

## Umberto Eco. Papaveri e papere

Lucio Spaziante

14 Maggio 2026

Ben prima di diventare il celebre autore di *Il nome della rosa*, Umberto Eco aveva acquisito notorietà nella cultura italiana degli anni Sessanta con il libro *Apocalittici e integrati* (1964), dove un serio intellettuale, suscitando scandalo, si occupava di Mandrake, Superman, Topolino, Rita Pavone e di *hully gully* (dai titoli dei quotidiani dell'epoca). Oggi diremmo che si interessava di *cultura pop*.

Come altri geni e artisti che hanno un rapporto conflittuale con i propri cavalli di battaglia, Eco non amava in realtà questo libro, anche perché, come lui diceva, "era nato per caso". Raccontava che "i fenomeni di costume, la cultura popolare, il romanzo poliziesco, il fumetto" erano vecchie passioni con le quali si divertiva a giocare, ma non aveva pensato di scriverci un libro. "Evoluzione del tratto grafico da Flash Gordon a Dick Tracy; esistenzialismo e Peanuts; gesto e onomatopea nel fumetto; schemi standard di situazioni narrative; influenza dell'eco magnetica nell'evoluzione della vocalità dopo i Platters" erano tutti finti titoli, immaginati da Eco per scherzare, ma che già dieci anni dopo iniziavano invece ad essere reali frontespizi di tesi o copertine di saggi accademici (anche grazie al Dams di Bologna dove lui insegnava). D'altra parte, "Era una bella mattina di fine novembre", ovvero il terzo incipit di *Il nome della rosa* dopo l'introduzione e il prologo, è un omaggio a Snoopy e al suo "Era una notte buia e tempestosa". Ma se spargeva tracce di cultura pop nei suoi scritti e nei suoi interventi, più nascosto resta il suo rapporto con la *musica pop*.

"Con la musica leggera mi sono fermato ai Beatles". Così diceva il 26 giugno 2004 in occasione dell'uscita del suo romanzo *La misteriosa fiamma della Regina Loana*, in un'intervista al *Corriere*. E quando cita i Beatles non si tratta di un riferimento vago: li conosceva attraverso il lavoro di Luciano Berio e Cathy Berberian (con la quale aveva tradotto in italiano i fumetti di satira politica di Jules Feiffer per l'opera *Stripsody*). Cristina Berio, la loro figlia allora adolescente, aveva "contagiato" i genitori con la sua passione per la band, il che condusse Cathy Berberian, interprete di una "nuova vocalità" sperimentale - con un repertorio

che spaziava da composizioni dello stesso Luciano Berio, a John Cage o Henri Pousseur - a pubblicare nel 1967 un album intitolato [Beatles Arias](#). La cantante eseguiva con la sua voce di mezzosoprano d'avanguardia i loro più grandi successi del momento, considerando quella dei Beatles una musica "sovversiva" anche perché divertente. Nella versione britannica l'ironica [copertina](#) vedeva un disegno di Cathy Berberian con una bocca spalancata, mentre nella versione americana ([Revolution](#)) veniva ripresa quella di *Revolver* (1966).

Eco [ricordava](#) spesso un aneddoto: "una sera quando parlavo con Henri Pousseur dei Beatles, lui m'ha detto - Essi lavorano per noi - nel senso che essi preparano una nuova sensibilità musicale. E io gli ho detto - Sì, ma voi lavorate per loro". Una conversazione significativa dell'idea che Eco aveva del rapporto tra cultura alta e cultura bassa: le forme popolari seguono percorsi imprevedibili e spesso inconsapevoli, e talvolta grazie al talento individuale riescono ad elevarsi e a dialogare con la cultura alta in modo da produrre una *fusion*e virtuosa. Ad esempio, quando parla di Ian Fleming, creatore di James Bond, Eco dice: "ne sapeva una più del diavolo; usava scarti di primissima mano, (...) quelli delle avanguardie storiche o della stagione decadente (...). Quel sospetto di letteratura (...) che spinge ad esaltarlo come un narratore di alto livello" ("Malinconie di James Bond", *L'Espresso*, 26 settembre 1965, p. 22).

Eco amava la cultura popolare dell'anteguerra nella quale era cresciuto, fatta di Flash Gordon, Ciuffettino ma anche di *Lili Marleen*. Ma mentre con l'universo della propria adolescenza aveva un rapporto affettivo, verso le forme culturali successive nutrirà maggiore diffidenza e diventeranno per lui l'oggetto di uno sguardo aperto ma anche critico, filtrato da una visione teoretica e politica, non più emotiva. Scrive di musica in un capitolo di *Apocalittici e integrati* (1964) dedicato alla "musica di consumo": definizione sprezzante che prese piede nella cultura intellettuale italiana del periodo, forse per una traduzione dalla *Verbrauchsmusik* che artisti come Hindemith, Weill, Eisler e Brecht adoperavano per diversificarla dalla "musica impegnata" (Agostini R., 2010, "Alla ricerca della «voce del popolo»" in A. Rigolli, N. Scaldaferrì, a cura, *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*, Venezia, Marsilio, pp. 31-55).

Quel capitolo derivava da una recensione al libro *Le canzoni della cattiva coscienza* (1964), scritto dal gruppo di *Cantacronache* (Straniero, Liberovici, Jona, De Maria), dove da una posizione intellettuale si criticava la "canzonetta", come forma d'intrattenimento vacuo e manipolato dalle ideologie capitaliste del consumo.

Eco riusciva qui a intravedere una possibile via d'uscita dalla massificazione musicale, pensando alla canzone milanese di Jannacci, Dario Fo, Fiorenzo Carpi, nonché ai primi cantautori, in particolare Giorgio Gaber. Era l'idea di una "canzone diversa", che potesse cioè essere "ascoltata" e non solo "usata *facendo* altro". Una opzione "colta" all'interno della cultura di massa, che riproponeva l'idea di un dialogo con le forme più selezionate della musica leggera, nelle quali le parole delle canzoni manifestavano una ricerca e una profondità, per l'appunto, "[diversa](#)".

Ma quando Eco sposta l'attenzione dal fenomeno estetico puramente musicale verso una più ampia dimensione sociale – che gli "studi culturali" definiscono *sottocultura* – lo sguardo si fa più critico. Nel momento in cui gli adolescenti dell'epoca dichiarano di identificarsi in modelli generazionali come Adriano Celentano o Rita Pavone – che "*assumono* come bandiera" – Eco vi legge una "scelta istintiva", priva di ogni consapevolezza riguardo al condizionamento subito da parte dell'industria culturale.

In quegli anni, era già ampiamente diffuso un dibattito sul rapporto che la Cultura dovesse intraprendere con quella che in ambito anglofono si definiva "*popular music*", etichetta poi adottata come definizione accademica negli studi musicologici internazionali. Stuart Hall, progenitore dei *cultural studies*, pubblicava assieme a Paddy Whannel *The Popular Arts* (1964, pp. 294-295), primo libro a porre sotto una luce analitica i fenomeni mediali emergenti. Gli autori esortavano la critica intellettuale e il discorso pubblico in generale (il libro era indirizzato alle scuole) a individuare criteri utili a valutare la *musica pop*, essendo questa nient'altro che un'ulteriore forma di *popular music* come altre che si erano avvicinate, sin da prima dell'avvento del jazz. Sviluppare un vocabolario critico veniva considerato necessario, essendo la musica pop l'ambito in cui stavano operando i "nuovi media" (degli anni Sessanta). Sarà Stuart Hall a contribuire a colmare questa distanza tra i mondi accademici, quando, attratto proprio dalla metodologia analitica semiotica e in particolare da Barthes e da Eco, pubblicherà il celebre saggio *Encoding / Decoding* (1980).



Umberto Eco

---

# Apocalittici e integrati

Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa

BOMPIANI

Nel 1962 era uscito anche *Lo spirito del tempo* nel quale Edgar Morin, riprendendo C. Greenberg, affermava che “nella cultura di massa non vi è discontinuità tra l’arte e la vita”. E dato che questo universo non conosce la legge del gusto, la gerarchia del bello, il filtro della critica estetica, “è importante che l’osservatore partecipi all’oggetto della sua osservazione, (...) provi piacere nell’introdurre una moneta nel juke-box (...) a canticchiare l’ultima canzonetta, andare incontro a Dalida”.

Eco in questo risultava indubbiamente più prossimo a Derrida, ma risulterà più vicino a Dalida di quanto si pensi. Attraverso una ricerca approfondita spinta al di là della sua bibliografia ufficiale, veniamo a scoprire qualcosa che ai più è poco noto (per il prezioso lavoro di archivio, ringrazio Michele Marmo, dottorando in *Patrimonio culturale nell'ecosistema digitale*, che sta portando avanti una poderosa ricerca documentale su materiali rari di Umberto Eco, ai quali ho avuto la possibilità di accedere in anteprima).

Eco si era ripetutamente occupato del Festival di Sanremo, in particolare con una serie di articoli per *L’Espresso* nei quali rivestiva il ruolo dell’intellettuale che osservava il fenomeno con sguardo critico e severo. Per l’edizione del 1967, tristemente celebre per il suicidio di Luigi Tenco, Eco compie una disamina (“Mille chitarre senza protesta”, *L’Espresso*, 5 febbraio) dello scenario testuale che emerge dalle parole dei cantanti (tra i quali c’era anche Dalida).

A Sanremo c'era l'industria della canzone (...) e a Sanremo ha lasciato capire che c'è un grosso mercato che non vuole né cuore né rose ma pace e non-violenza.

Non hanno prodotto un articolo genuino, ma un articolo modificato, hanno messo a Bob Dylan le mutande di Nunzio Filogamo. (...) Il Festival che minacciava di diventare il campus di Berkeley è diventato così la Sagra della Canzone Nova di Assisi.

Se le canzoni devono essere “di protesta”, Eco si chiede se siamo sicuri di sapere cosa questo voglia dire.

Cosa ha di particolare una canzone di protesta? Proviamo a fare il conto: 1) Nasce in una situazione reale, da una indignazione vera. Se otto ore vi sembrano poche, provate voi a lavorar. Questa è una protesta. Solo dopo è anche una canzone. 2) Non si limita a dire parole diverse. Canta con voce diversa, suona in modo diverso, va contro le buone abitudini musicali.

Mancando una vera proposta “diversa”, il giudizio complessivo sull’edizione di Sanremo risulta per Eco negativo, e prova giusto a salvare ciò che emerge dalla

massa.

Riascolteremo volentieri altrove uno “sperimentale” come Lucio Dalla, (...) la canzone delicata e intelligente di Endrigo, quella di Gaber e quella “Proposta” di fiori nei cannoni.

(...) Non è solo Sanremo a proporre un mondo migliore. C'era anche San Bertolt [Brecht]. E ci insegnava che «anche l'odio per l'ingiustizia stravolge la faccia». Forse non bisogna essere troppo miti per proporre un mondo più buono. La vera non-violenza non è mite: è fredda testarda e provocatoria. Vuole che ai violenti, per la gran rabbia, saltino le coronarie. Né sarebbe mite, bensì cattiva, la provocazione di chi oggi mettesse fiori negli schedari del Sifar [i servizi segreti dell'epoca]. Ma sarebbe una proposta da non fare a Sanremo.

Della tragedia di Tenco parla ampiamente solo Sergio Saviane in una precedente pagina della rivista, ed è forse ipotizzabile che Eco non fosse fisicamente presente al Festival.

Ma egli ritornerà anche l'anno seguente, nel 1968, restituendo della rassegna canora una lettura ancor più disincantata, e rilevando una regressione verso modelli tradizionali che non si sforzavano nemmeno di simulare una protesta. Vale la pena riportare solo una sua breve lettura sarcastica delle parole di alcune canzoni, che sarebbe potuta comparire sul suo *Diario minimo* (1963), con un elenco di situazioni grottesche:

una singolare avventura del re d'Inghilterra che dichiara guerra al re del Perù [*Il re d'Inghilterra*, Nino Ferrer]; una canzone apparentemente tayloristico-sindacale, di un omino inchiodato alla catena di montaggio a far millecentododici buchi [*Le opere di Bartolomeo*, The Rokes]: una impennata psicoanalitica (“tutti i bimbi come me - hanno qualcosa che di terror li fa tremare e non sanno che cos'è” [*Casa bianca*, Ornella Vanoni - Marisa Sannia) ; un accenno anti galileiano (“da bambino guardi il cielo - ma da uomo hai l'amore”) [*Da bambino*, Massimo Ranieri, I Giganti] (“Nessuno tira più pietre”, *L'Espresso*, 4 febbraio).

Ma l'intervento forse più interessante lo si ritrova l'anno seguente, nel 1969 (“Parlano di un amore che non esiste”, *Radiocorriere TV*, 26 gennaio/1° febbraio). Il pezzo esordisce così:

Ogni anno, quando si avvicina la data fatidica di Sanremo, gli uomini di cultura si sentono impegnati in una severa battaglia. Il processo alle parole delle canzoni.

Si noti l'impiego della definizione “uomini di cultura”.

L'esperimento sulle parole delle canzoni vale al massimo a dimostrare che le parole delle canzoni, specie delle canzoni di Sanremo, di solito non sono di grande valore letterario. Non è che questa constatazione debba essere ovvia: le parole delle canzoni di Joan Baez, di Dylan o di Brassens sono spesso dei piccoli capolavori di poesia.

Eco rimane ancorato a un'idea di canzone da giudicare misurando il valore delle parole, e attraverso il metro della letteratura con la "L" maiuscola. E in fondo si tratta del medesimo criterio che condurrà al conferimento del Nobel per la letteratura nel 2016 allo stesso Bob Dylan.

Ma qualche riga dopo affiora un ragionamento più complesso, dove, attraverso una citazione del capolavoro cinematografico *Straziemi ma di baci saziemi* (1968) di Dino Risi, emerge quella rara capacità di lettura della realtà da parte di Eco che oggi definiremmo *intermediale*.

Dei due protagonisti che vivevano una "straziante" storia d'amore, Eco dice:

recitavano brani di canzonette ritrovandovi la registrazione dei loro sentimenti, come Paolo e Francesca ritrovavano le note del loro amore nel libro che stavano leggendo sino al momento del fatidico bacio.

Eco vi aggancia una riflessione che sembra presagire l'indagine sulla *semiotica delle passioni* che arriverà solo vent'anni dopo, ma verso la quale egli manifestò sempre una certa diffidenza, forse per il pudore ad incrociare il proprio sentire emotivo con la riflessione teoretica. Considerazioni che potrebbero essere l'incipit di un saggio sulle passioni in musica, e potrebbero trovare adeguata collocazione anche nei *Frammenti di un discorso amoroso* (1977) di Roland Barthes.

Le canzoni sono come uno stampo. Una matrice da riempire coi sentimenti "veri" che esse occasionalmente commentano in modo "falso".

Essi [i protagonisti del film] si stavano costruendo patemi vissuti sui modelli dei patemi cantati su cui si erano educati. Perché le canzoni non sono solo gli stampi che noi riempiamo con le nostre passioni; sono gli stampi che imprimono, a lungo andare, la forma alle nostre passioni.

L'intellettuale che negli anni Sessanta ha mostrato al mondo che la "cultura di massa" andava studiata e compresa per capire la contemporaneità, conservava, dunque, una profonda passione per la musica, come emerge senza remore da queste parole. Semplicemente amava la "sua" musica: l'Orchestra Barzizza, Cinico Angelini e *Sola me ne vo per la città*, mentre non aveva un grande

interesse per tutto ciò che era venuto dopo. I Beatles furono un caso raro, dovuto più alle sue frequentazioni intellettuali che a un ascolto personale. La musica pop non gli apparteneva e in più di un'occasione non ha avuto remore a dichiararlo, con la consueta ironia: "le canzonette che canto al mattino mentre preparo il caffè non oltrepassano il primo festival di Sanremo. *Papaveri e papere* è già troppo recente" (Righetti, D., 2004, «Eco: ma le canzonette a me piacciono di più», *Corriere della Sera*, 26 giugno).

In copertina, Umberto Eco, immagine di Internet Archive.

### **Leggi anche:**

Gianfranco Marrone | [La pasticceria di Umberto Eco](#)

Bianca Terracciano | [Dress code 22. Umberto Eco](#)

Franciscu Sedda | [Umberto Eco, guerriglia semiologica](#)

Marco Belpoliti | [Dieci cose che ho imparato da Umberto Eco](#)

Isabella Pezzini | [Umberto Eco: Franti e altri cattivi](#)

Dario Mangano | [A.I. Apocalittici & Integrati](#)

Ruggero Eugeni | [Umberto Eros](#)

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.

Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

---

