sappiamo l'idea che, all'interno di un testo, effetti estetici possano essere raggiunti mediante uno scarto è molto antica. La retorica, in fin dei conti, si basa sul meccanismo fondamentale della deviazione rispetto alla norma. Ne era consapevole anche Aristotele quando

⁷ A scanso di equivoci è necessario sottolineare che il fruitore attivo di *Opera aperta* non va assolutamente confuso con il concetto di Lettore Modello. Quest'ultimo, infatti, non è un lettore reale (empirico), ma "un insieme di istruzioni testuali, che si manifestano sulla superficie del testo, proprio sotto forma di affermazioni o di altri segnali" (Eco 1994: 20).

scriveva che “gli uomini [...] provano di fronte allo stile la stessa sensazione che provano di fronte agli stranieri e ai concittadini: si deve di conseguenza rendere esotico il linguaggio, poiché gli uomini ammirano ciò che è lontano, e ciò che provoca meraviglia è piacevole” (*Ret.* 1404b).

Anche Eco insiste molto su questa idea quando applica la teoria dell'informazione allo studio dei testi estetici. A livello comunicativo l'informazione si ha quando, contrariamente alle aspettative, si introduce una certa dose di disordine in quel sistema ordinato che è il linguaggio.

Se non ci fosse scarto, se non ci fosse sorpresa, non ci sarebbe nessun effetto estetico. Anzi, non ci sarebbe nessun effetto percepibile. Come abbiamo visto Meyer sostiene che solo quando avviene un'interruzione nel modello di reazione diventiamo consapevoli delle nostre aspettative e delle tensioni che viviamo.

Un discorso del genere, però, appare plausibile solo in contesti ordinari. Il nostro sistema percettivo è calibrato, se così si può dire, più sulle differenze che sulle costanti. Tendiamo ad escludere rumori di fondo continui, il cervello distoglie l'attenzione, dopo un certo periodo, da alcuni difetti di vista dovuti a impurità dell'occhio, ci rendiamo conto di alcuni gesti (per esempio allacciarsi le scarpe) solo quando qualche inconveniente blocca i nostri abituali schemi d'azione. Ma la fruizione di un testo non è propriamente definibile come una situazione ordinaria. Quando leggiamo un libro o guardiamo un quadro, infatti, la nostra attenzione è già concentrata su quel determinato oggetto (Barbieri 2004). È vero che esistono casi di ascolto distratto (e, forse, casi di visione distratta), ma si tratta di una distrazione relativa, considerata tale rispetto alla fruizione ideale. Quando ascoltiamo una scala musicale siamo ben consapevoli di quello che ci aspettiamo, tanto da riuscire ad anticiparlo, altrimenti non saremmo pronti a seguire lo strumento con la voce al momento giusto.

Questo ci suggerisce che, probabilmente, non tutti gli effetti legati alla formulazione di aspettative testuali sono dovuti alla loro disillusione, alla tensione. Quando formuliamo un'ipotesi su quello che sta per accadere generiamo un'aspettativa, nel senso che ci aspettiamo che accada qualcosa. Già a questo stadio la nostra attenzione si è attivata e si è concentrata su qualcosa che siamo in grado di prevedere con una certa precisione. Questa attività, di cui parlano Barbieri (2004: 39) e Marconi (2001: 142), è descrivibile come una *tendenza* o una *protensione*. Se quindi la tensione è il risultato conflittuale dello scontro fra due (o più forze), la tendenza è una semplice direzione secondo la quale si prevede che si svilupperà un certo fenomeno; essa non richiede necessariamente la presenza di più forze.

Probabilmente la tendenza sviluppa effetti di intensità inferiore rispetto alla tensione e questo spiegherebbe perché gli studiosi si sono concentrati prevalentemente sul secondo fenomeno. Ma la tendenza non solo è necessaria alla tensione (senza di essa non c'è una previsione rispetto alla quale compiere uno scarto): come ho detto, la fruizione di testi rappresenta una circostanza particolare, in cui anche fenomeni che normalmente non attirerebbero più di tanto la nostra attenzione diventano pertinenti e portatori di effetti di senso.

D'altra parte, osserva giustamente Marconi (2001: 264), se le tendenze non avessero una loro funzione autonoma non si spiegherebbe perché alcuni testi che rispettano puntualmente le previsioni dei loro fruitori riescano comunque a “eccitarli”.

La questione della tendenza non può certo essere affrontata nelle conclusioni di un articolo. Altrove ho cercato di applicare questo concetto allo studio dei fenomeni plastici, cioè agli effetti di senso prodotti da configurazioni visive indipendentemente dal loro aspetto figurativo (cioè dal fatto che rappresentano oggetti del mondo o, in generale, di un mondo

possibile). Qui in sintesi posso dire che nel corso della fruizione di un testo certi elementi ci inducono a sviluppare ipotesi sulla sua prosecuzione. Queste ipotesi creano attese e ci aspettiamo (con diversi gradi di probabilità) che le nostre previsioni vengano verificate. Un simile meccanismo è stato descritto da Eco; altri semiologi lo hanno sviluppato, specificandone gli aspetti teorici (Barbieri 2004) o applicandolo a campi specifici (Marconi 2001, per quanto riguarda la musica; come ho anticipato, ho cercato di impiegare questi concetti in alcuni lavori di semiotica visiva, fra cui Polidoro 2004). In un quadro più articolato, il meccanismo che si delinea in queste riflessioni può generare tre diversi tipi di effetti, che possiamo chiamare *inferenziali* e che possono anche sovrapporsi:

1. *tendenza*: il fruitore, attraverso delle abduzioni iper- o ipocodificate, si attende una certa prosecuzione;
2. *indecisione* o *ambiguità*: il fruitore si trova davanti a una situazione ambigua (caso estremo dell'abduzione ipocodificata) e non riesce a decidere quale possa essere lo sviluppo ulteriore del testo;
3. *tensione*: l'ipotesi del fruitore non è stata confermata; ciò causa una sorpresa e un effetto di senso solitamente disforico che spinge alla ricerca di una soluzione.

Bibliografia

- Barbieri Daniele (2004), *Nel corso del testo*, Bompiani, Milano.
- Eco Umberto (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- (1970), *Il problema estetico in San Tommaso di Aquino*, Bompiani, Milano (II ediz.).
- (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.
- Jakobson Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris.
- Marconi Luca (2001), *Musica espressione emozione*, Clueb, Bologna.
- Meyer Leonard B. (1956), *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna 1992).
- Pezzini Isabella (1998), *Le passioni del lettore*, Bompiani, Milano.
- Polidoro Piero (2004), *Inferenze, tensioni e metafore: i meccanismi del linguaggio plastico*, "VS", n. 94-96.
- Shannon Claude E., Weaver Warren (1949), *The mathematical theory of communication*, The University of Illinois Press, Urbana.
-