

## **Parlando di libri**

### **Recensioni, introduzioni, prefazioni, postfazioni e schede bibliografiche pubblicate da Umberto Eco dal 1953 al 1968**

*Michele Marmo*

Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, IT  
michele.marmo813@gmail.com

#### **Abstract**

The present paper serves as a first systematic study on one of the lesser-known aspects of Umberto Eco's work, namely the one concerning his paratextual production. Specifically, we go through all the reviews, introductions, prefaces, postfaces and bibliographical notes written by Umberto Eco during his "presemiotic phase" (1953-1968); the aim is to trace a first path through Eco's paratexts and determine how many there are, what they are, which audiences they address, what themes they deal with, what influences and connections they present with respect to what is written from time to time in his "major" works. The ultimate goal of this paper is to contribute to obtaining a more comprehensive understanding of the complete Eco's body of work.

#### **Key Words**

Paratexts; Umberto Eco; Presemiotic phase; Aesthetics; Role of the intellectual.

#### **Contents**

1. Introduzione
  2. Umberto Eco, critico e recensore
  3. L'approccio storiografico
  4. Teorie estetiche
  5. Poetiche dell'opera aperta
  6. Cultura di massa
  7. Strutturalismo
  8. Critica di costume
  9. Conclusione
- Bibliografia

## 1. Introduzione

A causa della quantità e della varietà dei successi ottenuti da Umberto Eco in altri campi, chiunque si sia mai occupato della sua figura e della sua carriera ha sempre evitato di approfondire il suo lavoro di critico e recensore, ovvero come autore di paratesti. Eppure, l'intellettuale si è assiduamente dedicato a quest'attività di scrittura, producendo sin dai suoi anni da studente universitario un vasto numero di recensioni, schede bibliografiche, prefazioni, postfazioni e così via. Il presente lavoro vuole colmare una simile lacuna e si propone come un primo studio sistematico, benché limitato nel tempo, su questo aspetto meno noto della produzione testuale di Umberto Eco.

Lo scopo delle prossime pagine sarà quello di tracciare un percorso tra i paratesti di Umberto Eco: quali sono, quanti sono, a quali pubblici sono rivolti, quali temi trattano, quali influenze e connessioni presentano rispetto a quanto scritto di volta in volta nelle sue opere maggiori.

Riteniamo che un lavoro di questo tipo presenti almeno due tipi di utilità. In primo luogo, contribuisce ad avere una visione più completa dell'Opera di Umberto Eco e dell'evoluzione del suo pensiero critico. In secondo luogo, permette di tenere traccia delle letture effettuate dallo studioso e di ottenere in questo modo una visione diacronica della sua celebre biblioteca di lavoro. Simili informazioni, tutt'altro che di scarsa importanza, possono fornire un contributo significativo a uno studio sulla genesi del lavoro di Eco, come quello recentemente proposto da Riccardo Fedriga (2023).

Poiché a rigor di termini possiamo considerare come "paratestuale" persino un breve commento compiuto in una qualsiasi sede circa un qualsiasi testo, è stato necessario stabilire precisi criteri con cui delimitare il corpus d'analisi. Di conseguenza, abbiamo deciso di considerare per questa nostra prima indagine soltanto i) i paratesti scritti da Eco nel corso della sua cosiddetta "fase presemiotica", e cioè dal 1953 (anno in cui pubblica la sua prima recensione su una rivista accademica) al 1968 incluso (anno in cui pubblica *La struttura assente*). In secondo luogo, abbiamo considerato solo gli scritti che rientrano nei generi testuali ii) delle recensioni; iii) delle introduzioni; iv) delle prefazioni; v) delle postfazioni; vi) delle schede bibliografiche. Infine, abbiamo selezionato soltanto i paratesti di Eco vii) che si riferiscono a libri scritti da terzi (e dunque non a quelli scritti o curati da lui); viii) pubblicati in lingua italiana; ix) pubblicati su libri, periodici e quotidiani a distribuzione nazionale. Con queste linee guida abbiamo raccolto ben 383 paratesti, nello specifico: 142 recensioni; 5 introduzioni; 5 prefazioni; 1 postfazione; 230 schede bibliografiche.<sup>1</sup>

Abbiamo organizzato il presente lavoro suddividendo la variegata mole dei paratesti di Umberto Eco in sei macro-categorie, definite sulla base degli argomenti trattati nei libri di volta in volta recensiti. Pertanto, dopo il primo capitolo in cui offriamo un ritratto generale dell'Eco presemiotico critico e recensore (§2), nei capitoli successivi analizziamo i paratesti che si occupano di libri riguardanti: ricostruzioni storiografiche (§3); teorie estetiche (§4); poeti-

<sup>1</sup> Questi documenti sono in larga parte sconosciuti al grande pubblico: Eco ha deciso di ripubblicarne una ventina appena, in particolare tra *Opera aperta* (1962a), *Apocalittici e integrati* (Eco 1964), *La definizione dell'arte* (Eco 1968a) e *Il costume di casa* (Eco 1973).

che d'arte contemporanea (§5); comunicazioni di massa (§6); strutturalismo (§7); critica di costume (§8). Nel nono capitolo, l'ultimo, giungiamo alle conclusioni del nostro lavoro e offriamo prospettive su ulteriori percorsi di ricerca per approfondire il tema trattato (§9<sup>2</sup>).

## 2. Umberto Eco, critico e recensore

L'attività paratestuale di Umberto Eco ha inizio nel 1953, quando è ancora uno studente presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Torino. Ai suoi esordi e per gran parte degli anni Cinquanta si dedica soprattutto al genere testuale delle recensioni. Scrive occasionalmente per una vasta gamma di riviste accademiche destinate ad un pubblico specializzato in questioni filosofiche ed estetiche quali *Filosofia*, *Rivista di Filosofia*, *Lettere Italiane*, *Archivio di Filosofia* e *Itinerari*. Tuttavia, è solo con la *Rivista di Estetica* che avvia una collaborazione continuativa, seppur altalenante, a partire dal 1956.<sup>3</sup>

Nei primi anni Cinquanta le recensioni di Eco sono dedicate a saggi di estetica e di storia dell'estetica, le materie su cui vertevano i suoi studi del tempo.<sup>4</sup> Concepite per circostanze strettamente accademiche, le recensioni si presentano generalmente come testi di breve estensione, compresi tra le tre o le quattro pagine. In esse Eco conduce dettagliate analisi delle tesi esposte nei saggi in esame e riserva un giudizio critico soltanto nelle ultime righe. A volte la presentazione del libro viene fatta precedere da un discorso sull'autore, sulla sua corrente teorica o sul suo tempo. Questi paratesti sono dei contributi specialistici scritti con un linguaggio accademico, densi di citazioni e di riferimenti, e privi di quello che sarebbe poi diventato il proverbiale tono ironico e colloquiale di Eco.

A partire dal 1957 Eco si dedica anche alla redazione di schede bibliografiche. Si tratta di brevissimi trafiletti concepiti per fornire una descrizione sintetica di un testo, e per cui ha infatti «dovuto imparare a dire in dieci righe di che cosa un libro parlasse» (Eco 1990: 149). A causa della loro brevità non ha mai potuto dilungarsi in commenti personali; pertanto, dalla loro lettura non è possibile comprendere le sue opinioni sugli specifici saggi, né capire quali aspetti delle teorie esposte egli prediligesse o da quali dissentisse. Nonostante ciò, l'analisi di questi documenti è stata comunque rilevante ai fini del nostro lavoro, perché ci ha permesso di ricavare una chiara visione su quali fossero le sue letture del periodo.

<sup>2</sup> In questa sede è impossibile analizzare singolarmente tutti i 383 paratesti di Umberto Eco. Pertanto, abbiamo concentrato la nostra analisi solo sugli scritti più rilevanti ed esemplificativi del suo modo di procedere.

<sup>3</sup> Eco collabora con *Rivista di Estetica* dal 1956 al 1968. Limitandoci alla sua sola "attività paratestuale", in questi anni pubblica sulle pagine della rivista ben 16 recensioni e 222 schede bibliografiche.

<sup>4</sup> Com'è infatti noto, Umberto Eco dedica gli ultimi anni del suo percorso universitario a specializzarsi in storia dell'estetica medievale, avendo deciso di laurearsi con una tesi sulla teoria estetica di Tommaso d'Aquino. Questa tesi, discussa nel 1954 con Luigi Pareyson come relatore e Augusto Guzzo come controrelatore, è stata successivamente pubblicata con il titolo *Il problema estetico in San Tommaso* (Eco 1956a). Negli anni immediatamente successivi Eco lavora ad una rassegna generale di storia dell'estetica medievale, poi pubblicata con il titolo «Sviluppo dell'estetica medievale» nel primo dei quattro volumi di *Momenti e problemi di storia dell'estetica* (Eco, in AA.VV. 1959a).

Verso la fine degli anni Cinquanta e i primi anni Sessanta Eco concentra la sua attività di scrittura per due riviste in particolare: la *Rivista di Estetica* e *Il Verri*.<sup>5</sup> Nel 1959 scrive inoltre una postfazione per un saggio divulgativo sul buddismo zen, *Lo zen* di Alan W. Watts. In questo periodo, pur mantenendo lo stile di scrittura e il pubblico di riferimento già delineati, notiamo un cambiamento significativo negli argomenti affrontati.

In primo luogo, nei paratesti in cui continua a trattare saggi di estetica e di storia dell'estetica, emerge un crescente interesse nei confronti di libri che esplorano tematiche come il carattere di "apertura" costitutivo di ogni testo estetico, le poetiche dell'arte contemporanea, o ancora l'applicazione della teoria dell'informazione all'analisi del testo estetico.<sup>6</sup> L'attenzione che Eco manifesta nei confronti di simili argomenti è molto significativa – e i commenti presenti nelle recensioni risultano estremamente preziosi – perché sono esattamente queste le tematiche al centro dei saggi di *Opera aperta* (Eco 1962a) a cui parallelamente lavora in quegli anni.

In secondo luogo, Eco recensisce con frequenza sempre maggiore saggi sulle comunicazioni di massa. Inizialmente le sue incursioni in questo campo sono piuttosto timide e si limitano a qualche scheda bibliografica, ma nel corso degli anni si dedica progressivamente a paratesti sempre più lunghi ed elaborati. Rimandiamo in particolar modo alle schede bibliografiche presenti sulla *Rivista di Estetica* n. 2 del 1958 e alla lunga recensione dedicata a *Le oscillazioni del gusto* di Gillo Dorfles (§6).

Nel pieno degli anni Sessanta, infine, Eco espande e diversifica notevolmente la sua produzione paratestuale: nel 1960 scrive due recensioni per il quotidiano *L'Avanti!*; nel 1961 scrive una prefazione alla raccolta di vignette *Il paradiso di Peynet* di Raymond Peynet; nel 1962 scrive tre schede bibliografiche per *Il Menabò di Letteratura*, sei recensioni per il quotidiano *Il Giorno*, una recensione per *Il Verri* e un'introduzione al catalogo d'arte *Arte programmata. Arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*; nel 1963 scrive sette recensioni per *Il Corriere della Sera*, un'introduzione al fumetto *Arriva Charlie Brown!* di Charles M. Schulz, un'introduzione per il libro fotografico *I colori del ferro* e una prefazione per *Le canzoni della cattiva coscienza*; nel 1964 scrive una recensione per il quotidiano *Paese Sera*, tre schede bibliografiche per il *Dizionario Letterario Bompiani* e due recensioni per la *Rivista di Estetica*; nel 1965 avvia la sua collaborazione con il settimanale *L'Espresso*, scrive una prefazione a *I misteri di Parigi* di Eugène Sue, una al catalogo d'arte *Operazione Goldfinger* e continua a scrivere recensioni e schede bibliografiche per la *Rivista di Estetica*; nel 1966 continua a collaborare con *L'Espresso* e scrive schede bibliografiche per la *Rivista di Estetica* e per il *Dizionario Letterario Bompiani*; nel 1967 continua a collaborare con *L'Espresso*, inizia a collaborare con il mensile *Quindici*, scrive una prefazione al libro fotografico *Noi vivi* di

<sup>5</sup> Eco collabora con *Il Verri* per più di dieci anni, dal 1957 al 1968. Occupandosi principalmente della rubrica "Diario Minimo", si limita a redigere per la rivista soltanto tre recensioni (Eco 1957a; 1958a; 1962b).

<sup>6</sup> Talvolta è lo stesso Eco a cercare pretesti per parlare di questi argomenti anche quando il libro recensito si occupa di ben altro; è il caso, ad esempio, della postfazione che scrive per *Lo zen* di Alan W. Watts, saggio che affronta la filosofia zen e non certo le poetiche dell'opera aperta.

Mimmo Castellano e una prefazione alla raccolta di strisce a fumetti *Mafalda la contestataria di Quino*; nel 1968 scrive un'introduzione a *La dimensione nascosta* di Edward T. Hall, continua a collaborare con *Quindici* e con *L'Espresso* e scrive la sua ultima scheda bibliografica per la *Rivista di Estetica*.

Gli anni Sessanta segnano un cambiamento significativo nella produzione paratestuale di Umberto Eco. Già solo attenendoci a questo rapido elenco risulta evidente che, mentre riduce notevolmente i suoi contributi per riviste scientifiche, si dedica sempre più spesso alla scrittura per quotidiani, settimanali e mensili inseriti in un circuito commerciale “di massa”.<sup>7</sup> Di conseguenza, cambia anche il suo approccio alla scrittura: le recensioni sono molto più concise e – soprattutto quelle per *Il Corriere della Sera* e *L'Espresso* – vengono scritte nello spazio di appena un paio di colonne. Essendo poi destinate ad un pubblico di fascia “media”, non specializzato in questioni filosofiche, estetiche o linguistiche, sono scritte in un tono volutamente più leggero e colloquiale, a tratti ironico. Eco smette anche di dare per scontate particolari competenze pregresse nei lettori e si sforza anzi di rendere comprensibili tutti i termini impiegati nei propri discorsi.<sup>8</sup>

In questi interventi di critica rivolti ad un pubblico generalista Eco recensisce prevalentemente prodotti di massa (fumetti, romanzi di consumo) e saggi sulle comunicazioni di massa. Ma al di là degli argomenti trattati, è necessario sottolineare soprattutto la vocazione *pedagogica* ed *emancipativa* che si trova alla base di questi scritti. Tale vocazione emerge chiaramente in tutte le recensioni o prefazioni in cui Eco, anziché sintetizzare e commentare il contenuto di un libro come aveva fatto in precedenza, analizza invece il testo con l'obiettivo specifico di *istruire* il proprio lettore su due aspetti principali: i) le strategie testuali impiegate nello scritto per ottenere determinati effetti di senso e ii) le strutture ideologiche che ne stanno alla base.<sup>9</sup> Questa è l'impostazione che adotta ad esempio nelle recensioni ai romanzi di Heinlein o di Dumas, ai racconti di spionaggio di Fleming, nella lunga prefazione a *I misteri di Parigi* di Sue o quando ancora esplicita l'ideologia di fondo e le “trappole argomentative” dei discorsi degli intellettuali-apocalittici e degli intellettuali-integrati (§6).

Quando a metà degli anni Sessanta scoppia in Italia la “moda dello strutturalismo”, aumentano poi in maniera considerevole le sue recensioni di saggi che affrontano lo strutturalismo come corrente filosofica o che adottano il me-

<sup>7</sup> Nei primi anni Sessanta, d'altronde, Eco intrattiene rapporti piuttosto difficili con l'università. È in questo periodo che interrompe i propri rapporti con Luigi Pareyson a causa di divergenze religiose e il suo percorso accademico all'università di Torino subisce delle battute di arresto (cfr. Marmo 2024).

<sup>8</sup> Esemplificativo a tal proposito è l'intervento “Levi-Strauss scioglie i nodi della magia” (su *L'Espresso* n. 17 del 1965) in cui Eco, prima di muovere una critica allo strutturalismo ontologico di Lévi-Strauss, tenta di spiegare al lettore in poche righe cosa sia lo strutturalismo e il metodo strutturale (§7).

<sup>9</sup> Ricordiamo che, nella visione di Umberto Eco, l'intellettuale deve essere un punto di riferimento critico in grado di educare le masse al funzionamento dei media, affinché queste non soccombano «al potere della manipolazione e alla costruzione del consenso» (Paolucci 2017: 95). Per una trattazione più approfondita sul ruolo militante dell'intellettuale nella visione di Umberto Eco si vedano Paolucci (2017); Traini (2021).

todo strutturale nelle loro analisi. L'interesse di Eco per l'argomento è ampio e costante, come dimostrano in particolar modo i suoi interventi "Un umanista senza complessi" (su *L'Espresso* n. 22 del 1965), "Semantica per l'estate" (su *L'Espresso* n. 31 del 1966) e "Bandiere e matematica" (su *L'Espresso* n. 12 del 1967) in cui, invitando il lettore a mantenersi aggiornato, fornisce lunghi e dettagliati elenchi sulle recenti pubblicazioni in materia. Sono documenti di grande interesse, perché nelle loro pagine vediamo anticipate numerose questioni di cui tornerà ad occuparsi in modo più compiuto ne *La struttura assente* (Eco 1968b).

Rileviamo un ultimo cambiamento nell'approccio alla scrittura di paratesti nella seconda metà degli anni Sessanta, quando Eco inizia a dedicarsi alla critica di costume. Sempre più spesso sulle pagine de *L'Espresso* inizia cioè ad analizzare e valutare norme, comportamenti e tendenze culturali della società italiana del suo tempo. Tra tutti gli scritti selezionati per la nostra rassegna, questi sono quelli con il valore paratestuale più scarso, poiché i libri menzionati in queste sedi fungono semplicemente da pretesto o punto di partenza per lo sviluppo di riflessioni autonome e indipendenti. Rimandiamo in particolar modo alle recensioni de *La peste nera* di Niemand Nobody e di *Storia degli alessandrini* di Fausto Bima (§8).

### 3. L'approccio storiografico

Dal 1954 e fino ai primi anni Sessanta Umberto Eco scrive recensioni su saggi di storia dell'estetica. Sebbene nei primi anni della sua carriera abbia pubblicato solo saggi di storia dell'estetica medievale, i libri che recensisce affrontano vari periodi storici e le posizioni in campo estetico di una ampia gamma di autori, da Aristofane ad Aristotele, da Nicolò Cusano a Stéphane Mallarmé, da Kierkegaard a Heidegger e così via. Il filo conduttore che emerge con forza in tutte queste recensioni è l'attenzione che riserva all'impostazione storiografica su cui si basano le varie ricostruzioni. In più occasioni va persino oltre la semplice valutazione critica dei libri per esporre i criteri generali che, a suo modo di vedere, caratterizzano un "corretto" lavoro di ricostruzione storiografica. È un argomento che ha chiaramente molto a cuore avendo tentato anch'egli, con la sua tesi di laurea, una ricostruzione del pensiero estetico di Tommaso d'Aquino.

Nel gennaio del 1954 Eco fa il suo esordio su *Rivista di Filosofia* recensendo il saggio *L'esthétique de Stéphane Mallarmé* di Guy Delfel.<sup>10</sup> I rilievi metodologici che offre in questa sede riguardano per l'appunto l'impostazione storiografica adottata da Delfel:

Qui occorre dare un rilievo metodologico di una certa importanza, ed è che nell'avvicinarsi ad un poeta oscuro come Mallarmé è certamente utile conoscere quei principi

<sup>10</sup> È interessante notare come questa recensione sia stata pubblicata poco prima della sua seduta di laurea, mentre stava certamente ultimando la sua Tesi. Questo punto è significativo poiché i due testi, *L'esthétique* e *Il problema estetico*, hanno scopi e finalità simili: entrambi si pongono l'obiettivo di ricostruire le posizioni estetiche di autori che non hanno mai esplicitato le loro opinioni in materia; rispettivamente, Stéphane Mallarmé e Tommaso d'Aquino.

filosofici che i versi tentano di esprimere: la loro interpretazione ne vien facilitata; ma che di versi di per sé scarsamente comprensibili si faccia talvolta l'unica fonte dalla quale siano deducibili taluni aspetti del sistema mallarmeano, questo è effettivamente arrischiato. E il Delfel, anziché avvalersi soltanto dei brani critici, talvolta insiste troppo sull'importanza di certe opere come *Toast Funébre* o *Herodiade*, opere capaci di dare al filologo tali perplessità da essere addirittura pericolose per chi cercasse in esse dei concetti rigorosi. Peraltro l'indagine è condotta con finezza e minuziosità, anche se – ci pare – con eccessiva fede nella filosofia esaminata; tanto da assumere talvolta l'aspetto di una esegesi umile e fiduciosa, così da non potere, spesso, scindere il pensiero esposto dalle convinzioni estetiche di colui che lo espone, ed a autorizzare critiche formulabili nei confronti di entrambi. (Eco 1954a: 93-94)

Eco sta accusando Delfel di non riuscire a restare autenticamente fedele a Mallarmé e ad evitare distorsioni del suo pensiero. Delfel, nell'interpretare «i versi di per sé scarsamente comprensibili» di un «poeta oscuro», finisce per confondere le sue idee a quelle dell'autore di cui cerca di ricostruire il pensiero, rendendo difficile per chi legge distinguere tra le concezioni originali del poeta e le sue successive interpretazioni. Eco conclude con l'osservare che questo tentativo sistematore del pensiero di Mallarmé non riesce nell'intento di «dargli quella chiarezza e coerenza di cui difetta» (*ivi*: 96).

Se il modo di procedere di Delfel è fundamentalmente sbagliato, un'impostazione storiografica che invece Eco condivide in pieno è quella adottata da Augusto Rostagni nel suo *Scritti minori. 1) Aesthetica*, una raccolta di studi sull'estetica classica. Nella recensione che Eco dedica al libro nel 1956, scrive che

Si sentiva il bisogno di una ricerca condotta con distaccati intenti di ricostruzione storica, in cui la storia non fosse rielaborazione passionale e dialettico ampliamento di antichi «granelli di verità», ma fosse la ricostruzione di un pensiero nei limiti della problematica che gli fu contemporanea, così che termini e concetti prendessero significato alla luce della tradizione precedente e non degli sviluppi successivi. Questa ci pare la posizione assunta dal Rostagni, al quale l'adesione viva ad una nuova temperie filosofica non impedì la ricostruzione obiettiva di un'estetica lontanissima per anni e per problemi (Eco 1956b: 786).

La differenza di approccio storiografico tra Delfel e Rostagni è evidente. Non sorprende che, tra questi due autori, Eco esprima apprezzamenti nei soli confronti di Rostagni. Se in effetti confrontiamo il brano appena riportato con l'introduzione della seconda edizione del *Problema estetico* (quella in cui Eco discute della *propria* impostazione storiografica), notiamo numerosi punti di contatto. Nel passo della recensione appena riportato Eco sta infatti affermando che l'impostazione storiografica di Rostagni è quella per cui «ogni termine e ogni concetto reperito nei testi» viene chiarito «alla luce del quadro storico in cui questi si erano profilati» (Eco 1970: 6), e che solo in questo modo Rostagni riesce a restituire Aristotele al suo tempo – riesce a ricostruire «un pensiero nei limiti della problematica che gli fu contemporanea» – esattamente come lui si era prefissato di fare appena due anni prima con Tommaso d'Aquino (*ibidem*).

Ancora una volta, Eco torna a ribadire i metodi di una corretta ricostruzione storiografica nella recensione che dedica a *Il pensiero estetico di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica* di Giovanni Santinello:

Un ritorno all'estetica antica non si attua trasportando di peso in un'epoca lontana le nostre esigenze di contemporanei, ma commisurando le esigenze culturali di un'epoca alle risposte che nell'ambito di quella stessa cultura erano state elaborate. Procedimento, questo, che ripaga poi il ricercatore proponendogli sia quelli che potremmo chiamare esempi operativi, modelli di procedura, sia rivelandogli insospettite affinità problematiche che ci legano ad epoche e sistemi lontani e difforni per molti lati. In tal senso la storiografia dell'estetica contribuisce alla storiografia della cultura in generale e del pensiero filosofico in particolare e concorre a rendere «attuali» sotto un ulteriore aspetto i pensatori del passato: attuali perché rimeditabili in quelle che furono le loro esigenze storicamente determinate, e non perché si vogliono vagheggiare riproposte massicce di sistemi, attuate con disinvoltura teoretica e leggerezza storiografica. (Eco 1960a: 131; corsivi nostri)

Tralasciando gli aspetti già toccati analizzando le recensioni precedenti, in questa sede ci interessa l'associazione che Eco compie per la prima volta tra le ricerche storiografiche in campo estetico e una «storiografia della cultura in generale e del pensiero filosofico in particolare». Nel compierla riconosce la portata culturologica di una ricostruzione storiografica di questo tipo: lo storico che segue un'impostazione come quella delineata non si appropria ai testi e alle opere di un'epoca passata per verificare se viene soddisfatta una definizione contemporanea di estetica, ma anzi per restituirci «le nervature caratteristiche di una situazione storica», «i modi e strumenti con cui una civiltà risolse i propri problemi», i suoi «modelli di procedura», i criteri, i valori, i limiti di un modo di vedere e intervenire sul mondo. Questa è la specificità dell'approccio storiografico non solo di Santinello, ma chiaramente anche dello stesso Eco.<sup>11</sup>

I taciti obiettivi polemici di Eco, in questa come nelle altre recensioni, sono le «pessime» storie dell'estetica come quelle di Croce, di Bosanquet o di Saintsbury. Questi autori sostenevano infatti che i problemi estetici non formavano oggetto di interesse per il Medioevo, e se anche «riconoscevano che i medievali avevano ripreso i temi dell'estetica classica, il giudizio era ugualmente sbrigativo: i temi erano stati ripresi pedissequamente e d'altra parte la stessa estetica classica serviva pochissimo ai contemporanei» (Eco 1970: 15). Il lavoro di Santinello, come quello di Rostagni, ma anche di Assunto (Eco 1961) o di Anceschi (Eco 1960b), si collocano invece nella schiera sempre più fitta di quei lavori di «storiografia avveduta» che contribuiscono a sbarazzare il campo da

<sup>11</sup> Poiché nella sua carriera ha sempre «associato gli studi storici alle riflessioni teoriche», nella sua *Autobiografia intellettuale* Eco dichiara di poter essere considerato come «uno storico della filosofia e in generale come uno storico della cultura» (Eco 2017a; trad. it.: 9), e questo al netto di tutta la sua bibliografia. Il paratesto in esame ha tuttavia il merito di documentare come quella di Eco non sia stata una tardiva presa di coscienza, ma che anzi egli fosse perfettamente consapevole di muoversi in simili ambiti sin dall'inizio del suo percorso accademico, prima ancora che *Opera Aperta* (Eco 1962a) venisse dato alle stampe. Sull'approccio «culturologico» di Umberto Eco si vedano Lorusso (2008, 2021); Paolucci (2017).



simili idee e permettono di render conto di quelli che sono effettivamente stati i problemi estetici medievali.

Un ultimo quadro generale della storia dell'estetica Eco lo offre nel 1962, in una recensione a *Histoire de l'esthétique* di Raymond Bayer. Comincia lo scritto parlando della difficoltà in cui incappa chiunque voglia consultare «una buona storia dell'estetica, diffusa, comprensiva, documentata»: la maggior parte dei lavori esistenti sono infatti testi antiquati, limitati ad aspetti troppo specifici o estremamente sbrigativi. A questi lavori riconosce un unico, fondamentale errore:

La problematica preliminare a una storia dell'estetica è tale da rendere insoddisfacente qualsiasi opera che non affronti il problema nel modo più completo (e più difficile): la trattazione, cioè, di tutti quegli aspetti dell'evoluzione culturale che, in un modo o nell'altro, contribuiscano a chiarirci cosa gli uomini delle varie epoche abbiano pensato circa i problemi del bello, dell'arte, del gusto, dalla filosofia alla moda, dalla scienza al costume quotidiano. Una «storia dell'estetica» rischia così di essere incompleta se non si risolve in una «storia delle idee estetiche». (Eco 1962c: 136-137)

Eco torna a delineare l'ormai solita contrapposizione tra una buona storia dell'estetica, capace di contribuire ad una storia delle idee, ed una che non possa definirsi tale. E *L'Histoire de l'esthétique* di Bayer, a cui riconosce alcuni pregi ma anche svariati difetti, sembra collocarsi a metà strada. Eco giudica infatti il lavoro di Bayer «incompleto come storia dell'estetica» ma «stimolante se preso come un'antologia di scritti di Bayer sulla storia dell'estetica» (ivi: 140). Eppure,

proprio perché la storiografia dell'estetica non ci offre oggi molti testi tra cui scegliere, anche un contributo così frammentario e incompleto, grazie anche all'acutezza di cui l'autore tanto sovente dà prova, è da accogliere con favore. (Ibidem)

Questa recensione è l'ultima di Eco dedicata ad un saggio di storia dell'estetica. Con il suo progressivo distacco dall'ambiente accademico, smette di occuparsi di questo ambito.

#### 4. Teorie estetiche

Nei suoi primi anni da recensore Umberto Eco si occupa anche di saggi e articoli di teoria estetica. A nostro avviso sono proprio questi i paratesti che risentono maggiormente l'influenza dell'ambiente di ricerca in cui si è formato, la Scuola Estetica di Torino.

Sono note le recensioni che Eco dedica agli scritti del suo maestro Luigi Pareyson e in cui rende manifesto il proprio interesse e la propria adesione nei confronti della teoria della formatività (Eco 1955; 1958a<sup>12</sup>); in questa sede pre-

<sup>12</sup> Queste due recensioni, dedicate rispettivamente a *Estetica: teoria della formatività* e a "L'interpretazione dell'opera d'arte", una comunicazione di Pareyson raccolta negli *Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*, sono state accorpate e ristampate ne *La definizione dell'arte* con il titolo "L'estetica della formatività e il concetto di interpretazione" (Eco 1968a: 9-31).

feriamo tuttavia occuparci dei suoi paratesti meno conosciuti in cui, pur parlando di altri libri, Eco continua ad esplicitare le proprie posizioni in campo estetico facendo riferimento a concetti pareysoniani come quello di arte come “pura formatività”, al rapporto dialogico tra gli artisti e la materia esterna su cui lavorano, o ancora al processo interpretativo di chi fruisce un’opera d’arte proprio nei termini elaborati da Pareyson.

Nel 1953, recensendo ad esempio l’intervento “De l’improvisation” di Vladimir Janélévitch, Eco sostiene che l’autore conduce osservazioni di «importanza estetica» quando valorizza la relazione tra l’artista e la materia, ovvero quando

parla a lungo dei suggerimenti che lo strumento, la materia, la logica medesima dei suoni, la stessa meccanica abituale delle mani e delle dita del pianista danno alla fantasia che improvvisa. (Eco 1953: 517)

E parimenti, in una recensione del 1959, Eco condivide in pieno le opinioni di Gillo Dorfles quando questi, nel suo saggio *Le oscillazioni del gusto*,

ribadisce a più riprese che l’uso di nuovi materiali ha determinato nell’arte moderna nuove soluzioni stilistiche, e nel suo libro su *L’architettura Moderna* [1954] si sofferma a lungo sull’importanza che ha assunto la tecnica della costruzione in ferro nell’evoluzione del linguaggio architettonico moderno. (Eco 1959b: 459)

Eco non può che apprezzare gli scritti di questi autori che aderiscono a correnti estetiche contemporanee che, come quella di Pareyson, rivalutano l’importanza del lavoro “sulla”, “con la” e “nella materia”.<sup>13</sup> Si tratta di correnti che si oppongono all’idealismo crociano e riconoscono che “la bellezza”, “la verità”, “l’invenzione” e “la creazione” non si trovano solo in una dimensione spirituale astratta, ma sono anche legate all’universo tangibile delle cose (Eco 2004).

Si consideri poi la lunga recensione che Eco dedica all’*Essais sur la méthode en esthétique* di Raymond Bayer. Quando nel paratesto tenta di chiarire l’assunto di Bayer per cui è «nell’opera che risiede la capacità di orientare la comprensione», pone questo distinguo:

Dire che l’opera è regola della propria interpretazione potrebbe trarci in inganno e farci pensare cose che [Bayer] non intendeva sostenere. Poiché un conto è affermare che l’opera si fa regola di ogni sua interpretazione nel senso che permette e conduce un contatto personale, una riconquista del movimento che la compì, un ripercorrere il processo di formazione, per coglierla in quella vitalità che l’esser cosa esprime ma non pietrifica – e in questo caso si tratta di interpretazione, di colloqui: ai due poli del processo vi son due personalità concrete e viventi, l’una non può annullarsi nell’altra, e anche l’apporto soggettivo di chi cerca di capire acquista un valore e va analizzato e giustificato; come le intenzioni di chi produsse la cosa entrano a far parte della cosa,

<sup>13</sup> Sull’attività dialogica che si instaura tra gli artisti e la materia su cui lavorano nel pensiero di Pareyson, si veda Pareyson (1954: 28-42).

parte integrante vivificante – e un conto è invece dire che l'opera si fa regola di ogni sua comprensione nel senso che presenta una serie di aspetti omogeneizzabili in categorie generali, uno schema che chiama uno schema, una realtà fissata che si lascia ridurre in parola classificante. L'opera allora diviene paradigma dei propri giudizi, ma cosa immobile rimane l'opera e cosa immobile il giudizio. (Eco 1954b: 685)

In questo passo Eco, nel distinguere il concetto di «opera come regola di ogni sua interpretazione» da quello di «opera come regola di ogni sua comprensione» per come inteso da Bayer, si attiene ampiamente alla teoria estetica di Pareyson, pur non compiendo alcun riferimento diretto. Il debito contratto nei confronti del proprio maestro emerge in modo evidente soprattutto se confrontiamo il brano appena riportato con i passi di *Estetica: teoria della formatività* (Pareyson 1954) che parlano proprio di opere d'arte che «permettono e conducono un contatto personale» con i loro fruitori, e quindi del processo interpretativo in cui entrano in gioco «due personalità concrete e viventi» senza che l'una si annulli nell'altra.<sup>14</sup>

Se negli anni successivi si allontana completamente dalle posizioni di Bayer, Eco continuerà a basarsi sulla concezione pareysoniana del processo interpretativo di un'opera d'arte anche durante la stesura delle sue opere maggiori, come nel caso di *Opera Aperta* (Eco 1962a) pubblicata ben otto anni dopo questa recensione.

In diversi altri paratesti pubblicati nel corso degli anni Cinquanta Eco recensisce saggi che propongono metodi per “parlare scientificamente” di un'opera d'arte. Dopo essersi scagliato contro le «metodologie scientifiche troppo strettamente intese» di Raymond Bayer (Eco 1954b) e di Léon Bopp (Eco 1956c), più adatte a chi «classifica insetti» che non a chi «si occupa di raccolte di poesia» (*ivi*: 377), nel 1957 scrive un'entusiastica recensione a *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* di René Wellek e Austin Warren.<sup>15</sup>

Eco manifesta un apprezzamento sincero per questi autori che propongono una metodologia d'analisi in perfetta linea con la teoria pareysoniana. Le pagine del libro sono dedicate infatti sia «alla rassegna dei metodi esterni di ricerca sull'opera (storico-sociologico-psicologico)» – e quindi alla rassegna dei metodi che permettono di indagare le condizioni soggettive di chi fruisce un'opera d'arte – sia alla «rassegna dei metodi di ricerca intrinseca» (Eco 1957b: 130) – e quindi alla rassegna dei metodi che permettono di indagare la consistenza oggettiva degli “oggetti belli”. Di conseguenza, Eco osserva che «la funzione di polemica e di rottura» di questo libro nei confronti delle posizioni idealistico-crociane ben si accompagna ad «un certo tipo di interessi molto congeniali alla nostra sensibilità» (*ibidem*).

L'entusiasmo di Eco per la metodologia di analisi proposta da Wellek e Warren è più che giustificato: come osserva anche Trione, è una metodologia di questo tipo che egli ricerca, interessato com'è in quegli anni a far «affiorare un linguaggio esplicativo comune tra esperienze diverse», e a «prendere

<sup>14</sup> Cfr. il capitolo “Interpretazione e contemplazione” in Pareyson (1954: 151-188).

<sup>15</sup> La ricerca di una metodologia critica compatibile con l'estetica di Luigi Pareyson, che si muove invece ad un livello puramente speculativo, ha spinto Umberto Eco a esplorare diversi approcci nell'analisi dei testi estetici. Sull'urgenza che sente, verso la fine degli anni Cinquanta, di individuare una metodologia d'analisi compatibile alle posizioni pareysoniane, si veda Eco (1959c).

atto dell'inviolabile autonomia di ogni opera, ma poi stabilire un'identità di struttura comune alle opere di un certo periodo e far emergere alcuni punti di riferimento stabili» (Trione 2022: XXII). Questo rimane l'obiettivo di Eco anche quando, sul finire degli anni Cinquanta e i primi anni sessanta, inizia ad occuparsi di poetiche d'arte contemporanea.

## 5. Poetiche dell'opera aperta

Come ha recentemente ricordato Fedriga (2023), dalla fine degli anni Cinquanta Umberto Eco si dedica allo studio della relazione tra le nozioni di "forma" e "apertura" con l'obiettivo di individuare le strutture che sottendono le innovazioni stilistiche e formali introdotte dalle avanguardie artistiche. Sono questi gli anni in cui scrive i saggi che andranno a comporre la prima edizione di *Opera aperta* (Eco 1962a). Questo suo interesse e questo suo particolare approccio allo studio delle poetiche d'arte contemporanea si riflette anche sulla sua produzione paratestuale, perché sempre più spesso recensisce libri che affrontano in vario modo gli stessi argomenti.

Nel 1957, ad esempio, recensisce un saggio che tratta il carattere di apertura costitutivo dei testi estetici, *The Literary Symbol* di William York Tindall. Il volume, che nega l'univocità del simbolo letterario per insistere invece «sulla sua indefinitezza», si configura come «una guida ricchissima e sensibilissima per chi voglia affrontare il problema della "comunicazione indefinita" nella lettura contemporanea» (Eco 1957c: 539). Tindall parla infatti di "apertura" dell'opera letteraria proprio nei termini di "ambiguità", di "pluralità di significati" e di "molteplicità di letture" che un testo è in grado di suscitare, come evidenzia questo passo della recensione:

Analizzando poi i luoghi simbolici nella narrativa, l'autore dimostra come il simbolo si inserisca anche nelle narrazioni più esplicitamente realistiche: l'esempio portato, indubbiamente pertinente, è quello della grande macchina che appare nel capitolo della lavanderia. Che la descrizione della macchina superi il mero dato naturalistico per proporre l'oggetto come emblema immane e opprimente di una particolare condizione di alienazione operando nel contempo una commossa trasfigurazione omerica del lavoro delle lavandaie, tutto questo ci pare evidente e a tale impressione di lettura si riferisce probabilmente Tindall. (Ivi: 536)

Allo stesso modo, di «bello come esperienza aperta» si occupa in parte anche il *Traité d'esthétique* di Raymond Bayer, che Eco recensisce nel corso dello stesso anno:

Bayer parla sempre dell'esperienza del bello come di esperienza «aperta» e dell'oggetto bello come di qualcosa di non conchiuso in una sua regola oggettiva e definitiva, così che proprio là dove l'autore analizza con dovizia di documentazione quella canonica della bellezza confermata da tanti recenti studi scientifici e da tante sperimentazioni psicologiche [...] proprio in questa sede viene riconfermato come il valore estetico nasca proprio da uno «scarto», da una *trouvaille*, dall'uscita infinitesimale dal canone. (Eco 1957d: 267-268)

Nonostante siano evidenti le affinità tra questi passi e quanto Eco si troverà più avanti a scrivere su *Opera aperta*, al momento non trova convincenti né le posizioni di Tindall né quelle di Bayer. Nello specifico, rimprovera Tindall di non essere «mai chiaro come vorrebbe» e di essere persino contraddittorio nella sua esposizione (Eco 1957c: 535); Dissente invece fortemente da Bayer in relazione alla «sua concezione del giudizio e dell'attività di predicazione categoriale in campo estetico» (Eco 1957d: 271).

In altre occasioni, invece, Eco recensisce saggi che lo influenzeranno in modo piuttosto evidente durante la stesura di *Opera aperta*. Si consideri ad esempio la scheda bibliografica che nel 1958 dedica a *Le «Livre» de Mallarmé* di Jacques Scherer. Nel paratesto in esame, agganciandosi alle riflessioni di Scherer, osserva come nel suo *Livre* Mallarmé

prevedeva una caratteristica struttura delle pagine tale da consentire una scomposizione e permutazione delle parti del volume, ad ogni permutazione possibile corrispondendo una nuova possibilità di lettura, con tutte le variazioni di significato (e di relatività connesse). (Eco 1958b: 305)

In modo analogo, nel 1962, Eco osserva che «il *Livre* doveva essere un monumento mobile» poiché «le stesse pagine non avrebbero dovuto seguire un ordine fisso: esse avrebbero dovuto essere collegabili in ordini diversi secondo leggi di permutazione» (Eco 1962a; rist. del 2023: 22-23). In questa scheda bibliografica, nelle poche righe rimaste a disposizione, Eco anticipa anche altre fondamentali osservazioni che staranno alla base di *Opera Aperta*. Muovendosi infatti “in orizzontale” tra i vari domini della cultura (Paolucci 2017), accenna all'esistenza di legami tra diverse espressioni culturali:

In questa esigenza dell'opera «smontabile» e «ricomponibile» in questa tecnica della permutazione, ci pare di intravedere, sotto una forma che diremmo mitologica, certe tendenze manifestate ad esempio da esperimenti attuali della musica elettronica: o sotto tutt'altro punto di vista la tipica dislocabilità degli etimi verbali nell'ultimo Joyce. (Eco 1958b: 305)

E in coda alla scheda arriva a riconoscere che l'impresa di Mallarmé è «tutta fondata su una poetica della assoluta ambiguità» (*ibidem*).

Nei paratesti pubblicati a partire dalla fine degli anni Cinquanta Eco inizia a mostrare poi un interesse crescente nei confronti della teoria dell'informazione, un settore delle metodologie scientifiche «nel quale ci pare possibile reperire indicazioni interessanti ai fini della nostra ricerca sulla poetiche contemporanee» (Eco 1960c: 58). Questo interesse è molto significativo, considerando il ruolo centrale che la teoria ha in *Opera aperta* (1962a), ne *La struttura assente* (1968b) e, in misura minore, nel *Trattato di semiotica generale* (1975).

È nel 1959 che Eco cita per la prima volta A. A. Moles e i suoi studi sulla teoria dell'informazione. Sulla *Rivista di estetica* n. 3 dedica una scheda bibliografica al saggio *Application de l'indice de Flesch à la langue française*, scrivendo che

È facile intravedere l'indubbio interesse di tali ricerche intese come cauti preliminari ad una fenomenologia delle strutture comunicative, anche per quel che riguarda un messaggio di tipo molto complesso come può essere considerata un'opera d'arte letteraria. (Eco 1959d: 476)

L'interesse che Eco dimostra per il lavoro di Abraham A. Moles è reale. Ne è una prova il capitolo "Apertura, informazione, comunicazione" di *Opera aperta* (Eco 1962a; rist. del 2023: 75-140) in cui si cimenta in prima persona nell'analisi del linguaggio poetico usando gli strumenti derivanti dalla teoria dell'informazione (e in cui il saggio di Moles figura come parte della bibliografia).

Eco continua ad occuparsi di teoria dell'informazione in numerose altre schede bibliografiche pubblicate nel 1960. Tra quelle presenti sulla *Rivista di estetica* n.1 segnaliamo le schede dedicate ai singoli articoli contenuti nel *Journal of aesthetics and art criticism*, vol. XVII, n. 4. Molti di questi lavori ("Some Remarks on Value and Greatness in Music" di Leonard B. Meyer; "Information Theory: An Introductory Note" di Rudolf Arnheim; "Stochastic Composition Process" di Fred Attneave; "Information as a Measure Experience of Music" di David Kraehenbuhel e Edgard Coons) affrontano in vario modo i rapporti tra la teoria dell'informazione e l'estetica e hanno il merito di documentare l'interesse sempre crescente che il problema rivestiva oltreoceano.

Nelle pagine di *Opera aperta* Eco traccia anche una storia delle poetiche, parla della scoperta del "Disordine" da parte delle discipline scientifiche contemporanee, dell'impossibilità di ottenere un'immagine coerente ed unitaria del mondo che ne è derivata e della conseguente crisi dell'uomo occidentale. Teniamo a sottolinearlo perché simili tematiche vengono anticipate anche nella recensione a *Barocco e novecento* di Luciano Anceschi (Eco 1960b), nella scheda bibliografica a "Concept of Space and Spatial Organization in Art" di Irving L. Zupnich (Eco 1960d) e, affrontate in modo decisamente più approfondito, nella lunga postfazione a *Lo zen* di Alan W. Watts (Eco 1959e).

Tutte le tematiche finora elencate rimarranno una costante nel pensiero echiano e, pur se in modo sempre meno frequente, verranno affrontate nuovamente anche in alcuni paratesti successivi alla pubblicazione di *Opera aperta*. Nel 1963 Eco recensisce ad esempio *Vita di Galileo* di Bertold Brecht e in questa sede torna a parlare delle poetiche artistiche contemporanee (Eco 1963b); nello stesso anno, recensendo *Storia delle scienze* di Nicola Abbagnano, parla della scoperta del "Disordine" da parte delle discipline scientifiche e della rottura dell'ordine tradizionale che l'uomo identificava con la struttura oggettiva del mondo (Eco 1963c); nell'introduzione a *I colori del ferro* parla dell'estetica pareysoniana, dell'informale pittorico e di poetica dell'oggetto ritrovato (Eco 1963a); in diverse occasioni riflette sulle tecniche del romanzo contemporaneo in generale e di James Joyce in particolare (Eco 1963d; 1965b; 1967a); in due recensioni del 1966 ritorna sui principi generali della teoria matematica dell'informazione (Eco 1966a; 1966b).

## 6. Cultura di massa

Dalla metà degli anni Cinquanta e per tutto il corso del decennio successivo Eco si occupa anche di cultura di massa, sia per motivi professionali che per interesse intellettuale. Ricordiamo infatti che dal 1954 al 1958 trova lavoro presso gli uffici della neonata RAI, mentre nel 1959, subito dopo il servizio militare, viene assunto dalla casa editrice Bompiani. A livello paratestuale dimostra il suo interesse sull'argomento sia recensendo saggi *sulla* cultura di massa che prodotti *della* cultura massa.

Le sue prime incursioni in questo campo si limitano a qualche scheda bibliografica: nel 1957 ne scrive appena due, una per la *Rivista di estetica* n. 2 dedicata a *La parrocchia delittuosa* di W. H. Auden e una per la *Rivista di estetica* n. 3 dedicata a *L'action spécifique de la radio et de la télévision* di K. Holzamer. Nel 1958 ne scrive una sulla *Rivista di estetica* n. 1 dedicata a *Principes d'une esthétique radiophonique* di Raymond Bayer, e ben quattro sulla *Rivista di estetica* n. 2, dedicate rispettivamente a: «Aspectos do Rock and Roll» di H. Barbuy, a *L'excitation subliminale* di A. Garrat, a *Diction poétique et radiophonie* di J. Charpier, e infine a *État présent du proximitisme* di J. Warnant.

La prima recensione dedicata ad un saggio sulla cultura di massa risale invece al 1959, quando Eco si occupa de *Le oscillazioni del gusto* di Gillo Dorfles. Si tratta di un paratesto estremamente interessante perché, affrontando temi come i "livelli di cultura" o il "Kitsch", in queste pagine Eco anticipa numerose questioni di cui tornerà ad occuparsi in modo più compiuto solo qualche anno più tardi, con il suo *Apocalittici e integrati* (Eco 1964):

Se le mutazioni del gusto sono una costante nella storia dell'umanità, mai come oggi, osserva Dorfles, queste differenze e stratificazioni sono state così profonde nell'ambito di uno stesso periodo storico: [...] l'arte si è oggi specializzata a tal punto che possiamo parlare di strati diversissimi di produzione, da un'arte colta a un'arte media sino a un'arte di massa. Dorfles sviluppa qui una distinzione familiare alla critica anglosassone, quella fra cultura highbrow, middlebrow e lowbrow (e servono come esempi del primo livello Joyce e Eliot, Klee e Webern; del secondo Viki Baum e Mascagni; del terzo quell'insieme di fenomeni d'arte di massa che i tedeschi chiamano il Kitsch, il pasto estetico della maggioranza, dal fumetto al film commerciale e la canzonetta). (Eco 1959b: 456)

È noto come Eco, proprio nelle prime pagine di *Apocalittici e integrati*, muova una critica radicale ad una visione gerarchica della cultura come quella appena proposta.<sup>16</sup> Tuttavia, nel paratesto in esame non avanza ancora nessun commento, preferendo offrire prima una trattazione obiettiva di tutte le posizioni di Dorfles. Tra i punti più interessanti del pensiero di Dorfles si con-

<sup>16</sup> Bisogna comunque sottolineare che la gerarchia presentata in questa recensione non rispetta fedelmente quella riportata in *Apocalittici e integrati*. Nel saggio del 1964 il Kitsch si trova al livello del midcult, ed è definito come una corruzione della cultura alta a fini commerciali. I prodotti masscult (come i film commerciali o le canzonette) si differenziano per il fatto che non intendono emulare esperienze estetiche più elevate.

siderino i fattori che riconosce come causa di una così «dissociata situazione del gusto»:

Tra le principali ragioni di crisi del gusto Dorfles cita quelli che egli chiama mezzi di riproduzione meccanica (radio, televisione, fonografia in particolare) i quali avrebbero pura funzione riproduttiva e comporterebbero due pericoli essenziali: anzitutto una corruzione del gusto attraverso la proposte di opere che nella riproduzione perdono la loro freschezza individuale e appaiono falsificate; in secondo luogo la involontarietà della fruizione cui esse sottopongono, colpendo il fruitore con un quantità di stimoli cui egli non è psicologicamente disposto con la dovuta attenzione (e si pensi alla musica che la radio riversa quotidianamente su di noi). (Ivi: 458; corsivi dell'autore)

Se fino a questo punto della recensione Eco aveva fedelmente seguito Dorfles nel suo discorso, con questi attacchi ai nuovi mezzi di comunicazione di massa sente il bisogno di intervenire ed offrire il suo primo commento personale:

A proposito di queste ultime osservazioni, non ci sentiremmo tuttavia di accettare la squalifica dei mezzi riproduttivi visti solo come elementi di disorientamento estetico. Siamo d'accordo sul fatto che la televisione concorre a diffondere una serie di banalità; che la radio trasmette una grande quantità di musica scadente intorbidendo, con un bombardamento massiccio, il gusto del pubblico; che una esecuzione di Milstein riprodotta su disco impedisce di cogliere mille finezze dell'impasto sonoro originale, e così via. Tuttavia, di fronte a tecniche nuove occorre pur sempre partire da un atto di fiducia nelle capacità creative dell'uomo e nella fecondità di ogni materia con cui si trova a lottare. (Ivi: 459)

Quest' «atto di fiducia» nei confronti delle «tecniche nuove» prefigura alcune posizioni che Eco assumerà più tardi in *Apocalittici e integrati*.<sup>17</sup> Se dunque una visione dei domini culturali è sottesa alle parole che Eco scrive in questo paratesto del 1959 (e più avanti nel saggio del 1964), non è certamente una visione gerarchica e implicante giudizi di valori; appare anzi essere una visione «orizzontale», in cui tutti i domini hanno pari dignità e solo all'interno di ciascuno di essi si possono riscontrare diverse altezze (Paolucci 2017). Il dominio della televisione o quello della radio presentano un elevato numero di pessimi prodotti culturali – ed Eco lo riconosce anche nel paratesto in esame – ma non per questo i nuovi «mezzi riproduttivi» debbano essere «squalificati» a priori. Come anzi affermerà poco più avanti proprio in *Apocalittici e integrati*, «solo accettando la visione dei vari livelli come complementari e fruibili tutti dalla stessa comunità di fruitori si può aprire una strada a una bonifica

<sup>17</sup> Nel capitolo «Appunti sulla televisione», dopo aver definito il mezzo televisivo «uno dei fenomeni base della nostra civiltà (e che pertanto occorra non solo incoraggiarla nelle sue tendenze più valide ma anche studiarla nelle sue manifestazioni)» (Eco 1964: 317), Eco osserva che: «non [è] vero che un nuovo fatto tecnico, per l'essere nato in certe situazioni storiche e l'essersi sviluppato in un certo modo, sia inevitabilmente negativo, non piegabile ad usi più illuminati [...]. Non vi è nessun portato della tecnica umana che non possa essere strumentalizzato quando si abbia davvero una ideologia in base alla quale programmare le nostre operazioni». (Ivi: 350-351)



culturale dei mass media» (Eco 1964: 56). La critica che muove a Dorfles nel paratesto in esame ha il merito di documentare quanto lucide fossero le sue posizioni sull'argomento già nel 1959.

Eco parla di comunicazioni di massa anche nel 1963, sulle pagine del *Corriere della sera*. In questa sede smonta dei discorsi degli intellettuali-apocalittici e degli intellettuali-integrati mostrando al lettore le ideologie di fondo e le trappole argomentative adottate nei loro scritti. Ne "La strategia del desiderio" (*Corriere della Sera* del 26 maggio 1963) recensisce *Strategia del desiderio* di Ernest Dichter, un volume che si occupa di tecniche pubblicitarie che permettono di manovrare i desideri delle masse. Nonostante Eco giudichi il libro «una lettura appassionante», sostiene che Dichter si riveli essere un *integrato*: la filosofia che fa da sfondo alle sue parole si allinea con le necessità di un'economia basata sul consumo per il consumo, dà per scontato che le tecniche pubblicitarie siano intrinsecamente positive e trascura il fatto che la cultura di massa è prodotta da gruppi di potere economico con l'obiettivo di massimizzare i profitti (Eco 1963e).

In "Da Pathmos a Salamanca" (*Corriere della Sera* del primo settembre 1963) Eco recensisce *I venditori di apocalisse* di Milo Temesvar.<sup>18</sup> I venditori di apocalisse di cui parla in questo scritto sono coloro che, senza approcciarsi con sguardo critico ai prodotti della nuova civiltà di massa, costruiscono direttamente teorie sulla decadenza, specialisti nel dimostrare che «il nuovo orizzonte di problemi è radicalmente equivoco, antiumano, e che occorre rifarsi al culto dei valori di un tempo per garantire all'umanità la sopravvivenza» (Eco 1963f: 7). All'esatto opposto di quanto accadeva nella recensione a *Strategia del desiderio*, l'obiettivo polemico di Eco in questo scritto sono quelli che in *Apocalittici e integrati* chiamerà gli *apocalittici*, e cioè gli intellettuali dall'«atteggiamento improduttivo» che «sopravvivono proprio confezionando teorie sulla decadenza» circa la cultura di massa (Eco 1964: 4).<sup>19</sup>

Dal marzo 1965 Umberto Eco inizia a collaborare con il periodico *L'Espresso*. Gli viene affidata la cura di una rubrica letteraria che, inizialmente priva di titolo, a partire dal dicembre dello stesso anno viene intitolata "Letture e Idee". In questa sede recensisce prevalentemente prodotti della cultura di massa.

In perfetta linea con l'approccio che delinea in *Apocalittici e integrati*, in queste sue recensioni di prodotti di massa Eco si impegna ad esplicitare e a criticare apertamente l'ideologia che li sottende. È quanto accade ad esempio nella recensione dedicata a *Cuore* di Edmondo de Amicis (*L'Espresso* n. 14 del 1965), alla raccolta di racconti *Horror I* e *Caccia alle spie* (*L'Espresso* n. 21 del 1965) o al *Visconte di Bragelonne* di Alexander Dumas (*L'Espresso* n. 5 del 1966). Talvolta Eco va anche oltre e si dilunga a spiegare come determinati

<sup>18</sup> In questo caso si tratta di una "finta" recensione: sia l'autore che il libro sono frutto completo della sua fantasia.

<sup>19</sup> Eco inserirà entrambi questi articoli scritti per il *Corriere* tra i saggi di *Apocalittici e integrati*, nella sezione finale che dà il titolo al volume. Questo ci porta a comprendere come, al di là della critica occasionale che muove ai volumi, riterrà proprio i casi di Dichter e di Temesvar come emblematici di un certo modo – erroneo ma diffuso – di approcciarsi allo studio della comunicazione di massa.

autori, nell'adottare deliberatamente specifiche posizioni ideologiche, cercano soltanto di assecondare le aspettative delle masse per vendere meglio i loro prodotti. È il caso, ad esempio, del «fascismo» dello scrittore di fantascienza Robert Henlein (*L'Espresso* n. 13 del 1965):

Il “fascismo” di Heinlein [è] semplicemente una sorta di fiuto commerciale, attraverso il quale questo abilissimo artigiano capisce al volo, nei vari momenti storici, quale sia il tema che colpisce meglio la fantasia di un pubblico medio, e si regola di conseguenza, con cinismo e disinvoltura. (Eco 1965c: 26)

In altre occasioni Eco parla delle tecniche del Kitsch, e quindi delle strategie testuali impiegate da determinati autori per rendere i loro scritti appetibili ad un pubblico più ampio possibile. È il caso di Ian Fleming in *Solo per i tuoi occhi* (*L'Espresso* n. 39 del 1965), di Philip K. Dick in *La svastica sul sole* (*L'Espresso* n. 34 del 1965), di Guido Da Verona in *Sciogli la treccia, Maria Maddalena* (*L'Espresso* n. 7 del 1966) o ancora di Ponson Du Terrail nella serie di *Rocamboles* (*L'Espresso* n. 12 del 1966). Allo stesso modo, ne “Le alcove proibite di Montanelli” (*L'Espresso* n. 3 del 1966) Eco indaga le ragioni che hanno portato un saggio di storia – *L'Italia dei secoli bui* di Indro Montanelli – ad avere un successo di massa paragonabile «ad un giallo di Fleming» (Eco 1966c: 18).<sup>20</sup> Egli riconduce il successo del libro all'impiego di alcune specifiche tecniche che, se pure hanno portato il Medioevo di Montanelli ad affermarsi presso un vasto pubblico, hanno reso però il suo scritto più simile ad un «affascinante romanzo» che non ad un'opera storiograficamente accurata.<sup>21</sup>

## 7. Strutturalismo

Nel corso del Novecento si è assistito a un notevole sviluppo degli studi linguistici e semiotici sia in Europa che negli Stati Uniti d'America. Con lo scoppio della “moda dello strutturalismo” nell'Italia di metà anni Sessanta, Umberto Eco ha dimostrato il suo interesse per l'argomento scrivendo numerose recensioni su lavori che adottano il metodo strutturale nelle loro analisi o che affrontano lo strutturalismo come corrente filosofica. È soprattutto su *L'Espresso* che richiama l'attenzione dei lettori su tali questioni. Per la sua rubrica “Lecture e idee” infatti recensisce (o quantomeno menziona) scritti di Saussure, Hjelmslev, Propp, Lévi-Strauss, Barthes, Greimas, Genette, Jakobson e molti altri.

<sup>20</sup> L'intervento è stato ristampato ne *Il costume di casa* con il titolo “il moderato moderato” (Eco 1973: 251-255). Curiosamente, in questa sede lo scritto viene datato in modo errato, poiché è fatto risalire al 1965.

<sup>21</sup> Risulta interessante osservare come, nel corso di «Comunicazioni di massa» che Eco tiene al DAMS di Bologna dal 1971, egli ritorni più volte sul tema del romanzo popolare, e quindi sui libri e sugli autori recensiti in queste sedi. Attraverso la consultazione del registro delle lezioni, tratto dall'archivio storico dell'Università di Bologna grazie alla collaborazione del dott. A. Daltri, risulta ad esempio che il 3 marzo 1972 Eco abbia tenuto una lezione sul feuilleton; il 10 e il 17 marzo delle lezioni su *I misteri di Parigi* di Eugène Sue; il 24 marzo una lezione sull'ideologia del superuomo nel romanzo popolare da Sue a Dumas.

Sono pagine interessantissime, perché anticipano numerose questioni di cui Eco tornerà ad occuparsi in modo più compiuto nella sezione D de *La struttura assente* (1968b). Ad esempio, nella recensione che nel 1965 dedica alla prefazione scritta da Lévi-Strauss a *Teoria generale della magia* di Marcel Mauss (*L'Espresso* n. 17 del 1965), spiega ai lettori in una manciata di righe cosa sia il metodo strutturale e quali siano le diverse accezioni del termine “struttura”:

[il metodo strutturale] consiste nell'interpretare un dato campo di fenomeni come sistema di relazioni reciproche, in cui ogni elemento è funzione degli altri. Almeno così s'è cominciato in linguistica. [...] Ma usare il metodo strutturale può avere due significati: o si crede che la nozione di struttura sia uno strumento comodo per spiegare certi fenomeni, per renderli intelligibili; o si crede che realmente le cose siano strutturate nel modo in cui lo strutturalista le descrive. (Eco 1965a: 24)

Proprio in questa sede, inoltre, osservando come Lévi-Strauss opti «per la soluzione realistica» e ponga «espressamente le basi di una metafisica», Eco anticipa la sua celebre critica allo “strutturalismo ontologico”. Lévi-Strauss sostiene l'esistenza di una struttura già data come fondamento ultimo e costante dei fenomeni naturali e culturali e afferma che «le leggi strutturali precedano e determinano le nostre scelte individuali»; Eco manifesta il proprio scetticismo nei confronti di simili posizioni sostenendo di contro che il ridurre la ricchezza dei miti e delle spiegazioni dei vari popoli a una supposta legge unica del pensiero universale altro non sia che «una nuova forma di etnocentrismo» (*ibidem*).

Eco continua ad esprimere i propri dubbi nei confronti dello “strutturalismo ontologico” anche nella recensione che dedica a *Poesia ed ontologia* di Gianni Vattimo (*L'Espresso* n. 2 del 1968). In questa sede ripercorre velocemente le posizioni di Heidegger sull'Essere non altrimenti attingibile se non attraverso la dimensione del linguaggio e conclude osservando che, «nel momento in cui la nuova critica viaggia in questa direzione», nel momento in cui si mette cioè sulla via dello heideggerismo, «le sue pretese strutturalistiche sono solo una pia illusione, o meglio, un rifiuto di accettare alcune premesse» (*ibidem*). Pur se sintetizzate in poche righe, sono comunque le stesse conclusioni a cui perverrà nel capitolo 5 della sezione D de *La struttura assente*.

Sempre sullo stesso argomento, infine, segnaliamo l'intervento “Le parole del duemila” (*L'Espresso* n. 52 del 1967) in cui Eco recensisce la prima edizione italiana del *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure. Sottolinea la portata rivoluzionaria del saggio con queste parole:

Se è lecito avanzare previsioni interpretando dei sintomi, potremo dire allora con molta tranquillità che gli storici futuri della cultura del Duemila considereranno la figura di Ferdinand de Saussure, rispetto al ventesimo secolo, così come noi consideriamo per esempio quella di Darwin rispetto al diciannovesimo. Nei due casi abbiamo un pensatore che istituisce un modo di pensare e obbliga gli studiosi di altre discipline ad estenderlo al proprio campo, impone insomma una leadership metodologica. (Eco 1967b: 24)

Per Eco la rivoluzione consiste nella nozione di “struttura”, in questo paratesto esemplificata come uno strumento che permette di i) «ridurre tutte le cose certe a forme elementari, leggibili, manovrabili» e ii) «di parlare almeno un linguaggio unificato per una realtà che pare avere tutti gli attributi possibili, salvo quello dell’unità» (*ibidem*). Nel resto della recensione si discosta dall’analisi specifica del *Corso di linguistica generale* per parlare della «vague strutturalistica» di quegli anni, concentrandosi in particolar modo sui testi che compiono un «uso illegittimo» delle idee strutturalistiche nate con Saussure. Cita a tal proposito degli scritti di Pietro Bianchi, di Alberto Arbasino e di Roland Barthes.

## 8. Critica di costume

In qualche paratesto pubblicato nella seconda metà degli anni Sessanta, infine, Eco utilizza dei libri come pretesto o punto di partenza per commentare e valutare norme, comportamenti e tendenze culturali della società italiana dell’epoca. È quanto accade ad esempio nella recensione dedicata a *La peste nera* di Niemand Nobody (*L’Espresso* n. 23 del 1966).

*La peste nera* ci viene presentata come «una sorta di favola o apologo che prende le mosse dalla terribile epidemia di peste nera che infuriò sulla Bassa Slobbovia un cinquantennio fa» (Eco 1966d: 16). Anche in questo caso si tratta di una “finta” recensione perché sia il libro che l’autore sono frutto della fantasia di Eco. Persino la stessa località di Slobbovia è del tutto immaginaria, ma Eco inventa il libro e gli eventi di cui tratta per criticare in modo allegorico le celebrazioni circa l’entrata in guerra dell’Italia contro l’Impero Austro-Ungarico durante la Prima Guerra Mondiale.<sup>22</sup>

Senza dubbio più famoso è l’intervento “Pochi clamori tra la Bormida e il Tanaro” (*L’Espresso* n. 8 del 1967), in cui Eco parte dalla lettura di un libro di storia – *Storia degli alessandrini* di Fausto Bima – per dilungarsi in considerazioni su quelle che ironicamente definisce le «caratteristiche razziali» dei suoi concittadini. Una rapida scorsa alla storia della sua città natale lo porta a definire Alessandria una città «senza retorica e senza miti, senza missioni e senza verità» (Eco 1967c: 24):

Gli alessandrini non si sono mai entusiasmatis per nessuna Virtù Eroica, nemmeno quando questa predicava di sterminare i Diversi. Alessandria non ha mai sentito il bisogno di imporre un Verbo sulla punta delle armi; non ci ha dato modelli linguistici da offrire agli speakers radiofonici, non ha creato miracoli d’arte per cui far sottoscrizioni, non ha mai avuto nulla da insegnare alle genti, nulla per cui debbano andar fieri i suoi figli, dei quali essa non si è mai preoccupata di andar fiera. (*Ibidem*)

Il libro di Bima ha ben poco a che vedere con simili considerazioni morali. In effetti, Eco utilizza i dati storici contenuti nel libro soltanto come punto di

<sup>22</sup> Emerge la passione di Eco per i fumetti: la località della *Bassa Slobbovia* è stata inventata da Al Capp nel 1946 e resa popolare nelle strisce del suo *Li’l Abner*.

partenza per sviluppare in modo indipendente il proprio discorso.<sup>23</sup> Questo è particolarmente evidente quando, caso piuttosto raro, usa la *Storia degli alessandrini* per parlare di sé stesso e delle sue qualità. In questa sede Eco riconosce infatti che alle basi del suo «scetticismo», della sua «diffidenza per i valori astratti» e per «il Noumeno», non ci sono ascendenze culturali o scelte ideologiche, ma il semplice fatto di essere nato ad Alessandria.

Eco parla di sé stesso anche ne “Le forbici del borghese” (*L'Espresso* n. 50 del 1965), intervento in cui, facendo continui parallelismi con il *Frankenstein* di Mary Shelley, parla dei valori della società borghese del suo tempo e della generazione dei “capelloni” in rivolta, dalla cui parte si schiera apertamente (Eco 1965d).

Ne “Il gigante nero e la vergine bianca” (*L'Espresso* n. 14 del 1967), infine, Eco prende spunto dalla raccolta di saggi *Illusione e pregiudizio* di Remo Cantoni per delineare e criticare la figura dell’“uomo etnocentrico”. Parliamo di critica di costume anche in questo caso perché Eco delinea un “modello” che non può essere associato a una persona singola, ma ad un atteggiamento diffuso nella nostra società:

L'uomo etnocentrico (quello che distingue il mondo tra “uomini” e “barbari”) non è solo colui che paventa le mani grandi di un gigante nero sulle carni di una vergine bianca; è anche colui che continua a pensare all'entità “selvaggio” in modo astratto [...]; uomo etnocentrico è colui che persegue sogni di dominio militare, di missione civile imposta con la forza, colui che crede ciecamente nelle proprie idee, colui che trasforma la propria ideologia in ideologismo settario, colui che divide il mondo con un muro [...], colui che tenta di mostrarsi gentile con gli ex-selvaggi unificandoli nel calderone-ghetto di espressioni come “Terzo Mondo”. (Eco 1967d: 24).

Com'è noto la critica di costume, ben lungi dall'essere limitata alla sua sola fase presemiotica, rimarrà una pratica costante nell'intera carriera di Umberto Eco.

## 9. Conclusione

Dalla prefazione a *I misteri di Parigi* di Eugène Sue alla recensione del *Corso di linguistica generale* di Ferdinand de Saussure, dalla postfazione a *Lo zen* di Alan W. Watts alla scheda bibliografica a *Le «Livre» de Mallarmè* di Jacques Scherer, emerge chiaramente come Umberto Eco sia stato un intellettuale che ha letto di (e scritto su) tutto. Eco si è rivelato un critico e recensore estremamente versatile e competente, in grado di esaminare una vasta gamma di saggi, articoli, romanzi e racconti di vario genere e natura.

A nostro avviso tutti questi suoi paratesti, diversi per genere e per stile, legati alle contingenze del caso e stimolati dalle proposte editoriali del momento, possono fondamentalmente essere ricondotti alle sei macro-categorie che abbiamo delineato. Categorie che ci restituiscono una chiara visione non

<sup>23</sup> L'articolo può essere letto e compreso pienamente anche al di là del suo valore “paratestuale”. Non a caso Eco riprende e inserisce questo scritto in apertura de *Il costume di casa* (Eco 1973).

solo dei suoi gusti letterari, ma anche dell'evoluzione dei suoi campi di ricerca e delle sue prospettive metodologiche, dai primi anni in cui è un brillante studente di filosofia ed è fortemente influenzato dalla teoria della formatività di Luigi Pareyson, fino agli anni in cui lavora alla Bompiani e si interessa di comunicazioni di massa e di strutturalismo.

Speriamo di aver evidenziato a sufficienza la rilevanza di questi paratesti, spesso trascurati dagli studiosi dell'opera echiana, e che pur contengono interessantissime riflessioni di carattere generale su argomenti cruciali per il nostro autore, come il metodo storiografico, le poetiche d'arte contemporanea, le comunicazioni di massa o la critica allo strutturalismo ontologico.

In conclusione, riteniamo che il percorso intrapreso in questo intervento offra diverse possibili prospettive future: in primo luogo, la possibilità di confrontare tali paratesti con le bozze dattiloscritte conservate negli studi di Eco, aprendo così la strada alla scoperta di ulteriori dati come correzioni, aggiunte o cancellature dell'autore. Questo lavoro è già stato avviato grazie alla collaborazione con gli Eredi Eco, che ci hanno gentilmente concesso l'accesso ai documenti custoditi nella sua casa di Milano.

In secondo luogo, il nostro discorso potrebbe essere arricchito da un'analisi del modo in cui gli interessi e gli atteggiamenti di Umberto Eco siano stati influenzati dalle profonde trasformazioni della società italiana del secondo dopoguerra. Si tratta di un tema certamente complesso, che meriterebbe uno studio separato e più approfondito.

Infine, è importante sottolineare che la ricerca condotta in queste pagine non è che ai suoi inizi: la nostra analisi si è focalizzata esclusivamente sui primi quindici anni di attività di Umberto Eco, e richiede necessariamente di essere completata da un lavoro analogo che esplori la sua "fase semiotica".

## Bibliografia

- Eco, Umberto  
1953 Recensione di *Filosofia dell'arte* di AA.VV., *Filosofia* (Luglio), 515-521.  
1954a Recensione di *L'esthétique de Stéphane Mallarmé* di G. Delfel, *Rivista di Filosofia* (gennaio), 93-96.  
1954b Recensione di *Essais sur la méthode en esthétique* di R. Bayer, *Filosofia* (Ottobre), 680-685.  
1955 Recensione di *Estetica: teoria della formatività* di L. Pareyson, *Lettere italiane* (luglio), 359-366.  
1956a *Il problema estetico in San Tommaso*, Torino, Edizioni di filosofia.  
1956b Recensione di *Scritti minori. 1) Aesthetica* di A. Rostagni, *Filosofia* (ottobre), 785-787.  
1956c Recensione di *Philosophie de l'art* di L. Bopp, *Filosofia* (aprile), 376-381.  
1957a Recensione di *Le Surréalisme, même*, 1, di A. Breton, *Il Verri*, 2, 102-104.  
1957b Recensione di *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario* di R. Wellek e A. Warren, *Rivista di estetica*, 1, 130-135.  
1957c Recensione di *The Literary Symbol* di W. Y. Tindall, *Filosofia* (luglio), 533-539.  
1957d Recensione di *Traité d'esthétique* di R. Bayer, *Rivista di estetica*, 2, 267-272.  
1958a Recensione a "L'interpretazione dell'opera d'arte" di L. Pareyson, *Il Verri*, 1, 115-121.

- 1958b Schede bibliografiche per *Rivista di estetica*, 2, 298-319.
- 1959a «Sviluppo dell'estetica medievale», in AA.VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. 1, pp. 115-230, Marzorati, Milano.
- 1959b Recensione di *Le oscillazioni del gusto* e di *Il divenire delle arti* di G. Dorflès, *Rivista di estetica*, 3, 456-60.
- 1959c «Il simposio di estetica», *Il Verri*, 3, 92-98.
- 1959d Schede bibliografiche per *Rivista di estetica*, 3, 452-483.
- 1959e «Lo zen e l'occidente», postfazione a *Lo zen* di A. W. Watts, Milano, Bompiani, 147-172.
- 1960a Recensione di *Il pensiero estetico di Nicolò Cusano nella sua prospettiva estetica* di G. Santinello, *Rivista di estetica*, 1, 130-134.
- 1960b Recensione di *Barocco e Novecento* di L. Anceschi, *Rivista di estetica*, 3, 445-448.
- 1960c «Apertura e "informazione" nella struttura musicale: uno strumento d'indagine», *Incontri musicali*, 4, 57-88.
- 1960d Schede bibliografiche per *Rivista di estetica*, 2, 310-312.
- 1961 Recensione di *La critica d'arte nel pensiero medioevale* di R. Assunto, *Rivista di estetica*, 2, 285-289.
- 1962a *Opera aperta*, Milano, Bompiani, (2° ed. rivista 1967; ed. cons. Milano, La nave di Teseo, 2023).
- 1962b «My exagmination round his factification for incamination to reduplication with ridecolation of a portrait of the artist as Manzoni», *Il Verri*, 2, 141-151.
- 1962c Recensione di *Histoire de l'esthétique* e di *Introduction a l'esthétique contemporaine* di R. Bayer, *Rivista di estetica*, 1, 136-141.
- 1963a Introduzione a *I colori del ferro*, AA. V.V., Italsider, Genova, V-X.
- 1963b «Lezione morale di Brecht», *Corriere della Sera* (7.3.1963), 7.
- 1963c «Una meravigliosa storia delle scienze», *Corriere della Sera* (12.5.1963), 8.
- 1963d «In Joyce c'è anche D'Annunzio», *Corriere della Sera* (30.6.1963), 7.
- 1963e «Strategia del desiderio», *Corriere della Sera* (26.5.1963), 7.
- 1963f «Da Pathmos a Salamanca», *Corriere della Sera* (1.9.1963), 7.
- 1964 *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani.
- 1965a «Lévi-Strauss scioglie i nodi della magia», *L'Espresso*, 17, 25.
- 1965b «Nel magazzino di Flaubert», *L'Espresso*, 18, 26.
- 1965c «È il momento della fantateologia», *L'Espresso*, 13, 26.
- 1965d «Le forbici del borghese», *L'Espresso*, 50, 26.
- 1966a «Semantica per l'estate», *L'Espresso*, 31, 18.
- 1966b «Il gatto sotto il letto», *L'Espresso*, 20, 24.
- 1966c «Le alcove proibite di Montanelli», *L'Espresso*, 3, 18.
- 1966d «24 maggio in Slobbovia», *L'Espresso*, 23, 18.
- 1967a «Le reliquie di Joyce», *L'Espresso*, 6, 18.
- 1967b «Le parole del duemila», *L'Espresso*, 50, 18.
- 1967c «Pochi clamori tra la Bormida e il Tanaro», *L'Espresso*, 8, 18.
- 1967d «Il gigante nero e la vergine bianca», *L'Espresso*, 14, 22.
- 1968a *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia.
- 1968b *La struttura assente*, Milano, Bompiani.
- 1970 *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano, Bompiani.
- 1973 *Il costume di casa*, Milano, Bompiani.
- 1975 *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- 1990 «Eco Umberto», in F. Piemontese (a cura di), *Autodizionario degli scrittori italiani*, Milano, Leonardo, 147-152.
- 2004 *Storia della bellezza*, a cura di, Milano, Bompiani.
- 2017a «Intellectual autobiography», in S. G. Beardsworth e R. E. Auxier (a cura di), *The Philosophy of Umberto Eco*, Chicago, Open Court (trad. it. «Autobiografia intellettuale», in A. M. Lorusso, a cura di, *La filosofia di Umberto Eco*, Milano, La nave di Teseo, 2021, 3-71).

Fedriga, Riccardo

2023 «Modi di formare e impegno: attualità di *Opera aperta*», postfazione a U. Eco, *Opera aperta*, Milano, La nave di Teseo, 325-371.

Lorusso, Anna Maria

2008 *Umberto Eco: temi, problemi e percorsi semiotici*, Roma, Carocci.

2021 «La filosofia per Umberto Eco. Introduzione all'edizione italiana», introduzione a R.E. Auxier, S. G. Beardsworth, A.M. Lorusso (a cura di), *La filosofia di Umberto Eco*, Milano, La nave di Teseo, IX-XXVII.

Marmo, Costantino

2024 «La vita accademica negli scritti di Umberto Eco», in G. Anselmi, L. Chines, S. Negruzzo (a cura di), *L'università nelle letterature (sec. XIII-XXI)*, Bologna, il Mulino, 277-290.

Paolucci, Claudio

2017 *Umberto Eco: Tra Ordine e Avventura*, Milano, Feltrinelli.

Pareyson, Luigi

1954 *Eстетica: Teoria della formatività*, Bologna, Zanichelli (2° ed. rivista 1960).

Traini, Stefano

2021 *Le avventure intellettuali di Umberto Eco*, Milano, La nave di Teseo.

Trione, Vincenzo

2022 «L'idea fissa. Umberto Eco e le arti», in U. Eco (a cura di V. Trione), *Sull'arte. Scritti dal 1955 al 2016*, Milano, La nave di Teseo, XIII-XLVIII.

### *Ringraziamenti*

Questo articolo contiene gli aspetti essenziali della mia tesi di laurea magistrale in Storia della Semiotica, e pertanto desidero estendere un sincero ringraziamento al prof. Costantino Marmo e al prof. Riccardo Fedriga, rispettivamente relatore e correlatore, per aver guidato con grande competenza e dedizione il mio percorso di ricerca. Senza le loro indicazioni e i preziosi consigli questo lavoro non sarebbe stato in alcun modo possibile.

---

**Michele Marmo** è titolare di una borsa di studio per attività di ricerca post-laurea dal titolo "Individuazione e catalogazione degli interventi a stampa di Umberto Eco dagli anni '50 ai primi anni '70". Recentemente ha conseguito con lode la laurea magistrale in Semiotica all'Università di Bologna presentando una tesi intitolata "Parlando di libri. Recensioni, introduzioni, prefazioni, postfazioni e schede bibliografiche pubblicate da Umberto Eco dal 1953 al 1968", da cui è tratto questo articolo.