

“TI REGALERÒ FUCILI” Ironia e saggezza nelle parodie del primo Eco

GIANPAOLO ALTAMURA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI “ALDO MORO”

Abstract – In his first works Umberto Eco reveals himself to be a multifaceted author, able to move easily from scientific essay to parody, one considered as the reverse or the negative of the other. There’s a relationship of specularity between the pieces of *Diario minimo* and the essays on mass culture of *Apocalittici e integrati*, which clearly emerges from a parody like *Fenomenologia di Mike Bongiorno*, where Eco literally destroys the popular figure of the anchorman with the excuse of describing it analytically. Yet parody in Eco, despite its corrosive force, does not have a moralistic or inquisitorial value, but a sceptical-ironic one: *castigat ridendo mores*. It is an essay of “serious entertainment” that functions as an “extreme litmus test” to verify the validity of the cultural references of its time, both the “high” ones and those linked to mass culture. *Diario minimo* is crossed by a subtle pedagogical tension which, as Paolo Fabbri claims, “has the aim of transmitting a morality [...] based on an unsuspected common sense, but conveyed by a humorous and ironic form” (Fabbri 2010). Beyond the right to be irreverent which is invoked by the author on the back cover of the book there is not a need for “semiological guerrilla”, but a form of minimal wisdom that disguises itself as a playful spirit.

Keywords: parody; irony; *Diario minimo*; satire; semiological guerrilla.

1. La parodia come saggio di “divertimento serio”

Umberto Eco pubblica *Diario minimo* nel 1963 nella collana Mondadori “Il Tornasole”, inaugurata soltanto un anno prima sotto la direzione di Niccolò Gallo e Vittorio Sereni con l’idea di valorizzare le nuove proposte e le linee emergenti della cultura e della letteratura italiana.¹ In questo spiazzante libello, il giovane autore, poco più che trentenne, dà prova di raffinate abilità parodiche e di uno spiccato gusto per il *pastiche*, ironizzando – con quel piglio sornione che sarebbe divenuto presto il suo marchio di fabbrica – sui miti e le convenzioni del mondo culturale. Il *Diario* è una raccolta di scritti semiseri e di gustose

¹ La prima edizione del *Diario minimo* fu pubblicata da Arnoldo Mondadori Editore nel 1963, mentre la seconda e la terza edizione uscirono per gli Oscar Mondadori nel 1975 e nel 1978. La collana “Il Tornasole” fu inaugurata nel 1962 sotto la direzione di Niccolò Gallo e Vittorio Sereni, ma era nata su impulso del primo, che l’aveva immaginata come una collezione “di carattere vario, di collana polivalente, tempestiva, destinata a dare il libro d’interesse vivo e attuale” (Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, 1960). L’intento de “Il tornasole” – che nella sua breve vita ospitò libri di poesia, narrativa e saggistica – non era sperimentale in senso proprio, ma piuttosto di *scouting*, come emerge dalla terza di copertina de *Il piatto piange* di Piero Chiara, primo libro a essere pubblicato nella collana. “Aperta alle espressioni e ricerche più vive della letteratura militante, a nomi del tutto nuovi come a nomi più largamente affermati, Il Tornasole non è tanto un banco di prova, quanto la Collezione più propriamente adatta, nella sua agilità, a svolgere una funzione catalizzatrice, registrando e riflettendo voci ed esperienze, direzioni e movimenti diversi” (Chiara 1962). La collana chiuse per problemi commerciali e di vendita soltanto un anno dopo la sua inaugurazione nel 1963. Per un breve riepilogo delle origini e della storia de “Il Tornasole” si veda almeno G. C. Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, in particolare il capitolo “Le collane sperimentali” (Ferretti 1999, pp. 89-103) e il saggio *La ricerca di una militanza* di Vittorio Brigatti e Niccolò Gallo (Brigatti, Gallo 2012).

parodie letterarie, esercizi di esplorazione del mondo “alla rovescia”: Manzoni letto come se fosse Joyce, Nabokov che scrive il romanzo di un giovane che ama solo le settuagenarie, il Paradiso come i corridoi di Montecitorio, un *nouveau roman* scritto da un gatto, Milano esplorata da un antropologo melanesiano, la Grecia di Pericle analizzata come società di massa da un critico “apocalittico”, e così via. (Eco 2013, p. 151)

Concepito nel clima di ricerca e sperimentazione in cui, poco dopo, si sarebbe formato il Gruppo 63 (Barilli, Guglielmi 2003; Barili, Curi, Lorenzini 2005), *Diario minimo* prende il nome dalla rubrica tenuta dallo stesso Eco su “Il Verri” dal 1959 al 1961 (Eco 2003), che raccoglieva “osservazioni di costume, parodie letterarie, fantasie e dissennatezze varie”, in un periodo in cui peraltro – ricorderà a distanza di anni l’intellettuale piemontese – “le riviste letterarie si prendevano molto sul serio” (Eco 2011, p. 8). In questi “esercizi impegnati” Eco rivela precocemente la sua natura di affabulatore culturale o – come è stato detto in un’accezione non esattamente benevola – di “giocoliere dell’intelligenza” (Vettori 1964).² Grazie al suo formidabile talento mimetico e alla sua “memoria esopica” (Fabbri 2010, p. 12), riesce, infatti, a riprodurre alla perfezione i linguaggi e i codici espressivo-retorici dei suoi obiettivi ironici, parodizzando “con abile imitazione, opere, idee, cose alle quali in definitiva crede” (Gramigna 1963). Egli possiede già, del resto,

tutti gli strumenti per questa operazione: una cultura sempre pronta, non solo nelle zone accademiche ma anche nei settori extravaganti; un comando perfetto dei linguaggi da parodiare, delle nozioni filosofiche, sociologiche, etnologiche da stravolgere con maligna freddezza. (Gramigna 1963).

Molti brani del *Diario* sono scritture taglienti e sulfuree, tendenti all’“effetto di apocrifo” (Benedetti 2022), ossia a una produttività folle e quasi schizoide che fa pensare, per alcuni versi, alla letteratura potenziale proposta in quegli anni dall’*OuLiPo*, per la quale a partire da un testo-matrice si può generare, secondo i meccanismi della combinatoria, un numero virtualmente infinito di riscritture e filiazioni letterarie, come avviene in opere del calibro di *Esercizi di stile* di Raymond Queneau (di cui Eco tradurrà l’edizione italiana del 1983) (Queneau 1983) o *La vita, istruzioni per l’uso* di Georges Perec.³ Il criterio compositivo principe del *Diario minimo* sembra essere, in particolare, il “cambiamento di verso”, il ribaltamento prospettico di testi e modelli culturali colti e di tendenza, un’operazione che Eco non reputa irrispettosa o insolente, giacché, come si legge nella *Nota all’edizione del 1975* del libro, “sovente parodiare un testo significa anche rendergli omaggio” (Eco 1975, p. 8). Il *Diario minimo* è pertanto da considerarsi un saggio di divertimento “serio” nel quale, pur assumendo una veste dissacrante, “la parodia costituisce forma di conoscenza” (Eco 2013, p. 151). Sono molti, del resto, gli scritti del *Diario* che richiamano in maniera più o meno esplicita i riferimenti culturali privilegiati dell’autore in questo periodo. *Lo strip-tease e la cavallinità*, ad esempio, è una stravagante analisi dello spogliarello a metà strada tra l’estetica e la sociologia che sembra ispirata al celebre saggio di Barthes sullo

² L’appellativo fu attribuito al giovane Eco dal giornalista Vittorio Vettori, che, recensendo *Apocalittici e integrati* su “Il telegrafo”, si chiedeva, un po’ ingenerosamente, “quale diversa e più accettabile posizione viene a suggerire e a rappresentare il nostro vivace saggista? Al di fuori di un’indubbia bravura polemica, al di fuori di una evidente (anche troppo) abilità discorsiva, al di fuori infine di un’innegabile ‘verve’ divulgativa (attenta soprattutto ai risultati più recenti, spesso acriticamente accolti, della cultura ‘made in Usa’), la figura di intellettuale incarnata dall’Eco non ci pare abbia altri meriti” (Vettori 1964).

³ L’Ouvroir de littérature potentielle fu fondato nel 1960 da Raymond Queneau e dal matematico François Le Lionnais con il programma di approfondire le potenzialità creative di regole e *contraintes* formal-strutturali in letteratura, proponendo testi generati da precise tecniche compositive. All’*OuLiPo* aderirono tra gli altri Perec, Roubaud e Calvino (Campagnoli, Hersant 1985).

striptease (Barthes 2016, pp. 143-146),⁴ mentre *Esquisse d'un nouveau chat* è un elegante raccontino scritto nientemeno che da un gatto alla maniera del *nouveau roman* francese, prendendo a modello lo stile dello scrittore Robbe-Grillet (Eco 1975, p. 10). Celebre è, inoltre, *Nonita*, irresistibile riscrittura di *Lolita* il cui protagonista Umberto Umberto, doppio comico del nabokoviano Humbert Humbert, freme non per una preadolescente ma per le cosiddette “parchette”,⁵ ovvero le anziane che frequentano i parchi cittadini. Eco parodizza perfino il celebre incipit del libro, in cui il protagonista sillaba con voluttà il nome della concupita:

Nonita. Fiore della mia adolescenza, angoscia delle mie notti. Potrò mai rivederti. Nonita. Nonita. Nonita. Tre sillabe, come una negazione fatta di dolcezza: No. Ni. Ta. Nonita che io possa ricordarti sinché la tua immagine non sarà tenebra e il tuo luogo sepolcro. (Eco 2013, p. 6)

Il meccanismo dell'abbassamento comico, in *Nonita*, è legato a doppio filo alla tendenza echiana all'eufemismo e alla riduzione di scala, anche in senso geografico, procedimenti che smorzano la tragicità della parabola di Humbert Humbert, stemperando nel grottesco ogni eccedenza patetica. Si passa dagli epici spazi nordamericani evocati da Nabokov all'anonima provincia piemontese, i cui toponimi dimessi e “crepuscolari”, arieggianti le tonalità pseudoingenua di certo Calvino, segnalano peraltro l'importanza della vena popolare nella cultura di Eco (Gherlone 2018).⁶ Se *Lolita* è portata via da un campeggio, *Nonita* viene rapita da un ospizio; se la ragazzina viene coinvolta poi da Humbert Humbert in un avventuroso *coast to coast* in auto per gli Stati Uniti, l'anziana viene condotta a canna di bicicletta attraverso località improbabili delle Langhe, finché non viene sedotta da un baldo “esploratore in lambretta” (Eco 2013, p. 10), con il quale decide di fuggire.

Al termine di questo folle peregrinare per l'immensità del paese che lo ospita, si accorge che da tempo la sua bicicletta è seguita sornionamente da un giovane esploratore in lambretta, che elude ogni appostamento. Il giorno in cui, ad Incisa Scapaccino, porta *Nonita* da un callista e si allontana un istante a comperare le sigarette, quando torna si trova abbandonato dalla vecchia, fuggita col rapitore. (Eco 2013, p. 10)

Un simile criterio di omaggio/infrazione del canone letterario è seguito anche in *My exagmination round his factification for incamination to reduplication with ridecolation of a portrait of the artist as Manzoni*, nel quale un finto recensore – imitando lo stile dei New Critics e dell'Eliot saggista (Eco 1975, p. 8) – commenta *I promessi sposi* come se fosse l'*Ulisse* joyciano, assicurando che gli eventi del romanzo avvengono, proprio come le vicende di Leopold Bloom, nello spazio di “una sola giornata vissuta dal protagonista,

⁴ Il saggio di Roland Barthes fa parte di *Mythologies*, pubblicato in Francia già nel 1957 e uscito in traduzione italiana, con il titolo *Miti d'oggi*, nel 1962 per i tipi di Lercici (Barthes 1962; Gallerani 2015).

⁵ Eco mette in relazione il neologismo “parchette” con l'espressione “*jeune parque*”, tratta secondo Alfonso D'Agostino da un poema del 1917 di Paul Valéry, *La jeune parque*, un “monologo notturno d'una giovane donna che crede d'essere in punto di morte per il morso d'un serpente; è in fondo un'originale e complessa variante della dialettica fra amore e morte, che Umberto Eco prende in prestito per inscenare ironicamente la passione erotica nei confronti d'un essere prossimo alla fine” (D'Agostino 2020, p. 364).

⁶ L'influsso della cultura popolare in Eco è evidenziato esplicitamente nel romanzo del 2004 *La misteriosa fiamma della regina Loana*, nel quale il protagonista Giambattista Bodoni, detto Yambo, comprende che la propria “memoria emotiva” non si è formata tanto attraverso “Dante, Angiolieri, le citazioni latine o la musica classica, ma attraverso la cultura popolare che respirava da bambino nella casa di Solara: ed è talmente parte della sua essenza che, al sol udire le canzonette degli anni quaranta o vedere i calendarietti da barbiere, egli sente sopraggiungere la sensazione di una misteriosa fiamma, riverbero di delizie dimenticate” (Gherlone 2018, p. 103). Sui rapporti tra Eco e Calvino si veda almeno *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche* (Capozzi 2013).

Renzo Tramaglino” (Eco 2013, p. 49). Il narratore mette peraltro severamente in guardia i lettori da quei critici che vorranno leggere l’opera in una prospettiva religiosa:

Poiché viviamo in uno strano paese, in cui il *common sense* prende talora le forme abnormi della follia, non mancherà chi cercherà di leggere questo romanzo in mille chiavi una più risibile dell’altra. Non mancherà l’interpretazione di Padre Noon S. J. che, come già per l’opera precedente, cercherà di vedere anche questa in chiave religiosa, azzardando forse (ci è consentito prevederlo) una definizione de *I promessi sposi* come romanzo della Provvidenza. (Eco 2013, p. 58)

Al di là del loro indubitabile tenore umoristico, le parodie del *Diario* sono un’occasione per scherzare su determinati aspetti della cultura senza tuttavia metterne in questione i fondamenti. L’atteggiamento di Eco non è, del resto, moralistico o inquisitorio, ma rivela una sottile tensione pedagogica che “ha come obiettivo la trasmissione di una moralità a volte improntata ad un insospettato buonsenso, ma veicolata da una forma umoristica e ironica” (Fabbri 2010, p. 12). Dietro il diritto all’irriverenza invocato dall’autore del *Diario minimo* non vi è tanto un’esigenza di “guerriglia semiologica”,⁷ quanto l’“insegna palazzeschiana del lasciatemi divertire” (Eco 2011, p. 10), ovvero una forma di saggezza minima e sferzante, che si traveste da spirito goliardico e *castigat ridendo mores*.

Eco è un Esopo brillante, non è l’intellettuale che pretende di dire l’ultima parola a nome della totalità [...] non è l’intellettuale del concetto ultimo ma del pensiero penultimo. Sa che altri ne verranno e per questo più che nel dissenso lui si riconosce nella condivisione, come prova la sua indefessa memoria per le citazioni erudite e per le storielle, non sempre elevate, con cui crea un ricordo in comune. (Fabbri 2010, p. 12)

2. “Fare a pezzi” per conoscere

I brani del *Diario minimo* sono il luogo della condivisione – sia pure critica e corrosiva –, non già della “demolizione”, un processo di verifica attiva dei saperi e dei canoni costituiti condotto mediante strategie di deformazione logico-semantica come l’antifrasi, il paralogismo, la pseudoargomentazione, la fallacia, gli *exempla ficta*. D’altra parte, per accentuare l’effetto di straniamento Eco utilizza spesso anche figure retoriche come l’enfasi, l’iperbole, la *climax*, l’amplificazione, l’elencazione parossistica, nell’intento di macroscopizzare, come attraverso una lente di ingrandimento, i vizi e le incongruenze insiti nei discorsi culturali. “Perché tale è la ventura della parodia – avverte l’autore –: che non deve mai temere di esagerare. Se colpisce nel segno, non farà altro che prefigurare qualcosa che poi altri faranno senza ridere – e senza arrossire – con ferma e virile serietà” (Eco 2011, p. 9). Lungi dal rappresentare una semplice valvola di sfogo, un principio

⁷ Il concetto di “guerriglia semiologica” si affaccerà nell’opera di Eco soltanto sul finire degli anni Sessanta, per poi essere messo a punto a partire dalla seconda metà degli anni Settanta con il *Trattato di semiotica generale* (Eco 1978) e *Lector in fabula* (Eco 2020). Eco non la intende unicamente come “gioco”, ma come una vera e propria strategia di opposizione politico-culturale: è impossibile contrastare la comunicazione di massa e la “manipolazione ideologica” all’origine, cioè a livello della fonte. Più utile e divertente è farlo nel punto in cui esse vogliono colpire, cioè presso il destinatario della comunicazione, secondo il principio “dell’“interpretazione aberrante”, [...] che viola e manipola il messaggio servendosene per scopi diversi da quelli per i quali era stato pensato. [...] Non è quindi importante detenere i luoghi di produzione della comunicazione [...]. Forme di contro potere hanno la possibilità di manifestarsi dalla posizione di chi riceve il messaggio, dal momento che gode della libertà di servirsi di codici diversi da quelli previsti dalla fonte” (Desogus 2012, p. 330).

catartico-liberatorio e carnevalesco, il “riso” è dunque, nella filosofia del *Diario minimo*, una specie di cartina al tornasole, una

estrema prova del nove di fronte alla quale quello che merita di resistere resiste, e ciò che era caduco cade. E quindi parodiare persino i discorsi in cui si crede è un modo per pulire le candele e il carburatore della macchina culturale, talora è una testimonianza d'affetto e di fiducia nei discorsi che tengono e che terranno malgrado tutto. (Eco 2013, quarta di copertina)

La scrittura del *Diario minimo*, come è stato messo in rilievo, è una sorta di “negativa parodistica delle argomentazioni in chiave seria, sviluppate in altri saggi” (Baldacci in Cogo 2010, p. 49), come *Opera aperta* e *Apocalittici e integrati*. Il punto di congiunzione tra queste due “chiavi” della prima produzione di Eco, quella parodistica e quella saggistica, è certamente la *Fenomenologia di Mike Bongiorno* (Eco 2013),⁸ un brano che ha fatto scuola in ambito massmediologico per la finezza con cui riesce a isolare i tratti caratterizzanti della personalità del re dei telequiz, facendone un ritratto al vetriolo che, pure, non degenera mai nel *character assassination*. Anziché risulterne castrata, la vena satirica di Eco risulta persino esaltata dall'esigenza di obiettività e di puntualità implicata dall'analisi del fenomeno Mike, che non viene solo descritto, ma decostruito, letteralmente “fatto a pezzi”: naturalmente a scopo conoscitivo. Come si legge in un articolo del 1963 a proposito del “metodo Eco”,

La parodia è il suo forte: guai a capitargli sotto le mani. È capace di ridurre la persona più stimata a brandelli, lasciandole per giunta la sensazione di dovergli gratitudine per (l'apparente) onesto sforzo impiegato nello sviscerarne il carattere, rivoltandolo da tutte le parti. E ciò che maggiormente stupisce è che Umberto Eco ama, in questo suo divertimento di esteta, distruggere le stesse cose importanti di cui egli tratta nel ramo più alto della sua attività. Insomma quello che costruisce di giorno, lo disfa di notte con queste parodie graffianti. (Cogo 2010, p. 49)⁹

La tesi del semiologo è che sia proprio l'amplificazione televisiva della mediocrità di Mike a costituire la ragione profonda del suo successo. Il pubblico nazional-popolare trova infatti immediato conforto nella figura modesta e “senza qualità” dell'*anchorman*, che non mette in soggezione, ma canonizza addirittura la condizione della normalità, sfruttando un inedito effetto divistico fondato sulla mediocrazia. Mike è un uomo qualunque, che, oltre a non brillare per intelligenza o bellezza,

non si vergogna di essere ignorante e non prova il bisogno di istruirsi. Entra a contatto con le più vertiginose zone dello scibile e ne esce vergine e intatto, confortando le altrui naturali tendenze all'apatia e alla pigrizia mentale. Pone gran cura nel non impressionare lo spettatore, non solo mostrandosi all'oscuro dei fatti, ma altresì decisamente intenzionato a non apprendere nulla. (Eco 2013, p. 26)

Il presentatore è devoto alle formule rituali e agli schemi ripetitivi; diffida di tutto ciò che non è compreso nei rassicuranti *frame* del senso comune. La sua visione del mondo è lineare, non concepisce la complessità ed è costellata da stereotipi e *cliché*. Mike detesta l'ambiguità, non è capace di cogliere le sfumature, e infatti

non accetta l'idea che a una domanda possa esserci più di una risposta. Guarda con sospetto alle varianti. [...] Gli sfugge la natura del paradosso; come gli viene proposto, lo ripete con aria

⁸ Il celebre saggio fu pubblicato per la prima volta nel 1961 sulla rivista “Pirelli” e successivamente, nel 1963, entrò a far parte di *Diario minimo*.

⁹ Il brano, pubblicato su “La settimana Radio-Tv”, si trova adesso in *Fenomenologia di Umberto Eco* di Michele Cogo (Cogo 2010, p. 49).

divertita e scuote il capo, sottintendendo che l'interlocutore sia simpaticamente anormale; rifiuta di sospettare che dietro il paradosso si nasconda una verità, comunque non lo considera come veicolo autorizzato di opinione. (Eco 2013, p. 28)

Questa rigida *forma mentis* si stempera talora in proverbiali *gaffes*, che altro non sono – arguisce Eco – se non un lapsus con il quale il presentatore tradisce i suoi retropensieri. In compenso, egli

dimostra sincera e primitiva ammirazione per colui che sa. Di costui pone tuttavia in luce le qualità di applicazione manuale, la memoria, la metodologia ovvia ed elementare: si diventa colti leggendo molti libri e ritenendo quello che dicono. Non lo sfiora minimamente il sospetto di una funzione critica e creativa della cultura. Di essa ha un criterio meramente quantitativo. (Eco 2013, p. 26)

La conoscenza richiesta da un programma televisivo come *Lascia o raddoppia?* si misura rigorosamente in quantità, così come i proventi che può garantire ai vincitori; in questo senso, l'“ammirazione per la cultura [...] sopraggiunge quando, in base alla cultura, si viene a guadagnare denaro. Allora si scopre che la cultura serve a qualcosa. L'uomo mediocre rifiuta di imparare ma si propone di far studiare il figlio” (Eco 2013, p. 26). In virtù del suo indefettibile ottimismo e della sua fiducia nel futuro, Mike ignora “la dimensione tragica della vita”, convinto com'è di vivere nel migliore dei mondi possibili. Esempio “vistoso di riduzione del *superman* all'*everyman*” (Eco 2013, p. 26), egli incarna il nuovo e terribile desiderio dell'uomo-massa: quello di essere così com'è già.

Egli rappresenta un ideale che nessuno deve sforzarsi di raggiungere perché chiunque si trova già al suo livello. Nessuna religione è mai stata così indulgente coi suoi fedeli. In lui si annulla la tensione tra essere e dover essere. Egli dice ai suoi adoratori: voi siete Dio, restate immoti. (Eco 2013, p. 29)

Per Eco la televisione ha a che fare con la ierofania o la teofania (come sapevano forse le nostre nonne, che in passato usavano coprire l'elettrodomestico, quando era spento, con veli e pizzi protettivi), esercitando una funzione paragonabile a quella svolta nel Medioevo dai portali delle cattedrali, la cui “figuralità” era per il popolo una sorta di mediazione semiotica rispetto ai complessi concetti contenuti nella Bibbia e nei Vangeli. La tendenza dell'uomo contemporaneo ad ‘adorare’ gli idoli dei *mass media* riflette del resto un bisogno atavico di instaurare legami culturali con la realtà circostante, che non si discosta poi tanto da quello dei nostri antenati. Da questo punto di vista, demonizzare i *media* etichettandoli come strumenti coercitivi o di “distrazione di massa” a giudizio del semiologo “può costituire un pericoloso esempio di *ybris* intellettuale e aristocratica” (Eco 1997, p. 274).

Con la *Fenomenologia di Mike Bongiorno* Eco introduce, forse per la prima volta, la figura del “superuomo di massa”, inaugurando un filone che sarà ripreso – tra gli altri scritti – con la famosa analisi di Superman inclusa in *Apocalittici e integrati* o con i saggi sul romanzo d'appendice francese ottocentesco raccolti ne *Il superuomo di massa* (Eco 2016). L'idea dell'intellettuale piemontese è, come è noto, che gli eroi della cultura di massa sono “la somma di determinate aspirazioni collettive” (Eco 1997, p. 226), una sorta di proiezione “mitologica” che, come era stato messo in rilievo già da Gramsci nei *Quaderni del carcere*, assume in sé precise connotazioni populistiche e consolatorie, facendo breccia nell'immaginario popolare (Gramsci 1975).¹⁰ La fascinazione esercitata

¹⁰ Si veda, in particolare, il seguente passo dei *Quaderni*: “Ogni volta che ci si imbatte in qualche ammiratore del Nietzsche, è opportuno domandarsi e ricercare se le sue concezioni ‘superumane’, contro la morale

dai *media*, sulla scorta della religione intesa come alienazione e “altro da sé” di cui ha parlato Feuerbach (Feuerbach 2013), illude del resto ogni persona di essere, in potenza, un “superuomo”:

tipico della cultura di massa è stato sempre far balenare agli occhi dei propri lettori, cui viene richiesta una disciplinata “medietà”, la possibilità che tuttavia – stanti le condizioni esistenti, e proprio grazie ad esse – possa un giorno fiorire dalla crisalide di ciascuno di noi uno *Uebermensch*. (Eco 1997, p. 26)

Tuttavia, il personaggio di Superman si differenzia dall’eroe tradizionale perché possiede una “duplice natura mitologica e romanzesca” che lo rende tanto “un archetipo fisso e universale, quanto un essere sottoposto al normale sviluppo e al divenire storico del personaggio del romanzo (Superman è anche Clark Kent)” (Bernardelli 2016, p. 5). Egli, peraltro, non ha nulla di realmente rivoluzionario, anzi è una figura piuttosto modesta e “qualunquistica”, in quanto possiede un’etica ferrea e un inattaccabile senso del dovere, ma – sottolinea Eco – è del tutto sprovvisto di una visione critica della realtà. Non essendo “immerso” nella storia – condizione che lo accomuna del resto a molti personaggi *fictional* –, Superman ha, infatti, una concezione piuttosto piatta e conformistica del mondo: è buono, prestante, altruista, dedica la sua vita a proteggere la città di Metropolis dalla criminalità, ma non si sognerebbe mai di mettere in discussione lo *status quo*, interrogandosi ad esempio sull’origine dei mali della terra (fame, guerre, sfruttamento, disuguaglianze, inefficienza della classe dirigente, etc.). Si limita a usare

le sue vertiginose possibilità operative per realizzare un ideale di assoluta passività, rinunciando ad ogni progetto che non sia già omologato dai catasti del buon senso ufficiale, diventando l’esempio di una proba coscienza etica sprovvista di ogni dimensione politica: Superman non parcheggerà mai la macchina in sosta vietata e non farà mai la rivoluzione. (Eco 1997, p. 27)

La “medietà” di Superman si riflette anche nelle diverse strutture narrative adottate per raccontarlo. Se in passato, infatti, “l’immagine o la narrazione relativa ad un personaggio eroico era definitiva e irreversibile, si raccontava il già avvenuto”, nella forma fumetto “l’attenzione del lettore viene ad essere spostata sulla imprevedibilità di ciò che avverrà. Il romanzo racconta ciò che è nuovo, non ciò che già conosciamo del personaggio” (Bernardelli 2016, p. 5). Nel *graphic novel*, come nel romanzo popolare o nel *feuilleton*, vi è una tensione verso l’inatteso, che si regge sulla continua “invenzione ingegnosa di fatti inaspettati” (Eco 1997, p. 220).

Questa condizione di serialità o ridondanza “senza consumo” (Eco 1997, p. 226) riguarda, secondo Eco, molti “miti di massa”, tra cui la giovane cantante Rita Pavone, che è in grado di rappresentare una classe ampia e generalista di *fan* cresciuti durante il boom economico italiano proprio perché non ha una visione profonda e problematica del proprio tempo, ma è comunque in grado di coglierne lo spirito. La prova lampante della sua “attualità” è, per Eco, proprio il successo ottenuto dal suo brano più popolare di questi

convenzionale, ecc, ecc., siano di preta origine nicciana, siano cioè il prodotto di una elaborazione di pensiero da porsi nella sfera della ‘alta cultura’, oppure abbiano origini molto più modeste, siano, per esempio, connesse con la letteratura d’appendice. (E lo stesso Nietzsche non sarà stato per nulla influenzato dai romanzi francesi d’appendice? Occorre ricordare che tale letteratura, oggi degradata alle portinerie e ai sottoscala, è stata molto diffusa tra gli intellettuali, almeno fino al 1870, come oggi il così detto romanzo ‘giallo’). In ogni modo pare si possa affermare che molta sedicente ‘superumanità’ nicciana ha solo come origine e modello dottrinale non *Zatatustra* [sic!] ma *Il conte di Montecristo* di A. Dumas” (Gramsci 1975, p. 1879).

anni, *Datemi un martello*, che altro non è se non la riscrittura – edulcorata – di una canzone di protesta americana del 1949, *If I had a hammer*. Tuttavia, nella versione originale il martello in questione è quello di un giudice che ambisce a riportare giustizia e uguaglianza nel mondo, mentre nell’adattamento di Rita Pavone si riduce a strumento liberatorio, con cui “rompere il telefono” per non essere controllati dai genitori, o da “dare in testa a chi non mi va”: se, peraltro, nel primo caso esso è vagheggiato utopisticamente, come mezzo ideale di libertà, nel secondo viene invece reclamato, evocato assertivamente. Spogliata di ogni epicità o solennità e rivestita di caratteri quotidiani e comuni, *Datemi un martello* trasvaluta in questo modo nella dimensione disimpegnata e “innocente” del ballabile, perfetto esempio di “musica gastronomica” immediatamente consumabile da un pubblico ampio e trasversale (Eco 1997, pp. 266-286). Una simile dinamica di “semplificazione” vale, incidentalmente, anche per l’aspetto androgino, *à la garçonne*, della giovane cantante, apertamente strumentalizzato dai discografici e dai media a fini pubblicitari, per destare la curiosità del pubblico (cfr. Bioni 2021). La “ripetibilità” di un motivo come *Datemi un martello*, in ogni caso, “esprime un tratto profondo della sensibilità storica e antropologica ‘post-moderna’: la necessità di narrare attraverso il ritmo del quotidiano e del popolare istanze profonde e talvolta inesprimibili della realtà che esperiamo” (Gherlone 2018, p. 109).

Casi come quello di Superman e di Rita Pavone dimostrano, a giudizio di Eco, che la cultura di massa è una dimensione intrinsecamente parodica e riduzionistica (non solo in regime ludico, ma anche “serio”, per stare alla nomenclatura di Genette),¹¹ alimentata da continui processi di adattamento e degradazione di modelli “forti”, primari. Tuttavia, osserva Eco, la “serialità” della cultura di massa – la prevedibilità e la ripetitività dei suoi moduli – non è una condizione così meccanica o *naïf*. Essa getta infatti solide radici “nella produzione artistica del passato”.

È seriale in questo senso molta arte primitiva, erano seriali molte forme musicali destinate all’intrattenimento [...]. D’altra parte basta pensare alla commedia dell’arte, dove sopra un canovaccio prestabilito, gli attori improvvisavano con variazioni minime la loro rappresentazione, che raccontava pur sempre la stessa storia. (Eco 2001, p. 126)

La cultura popolare è, d’altra parte, “un serbatoio inesauribile di senso in continua dialettica con l’*highbrow*, la cultura alta, senza che vi sia un’ideale linea di discriminazione” (Gherlone 2018, p. 99). La “società dello spettacolo”, in questo senso, non è che un’industria di trasformazione, perché omogeneizza i modelli colti e d’avanguardia in prodotti “altamente digeribili”, destinati al mercato, creando un effetto culturale che Eco, fedele alle categorie elaborate proprio in questi anni da Dwight Macdonald, definisce *Masscult* e *Midcult* (Macdonald 2018; Eco 1997, pp. 55-80). Tale ibridazione non sortisce tuttavia, a giudizio di Eco, effetti necessariamente deteriori o peggiorativi: bati pensare ai *Peanuts*, le celebri strisce di Schulz, che attraverso le vicende quotidiane di un gruppo di bimbi-adulti – Charlie Brown, Linus, Lucy, il cane Snoopy e il suo fido amico Woodstock –, riescono a rappresentare temi esistenziali e questioni di carattere filosofico con esiti poetici e godibili dal punto di vista estetico (Eco 1997, pp. 247-256).

¹¹ In *Palinsesti* Genette propone una tassonomia per la quale gli ipertesti (i testi trasformati, d’arrivo) sono classificati secondo la loro relazione con il testo di partenza o modello – per trasformazione o imitazione – e per il “regime” di questa trasformazione, che può essere “ludico”, “satirico” o “serio”. Lo studioso descrive in particolare il *pastiche* come imitazione ludica, la caricatura come imitazione satirica, la cosiddetta “*forgerie*” come imitazione neutra, al “grado zero” (Genette 1997, p. 91).

Questi bambini ci toccano da vicino perché in un certo senso sono dei mostri: sono le mostruose *riduzioni* infantili di tutte le nevrosi di un moderno cittadino della civiltà industriale. Essi ci toccano da vicino perché ci accorgiamo che se sono mostri è perché noi, gli adulti, li abbiamo resi tali. In essi ritroviamo tutto, Freud, la massificazione, la cultura assorbita attraverso le varie “Selezioni”, la lotta frustrata per il successo, la ricerca di simpatie, la solitudine, la reazione proterva, l’acquiescenza passiva e la protesta nevrotica.¹² (Eco 1997, p. 252; corsivo nostro)

Secondo Eco non è possibile “interpretare la forma d’essere della società contemporanea [...] senza prendere in considerazione l’inevitabile seduzione offerta dal *masscult*” (Gherlone 2018, p. 99). Non è un caso che il giovane autore del *Diario minimo* scelga come epigrafe una nota *boutade* di James Joyce: “*Musichall, non poetry, is a criticism of life*” (“Lo spettacolo di varietà, non la poesia, è una lettura critica della vita”).¹³ La sua posizione nei confronti di questi nuovi fenomeni culturali non è, d’altro canto, il rifiuto o la reazione “aristocratica” alla Adorno o alla Marcuse (o, per restare sul versante italiano, alla Elémire Zolla),¹⁴ ma una spassionata e antidogmatica proposta di ricerca, secondo una linea analitico-esplorativa della cultura popolare – intesa non come “blocco monolitico”, ma come stratificazione, “scomponibile eterogeneità” (Fistetti 2018, p. 73) – che era stata pionieristicamente tracciata da Gramsci nei *Quaderni*.¹⁵ Il linguaggio *Masscult*, come scriveva (con accenti peraltro critici) Macdonald, è del resto “una forza dinamica, rivoluzionaria, che spezza le antiche barriere di classe, di tradizione e di gusto, dissolvendo ogni distinzione culturale” (Macdonald 1960, p. 31). Da questo punto di vista, avverte Eco, la celebre tripartizione dei livelli dei prodotti culturali suggerita da Russell Lynes – *Highbrow*, *Lowbrow* e *Middlebrow* (Lynes 1976) – non corrisponde più da tempo a una proporzionale livellazione di classe e di valore.

È un punto ormai pacifico. Si sa che il gusto *high brow* non è necessariamente quello delle classi dominanti. [...] I tre livelli non rappresentano tre gradi di complessità (snobisticamente identificata col valore). (Eco 1997, p. 66)

I “miti d’oggi”, per usare la terminologia barthesiana, sono in questo senso degni di approfondimento teorico-critico proprio perché sono fenomeni in grado di incidere su una

¹² Corsivo nostro.

¹³ La citazione è tratta da Richard Ellmann, che riporta una conversazione avvenuta tra James Joyce e suo fratello Stanislaus (Ellman 1982, p. 77). Con accenti simili, ne *Il pendolo di Foucault*, Eco scrive: “Aveva ragione Proust: la vita è rappresentata meglio dalla cattiva musica che non da una Missa Solemnis” (Eco 1997, p. 523).

¹⁴ In *Dove andremo a finire?* Elémire Zolla viene trasfigurato nel pensatore conservatore Zollofonte. Effettivamente vi era una netta distanza tra la visione aristocratica della cultura e del ruolo dell’intellettuale di Zolla, autore di un libro pessimista e “apocalittico” come *Eclissi dell’intellettuale* (Zolla 1959), e la smalzata sociologia della modernità di Eco. Di questa “rivalità” si trova traccia in un articolo pubblicato su *La provincia* il 29 agosto 1964, nel quale si afferma che “oggi la pietra di paragone dei fenomeni culturali, o paraculturali, che condizionano la nostra società, è riscontrabile negli scritti di due giovani studiosi: Umberto Eco e Elémire Zolla. Eco e Zolla sono tuttavia agli antipodi [...], il primo cerca di riscattare la condizione umana dall’asservimento trovando strumenti interpretativi atti a controllare i mezzi di divulgazione culturale o quantomeno conoscerli a fondo in tutte le loro possibilità espressive, il secondo decisamente le osteggia con il coraggioso disprezzo di un ‘aristocratico’ della cultura ‘autentica’” (Cogo 2010, p. 53).

¹⁵ È appena il caso di citare il noto passo dei *Quaderni* in cui Gramsci suggerisce “altri criteri di ricerca del folklore: che il popolo stesso non è una collettività omogenea di cultura, ma presenta delle stratificazioni culturali numerose, variamente combinate, che nella loro purezza non sempre possono essere identificate in determinate collettività popolari storiche: certo però il grado maggiore o minore di ‘isolamento’ storico di queste collettività dà la possibilità di una certa identificazione” (Gramsci 1975, p. 680).

comunità potenzialmente vasta e varia quanto l'umanità: devono pertanto essere studiati con rigore e discrezione scientifica, con buona pace degli apocalittici, la cui

obiezione è piuttosto vecchia. E ricorda quella di coloro che, reputando come degna una scienza solo se si esercitava sulle realtà incorruttibili [,] giudicavano inferiore una ricerca che si svolgesse su ciò che è soggetto a corruzione. Così il sapere non veniva valutato in base alla dignità del metodo, ma alla dignità dell'oggetto. (Eco 1997, p. 47)

Non si tratta di legittimare atteggiamenti di acritica accettazione o entusiastica tecnolatria, ma di non farsi trovare impreparati di fronte al nuovo stato di cose. L'origine di questa persuasione da parte di Eco risale al periodo

tra il 1961 e l'inizio del 1962. Invitato a partecipare al simposio su demitizzazione e immagine [a Roma], mi preoccupavo perché vi partecipavano mitologi illustri come Kerényi, studiosi di ermeneutica filosofica come Ricoeur, teologi protestanti, storici delle religioni, gesuiti e domenicani, filosofi in ordine sparso. Che gli dico? Penso che il problema del mito e dell'immagine non è soltanto un appannaggio delle epoche primitive e classiche. Ho in un armadio due o trecento copie degli albi originali con le storie a colori di Superman e penso che in fondo è un mito del nostro tempo, non esprime una religione ma una ideologia... Insomma, arrivo a Roma e inizio la relazione posando sul tavolo la mia pila di fumetti di Superman. Che faranno, mi cacciano? Nossignore, mi scompaiono metà dei fumetti, vuoi vedere che con l'aria di esaminarli, quegli abati con le maniche larghe li fanno sparire come niente? A parte questo (che era un segno del cielo) ne nasce una discussione e mi convinco che il tema è da riprendere. E proprio in quell'anno leggo *L'esprit du temps* di Edgar Morin, il quale dice che per poter analizzare la cultura di massa bisogna segretamente divertirci, non puoi parlare del juke box se ti fa schifo infilarci la monetina... (Eco 1997, p. 16)

Nel *Diario minimo* la raccomandazione moriniana di aspirare al divertimento nella ricerca è seguita fedelmente. “Una delle prime e più nobili funzioni delle cose poco serie – scrive Eco – è di gettare un'ombra di diffidenza sulle cose troppo serie – e tale è la funzione seria della parodia” (Eco 1975, p. 8).¹⁶ *Dove andremo a finire?*, brano aggiunto alla seconda edizione del *Diario*, risponde proprio a questa finalità, facendo satira su quelli che in *Apocalittici e integrati* verranno chiamati “moralisti culturali” (Eco 1997, pp. 287 e 297). Si tratta di un testo a carattere ucronico, in cui un immaginario polemistista vissuto ai tempi di Pericle si scaglia, mostrando un'*ars oratoria* degna di un sofista, contro la Grecia dei suoi tempi, nella quale la democrazia sta aprendo le porte a una massificazione della vita pubblica e della cultura. Questa tendenza, invece di preludere a una età di splendore, rischia di portare – secondo le fosche previsioni del polemistista – all'inesorabile decadenza della civiltà ellenica. “Tale è ormai l'essenza della cosiddetta democrazia, il cui comandamento pare essere: attieniti a ciò che fanno gli altri e segui la legge di chi sia più numeroso” (Eco 2013, p. 96).

Facendo il verso alla critica francofortese della società di massa, l'intransigente oratore condanna in particolare la tendenza all'omologazione culturale e all'edonismo delle nuove generazioni, reputate schiave delle apparenze e pronte ad affollare i teatri per assistere a spettacoli che non si fanno scrupoli di rappresentare i “massimi misteri dell'animo umano, l'odio, il parricidio, l'incesto” (Eco 2013, p. 102). Argomenti “che un tempo ciascuno avrebbe gelosamente celato agli occhi del volgo ora divengono materia d'intrattenimento comune” (Eco 2013, p. 102), tuona il moralista, accusando i “moderni” tragediografi Sofocle, Euripide ed Eschilo di produrre arte degenerata, votata soprattutto a

¹⁶ Ne *Il nome della rosa*, similmente, fra Guglielmo afferma: “Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, fare ridere la verità, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità (Eco 2007, p. 320).

flectere, manipolare l’emotività del pubblico: “poiché questo vuole la tragedia. Che voi proviate terrore e pietà, e le proviate a comando, al momento giusto” (Eco 2013, p. 106). Al culmine dell’intemerata, questi giunge a sentenziare che l’intera epoca democratica è dominata dal culto della finzione e della copia.

Innamorato della propria apparenza, l’uomo-massa non potrà compiacersi che di ciò che *appare* vero, non potrà che godere dell’imitazione, vale a dire della parodia di ciò che non è. (Eco 2013, p. 108)

La requisitoria trova in questo passaggio alcuni punti di contatto con il saggio echiano sulla *Struttura del cattivo gusto*, in cui il *kitsch* viene definito come “prefabbricazione e imposizione dell’effetto” (Eco 1997, p. 82), ovvero come una componente strutturale, una qualità precostituita delle opere destinate alla “cultura di consumo”, in grado di dettare al fruitore le modalità con le quali esse devono essere interpretate, “quasi il consiglio di come goderne” (Eco 1997, p. 29).

3. La “sgangherabilità” della cultura

Il tema della falsificazione culturale si ritrova, in un’accezione meno sardonica e più bonaria, nei *Frammenti*, una delle sezioni più riuscite del *Diario*, in cui il fraintendimento, l’equivoco, l’errore sono un pretesto per prendere programmaticamente in giro le abitudini retoriche e i tic espressivi del mondo accademico e della cultura “alta”. L’intera sezione è ambientata in un indeterminato futuro nel quale, in occasione di un importante convegno di archeologia, un consesso di studiosi sta dibattendo sulla possibilità che in un passato molto remoto sia effettivamente esistita l’Italia. Di questa “arcana” civiltà sono giunte infatti ai posteri confuse e frammentarie testimonianze, tra cui la notizia della sua presunta distruzione in seguito a una catastrofica esplosione.

Si sono trovati – è vero – nel corso di scavi accuratissimi, esili e incerti documenti. Ricorderò la striscia di carta portata alla luce dal Kosamba, che contiene quello che egli ragionevolmente ritiene il primo verso di un lunghissimo poema: “M’illumino d’immenso...”; la copertina di quello che doveva essere un trattato di psicotecnica o di sociologia del lavoro (“Lavorare stanca”, di un certo Paves, o Pavesa, come sostiene lo Sturg [...]). (Eco 2013, p. 14)

In questi frammenti Eco opera un “esilarante capovolgimento della cultura ‘bassa’ in *highbrow* [...] resa tale grazie a latinismi, o al semplice ribattezzamento di motivetti e melodie popolari con nomi altisonanti o a decontestualizzazioni *ad absurdum*” (Gherlone 2018, p. 105), che diventano un pretesto “per costruire racconti onirici, futuristici e ironici, e per raccontare il ruolo della cultura di massa nella storia italiana del Novecento” (Gherlone 2018, p. 100). Questa pratica di decostruzione/ricostruzione offre il destro a momenti di irresistibile satira politica, ad esempio quando il paleontologo Anouk Ooma scambia l’inno “Giovinezza, Giovinezza – primavera di bellezza” per un leggiadro “canto di giovinette” (Eco 2013, p. 16), o quando riferisce di aver rinvenuto nelle sue ricerche un “coperchio di una scatola che doveva contenere un farmaco per il miglioramento della razza, e che reca la scritta ‘Omo (alterazione del latino *Homo* e contrazione argotica dell’italico *Uomo*) più bianco del bianco” (Eco 2013, p. 14). Il *misunderstanding*, motore di questi *gags*, si esercita anche nella satira di costume, quando lo studioso, dissertando compiaciuto della “poesia italiana del XX secolo dell’era antica”, prende la canzone di Nilla Pizzi “Vola, colomba bianca vola...” per un “canto di lode dello Spirito Santo”; oppure quando presenta in uno spassoso volo pindarico una poesia di sua recente scoperta

come una “composizione squisita, ricca di letteratissime assonanze, gioiello dal sapore alessandrino, perfetto in ogni sua voluta” (Eco 2013, p. 17):

Grazie dei fiori. / Tra tutti gli altri li ho riconosciuti: / m’han fatto male eppure li ho graditi.

Eco è convinto che la cultura di massa sia una dimensione intimamente “seriale”, fondata cioè su una “memoria intertestuale” (Berardelli 2016, p. 9) e dialogica che la rende patrimonio collettivo, enciclopedia comune, “popolare”. Questa condizione è legata a doppio filo, nella prospettiva del semiologo, a quella “della *sgangherabilità*¹⁷ del testo seriale. Il seriale diventa di culto nel momento in cui è spezzettabile, quando può essere citato a sua volta e diventare produttore di *topoi*” (Berardelli 2016, p. 9). La natura “ricombinante” della cultura di massa fa sì che “le forme della riscrittura, dell’omaggio, della parodia, della citazione ironica del *topos*” (Berardelli 2016, p. 9) diventino strumenti privilegiati per indagare la società contemporanea.

Il motivo della “sgangherabilità” dei testi, del loro utilizzo “combinatorio”, non riguarda tuttavia la sola cultura “di consumo”, ma anche il profilo *highbrow*: in *Industria e repressione sessuale in una società padana*, resoconto pseudoetnografico compilato da una *équipe* di studiosi melanesiani impegnata in una ricerca sul campo nell’“arretrato” Nord Italia, Eco parodizza “gli studi antropologici di Ruth Benedict e di Margaret Mead, oltre che i testi di Husserl e dei suoi continuatori” (D’Agostino 2020, p. 357; Eco 1975, p. 8). In questo brano dal sapore swiftiano, che anticipa di molti anni i racconti di “falsa antropologia” di Gianni Celati (su tutti *Fata Morgana*),¹⁸ “tutte le citazioni tra virgolette sono autentiche e provengono sia da Husserl che da Binswanger (salvo qualche modesto ritocco)” (Eco 1975, p. 10). Pur animati dall’anelito progressista a comprendere senza pregiudizi di superiorità culturale, i ricercatori oceanici non possono fare a meno di sottolineare la bizzarria dei costumi di una popolazione reputata inevitabilmente esotica, che fornisce continui spunti stranianti e umoristici.

Il condannare gli occidentali come popoli primitivi, solo perché son dediti al culto della macchina, ancora lontani da un contatto vivo con la natura, ecco un esempio dell’armamentario di false opinioni con cui i nostri antenati hanno giudicato gli uomini incolori e gli europei in particolare. (Eco 2013, p. 61)

Complice la scarsità delle fonti a disposizione, gli antropologi elaborano le più astruse teorie sulla storia italiana, travisando completamente il periodo del Risorgimento: così il Regno di Napoli e lo Stato Pontificio vengono ritenuti i principali artefici dell’Unità d’Italia, mentre il povero Mazzini è considerato un convinto austriacante. Perseverando nelle erronee interpretazioni, gli studiosi arrivano a ipotizzare che i decenni postunitari siano stati un periodo di totale decadenza per il Paese, che è stato a lungo “teatro di una lotta per le investiture” (Eco 2013, p. 76) combattuta tra due grandi potenze, la Chiesa e l’Industria.

¹⁷ Corsivo nostro.

¹⁸ In *Fata Morgana* (Celati 2013), opera sospesa tra romanzo e falso documentario, lo scrittore descrive il misterioso e bizzarro popolo dei Gamuna attraverso fonti e materiali inventati, come le lettere e i taccuini di un amico viaggiatore, i resoconti di viaggio di un aviatore argentino e il diario tenuto da una suora vietnamita durante la sua permanenza nel loro territorio. Il risultato è un saggio di carattere pseudoetnografico o, come è stato detto, di “antropologia fantastica”, una narrazione sempre sul filo dell’ironico, del paradossale, del fantastico che è in grado di mettere in evidenza i limiti epistemologici e, in un certo senso, l’intrinseca presunzione etnocentrica della scienza antropologica (Celati 2013).

La Chiesa, a quanto risulta dalle testimonianze raccolte in loco, è una potenza laica e mondana, tesa al dominio terreno, all’acquisto di aree fabbricabili, alle leve del governo politico, mentre l’Industria è una potenza spirituale tesa al dominio delle anime, alla diffusione di una coscienza mistica e di una disposizione ascetica. (Eco 2013, p. 76)

I templi in cui amministrano i “sacerdoti” dell’Industria, annotano gli etnologi, ricordano dei cenobi, edifici spartani in cui

predomina un rigore di tipo cistercense, mentre le famiglie dei cenobiti vivono ritirate in cellette di enormi monasteri che spesso coprono aree di impressionante vastità. Lo spirito di penitenza pervade tutti gli affiliati, specialmente i capi, i quali vivono in una povertà quasi totale. (Eco 2013, p. 76)

Gli industriali conducono una vita austera, trascorrendo le proprie giornate in lunghi ritiri spirituali che chiamano “consigli di amministrazione”, e non esitano a disfarsi delle loro ricchezze donandole alle “vestali” che presidiano le loro stanze (Eco 2013, p. 77). La consorteria dell’Industria è animata dal “fine mistico” della Produzione, intesa “come una sorta di continuazione perenne della creazione divina” (Eco 2013, p. 77). Questo sacro zelo si esprime inoltre in strane “manifestazioni di fanatismo religioso, quando folle di sacerdoti si precipitano a donare i propri ‘meriti’, svalutandone il pregio, come per farne dono insistente agli altri, in un crescendo impressionante della tensione e del raptus isterico” (Eco 2013, p. 77). L’allusione di Eco è alle sedute della Borsa, un rito di dissipazione finanziaria talmente irruento e insensato da essere paragonato a una moderna forma di *Potlatch*, di distruzione rituale (Mauss 2002).¹⁹ I melanesiani ritengono che lo stato allucinatorio in cui vivono i primitivi milanesi sia indotto dai capi del “villaggio”, che li tengono in scacco rendendo inutilizzabili strade e mezzi di superficie e li confondono imponendo loro pratiche “prive di alcun riferimento con la realtà” come la lettura di un incomprensibile “messaggio ieratico” chiamato “Corriere della Sera” (Eco 2013, p. 66). Frustrata da queste quotidiane angherie, la popolazione reagisce in maniera nevrotica, riversandosi in inquietanti stadi nei quali – secondo le teorie degli antropologi – metterebbe in atto, tra urla euforiche e belluine, efferati riti cannibalici, o nel sottosuolo, dove si dedicherebbe a un non meglio precisato “culto del Rumore” (l’allusione è al frastuono della metropolitana). In generale, come dimostrato dall’insigne professor Moa nel *Paradosso di Porta Ludovica*, gli abitanti del “villaggio” hanno la “coscienza confusa di vivere in uno ‘spazio magico’ in cui non sono valide le determinazioni del davanti-dietro-destra-sinistra” (Eco 2013, p. 66). In conseguenza di ciò, non è possibile in alcun modo muoversi in modo coerente e autonomo nell’affatturato spazio della città, anzi – ammoniscono gli antropologi – chi ha osato farlo si è perso e non è mai stato ritrovato, come lo stesso Moa.

Come si può evincere da questo excursus, l’atteggiamento beffardo di Eco non cela alcun intento polemico o distruttivo nei confronti dei suoi obiettivi, ma sembra animato piuttosto da una volontà ironica e vivificante, quasi “esorcistica”. Forzando a scopo apparentemente ludico-satirico l’“ordine del discorso” culturale, il “riso” risulta nell’ottica “peirciana” di Eco un agente destrutturante, che vuole “fare a pezzi” il sapere per

¹⁹ Il *Potlatch* è una cerimonia o un atto dimostrativo che nelle società a carattere tribale “assumeva un significato di competizione sociale, evidente soprattutto quando si trattava di feste offerte da un capo e dal suo villaggio in onore di un altro capo e del suo seguito in visita di cortesia. Per estens., il termine è usato nella letteratura sociologica per indicare esibizioni consumistiche di beni di prestigio in particolari eventi sociali presso società contemporanee avanzate” (Treccani.it). Sul *Potlatch* e sulla nozione di “dono rituale” si veda almeno il fondamentale *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche* di Mauss (Mauss 2002).

rimescolarlo, ri-costruirlo, in ultima analisi ri-generarlo (Altamura 2024). Si tratta di un procedimento euristico simile all'abduzione così com'è stata teorizzata da Peirce, cioè una "creatività che porta alla luce quello che era potenzialmente contenuto in una materia preesistente", mettendo "in opera, come suggeriva Pascal, un'ars combinatoria" (Eco 2004, p. 5). Filtrare e "mettere alla prova" il sapere è, in definitiva, un'attività coincidente con la stessa natura e struttura della conoscenza, a cui non si deve guardare come a un prodotto finito, ma come a un processo dinamico e aperto, sempre *in fieri*. Creativo o innovativo non è, infatti, per l'intellettuale piemontese,

colui che ha tratto qualcosa di nuovo *ex nihilo* ma colui che lo ha individuato, per intuizione, per *trial and error*, per caso – o per quell'infinita pazienza che per Flaubert era segno del genio – dalla ganga che lo racchiudeva e lo nascondeva ai nostri occhi. (Eco 2004, p. 5)

4. Conclusioni: fare parodia è guardare all'altro lato della luna

La poetica dello straniamento che permea tutto il *Diario minimo* raggiunge forse il suo apice nell'*Elogio di Franti*, nel quale la figura del "cattivo ragazzo" di *Cuore* viene rivisitata in chiave ironica e provocatoria. Eco dichiara tutta la sua simpatia per questo personaggio minore, considerato come una sorta di nemesi del protagonista Enrico Bottini, che incarna invece il buonismo ipocrita e reazionario promanato dalla "fasulla sociologia" del romanzo di De Amicis. Il riso sprezzante di Franti – dispensato a ogni buona occasione: davanti alla maestra dalla penna rossa, a un compagno di scuola storpio, in risposta alla disperazione di sua madre e persino al passaggio di una sfilata militare – non è semplicemente il ghigno di un teppista, bensì – indica Eco – un gesto profondamente anarchico, "diabolico", "qualcosa che distrugge" (Eco 2013, p. 90). Eco accosta Franti all'antieroe rabelaisiano Panurge, un personaggio "che si installa dentro a un ordine e lo mina dall'interno deformandone la fisionomia con atti di gratuita iconoclastia. Compagno di Panurge [...] è il Riso. Anche Panurge, l'infame, rideva" (Eco 2013, p. 89).²⁰

Pure, il comportamento di Franti è ritenuto malvagio

solo perché Enrico identifica il Bene all'ordine esistente e in cui si ingrassa. Ma se il Bene è solo ciò che una società riconosce come favorevole, il Male sarà soltanto ciò che si oppone a quanto una società identifica con il Bene, ed il Riso, lo strumento con cui il novatore occulto mette in dubbio ciò che una società considera come Bene, apparirà col volto del Male, mentre in realtà il ridente – o il sogghignante – altro non è che il maieuta di una diversa società possibile. (Eco 2013, p. 90)

La contrapposizione valoriale e filosofica tra Enrico e Franti configura un'ipotesi di conflitto che avrebbe meritato secondo Eco un maggiore sviluppo, ma non si concretizza mai, visto che a un certo punto questi finisce in carcere e scompare dalla narrazione. "Troncato sul nascere – considera Eco –, il 'Principio Franti' non si è risolto nella forma compiuta del Comico", che risulta così in *Cuore* un registro mancato, sacrificato al perbenismo e al sentimentalismo più *kitsch*. L'impressione che l'*Elogio di Franti* lascia al

²⁰ Panurge, nome che nell'etimo greco significa "briccone", "capace di tutto", è un personaggio del *Gargantua e Pantagruelle* noto per il suo spirito anticonformista e il suo libertinismo, nonché per la sua scaltrezza e la sua capacità di giocare tiri mancini. È famoso, in particolare, l'episodio dei "montoni di Panurge", in cui il personaggio, insolentito nel corso di una traversata in mare dal mercante Dindenault, si vendica comprando uno dei suoi montoni per buttarlo poi in mare. A quel punto tutti gli altri montoni lo seguono, gettandosi nell'acqua, e anche Dindenault, nel tentativo di salvare il gregge, finisce in mare (Rabelais 2017; Treccani.it).

lettore è che Eco-Panurge si identifichi – ironicamente, ma non troppo – nell’irriducibile infamia del “cattivo ragazzo”, eletto quasi a modello dell’irriverenza e dell’“inattualità” che attraversano tutto il *Diario*.

In conclusione, è forse azzardato sostenere che la parodia eserciti in assoluto per Eco una funzione terapeutica o curativa, ma non è sbagliato credere che essa abbia un valore balsamico, correttivo, sia una specie di rimedio “omeopatico” rispetto ai vizi di forma della società e alle derive serie e sclerotizzanti della cultura, specie quella accademica e “alta”. Come sintetizza l’autore, “la parodia culturale è giustiziera, veleno e medicina a un tempo, forse è un serio e responsabile dovere intellettuale” (Eco 2013, p. 152). Con gli scherzi e i paradossi del *Diario minimo* – e, anche, le analisi di *Apocalittici e integrati* e *Opera aperta* – il primo Eco propone un’idea fattualmente “progressista” di postmodernismo, lontana anni luce da un’autorialità melanconica e “orizzontale”, votata al disimpegno e al *divertissement*, ma al tempo stesso radicalmente distinta dal paternalismo contenutistico di matrice marxista e dalla rigidità un po’ elitaria della nuova sinistra “francofortese”. Come afferma Fistetti,

Si è fin troppo insistito [...] nell’additare le diverse strategie della ripetizione (citazione, parodia, pastiche, riscrittura, plagio, gioco intertestuale, ecc.) [...] come procedimenti orientati esclusivamente al godimento piuttosto che alla conoscenza, in perfetta sintonia con l’insaziabile voracità del mercato, per cavalcare [...] l’antica polemica aristocratica, rinvigorita a suon di ieratici strali adorniani, a sostegno di un’arte classista, paternalistica e sessista, che innalza muri divisorii poiché disprezza l’idea dell’ascesa democratica delle masse ai piani della cultura “alta” e ripudia ogni cambiamento che scuota dalle fondamenta le prerogative specialistiche dell’*homme de lettres* [...].

Invece per Eco, teorico dell’opera aperta, nonché dei processi di cooperazione interpretativa, le modalità di riappropriazione [della cultura] nella società delle comunicazioni di massa non possono che attuarsi attraverso una problematica riorganizzazione degli orizzonti di attesa dei lettori e delle strategie comunicative, al fine di rendere l’arte “popolare”, senza ipocrisie e queruli sensi di colpa. (Fistetti 2018, p. 13)

Questa finalità morale e in un certo senso politica emerge distintamente in un brano affettivo e “testamentario” come *Lettera a mio figlio* (aggiunto nell’edizione del 1975 del *Diario minimo*), nel quale Eco gioca a sovvertire una tendenza educativa che si sta imponendo nella società di massa: quella di regalare ai bambini “giochi intelligenti”.

Stefano, figlio mio, ti regalerò fucili. Perché un fucile non è un gioco. È lo spunto di un gioco. Di lì dovrai inventare una situazione, un insieme di rapporti, una dialettica di eventi. Dovrai fare pum con la bocca, e scoprirai che il gioco vale per quel che vi inserisci, non per quel che vi trovi di confezionato. (Eco 2013, p. 117)

Giocare alla guerra – spiega Eco – significa inventare uno scenario mentale, fantasticare, intraprendere un’attività che appaga in realtà i bambini molto più del possesso dell’arma giocattolo, circostanza che passa sostanzialmente in secondo piano. Di contro, l’autore immagina l’infanzia di un criminale nazista come Eichmann, trascorsa con tutta probabilità tra rompiscapi come il meccano e il piccolo chimico, oppure l’educazione di certi “squali” della finanza mondiale, avvenuta certamente sull’“infame Monopoli”.

Temete i giovani che costruiscono piccole gru! Nelle loro fredde e distorte menti di piccoli matematici si stanno comprimendo i complessi atroci che agiteranno la loro età matura. (Eco 2013, p. 116)

Nella prospettiva paradossale dell’autore del *Diario minimo* il riconoscimento di una dignità educativa all’arma-giocattolo è una determinazione di assoluto buon senso, che prelude anzi all’enunciazione di una tesi progressista:

Anzitutto non ti insegnerò a sparare agli indiani. Ti insegnerò a sparare ai trafficanti di armi e di alcool che stanno distruggendo le riserve indiane. E agli schiavisti del sud, per cui è inteso che sparerei come uomo di Lincoln. Non ti apprenderò a tirare sui cannibali congolesi, ma sui mercanti d'avorio [...]. (Eco 2013, p. 117)

La promessa fatta da Eco al figlio Stefano è, al di là dei suoi risvolti umoristici, parte di un progetto educativo molto serio: l'invito a stare dalla parte degli indiani, cioè dei deboli e dei "sommersi"; a guardare, pirandellianamente, sempre all'altro lato della luna, per allenarsi a valutare senza pregiudizi e partigianerie la realtà. "E ti insegnerò a giocare guerre molto complesse, in cui la verità non stia mai da una parte sola", promette papà Eco. Chissà che "quando sarai grande tu non abbia assunto una coscienza critica verso le fiabe e che non impari a muoverti criticamente nella realtà" (Eco 2013, p. 119).

Bionota: Gianpaolo Altamura è ricercatore in Letteratura italiana contemporanea presso l'Università degli Studi di Bari "Aldo Moro" e docente di materie letterarie presso lo stesso ateneo. I suoi interessi di studio si concentrano in particolare su autori come Pasolini, Malaparte, Eco, Tondelli, Penna, Fallaci, Celati, Murgia, Saviano, sui quali ha scritto saggi pubblicati in volumi e riviste a carattere nazionale e internazionale. Nel 2023 ha pubblicato la monografia *Scrittori senza quiete. Da Pasolini a Saviano*. È anche autore de *L'opera che brucia. La riscrittura permanente di Petrolino* (2014) e coautore di *Sandro Penna. Il dolce rumore della vita* (2022).

Recapito autore: gianpaolo.altamura@uniba.it

Riferimenti bibliografici

- Altamura G. 2024, *L'intellettuale come interprete: Umberto Eco e la teoria delle “caldaie” mediatiche*, in Calamo Specchia M. (ed.), *Processi politici e nuove tecnologie*, Giappichelli, Torino.
- Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore 1960, Segreteria editoriale autori italiani, *fasc. N. Gallo: Promemoria per una collana letteraria, ds* (allegato alla lettera di N. Gallo a V. Sereni, 26 ottobre 1960, ms).
- Barilli R., Guglielmi A. (eds.) 2003, *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo&Immagine, Torino.
- Barili R., Curi F., Lorenzini N. (eds.) 2005, *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*, Atti del Convegno, 8-11 maggio 2003, Pendragon, Bologna.
- Barthes R. 1962, *Miti d'oggi*, Lerici, Milano.
- Barthes R. 2016, *Miti d'oggi*, Einaudi, Milano.
- Benedetti C. 2022, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bernardelli A. 2016, *Eco e le forme della narrazione seriale. Alcuni spunti per una discussione*, in “Between” 7 (11), pp. 1-11.
- Brigatti V. e Gallo N. 2012, *La ricerca di una militanza*, in Ferretti G. C. (ed.), *Protagonisti nell'ombra. Brega, Ferrara, Gallo, Garboli, Ginzburg, Mauri, Pocar, Porzio*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori/Edizioni Unicopli, Trezzano sul Naviglio.
- Bisoni C. 2021, “Donna d'effetto non lo sarò mai”. *De-erotizzazione e mascheramento nell'immagine divistica di Rita Pavone sulla stampa giovanile nella seconda parte degli anni Sessanta (il caso “Giovani”*, in Di Chiara F., Rigola G. (eds.), “Voglie matte, merli maschi, peccati veniali. La questione sessuale nel cinema popolare italiano dal miracolo economico all'avvento del porno. Schermi. Storie e culture del cinema e dei media in Italia” Annata 5, n. 9, gennaio-giugno 2021.
- Campagnoli R., Hersant Y. 1985, *OuLiPo, La letteratura potenziale (Creazioni Ri-creazioni Ricreazioni)*, Clueb, Bologna.
- Capozzi R. (ed.) 2013, *Tra Eco e Calvino. Relazioni rizomatiche*, atti del convegno *Eco & Calvino. Rhizomatic Relationships*. University of Toronto, 13-14 aprile 2012, EM Publishers, Milano.
- Celati G. 2013, *Fata Morgana*, Feltrinelli, Milano.
- Chiara P. 1962, *Terza di copertina*, in *Il piatto piange*, Mondadori, Milano.
- Cogo M. 2010, *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagini sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Baskerville, Bologna.
- D'Agostino A. 2020, *Umberto Eco onomaturgo (Spogli parziali dai “Diari minimi”)*, in “Carte Romanze. Rivista di Filologia e Linguistica Romanze dalle Origini al Rinascimento” Anno 8/2 – 2020, pp. 345-371.
- Desogus P. 2012, *La teoria critica di Umberto Eco. La critica dell'ideologia e la guerriglia semiologica*, in “Enthymema” VII, 2012.
- Eco U. 1975, *Diario minimo*, Mondadori, Milano.
- Eco U. 1978, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- Eco U. 1997, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano.
- Eco U. 2001, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano.
- Eco U. 2003, *Il Gruppo 63, quarant'anni dopo*, in “Umbertoeco.it”. <http://www.umbertoeco.it/CV/II%20Gruppo%2063,%20quarant%27annin%20dopo.pdf> (1-6-2024).
- Eco U. 2004, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Bompiani, Milano.
- Eco U. 2007, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano.
- Eco U. 2011, *Il secondo diario minimo*, Bompiani, Milano.
- Eco U. 2013, *Diario minimo*, Bompiani, Milano.
- Eco U. 2016, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, La nave di Teseo, Milano.
- Eco U. 2020, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, La nave di Teseo, Milano.
- Ellmann R. 1982, *James Joyce*, Oxford University Press, New York/Oxford/Toronto.
- Fabbi P. 2010, *Eco qui pro quo*, in Cogo M., *Fenomenologia di Umberto Eco. Indagini sulle origini di un mito intellettuale contemporaneo*, Baskerville, Bologna, pp. 5-15.
- Ferretti G.C. 1999, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, il Saggiatore / Fondazione Mondadori, Milano.
- Feuerbach L. 2013, *L'essenza del cristianesimo*, Laterza, Roma-Bari.
- Fistetti F. 2018, *Umberto Eco e gli ipotesti della modernità*, Pensa Multimedia, Lecce.
- Gallerani G.M. 2015, “Miti d'oggi” e la scena originaria di Barthes, in “Le parole e le cose”, 12 novembre 2015. <https://www.leparoleelecose.it/?p=20977> (1-6-2024).
- Genette G. 1997, *Palinsensti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino.
- Gherlone L. 2018, *Sperimentalismo e cultura popolare italiana in Umberto Eco*, in “AdVersus” XV, 35,

- dicembre 2018, pp. 97-111.
- Gramigna G. 1963, *Tutto in parodia, perfino Manzoni*, in “Corriere d’informazione”, 2 marzo 1963.
- Gramsci A. 1975, *Quaderni del carcere – III*, Gerratana V. (ed.), Einaudi, Torino.
- Lynes R. 1976, *Highbrow, Lowbrow, Middlebrow*, in “The Wilson Quarterly” Vol. 1, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 146-158.
- Macdonald D. 2018, *Masscult and Midcult*, Piano B, Roma.
- Mauss M. 2002, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Milano.
- Panurge*, in “Treccani.it”. <https://www.treccani.it/enciclopedia/panurge/> (1-6-2024).
- Potlatch*, in “Treccani.it”. <https://www.treccani.it/vocabolario/potlatch/> (1-6-2024).
- Queneau R. 1983, *Esercizi di stile*, Einaudi, Torino.
- Rabelais F. 2017, *Gargantua e Pantagruelle*, Einaudi, Milano.
- Vettori V. 1964, in “Il telegrafo”, 22 ottobre 1964.
- Zolla E. 1959, *Eclissi dell’intellettuale*, Bompiani, Milano.