

Capitolo settimo

Praticare il testo. Oltre l'interpretazione, gli usi¹
Isabella Pezzini, Veruska Sabucco

1. Uso e interpretazione

La semiotica è stata estremamente sensibile, sin dai suoi primi sviluppi, alla questione della non automaticità così come della non necessaria univocità dell'interpretazione testuale. Dai tempi in cui il problema veniva posto nei termini di una teoria dei codici e quindi di un'attività che veniva chiamata di *decodifica*, infatti, si era sottolineata la possibilità che i destinatari di un testo non lo leggessero secondo i codici che avevano presieduto alla sua produzione, ma secondo i propri, fino al punto di produrre cosiddette *decodifiche aberranti*. L'espressione è diventata uno degli ossimori famosi della semiotica. La storia ormai, e non più solo la cronaca, ci dice che essa fu coniata durante un convegno tenutosi a Perugia nel 1965, divenuto celebre, nell'ambito di una relazione di Paolo Fabbri, Umberto Eco e altri, dedicata al progetto di uno studio interdisciplinare del rapporto televisione-pubblico (Fabbri et al. 1965). E in un articolo assai più recente, dedicato al lavoro di Paolo Fabbri, Eco insiste sul ruolo centrale che nei successivi interventi sulla comunicazione di massa si sarebbe continuato ad attribuire al "riconoscimento del diritto, da parte dei destinatari subalterni, a una decodifica alternativa" dei testi loro

proposti, provocata da “un diverso insieme di interessi” rispetto a quelli dei produttori, anche in apparente contraddizione con un paradigma testualista “forte”, poco interessato ai contesti di fruizione. Rifacendosi alla propria distinzione fra *uso* e *interpretazione*, Eco conclude scherzosamente che, adottandola, si potrebbe dire che “le masse userebbero i messaggi che le *élite* interpretano” (Eco 1999, pp. 155-158).

Il problema della libertà dell’interpretazione, e d’altra parte dei suoi limiti – a lungo ignorato dalla semiotica strutturale² – è stato com’è noto dominante nello sviluppo della semiotica testuale di Eco. Con il supporto teorico di Peirce, ha portato da un lato alla centralità della nozione di *semiosi illimitata* e dall’altro all’elaborazione della teoria del Lettore Modello, in base alla quale ogni testo porta iscritto in sé un simulacro del proprio interprete ideale.

In questo percorso la nozione di *decodifica aberrante* si è ristrutturata da una parte nella opposizione fra *uso* e *interpretazione* (Eco 1979) e dall’altra in quella di *sovrainterpretazione*, in parte diversa e in parte sovrapponibile a questa (Eco 1992; Pisanty, Pellerey 2004).

Il dibattito sui *limiti* dell’interpretazione ha avuto fra i suoi effetti quello di catalizzare l’interesse sugli aspetti più teorici e di principio della questione (ad esempio la corretta lettura di Peirce) e di focalizzarsi sempre principalmente sull’*interpretazione* piuttosto che sugli *usi*. Ne è emersa la convinzione diffusa che solo il primo dei due argomenti fosse di reale pertinenza semiotica.

Rimanendo nel tono scherzoso – e quindi senza problematizzare a fondo i termini adottati – molte ricerche sulle pratiche di fruizione reale farebbero piuttosto pensare che mentre le *élite* interpretano l’interpretazione, le “masse” ne fanno uso, la praticano, e in modo estremamente fine. Vediamo come, nella ricerca di Veruska Sabucco sulle cosiddette *fiction slash*.

2. *Media fan e rinegoziazione dei significati*

Come osserva Dick Hebdige (1979), studioso che ha dedicato il suo saggio più famoso allo studio delle subculture musicali giovanili, una subcultura può essere considerata una sorta di territorio di rinegoziazione dei significati. La subcultura che qui ci interessa è conosciuta come *media fandom*, e i suoi membri sono noti come *media fan*, fan di testi quali film o serie televisive di azione e avventura, poliziesche e di fantascienza, prodotte principalmente in Nord America e in Gran Bretagna, come ad esempio la saga filmica di *Star Wars* o telefilm come *Star Trek*, *The X-Files*, *Starsky & Hutch*³.

I media fan possono essere rozzamente divisi in “ufficiali” e “non ufficiali”: i fan definiti “ufficiali” tendono a interpretare i testi secondo le convenzioni e i codici cui si atterrebbe presumibilmente un lettore modello di quel dato prodotto culturale, i fan definiti come “non ufficiali” tendono a farne piuttosto un *uso*, sempre nel senso echiano del termine. In altre parole, i fan “non ufficiali” rinegoziano il significato di questi prodotti culturali attraverso un processo che Henry Jenkins III, nel suo principale studio sull’argomento, chiama di “interpretazione, appropriazione, ricostruzione” (Jenkins 1992, p. 162), Più specificamente, “(...) i fan cessano di essere una semplice *audience* di testi popolari, diventano invece partecipanti attivi nella costruzione dei significati testuali e nella loro circolazione” (p. 24).

La manifestazione materiale dei processi di riattribuzione di significato da parte dei fan è rintracciabile nei testi che essi producono, artefatti che sono il risultato tangibile e permanente delle discussioni e delle speculazioni dei fan riguardo alla presenza di un “sottotesto”, ai significati effettivi o presunti tali di situazioni, scambi di battute, azioni dei vari personaggi dei film e delle serie televisive attorno a cui ruota il loro interes-

se. L'artefatto più comune è la *fan fiction*, che è una storia scritta da un fan e ispirata alla serie televisiva o al prodotto filmico che lo interessa. Le fan fiction narrano ulteriori avventure dei personaggi dei film e telefilm: ad esempio, possono presentare le ulteriori esplorazioni della galassia da parte dell'equipaggio dell'astronave *Enterprise* della serie *Star Trek*. Le fan fiction sono poi archiviate e distribuite tramite *fanzine* (pubblicazioni amatoriali), oppure su siti web gestiti dai fan medesimi.

Jenkins ha identificato dieci diversi modi in cui i fan interpretano/si appropriano del/ricostruiscono il testo sorgente⁴. Ognuna delle dieci strategie corrisponde a uno o più "generi tematici" della fan fiction: approcci al testo fonte, modi in cui i fan lo affrontano. Sono dieci modi di intervenire indirettamente sulla serie televisiva: non potendola modificare direttamente, i fan modificano la percezione che se ne può avere. In questo modo si appropriano di un testo, lo fanno loro, attribuendogli significati da loro stessi elaborati⁵. In particolare, come vedremo immediatamente sotto, probabilmente uno dei sottogeneri della fan fiction nel quale l'opera di ricostruzione del testo da parte dei fan è più evidente è la *fan fiction slash*. Questa rientra, secondo la classificazione di Jenkins, nella categoria dell'*erotizzazione* del testo canonico, che può a sua volta venire vista come una forma di "mutamento di genere", anche questa una categoria prevista da Jenkins nella sua a volte ambigua classificazione, che andrebbe ridefinita in termini semiotici più precisi.

2.1. *Fruitrici inattese*

Lo *slash fandom* – un sottogruppo dotato di una sua identità ben precisa all'interno della comunità del media fandom – nasce nella metà degli anni Settanta ed è composto, in larga parte, da donne. Le fan fiction scritte dalle slash fan sono chiamate, appunto, *slash* e sono definibili come fiction omoerotiche e/o omoerotiche che

coinvolgono due protagonisti maschili, presi da testi diventati patrimonio della cultura popolare. Questo genere di fiction narra la relazione sentimentale e sessuale che lega, ad esempio, il Capitano Kirk al suo Primo Ufficiale Signor Spock in *Star Trek*, oppure il cavaliere Jedi Qui-Gon Jinn al suo apprendista Obi-Wan Kenobi nel film *The Phantom Menace* (*La minaccia fantasma*). La slash fan sceglie quali codici utilizzare per interpretare specifici elementi del testo canonico (ossia della serie televisiva o del film) secondo le convenzioni della subcultura cui appartiene.

Le slash fan sono fruitrici talvolta inaspettate di testi rivolti a un pubblico presumibilmente in larga parte maschile, e di questi testi forniscono una lettura altrettanto inaspettata. Le slash fan si discostano dal simulacro di lettura modello iscritto nel testo in quanto ad esempio leggono il testo originale utilizzando scientemente le strategie interpretative proprie di un genere diverso da quello cui quel testo appartiene. Paradossalmente, però, sono lettrici modello *potenziali*, in quanto conoscono spesso molto bene le convenzioni dei generi dei film e delle serie televisive, che esse “leggono” facendo uso di pratiche interpretative proprie di un altro genere, come il rosa o l'erotic. Un *cop show* come *Starsky & Hutch*, ad esempio, può essere letto tramite gli strumenti che si utilizzano di solito per leggere un romanzo rosa, per cui il focus dell'attenzione delle fan si sposta dal *plot* dell'episodio all'interazione emotiva tra i due poliziotti, all'amicizia, alla fiducia e alla lealtà che li legano.

Se (...) il genere rappresenta un insieme di strategie interpretative tanto quanto è costituito da un set di caratteristiche proprie del testo, i fan spesso scelgono di leggere la serie utilizzando le tradizioni tipiche di un genere diverso. Detto semplicemente, le storie scritte dai fan alterano l'equilibrio tra trama e caratterizzazione, mettendo in rilievo i momenti che definiscono le relazioni tra i personaggi piut-

tosto che usare quei momenti stessi come sfondo o come momenti della trama in primo piano (Jenkins 1992, p. 169).

La subcultura slash sovverte i significati di “amicizia virile” attribuiti a determinati comportamenti maschili, così come sono rappresentati nel testo filmico, per rileggerli secondo codici e convenzioni che portano ad attribuire a questi stessi elementi un significato omosentimentale, omoerotico. Alcuni elementi del testo canonico sono resi, dai fan, portatori di un significato altro, non previsto. Ad esempio, l’invasione dello spazio personale da parte di due personaggi che si parlano, dovuta a motivi tecnici, viene letta come segno di una forte intimità tra i due⁶. Se Franco La Polla (1996, p. 38) può scrivere che “(...) Nell’amicizia tra Kirk e Spock, nella sua densità più che nelle forme, nel suo silenzio più che nelle parole, nei suoi sguardi più che negli atti, è rispecchiato il modello di Eurialo e Niso (*Eneide*, IX)”, gli sguardi d’amicizia possono anche essere letti come sguardi d’amore, i silenzi come silenzi di complice intesa.

2.2. *Lecture disobbedienti*

La fan fiction, proponendo letture alternative dei testi, si fa anche manifestazione della lotta in corso tra produttori/autori e fan per l’attribuzione di significato ai prodotti televisivi e filmici. Alcuni produttori e autori televisivi sembrano avere attribuito al concetto di proprietà intellettuale un’accezione talmente ampia da includere anche il diritto di imporre una sola interpretazione possibile (paragonabile a quella di una sorta di Lettore Modello standard) ai destinatari di un testo. Per ottenere il loro scopo, alcune *major* sorvegliano internet alla ricerca di siti web creati da fan, che poi vengono minacciati di future azioni legali a meno di non chiudere immediatamente le loro pagine web. Nonostante i rapporti tra fan e produttori siano conseguentemente spesso conflittuali, i testi che i fan

seguono e apprezzano in qualche modo hanno un rapporto con l'identità dei fan, con le loro scelte ideologiche, i loro interessi culturali, i loro impegni sociali. Per questo, secondo Jenkins (1992, pp. 27-34), i significati riscontrati nelle fan fiction e quelli che si può presumere contenga il testo fonte hanno un certo grado di affinità tra loro. Un certo grado di affinità non è tuttavia sinonimo di uguaglianza di intenti, e da questa diversità nascono le letture non convenzionali che i fan danno del testo canonico. E tuttavia Jenkins, nel sostenere che questo processo di appropriazione, per quanto rilevante, non sia in alcun modo equiparabile all'aver l'effettivo accesso ai mezzi di produzione e distribuzione culturale, si richiama a Hebdige, il quale afferma che:

(...) l'accesso ai mezzi tramite i quali vengono fatte circolare le idee nella nostra società (cioè principalmente i mass media) *non* è lo stesso per tutte le classi. Certi gruppi hanno più potere decisionale, maggiori possibilità di dettare le regole, di organizzare il significato, mentre altri si trovano in posizioni meno favorevoli, hanno meno potere di produrre e imporre le proprie definizioni del mondo (Hebdige 1979, p. 17).

La tattica che i fan impiegano per divulgare le loro visioni del mondo è la scrittura e la distribuzione di testi che portino, almeno nella fan fiction, la serie o il film in una direzione del tutto nuova, testi che attribuiscono un significato, un valore diverso, alle loro serie, situazioni, scene preferite. Le diverse visioni dei fan non possono essere imposte a un largo pubblico, ma possono essere proposte e accettate da soggetti particolarmente ricettivi, diffondendosi tramite il passaparola o i fan-testi, in un processo definibile come *mini comunicazione*⁷.

Jenkins, ancora, si richiama alle teorie di de Certeau, definendo l'attività di interpretazione, appropriazione e ricostruzione del testo da parte dei fan *textual poaching*, "bracconaggio testuale":

(...) un'impertinente incursione nella riserva letteraria dalla quale il lettore prende solo quelle cose che trova utili o piacevoli. (...) L'analogia col 'bracconaggio' di De Certeau caratterizza la relazione tra lettori e scrittori come una lotta in corso per il possesso del testo e per il controllo dei suoi significati (Jenkins 1992, p. 24).

Tramite il *textual poaching* i fan ottengono quel testo da loro prodotto (dal punto di vista dei significati) che Jenkins chiama *meta-text* e che Camille Bacon-Smith (1991) chiama *macroflow* e che non è altro che la chiave di lettura da cui nascono le loro successive speculazioni culturali. Questa chiave di lettura può in parte risuonare della stessa base ideologica del testo originale, ma la completa con i temi e i significati che i fan vorrebbero vedere rappresentati.

Gli studiosi che si sono occupati del media fandom sono concordi nel ritenere che i fan rielaborano il messaggio cui si espongono, creando una loro cultura "costruita sulla base del materiale semiotico grezzo fornito dai media" (Jenkins 1992, p. 49).

La cultura prodotta dai fan è sì un corpus di conoscenze e di abilità proprie agli appartenenti al media fandom, ma è anche un corpus estremamente eterogeneo, frammentario e in continua evoluzione. La natura del fandom è anarchica, e il modello tramite il quale avviene la diffusione delle conoscenze è la rete internet. Questo rende estremamente difficile poter fare affermazioni riguardanti il media fandom nella sua totalità se non a un livello estremamente generale, e costringe la ricerca verso una direzione micro di studi focalizzati su singoli generi di fan fiction o singoli gruppi di fan.

3. Interpretare: una pratica appassionata

Fra i motivi di interesse di questo come di altri fenomeni di usi testuali, vi è il fatto che si offre come un

corpus concreto di indagine, testimone di una pratica socialmente attestata, in cui è centrale la questione del cosiddetto “consumo produttivo”. In questa etichetta, diffusa nell’ambito degli studi mediologici – e che per certi versi si potrebbe apparentare a quella di “decodifica aberrante” – il termine di consumo ha però perso ogni connotazione negativa, ed è interessante notare come fra gli autori di riferimento in questo settore spicchi Michel de Certeau – compagno di strada di molte e importanti avventure semiotiche⁸ – con le sue riflessioni sulle pratiche e gli usi linguistici intese come “arti del fare” quotidiano (1990).

Delle pratiche interpretative e manipolative sui testi cui abbiamo accennato colpisce la spontaneità e l’interesse non professionale. La dedizione e lo specialismo di queste comunità di lettori/produttori sono molto strutturati, vanno dalla registrazione dei testi e dalla visione collettiva all’analisi critica di questi stessi testi, e dunque alla ricostruzione accurata dei livelli di articolazione del senso, come ad esempio quello discorsivo delle coordinate spazio-temporali, accompagnato dalla produzione di piantine e di diagrammi temporali. Le procedure di analisi seguono strategie di interpretazione precise, la cui omogeneità si deve alla socializzazione del fan in un *fan-dom* specifico, probabilmente scelto perché sentito affine a una propria attitudine interpretativa già assestata. Esse, come il training dei nuovi adepti, o la legittimazione delle proposte di lettura, sono improntate allo scrupolo filologico in modo non tanto diverso da quelle messe in pratica dagli appassionati di Proust o di Flaubert, fino ad apparirne a tratti, visti dall’esterno, come una sorta di grande parodia.

Anche i fan delle saghe medialì a prima vista dispongono le loro attività di “riempimento degli spazi bianchi” che intessono i testi su una banda di pertinenza variabile. Non diversamente, da una parte, da quei critici che si in-

terrogano appropriatamente sulla ricostruzione temporale della fabula di *Sylvie* e, dall'altra, da coloro che si arrovellano con fatua pervicacia sulla fine fatta dalla prima palla sparata da Julien Sorel contro Madame de Rênal (Eco 2000).

Andrebbero allora sottolineate – e ancor prima individuate – le differenze fra i tipi di testi di cui le diverse comunità si occupano? Si potrebbe infatti dire che una differenza forte rispetto alle confraternite universitarie stia nel fatto che i gruppi di fan si applicano a una cultura considerata bassa, popolare: ma la motivazione della cernita dei testi “degni di essere studiati” è sempre stata debole, e sconfessata proprio dalla semiotica, che si è sempre distinta per aver studiato anche i testi della cultura popolare o di massa con la stessa serietà con cui studiava la *Divina Commedia*.

È vero d'altra parte che le comunità cui abbiamo accennato si occupano per lo più di “testi seriali” – *nati seriali* – i quali in genere esibiscono proprietà morfologiche particolari. Ad esempio quelle che, nel rapporto tra singola puntata e intera serie, rendono le strutture narrative di ogni puntata “instabili”, e nella fruizione pongono l'enunciatorio nell'impossibilità di decidere, se non localmente o temporaneamente, quali siano, mettiamo, i programmi narrativi di base e quelli d'uso, o gli stati della fabula e anche tutto il resto... Se anche da un punto di vista semiotico la “chiusura” non è tanto una proprietà intrinseca del testo quanto un'operazione metodologica⁹, in questo caso si dovrebbe ammettere che l'operazione rimarrà sempre un *work in progress* in tensione rispetto al “testo oggetto”, il quale potrebbe essere o rivelarsi programmaticamente non finito. Si potrebbe dire ad esempio che i testi seriali sono testi a fabulae potenzialmente sempre aperte, e che permettono di risalire per presupposizione a strategie di enunciazione tipiche di determinati meccanismi produttivi empirici, co-

me l'assenza di una sola "mano" autoriale o la sensibilità alle mode e ai mercati, che rendono a volte i testi di serie dei grandi patchwork dalle vistose cuciture. Questo tratto delle saghe mediatiche, allora, giustificherebbe e legittimerebbe "morfologicamente" la pretesa dei fan di intervenire direttamente o indirettamente sulle continuazioni dei testi: essendone i destinatari-consumatori per i quali essi hanno (economicamente) ragion d'essere, i fan rivendicano così di esserne al tempo stesso i veri destinanti.

Si potrebbe inoltre iniziare a chiedersi se e a quale livello di pertinenza, a fronte di tale eterogeneità costitutiva delle articolazioni testuali più macroscopiche, come appunto quello della fabula, ritorni invece a diventare interessante la ricerca, tipicamente semiotica, di piani o strati "paradigmatici", su cui fondare malgrado tutto omogeneità testuali meno evidenti.

Un'altra lettura capace di far risaltare la differenza delle pratiche dei fan rispetto a quelle delle comunità accademiche degli interpreti professionisti potrebbe sostenere che il "sapere" che i fan mettono in campo sarebbe in qualche modo "autoreferenziale", non finalizzato alla costituzione di una scienza testuale o a un'interpretazione socio-semiotica: sarebbe quindi un sapere in qualche modo *ludico*. Esso però così ci appare perché nella maggioranza dei casi i fan si dedicano alle attività interpretative, attive e passive, per intrattenimento e non per lavoro – per quanto debole sia questa distinzione extratestuale. A modo loro anche i fan fanno sul serio e rivendicano una "sacralità del testo": ve ne sono di pronti a protestare vivacemente quando i produttori intendono imporre una direzione alla serie che essi non ritengono omogenea con lo spirito del testo precedente, o essi stessi ne propongono sviluppi rivendicando una sorta di "proprietà" intellettuale e di possesso di una sua sostenibile "verità", prendendo alla lettera, e for-

se oltre, il dettato teorico per cui l'enunciataro è parte essenziale del funzionamento testuale.

La sindacalizzazione e la politicizzazione del consumatore, che giustamente si appropria degli strumenti a suo tempo messi a punto dall'industria culturale (i *fan club* e il *merchandasing* come corollario del divismo sono contemporanei alla nascita delle arti di massa), in realtà aiuta, col suo feedback, l'industria stessa, benché tenda, e a volte pretenda, anche di manipolarla, di fare "guerriglia semiologica". Ricordiamo la storia di *Misery non deve morire* di Stephen King – scrittore assai sensibile ai "poteri" che si annidano nei libri di fiction. King vi immagina un collega scrittore ferito in un incidente, capitato in mano a una fan particolarmente agguerrita, che quando scopre che il suo personaggio preferito è destinato a morire, lo obbliga con ripetute ed efferate torture a modificarne il destino, nonché a ucciderla per liberarsene.

Il problema che viene a delinarsi è dunque quello della pertinenza delle pratiche interpretative rispetto ai testi, dell'adeguatezza del metodo all'oggetto, o meglio ancora delle razionalità, secondo l'espressione di Jacques Geninasca (1997), messe e da mettere in campo dai e nei diversi testi: tutto ciò che forse si sottintende nell'espressione spesso generica di "contratto di lettura" (cfr. *infra*, capitolo quinto).

Si ripropone di conseguenza la questione dell'individuazione tipologica dei testi, ma anche della loro valutazione e messa in gerarchia, delle funzioni attribuite loro e delle pratiche testuali attese (e ammesse) nei loro confronti. Anche la riflessione di Geninasca si può collocare nel quadro di una ribadita distinzione tra le condizioni di una lettura efficace iscritte testualmente e viceversa le possibili *performance* di lettura idiosincratica, che non sono oggetto del suo discorso. Egli insiste ad esempio sul carattere *inedito* che caratterizzerebbe la competenza enunciativa richiesta da un testo letterario o

estetico, rispetto a quella richiesta da un più “normale” testo appartenente a quel ch’egli definisce il Discorso sociale, parola corrente, quotidiana, “parola parlata” anziché “parola parlante”, per riprendere un’efficace immagine merleau-pontiana. Scrive ad esempio Geninasca (2001, p. 105):

Nel corso della ricerca appassionata di coerenza e di coesione discorsive che orientano quella scommessa di leggibilità in cui consiste ogni lettura, il lettore empirico, forte della sua esperienza personale e in funzione del suo ancoraggio culturale, mette in opera uno o più saper-fare enunciativi già acquisiti. I testi a vocazione letteraria, in particolare, richiedono una performance di lettura (poetica) che presuppone un nuovo apprendistato – in altri termini, l’invenzione di una competenza enunciativa inedita.

Ogni lettura è dunque sempre guidata, come ogni altra pratica o “programma narrativo”, da una serie di valori, che si suppongono condivisi da enunciatori e enunciatari empirici: nella comunità semiotica cui apparteniamo, ad esempio, questi valori sono la leggibilità, il far senso del testo, la sua autonomia, il suo essere funzione di una coerenza e di una coesione discorsive che in determinati casi (quelli che di conseguenza definiamo come estetici), come abbiamo ricordato, non sono “date”, ma da “instaurare” pazientemente e appassionatamente, richiedono l’esercizio di una razionalità specifica e in discontinuità rispetto a quella messa in campo di consueto. Non per questo le possibili “trasgressioni” nei confronti di questi valori assunti sono da considerare prive di senso (e di interesse): al contrario, da un’analisi che le consideri significative sotto dati aspetti può emergere con più chiarezza quali sono le poste considerate in gioco.

Vige infatti, più o meno tacita, un’*etichetta* dell’interpretazione e delle pratiche testuali. Così, l’*ouliipo* si farà sol-

tanto in determinate circostanze, sennò diventa cattiva decostruzione. Sempre Eco scrive a proposito del gioco che esso, una volta diventato onnipresente e non più attività “parentetica”, perderebbe ogni sua distintività.

4. *Nulla è più aperto di un testo chiuso*

Per concludere, proviamo ancora a ritornare sulla distinzione tra uso e interpretazione. In genere si ritiene che solo quest’ultima sia di effettiva pertinenza semiotica, e di questa, e dei suoi limiti, si è finito per parlare assai di più che non degli usi, anche se lo stesso Eco non si dimostra così categorico nei loro confronti, essendo fra l’altro, da scrittore, un grande “giocatore” testuale. Nel *Lector* (1979) egli ammette persino che l’uso può essere una forma di interpretazione creativa. Scrive ad esempio:

Nulla è più aperto di un testo chiuso. Salvo che la sua apertura è effetto di iniziativa esterna, un modo di usare il testo, non di esserne dolcemente usati. Si tratta, più che di cooperazione, di violenza. Si può anche fare violenza a un testo (si può anche mangiare un libro, come fa l’apostolo a Pathmos), e traendone sottili godimenti (...), ma qui queste modalità non interessano. Non interessano, si badi, in questa sede: il motto di Valéry – *il n’y a pas de vrai sens d’un texte* – può permettere due letture: che di un testo si può fare l’uso che si vuole, ed è la lettura che qui non interessa; e che di un testo si danno infinite interpretazioni, ed è la lettura che ora prenderemo in considerazione (Eco 1979, p. 58).

Riferito a lettori che il testo non postula e non contribuisce a produrre, il testo diventa *illeggibile* (più di quanto già non sia), oppure diventa un altro libro: “Dobbiamo così distinguere l’Uso libero di un testo assunto quale stimolo immaginativo dall’interpretazione di un testo aperto (testo di godimento barthesiano)...”. Si può così avere

non solo una pratica ma anche un'estetica dell'uso, come Borges insegna:

(...) tutte queste operazioni sono teoricamente spiegabili. Ma se la catena delle interpretazioni può essere infinita, come Peirce ci ha mostrato, l'universo di discorso interviene a limitare il formato dell'Enciclopedia. E un testo altro non è che la strategia che costituisce l'universo delle sue interpretazioni – se non “legittime” – legittimabili. Ogni altra decisione di usare liberamente un testo corrisponde alla decisione di allargare l'universo di discorso (pp. 59-60).

Posta in questi termini, più che segnare un'opposizione, la coppia uso/interpretazione indica due momenti di un continuum, in cui una certa fascia mediana è più “normale”, perché più legittimabile, sia da elementi testuali che dalla comunità degli interpreti, mentre le altre sono più estreme e forse per questo anche più discutibili e interessanti. L'uso è in qualche modo sempre *collaterale* – sotto (*misunderstanding*), sopra o accanto (*metalettura*) le righe del testo.

Non sarebbe allora inopportuno dedicarsi un po' più diffusamente anche allo studio degli usi effettivi dei testi, rivendicare l'interesse semiotico di pratiche sociali che nell'epoca dell'interattività si faranno sempre più diffuse, anche per mantenere desta la capacità di comprensione nei confronti della “vita sociale dei segni”.

Per un progetto di lavoro in questa direzione colpisce ed è molto stimolante, ad esempio, la conclusione cui arriva Jean-Marie Floch – un autore certamente non sospetto di decostruzione – alla fine del suo ponderoso studio su un episodio di avventure a fumetti del celebre Tintin, *Tintin au Tibet* (Hergé 1960). Floch paragona il proprio lavoro di analisi sul testo di Hergé all'“esperienza estetica” costitutiva dell'interpretazione del mito di cui parla Claude Lévi-Strauss, e sottolinea altri punti a suo avviso in comune fra i “fumetti” odierni e il “mito”, con considerazioni che

sono forse estendibili ad altre produzioni della cultura di massa. Nel caso specifico, Floch sottolinea l'attenzione minuziosa, il lavoro di *bricolage* nella costruzione del senso, tale per cui a partire da uno stock limitato di figure, di scene e di motivi già utilizzati negli album precedenti, Hergé utilizza materiali eteroclitici riprendendoli e organizzandoli in modo differente, per farvi "altro", variare, proporre versioni invertite, in fondo proprio come fanno i miti di una stessa area culturale, andando a comporre nell'insieme una sorta di grande "rosone" complessivo, caotico solo in apparenza, ma potenzialmente ben organizzato.

Floch si sofferma anche sul carattere di creazione collettiva che sembra però distinguere i miti dalla "creazione individuale" di cui appare frutto Tintin, fumetto d'autore. Ma sempre Lévi-Strauss, ne *L'homme nu* (1971), sottolineava come in definitiva proprio la creazione individuale, adottata poi secondo una modalità collettiva, potesse essere all'origine del *mito*. Proprio per passare allo stato di mito, la creazione individuale, nel processo di *tradizione*, deve perdere progressivamente i fattori legati al temperamento, al talento, all'immaginazione e alle esperienze particolari del suo autore. Tutti fattori contingenti che nella trasmissione collettiva finiscono per rastremarsi fino a lasciar emergere dall'insieme discorsivo le sue parti cristalline, nocciolo appunto del suo *potenziale mitico*:

Certo – conclude Floch – l'adozione delle avventure di Tintin da parte di milioni di lettori non avviene per tradizione orale. Ma gli innumerevoli lettori, solitari o in condivisione, implicati dalla straordinaria "promozione" di queste storie, non potrebbero essere proprio concepiti come tante interpretazioni, altrettanto "corrosive" di quanto non lo siano le riprese orali di un mito? (Floch 1997, p. 189).

È un'ipotesi che appare forse da approfondire, anche nella prospettiva di provare a riannodare i fili del discorso semiotico sui miti d'oggi, e sulla loro rispettiva efficacia¹⁰.

¹ Relazione presentata con Veruska Sabucco, coautrice del testo che firma il § 2, al XXVIII Convegno AISS, Castiglioncello, in P. Bertetti, G. Manetti, a cura, *Forme della testualità. Teorie, modelli, storia e prospettive*, Torino, Testo & Immagine, 2001, pp. 321-343.

² Vi introducono con centralità il tema dell'interpretazione per quanto riguarda i testi letterari ad esempio Geninasca (1997), e a livello di teoria semantica Rastier (1996).

³ Cfr. la ricognizione sull'argomento in Sabucco 2000.

⁴ Brevemente, le categorie sono la ricontestualizzazione; l'espansione dell'arco temporale della serie; lo spostamento di focus (su un personaggio secondario nel testo originale); il riallineamento morale; il mutamento di genere; il *cross-over* (l'incrocio di una o più serie televisive e film di genere); il trasloco dei personaggi (che vengono posti ad abitare un universo alternativo); la personalizzazione (in cui, rozzamente, il modo fictionale incontra il piano della realtà); l'intensificazione del carico emotivo; l'erotizzazione.

⁵ È necessario tener presente che le categorie non sono mutuamente esclusive e che una fan fiction può, come solitamente accade, appartenere a più di uno dei generi elencati sopra.

⁶ Cfr. in proposito Bacon-Smith 1991.

⁷ Prendiamo a prestito questo termine dal mondo del fandom giapponese, nel quale viene usato in contrapposizione al termine *mass-communication*.

⁸ Titolare della cattedra di Antropologia storica delle credenze all'EHESS di Parigi, ricordiamo appunto i suoi contributi alla riflessione sulla problematica del "credere" e all'analisi del discorso mistico.

⁹ Vedi a questo proposito il saggio "*Il campo dialogico della lettura*" in questo stesso volume.

¹⁰ Lo sviluppo della ricerca sociosemiotica di questi ultimi anni sembra andare in effetti anche in questa direzione: cfr. a questo proposito il ricco volume sulle "pratiche di replicabilità" nella produzione audio-visiva curato da Nicola Dusi e Lucio Speziante, 2006.