

ARTICULOS

[Saggio]

Sperimentalismo e cultura popolare italiana in Umberto Eco

LAURA GHERLONE

Universidad Nacional de Córdoba (UNC)

Centro de Investigaciones de la Facultad de Lenguas

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Argentina



Fecha de recepción: 24/10/2018

Fecha de aceptación: 30/11/2018

:

Sommario: Può un libro incarnarsi? Divenire «memoria vegetale»? Essere frammento *vivente* dell'intelletto collettivo culturale? «Tutti si voltarono a guardare Franti. E quell'infame sorriso»: così si inaugura (insieme a una citazione di Joyce sul *music-hall*) la prima raccolta di *pastiches* e parodie di Eco, *Diario minimo*, ricordando il furfantello Franti del romanzo *Cuore* di Edmondo De Amicis: un libro che formò almeno mezzo secolo di italiani e che Eco riprende nel suo terzultimo romanzo, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (in parte autobiografico), per sottolineare come un mero oggetto cartaceo fosse riuscito a educare al sacrificio, al patriottismo e alla guerra intere generazioni. Tanto nelle sue opere narrative quanto in quelle di riflessione teorica, Eco mette a nudo e decostruisce i congegni della «macchina narrativa», e lo fa —com'è notorio— con uno sguardo omnicomprensivo, semiotico: i romanzi, i fumetti, i programmi televisivi, le canzoni diventano il campo di sperimentazione linguistico-testuale per addentrarsi nella cultura contemporanea e gettar luce su di essa. Di questo sguardo omnicomprensivo si è scelto qui di dedicare particolare attenzione all'interesse di Eco per la musica: un interesse che —da *Thema (Omaggio a Joyce)* a *Pippo non lo sa*— è stato oggetto di analisi nella parabola letteraria dello scrittore italiano e un «pretesto» per sviluppare i temi a lui cari: la memoria, l'ironia e il riso, l'estetica del quotidiano nella cultura pop.

Parole chiave: Semiotica – Cultura popolare italiana – Musica – Narrativa echiana.

[Essay]

Experimental Literature and Italian Popular Culture in the Works of Umberto Eco

Summary: Can a book become incarnate? Become “vegetal memory”? A *living* fragment of the collective cultural intellect? “Everyone turned around to look at Franti, and that infamous boy was smiling”. This is how (together with Joyce’s quotation on music-hall) Eco’s first collection of *pastiches* and parodies, *Diario Minimo (Misreadings)*, is introduced, recalling the little scoundrel Franti in Edmondo De Amicis’s novel, *Cuore (The Heart of a Boy)*: a book that formed at least half a century of Italians and that Eco calls to mind in one of his last (partly autobiographical) novels, *The Mysterious Flame Of Queen Loana*, to underline how a mere paper object had managed to educate whole generations on sacrifice, patriotism and war. Both in his narrative works and those of theoretical reflection, Eco exposes and deconstructs the devices of the “narrative machine”, and does so —as it is very well known— with an all-embracing, semiotic look. Novels, comics, television programs, and songs become his fields for linguistic-textual experimentation to penetrate and throw light on contemporary culture. With regard to this comprehensive look, this work pays particular attention to Eco’s interest in music, an interest that—from *Thema (Omaggio a Joyce)* to *Pippo non lo sa*—has been an object of analysis in the literary parable of the Italian writer and a “pretext” for developing those themes so dear to him: memory, irony and laughter, the aesthetics of everyday life in pop culture.

Keywords: Semiotics – Italian Popular Culture – Music – Eco’s Narrative Works.

Introduzione

*No. Aveva ragione Proust: la vita è rappresentata meglio dalla cattiva musica che non da una Missa Solemnis.
(Eco, Il pendolo di Foucault)*

Cinquant'anni fa si scioglieva il Gruppo 63.¹ Fu un'esperienza poliedrica —definita da molta letteratura critica come «neoavanguardia»— che vide al suo centro lo sperimentalismo linguistico e poetico-letterario, iniziato già nella metà degli anni cinquanta (risonanza di inedite istanze anche in ambito musicale e artistico-visuale), e un progetto essenzialmente sociologico, ove «l'idea fondante era un atto puramente terroristico».² Si trattava di penetrare la *novissima cultura* nata in seno all'industria culturale e alle comunicazioni di massa con gli occhi di una generazione alla ricerca spasmodica del confronto (risultante in una poetica dell'intertestualità a livello di «opera»), del dibattito intellettuale e di uno sguardo internazionale sulla realtà: una generazione «che non si ribellava dal di fuori bensì dal di dentro» dell'establishment (Eco 2003:s/p). In questo contesto la figura di Umberto Eco è stata d'importanza capitale per la comprensione della società dei consumi in tutta la sua complessità: non un fenomeno passeggero, superficiale, aristocraticamente interpretabile come uno «scarto» ma un oggetto di studio carico di contraddizioni interne.

E veniamo infatti alla citazione d'apertura, una delle tante provocazioni che il Nostro lancia nei suoi libri per parlare dell'antagonistica, (apparentemente) contraddittoria convivenza fra la cultura «alta» e la cultura «bassa». Una coesistenza in cui il cosiddetto *masscult* non assume necessariamente un valore

¹ La data ufficiale dello scioglimento è il luglio 1969, quando esce l'ultimo numero di *Quindici*, la rivista del Gruppo 63 (cf. Cauchi-Santoro 2013). Tuttavia già nel 1968 le crescenti contraddizioni in seno al progetto sociologico-letterario di Giuliani, Sanguineti, Balestrini e colleghi facevano presagire la sua fine, anche a causa di un sempre maggior coinvolgimento di alcuni dei suoi membri nella rivoluzione (o *utopia*, come la definisce Eco (2003)) politico-sociale sessantottesca.

² Cfr. "Eco: noi ragazzi del 63, avanguardia da vagone letto (1 febbraio 2013)" [Intervista Marco Filoni], *Il Venerdì* [on-line], 13 gennaio 2016, disponibile in <http://www.repubblica.it/venerdi/interviste/2016/02/20/news/umberto_eco_noi_ragazzi_del_63-134139659>

dispregiativo (come invece l'ideatore del termine, Dwight Macdonald, pensava):³ anzi, i prodotti della cultura popolare nella visione echiana sono un serbatoio inesauribile di senso in continua dialettica con l'*highbrow*, la cultura alta, senza che vi sia un'ideale linea di discrimine. Non a caso, Eco pone a epigrafe del suo primo *Diario minimo* (una raccolta di scritti sull'Italia del boom economico)⁴ l'arguzia di James Joyce a proposito dei nuovi popolari costumi d'inizio Novecento: «Lo spettacolo di varietà [*music-hall*], non la poesia, è la lettura critica della vita».⁵ Come a dire che non si può interpretare la forma d'essere della società contemporanea (oggetto di riflessione del *Diario minimo*) senza prendere in considerazione l'inevitabile seduzione offerta dal *masscult*,⁶ che avvince persino un genio consacrato come Joyce.

Tra i prodotti della cultura popolare Eco non si dimentica della musica, che si presenta nella sua opera in una duplice forma. L'Autore la prende in esame, infatti, in primo luogo come oggetto di riflessione teorica nei suoi libri di trattazione semiotica e filosofica (*Opera aperta*, 1962; *Trattato di semiotica generale*, 1975; *Semiotica e filosofia del linguaggio*, 1984; *Kant e l'ornitorinco*, 1997), e in secondo luogo come motivo all'interno dei suoi scritti narrativi e di

³ Scriveva Macdonald che «il Masscult è una forza dinamica, rivoluzionaria, che spezza le antiche barriere di classe, di tradizione e di gusto, dissolvendo ogni distinzione culturale. Il Masscult mischia e rimescola assieme ogni cosa, producendo quella che si potrebbe definire cultura omogeneizzata» (1960 (1997):31). A proposito dell'opera di Dwight Macdonald, *Masscult e Midcult* (1960), Eco scrisse che poteva essere considerata «un bellissimo e aristocraticissimo saggio» anche se il Nostro —pur tendendo egli stesso ad essere «aristocraticissimo» in certe sue riflessioni sarcastiche sulla cultura «dei più»— legittima il *masscult* (cfr. "Alto medio basso", *Rubrica de L'Espresso* «La bustina di Minerva» [on-line], 16 aprile 2010, disponibile in: <<http://espresso.repubblica.it/opinioni/la-bustina-di-minerva/2010/04/16/news/alto-medio-basso-1.20134>> Eco 2010).

⁴ Si tratta di una raccolta di scritti scelti che Eco pubblicò tra il 1959 e il 1961 sulla rubrica «Diario Minimo» della rivista letteraria *Il Verri* (fondata nel 1956), uno dei punti di riferimento del nascente Gruppo 63. A quest'opera segue nel 1992 *Il secondo diario minimo* (cf. la prefazione a Eco 1992): "Per una panoramica di ampio respiro sugli scritti echiani e le comunicazioni di massa cf. Eco 2018.

⁵ "The music-hall, not poetry, is a criticism of life" (citazione di una conversazione tra James Joyce e il fratello Stanislaus Joyce, in Ellmann (1982:77)).

⁶ Insieme alla citazione joyciana Eco inaugura *Diario minimo* con «Tutti si voltarono a guardare Franti. E quell'infame sorriso», citazione —non presente nella versione inglese, *Misreadings* (Eco 1993)—, tratta dal romanzo *Cuore* di Edmondo de Amicis: un libro che —scrive Eco/Yambo— aveva educato tanto lui quanto i suoi genitori «a concepire l'amore per la propria terra come un tributo di sangue, e a non inorridire ma anzi a eccitarsi di fronte a una campagna allagata di sangue» (Eco 2004:206).

costume —un motivo presente soprattutto sotto forma di canzonette, filastrocche, melodie del tempo bellico e del dopoguerra—.

La musica leggera e, in particolare, la canzone italiana diventa sovente il «pretesto» che Eco adotta per costruire racconti onirici, futuristici e ironici, e per raccontare il ruolo della cultura di massa nella storia italiana del Novecento.

1. Nel labirinto della memoria «cartacea»

In uno dei suoi ultimi romanzi, *La misteriosa fiamma della regina Loana* (2004), Eco ripercorre autobiograficamente la sua infanzia e adolescenza attraverso il personaggio di Gianbattista Bodoni (soprannominato Yambo), un antiquario di libri che, a causa di una forte emozione, entra in un coma profondo. Yambo, come Eco, vive a Milano ma è originario del Piemonte; è un bibliofilo, profondo conoscitore di antiche edizioni librarie, e nei suoi primi anni di vita fa l'esperienza della guerra mondiale (lo sfollamento, la penuria di alimenti, l'oscuramento antiaereo, ecc.) sotto il regime fascista —nel romanzo, non a caso, Eco riprende due vicende della sua infanzia che già aveva riportato nella raccolta delle *Bustine di Minerva* (1999), ossia il racconto *Bruno* e il racconto *Angelo Orso*—.

Quando si risveglia, Yambo riesce a ricordare ogni minimo dettaglio della sua memoria *esplicita*, ossia delle nozioni apprese sui libri di scuola, che gli riaffiorarono come una conoscenza puramente automatica: i versi di poeti e scrittori, citazioni celebri, personaggi ed eventi storici, proverbi e modi di dire italiani, associati confusamente in una grande *enciclopedia* mnemonica:

«Scriva quello che le viene in mente», ha detto [il dottor] Gratarolo.

Mente? Ho scritto: amor che nella mente mi ragione, l'amor che muove il sole e l'altre stelle, meglio sole che male accompagnate, spesso il male di vivere ho incontrato, ahi vita ahi vita mia ahi core di questo core, al cuore non si comanda, De Amicis, dagli amici mi guardi Iddio, o Dio del ciel se fossi una rondinella, s'i fossi foco arderei 'l mondo, vivere ardendo e non sentire il male, male non fare paura non avere, la paura fa novanta ottanta settanta milleottocentosessanta, la spedizione dei Mille, mille e non più mille, le meraviglie del Duemila, è del poeta il fin della meraviglia (Eco 2004:25).

Il protagonista però non riesce a rammentare nulla della sua memoria *emotiva*: il suo nome, il nome della moglie e delle figlie, il paese natio, l'infanzia e la fanciullezza. Ciò che deve ricostruire è la conoscenza del cuore, più inconscia e

profonda. In questa ricerca, decide dunque di tornare alle sue radici, nelle terre dove ha trascorso i primi anni di vita: tra le Langhe e il Monferrato (le stesse terre nate di Eco). Nel paesino di Solara, Yambo ha infatti una tenuta di famiglia dove ha vissuto da piccolo durante il periodo fascista⁷ e dove vive ancora Amalia, la figlia del mezzadro.

Amalia, con la *musicalità* del suo dialetto piemontese sgrammaticato e le espressioni tipicamente popolari,⁸ introduce Yambo nel mondo dei ricordi, custoditi negli scatoloni della soffitta e nelle stanze ormai chiuse da tempo: tutti i libri, i fumetti, le canzoni, le registrazioni radiofoniche su cui si è formato il protagonista bambino sono ora sottochiave, dimenticati come lo sono nella memoria del protagonista.

Riaprendo questo regno sigillato, con il passare dei giorni Yambo si rende conto che la sua memoria emotiva non si è formata 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. Difatti, ogni volta che Yambo rammenta incoscientemente un frammento del suo passato attraverso la visione o l'ascolto di un dettaglio (una figura, una parola, un motivetto o il verso del barbogianni di Solara) egli sente sovvenire quella che chiama la «misteriosa fiamma» interiore. A un certo punto, ritrovando l'albo a fumetti delle avventure di Cino e Franco nel regno misterioso della regina Loana (custode di una fiamma sempiterna), egli coscientizza che

(...) un'espressione come *la misteriosa fiamma* mi aveva ammaliato, per non dire del nome dolcissimo di Loana (...). Avevo vissuto per tutti gli anni della

⁷ La stessa esperienza che fa Eco e che ricorda nella *Bustina di Minerva* del 1991: «tutti gli eventi dell'infanzia si colorano, quando invecchiamo, di tenerezza: io ricordo con nostalgia persino le notti passate nel rifugio, infreddolito e assonnato, mentre cadevano le bombe, e noi ragazzi esploravamo cunicoli oscuri. E ricordo le mattine del sabato in cui ingollavo il caffelatte di corsa perché la mamma ci aveva messo troppo a dipanare la complicata montura da Figlio della Lupa, con la M di metallo che non andava mai a posto» (Eco 1999[2004]:288).

La montura era la divisa dei Figli della Lupa (ossia dei bambini in epoca fascista) a cui veniva applicata la «M» di Mussolini.

⁸ Amalia pronuncia parole come *biciulan* (pane di forma lunga e sottile), *puccia* (l'atto dell'intingere il pane nella salsa), *bagnetto* (salsa tipica piemontese), *menare un colpo sul coppino* (dare un colpo alla nuca), *bestiulin* (animale), *Ossignur* (Oh Signore), *l'è la vita* (così è la vita).

mia infanzia —e forse anche dopo— coltivando non una immagine bensì un suono. Scordata la Loana «storica» avevo continuato a inseguire l'aura orale di altre fiamme misteriose. E anni dopo, a memoria sconvolta, avevo riattivato il nome di una fiamma per definire il riverbero di delizie dimenticate (Eco 2004:251).

Inizia così un percorso a ritroso che si snoda tra le credenze popolari che gli riporta convinta Amalia («quella volta il mio nonno è tornato a casa gridando le masche le masche»), le foto, le riviste e le stampe colorate d'inizio secolo, i fumetti «legendari» come il *Corriere dei piccoli*, il *Vittorioso*, il *Topolino*, l'*Avventuroso*, *Flash Gordon*, i piccoli oggetti d'uso quotidiano (il barattolo del cacao Talmone, la scatola dell'Effervescente Brioschi per fare l'acqua visci), i libri stranieri «italianizzati», i racconti per ragazzi (i vari *Sandokan* di Salgari e le novelle di fantascienza di Jules Verne), i romanzi la cui lettura era un imperativo per l'italiano del ventennio fascista.

Il riverbero che Yambo sente e che integra il ricordo col vissuto è in parte frutto di quella che Eco chiama la *memoria vegetale* —a cui egli fa riferimento implicito rimandando il lettore ai suoi scritti di bibliofilia e alle sue numerose riflessioni teoriche su questo tema—, ossia la memoria che ciascuno di noi consegna fiduciosamente ai libri,⁹ custodi dell'esperienza culturale collettiva —«i libri sono i nostri vecchi», rimarca Eco (2006[2011]:13)— e a un tempo personale:

È attraverso la memoria vegetale del libro che noi possiamo ricordare, insieme ai nostri giochi d'infanzia, anche quelli di Proust, tra i nostri sogni di adolescenza quelli di Jim alla ricerca dell'Isola del Tesoro, e oltre che dai nostri errori traiamo lezioni anche dagli errori di Pinocchio, o da quelli di Annibale a Capua; non abbiamo spasimato soltanto per i nostri amori ma anche per quelli dell'Angelica ariostesca, —o se siete più modesti per quelli dell'Angelica dei Golon; abbiamo assimilato qualcosa della saggezza di Solone, abbiamo rabbrivito per certe notti di vento a Sant'Elena e ci ripetiamo, insieme alla fiaba che ci ha raccontato la nonna, quella che aveva raccontato Sherazade (*Ibid.*:14).

⁹ «Siamo sempre dubitosi della nostra memoria animale ("mi pare di ricordare che... ma non ne sono sicuro") mentre accade che la memoria vegetale venga esibita per togliere ogni dubbio» (Eco 2006[2011]:13).

Quando Yambo dunque riapre i libri e i fumetti *amati e dimenticati*, ritrova una parte della storia collettiva che stava vivendo da bambino e una parte della sua storia personale, con il bagaglio emozionale generato dal dialogo con i personaggi delle sue letture d'infante.

Questa memoria profonda si risveglia in maniera ancor più vibrante quando Yambo riscopre la musica ascoltata nella casa di Solara. E con essa la cultura schizofrenica che il popolo italiano visse tra il 1935 e il 1945. Sono infatti gli anni in cui Benito Mussolini, dopo un'iniziale diffidenza nei confronti della radio (considerata come un *medium* riservato al solo ambito bellico-militare), ne fomenta la diffusione e l'uso a scopi propagandistici. La radio inizia così a trasmettere i discorsi trionfalistici del Duce, gli inni fascisti, e le notizie manipolate e manipolatorie del regime, che spesso nascondono con un linguaggio retorico e affabulante i progressivi fallimenti dell'esperienza colonialista e dello sforzo bellico: «Dopo un'ora di ascolto —riflette Yambo— la mia mente era un impasto di frasi eroiche, d'incitamenti all'assalto e alla morte, di profferte d'ubbidienza al Duce, sino al sacrificio supremo» (Eco 2004:174).

Contemporaneamente la radio diffonde canzonette piene di baci e amori vacui, malinconie di terre lontane, speranze di prosperità economica (le mille lire al mese o il famoso mito dello zio d'America),¹⁰ ambientazioni bucoliche, piccole trasgressioni amorose, che infondono euforia e voglia di evasione, ingannando la *maschia gioventù*,¹¹ il *Popolo d'Eroi* e la *Patria immortale*.¹² E Yambo:

Anche ad ascoltare le altre canzoni, sembrava proprio che la vita scorresse su due binari, da un lato i bollettini di guerra, dall'altro la continua lezione di ottimismo e gaiezza diffusa a piene mani dalle nostre orchestre. (...) Gli alleati sbarcavano ad Anzio e alla radio furoreggiava *Besame, besame mucho*, c'era il massacro delle Fosse Ardeatine e la radio ci teneva allegri con *Crapapelata* e *Dove sta Zazà*, Milano era martoriata dai bombardamenti e Radio Milano trasmetteva *La gagarella del Biffi Scala...* (Eco 2004:202 e 204).

¹⁰ «Se potessi avere mille lire al mese, / farei tante spese, comprerei fra tante cose / le più belle che vuoi tu! / Ho sognato ancora, stanotte amore l'eredità / D'uno zio lontano americano!» (dalla canzone *Mille lire al mese*, 1939).

¹¹ Espressione tratta dall'*Inno dei giovani fascisti*.

¹² Espressione tratta da *Giovinazza*, l'inno del Partito Nazionale Fascista.

Nella *Misteriosa fiamma della regina Loana*, Eco —quale commentatore e opinionista critico dei costumi della società italiana— usa il «pretesto» dei ricordi musicali, intessuti nel monologo interiore di Yambo con i ricordi storici, per riprendere delle tematiche che sviluppò lungo tutta la sua attività di rubricista e parodista, in particolare il ruolo dei mezzi di comunicazione di massa nella formazione della coscienza pubblica italiana. A questo proposito, un esempio paradigmatico sono i *Frammenti*, uno scritto del 1959 contenuto nel *Diario Minimo*, ove i «frammenti» musicali danno spazio allo sperimentalismo, e diventano uno stratagemma d'ironia per parlare della cultura «alta» e della cultura «bassa».

2. Mondi narrativi tra realtà e ironia

(...) la vita è certamente più simile allo Ulysses che ai Tre moschettieri, e tuttavia noi siamo più propensi a leggerla come se fosse un racconto di Dumas che non come se fosse un racconto di Joyce.
(Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*)

In un ipotetico mondo futuro (circa 3800 d.C.), ove gli uomini vivono al Polo Nord a seguito della «catastrofe avvenuta nel cosiddetto anno 1980 dell'Era antica, anno Uno dell'Esplosione» (Eco 1963 [2004]:17),¹³ l'archeologo Anouk Ooma riporta a un congresso le sue ricerche sulla *perduta Italia*. Usando un linguaggio ridondante e forbito e un registro aulico e ampolloso, Anouk Ooma conferma e proclama la reale, avvenuta esistenza dell'*avanzata civiltà italiana*, messa in dubbio da una precedente ipotesi scientifica secondo la quale —a differenza di altri Paesi come la «terra di Deutschland» o la «terra di England»— l'Italia non era così progredita, non esistendo reperti di libri messi sapientemente in salvo da questo popolo negligente:

¹³ Eco si riferisce alla tanto temuta guerra atomica di cui si sentì il presagio —poi scongiurato— durante tutta la Guerra Fredda. Per rendere più verosimile questo *mondo possibile* del futuro Eco ribattezza il 1980 d.C. con 1 d.E. («dopo Esplosione» invece che «dopo Cristo») ossia un diverso sistema di datazione temporale.

al tempo dell'esplosione la Biblioteca Nazionale Italiana era, per circostanze imprecisate, in uno stato di estrema decadenza e gli scienziati italiani, ancorché intesi a fondare biblioteche per il futuro, erano seriamente preoccupati per quelle del presente e dovevano ingegnarsi ad impedire lo

sfacelo dello stesso edificio contenente i volumi (*Ibid.*:19).¹⁴

Ma secondo Anouk Ooma «lo stato di avanzata civiltà cui erano pervenuti gli antichi terrestri prima dell'Esplosione, fa sì che invece sia impensabile una tale incuria» (*Ibid.*:20-22) da parte degli italiani e questo è dimostrato —ecco la grande scoperta!— dal ritrovamento di un libretto «che reca sul frontespizio il titolo *Ritmi e Canzoni d'oggi* (e che noi, dal luogo del ritrovamento, abbiamo chiamato *Quaternulus Pompeianus*)»: un reperto «quasi illeggibile ma ancora ricco di folgoranti rivelazioni».

Ben sappiamo, illustri colleghi, che *canzone* o *canzona* fu voce arcaica impiegata ad indicare componimenti poetici trecenteschi (...); e sappiamo pure che *ritmo*, nozione comune alla musica e alle scienze matematiche, ebbe anche presso vari popoli un impiego filosofico e valse ad indicare una peculiare qualità delle strutture artistiche (...): ciò induce a riconoscere dunque nel nostro *quaternulus* una squisita antologia dei componimenti poetici più validi di quella età, una antologia di liriche e canti che ci aprono gli occhi della mente su di un incomparabile panorama di bellezza e spiritualità (*Ibid.*:21).

Eco dà così vita a un esilarante capovolgimento della cultura «bassa» in *highbrow* (la cultura, per così dire, degli intellettuali) resa tale grazie a latinismi, o al semplice ribattezzamento di motivetti e melodie popolari con nomi altisonanti o a decontestualizzazioni *ad absurdum*, che riempiono di profondità brani originariamente frivoli e per nulla poetici: l'inno del Partito Nazionale Fascista diventa un canto di giovinette danzanti nel plenilunio d'una magica veglia, il brano musicale di Nilla Pizzi *Vola colomba* —vincitrice del secondo Festival di Sanremo (1952)— viene interpretato come «un canto di lode dello Spirito Santo», la canzonetta *Pippo non lo sa* si trasforma in una «spietata rappresentazione della solitudine e della incomunicabilità», e dunque in un

¹⁴ Si noti che a sette anni dallo scritto echiano, nel 1966 la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (la più importante d'Italia con quella romana) subì una disastrosa alluvione per danni irreparabili.

frammento probabilmente attribuibile al drammaturgo Luigi Pirandello (Eco 1963 [2004]:21).

Seguono i *novissimi versi* che, secondo l'analisi filologica dell'archeologo eschimese, rimandano a un mondo campestre, dove ancora la vita dell'uomo è scandita dal mistero e dalla grandezza della natura: «Lo sai che i papaveri son alti alti alti...»,¹⁵ «È primavera... svegliatevi bambine dalle cascine, messer Aprile fa il rubacuor» e, infine, un altro ritrovamento bucolico (una quartina e due terzine) —sempre rinvenuto nel *Quaternulus Pompeianus*— che Anouk Ooma definisce «composizione squisita, ricca di letteratissime assonanze, gioiello dal sapore alessandrino, perfetto in ogni sua voluta» (*Ibid.*:23) e che, in realtà, è l'accozzaglia della canzone *Grazie dei fior* (vincitrice del Festival di Sanremo 1951) con i primi tre versi della poesia *La sera Fiesolana* di Gabriele d'Annunzio e con la canzone melodrammatica *Villa triste* (1941):

Grazie dei fiori.

Fra tutti gli altri li ho riconosciuti:
m'han fatto male eppure li ho graditi,
son rose rosse e parlano d'amore.

Fresche le mie parole nella sera
ti sien come il fruscio che fan le foglie
del gelso nella man di chi le coglie...

Villa triste,
tra le mammole nascoste e il cespuglio di ametiste
quante cose son rimaste...

Umberto Eco gioca magistralmente con il linguaggio per sottolineare come i prodotti della cultura popolare sempre veicolino un contenuto semiotico che scaturisce dalla più ampia attribuzione sociale del senso: un contenuto dunque che va ben al di là della loro forma apparentemente «insignificante». Egli stesso, nella nota introduttiva al *Diario*, sottolinea come gli articoli della rubrica abbiano man mano assunto la forma di «veri e propri esercizi di falsificazione letteraria» (Eco 1963 [2004]:7).

¹⁵ Citazione tratta dalla canzone *Papaveri e papere* (1952), mentre quella che segue da *Mattinata fiorentina* (1941).

E per sottolinearne la natura ambivalente, ambigua e talvolta paradossale usa l'umorismo, poiché il riso, come fa il Franti deamicisiano —un riso satanico, incarnazione del male o piuttosto pudicizia volutamente mal interpretata? ...si chiede Eco (*Ibid.*:84)—,¹⁶ è l'arma per mettere a nudo le tante verità della vita.

Nel suo primo romanzo, *Il nome della rosa* (1980), commentando la fine dannata che fa il monaco reo confesso nel tentativo di occultare il secondo libro della *Poetica* aristotelica sulla *Commedia*, Eco fa dire a fra Guglielmo:

(...) Jorge temeva il secondo libro di Aristotele perché esso forse insegnava davvero a deformare il volto di ogni verità, affinché non diventassimo schiavi dei nostri fantasmi. 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 1980 [2007]:320).¹⁷

Non è un caso che ne *Il pendolo di Foucault* (1988), benché i richiami musicali del romanzo siano estremamente colti, Eco —ironizzando— faccia dire a Jacopo Belbo: «No. Aveva ragione Proust: la vita è rappresentata meglio dalla cattiva musica che non da una *Missa Solemnis*» (Eco 1988 [1997]:523).¹⁸ come a dire che la cultura, con le sue mille verità —ove un libro o un film possono essere più significativi di un ricordo «reale»—, fa della vita quotidiana un crogiolo di realtà e finzione. Infatti nel suo elogio della cattiva musica, Proust —cultore della musica classica come del *music-hall* (alla stregua di James Joyce) e degli artisti di varietà in auge nella Francia della *belle époque*— scriveva:

Il suo posto [della cattiva musica], nullo nella storia dell'arte, è immenso nella storia sentimentale della società. Il rispetto, non dico l'amore, per la cattiva musica non è soltanto una forma di quel che si potrebbe chiamare la

¹⁶ Nel *Diario minimo* ritroviamo *Elogio di Franti*, riflessione scritta nel 1962 per riscattare la «diabolica» figura del ragazzino Franti del romanzo *Cuore* di De Amicis, il cui «sogghigno» nasconde la vergogna e la ricerca di un contegno (forse mal riuscito) «per non soccombere nello strame» (Eco 1963 [2004]:84).

¹⁷ E poco prima Jorge rivelava: «E da questo libro potrebbe partire la scintilla luciferina che appiccherebbe al mondo intero un nuovo incendio: e il riso si disegnerebbe come l'arte nuova, ignota persino a Prometeo, per annullare la paura» (Eco 1980 [2007]:318).

¹⁸ L'espressione belbiana viene ripresa da Eco nel capitolo *Protocolli fittizi* in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (1994).

carità del buon gusto o il suo scetticismo, è anche la coscienza del ruolo sociale della musica (1896[1924]:196).¹⁹

Nei suoi scritti anche Umberto Eco sfodera una conoscenza profonda, sia come teorico che come musicista non professionista,²⁰ della musica «alta», ossia di quelle che egli definisce in *Kant e l'ornitorinco* (1997) le «opere dell'ingegno». Però non manca di sottolineare, seguendo le orme di Proust e Joyce, l'immenso valore culturale della musica «bassa», che la sensibilità estetica dell'«unico» e dell'«irripetibile»²¹ considera *degenerata* (Eco 1985 [2001]:126) per via della sua serialità e, dunque, inconsistente in termini di valore artistico. Se è vero che la musica di consumo è marcata da una forte ripetitività e prevedibilità sia a livello di forma che a livello di schema narrativo —caratteristiche che si accentuano ancor più attraverso il connubio con i mezzi di comunicazione di massa—, è vero anche, secondo Eco (*Ibid.*:129), che il *ritorno dell'identico* è una forma ben più antica della sensibilità contemporanea:

(...) questo tipo di serialità è sempre stato presente in molte fasi della produzione artistica del passato. È seriale in questo senso molta arte primitiva, erano seriali molte forme musicali destinate all'intrattenimento (come la sarabanda, la giga o il minuetto) e a tale punto che molti compositori illustri non disdegnavano di costruire per esempio una *suite* secondo uno schema fisso, e vi inserivano variazioni su melodie già note e popolari. 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 (*Ibid.*:126).

¹⁹ Traduzione propria di: «*Sa place, nulle dans l'histoire de l'Art, est immense dans l'histoire sentimentale des sociétés. Le respect, je ne dis pas l'amour, de la mauvaise musique n'est pas seulement une forme de ce qu'on pourrait appeler la charité du bon goût ou son scepticisme, c'est encore la conscience de l'importance du rôle social de la musique* » (1896 [1924]:196).

²⁰ Eco racconta biograficamente la sua scoperta della musica nel *Pendolo di Foucault* attraverso il personaggio di Jacopo Belbo che, adolescente, impara a suonare la tromba all'oratorio.

²¹ Scrive Eco nel saggio *L'innovazione nel seriale*, contenuto in *Sugli specchi e altri saggi*: «L'estetica "moderna" ci ha abituati a riconoscere come "opere d'arte" degli oggetti che si presentano come "unici" (e cioè non-ripetibili) e "originali". Per originalità o innovazione ha inteso un modo di fare che mette in crisi le nostre nostre attese, che ci offre una diversa immagine del mondo, che rinnova le nostre esperienze. Questo è stato l'ideale estetico affermatosi col Manierismo e che si è definitivamente imposto dalle estetiche del Romanticismo sino alle posizioni delle avanguardie di questo secolo» (1985 [2001]:125).

Il fatto che l'epoca contemporanea sancisca l'enfasi sull'aspetto seriale della musica e, più in generale, della cultura —che diventa *de facto* cultura di consumo—, ossia che *racconti sempre la stessa storia*, ci suggerisce in certo modo che la ripetitività 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.

Nella storia della cultura contemporanea italiana le canzonette d'epoca fascista —l'abbiamo visto— servono a riaccendere il sentimentalismo patrio e a riattualizzare il mito bucolico del ritorno all'antica Roma attraverso la ripresa di alcune figure leggendarie come la Lupa, genitrice di Romolo e dunque dell'impero: origine (e volontà ideologica di riappropriazione) dell'«autentico» spirito latino del popolo italiano.

Questa dialettica tra linguaggio musicale e significazione (e legittimazione) culturale è visibile poi in Italia durante gli cinquanta e sessanta con due esperienze antitetiche.

Da un lato abbiamo la strategia comunicativa della musica seriale promossa dalle avanguardie artistiche,²² con il loro registro volutamente distante dal piacere dell'armonia tonale. L'obiettivo del serialismo è quello —scrive Eco in *Opera aperta* (1962)— di portare l'opera musicale verso una nuova poetica, una nuova «direzione costruttiva, alla ricerca di strutture di discorso in cui la possibilità di esiti diversi appaia come il fine primario» (Eco 1962 [1997]:120): una ricerca, un anelito di «alternativa» che si manifesta con forza nei linguaggi

²² Lo stesso Eco aveva fatto parte alla fine degli anni cinquanta di una esperienza musicale d'avanguardia con il compositore Luciano Berio dando vita a *Thema (Omaggio a Joyce)*, e ricorda a proposito del «clima» che circondava il Gruppo 63: in quegli anni «C'era alla Rai di Milano (...) lo Studio di Fonologia musicale, diretto da Luciano Berio e Bruno Maderna, dove passavano a smanettare con i nuovi strumenti elettronici Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henry Pousseur ed altri. Sul finire degli anni cinquanta Luciano Berio aveva pubblicato i pochi numeri di *Incontri Musicali*, dove si è verificato il primo confronto tra teoria della Neue Musik e linguistica strutturale, con una polemica tra Pousseur e Nicolas Ruwet —e dagli articoli pubblicati in quella sede è nato nel 1962 il mio *Opera Aperta*. D'altra parte è stato proprio in alcune serate musicali organizzate da Boulez a Parigi, verso la fine dei cinquanta ho incontrato Roland Barthes. / Al Laboratorio di Fonologia era arrivato anche John Cage, le cui partiture (a metà tra arte visiva e insulto alla musica) erano state pubblicate sull'*Almanacco Bompiani* 1962, dedicato alle applicazioni dei calcolatori elettronici alle arti —e vi appariva la prima poesia composta da un computer, il *Tape Mark I* di Nanni Balestrini» (Eco 2003:s/p). Questo brano, oltre che in Barilli *et al.* (2005), è ripreso anche in Eco (2011).

artistici avanguardistici, considerati dalla cultura popolare né «alti», né «bassi», ma semplicemente incomprensibili.

Dall'altro abbiamo la canzone di consumo e il nascente rock&roll italiano degli anni sessanta di cui Eco parla in *Apocalittici e integrati* (1964) attraverso la figura della cantante «androgina» Rita Pavone: la musica è in questo caso l'espressione e la risposta popolare di un'Italia agitata dalle inquietudini di un cambiamento radicale dei costumi che, all'alba del Sessantotto, erano una commistione esplosiva della vecchia *forma mentis* (moralista, paternalista, fortemente ancorata alle tradizioni) con la nuova mentalità consumistica del boom economico e con le istanze contestatarie d'oltreoceano. ■

REFERENCIAS

- BARILLI Renato, CURI Fausto, LORENZINI Niva (eds.)
2005 *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo. Atti del Convegno: Bologna, 8-11 maggio 2003*, Bologna: Pendragon.
- BIANCHI Cinzia, LORUSSO Annamaria
2016 "The Umberto Eco gaze", *Semiotica*, 211: 1-4.
- BIANCHI Cinzia, VASSALLO Clare
2015 "Introduction: Umberto Eco's interpretative semiotics: Interpretation, encyclopedia, translation", *Semiotica*, 206: 5-11.
- CAUCHI-SANTORO Roberta
2013 "Gruppo 63: the futurist legacy in the Italian *neoavanguardia*", in SZUBA Monika, WIŚNIEWSKI Tomasz (eds.), *Poets of the Present. Poets of the Past*, Gdansk: Gdansk UP, 249-262.
- CHIRUMBOLO Paolo, MORONI Mario, SOMIGLI Luca (eds.)
2010 *Neoavanguardia: Italian Experimental Literature and Arts in the 1960s*, Toronto: University of Toronto Press.
- ELLMANN Richard
1982 *James Joyce*, New York/Oxford/Toronto: Oxford University Press.
- ECO Umberto
1962 *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano: Bompiani, 1997.
- 1963 *Diario minimo*, Milano: Bompiani, ed. rev. 1975; 2004.
- 1964 *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano: Bompiani, 2008.
- 1980 *Il nome della rosa*, Milano: Bompiani, 2007.

- 1985 *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Milano: Bompiani, 2001.
- 1988 *Il pendolo di Foucault*, Milano: Bompiani, 1997.
- 1992 *Il secondo diario minimo*, Milano: Bompiani, 2003.
- 1993 *Misreadings*, San Diego/New York/London: Harcourt Brace & Company.
- 1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano: Bompiani.
- 1997 *Kant e l'ornitorinco*, Milano: Bompiani.
- 1999 *La bustina di Minerva*, Milano: Bompiani, 2004.
- 2003 "Prolusione: Il Gruppo 63, quarant'anni dopo", in BARILLI Renato, CURI Fausto, LORENZINI Niva (eds.), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo. Atti del Convegno: Bologna, 8-11 maggio 2003*, Bologna: Pendragon, 2005, 20-43, disponibile in: <<http://www.umbertoeco.it/CV/II%20Gruppo%2063,%20quarant'annin%20dopo.pdf>>
- 2004 *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Milano: Bompiani.
- 2005 *The Mysterious Flame of Queen Loana: An illustrated Novel*, Orlando: Harcourt.
- 2006 *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Milano: Bompiani, 2011.
- 2011 *Costruire il nemico e altri scritti occasionali*, Milano: Bompiani, 2012.
- 2018 *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, MARRONE Gianfranco (ed.), Milano: La nave di Teseo editore.
- FABBRI Paolo
- 2016 "'La morte non avrà la signoria'. Domande per Umberto Eco", *Semiotica*, 211: 5-8.
- MACDONALD Dwight
- 1960 *Masscult e Midcult*, Roma: E/o, 1997.
- PANOSETTI Daniela
- 2014 "Entrevista a Umberto Eco (con Massimo Casali): A propósito de los cincuenta años de la publicación de *Apocalípticos e integrados*", *AdVersus*, [en línea], XI, 27: 59-65, (consulta: 19/10/2018), disponible en: <<http://www.adversus.org/indice/nro-27/articulos/XI2704.pdf>>
- PROUST Marcel
- 1896 *Les plaisirs et les jours*, Paris: Gallimard, 1924.