

Quando Umberto Eco si chiamava Dedalus: il contributo politico- letterario di un intellettuale sotto pseudonimo su «il manifesto» (1971-1975)

Noemi Magerand

1. L'incontro con «il manifesto»

Quando inizia la collaborazione con «il manifesto», nel 1971, Umberto Eco è già una personalità nota nel mondo della cultura per via delle sue collaborazioni con riviste e quotidiani – «il verri», «Il menabò», «Il Giorno», «Corriere della Sera» o «Paese sera» per fare alcuni esempi – in cui scrive di cinema, fumetti, musica. È inoltre un intellettuale integrato nelle istituzioni culturali, dall'editoria alla televisione: nel 1954 entra alla Rai e vi lavora fino al 1958; nel 1959, Valentino Bompiani, sedotto dalle scherzose filastrocche filosofiche di Eco in *Filosofi in libertà*,¹ pubblicato nel 1958 sotto lo pseudonimo di Dedalus, lo chiama a lavorare alla collana «Idee nuove».

Oltre a queste collaborazioni, Eco ha iniziato negli anni Sessanta una riflessione sulle forme della cultura di massa e il loro rapporto con il pubblico, in particolare nei suoi due saggi *Opera aperta* (1962) e *Apocalittici e integrati* (1964) editi entrambi da Bompiani. Sulla scia di queste considerazioni, inizia così il 5 maggio 1971 a scrivere nel quotidiano comunista «il manifesto»,² fondato da quadri del Pci tra cui Lucio Magri, Rossana Rossanda, Luigi Pintor, Luciana Castellina e Aldo Natoli – in seguito radiati. Esce per la prima volta nel 1969 sotto forma di rivista per poi diventare quotidiano, strumento di intervento e di lotta politica più immediato, e il primo

1 *Filosofi in libertà* è il primo libro pubblicato da Eco, presso le edizioni Taylor. Raccoglie vignette umoristiche e filastrocche che ripercorrono la storia della filosofia, dai presocratici all'esistenzialismo, passando da Tommaso d'Aquino, Kant, Marx o ancora Croce. «L'alto ideale etico che ha dominato ciascuna di queste esercitazioni conviviali è sempre stato quello di una assoluta correttezza scientifica. E tanto sia di monito per le generazioni a venire: scherzare, sì, ma seriamente», in U. Eco, *Filosofi in libertà*, La nave di Teseo, Milano 2022, p. 9.

2 Per un approfondimento sulla storia del «manifesto», rimando ad A. Lenzi, *Il manifesto, tra dissenso e disciplina di partito: origine e sviluppo di un gruppo politico nel Pci*, Città del sole, Reggio Calabria 2011; Id., *Gli opposti estremismi: organizzazione e linea politica in Lotta continua e ne il Manifesto-Pdup (1969-1976)*, Città del sole, Reggio Calabria 2016; M. Di Giorgio, *Il giornale-partito: per una storia de «il manifesto»*, Odradek, Roma 2019.

numero è uscito da una settimana quando Eco vi pubblica il suo primo corsivo.

È Luigi Pintor a proporgli fin da subito di collaborare: accetta perché, come dichiarerà più avanti in un'intervista, il «clima [era] molto difficile per chi volesse essere di sinistra, senza stare con il Pci. All'epoca, l'unica alternativa possibile era con il giro di Lelio Basso e con *il manifesto*».³ In effetti, il giornale non rientra nelle categorie più diffuse di stampa di partito o stampa borghese: è un quotidiano economicamente indipendente a cavallo tra la lunga tradizione del Pci da una parte, e dall'altra il movimento e i nuovi soggetti politici nati con il Sessantotto. In tale sede, la parola di Umberto Eco si colloca dunque nella galassia della sinistra extraparlamentare.

Riprende allora il suo pseudonimo joyciano, Dedalus, che gli conferisce una più grande libertà nei confronti di altre testate con cui già collabora come il «Corriere della sera», che non gli consente di «mettere la stessa firma su due quotidiani».⁴ Tra il 5 maggio 1971 e il 2 marzo 1975, ai lettori del «manifesto» – intellettuali, operai e giovani militanti, sensibili anche all'aspetto culturale della battaglia politica – Eco propone 55 corsivi di satira politica e sociale, toccando tematiche che vanno dal mondo del lavoro alla critica della stampa borghese, dal cinema alle lotte studentesche e all'aborto, alternando la parodia e la caricatura ad analisi più dettagliate dei fenomeni culturali e mediatici dell'Italia degli anni Settanta. Nonostante la varietà tematica, si può identificare una coerenza nel loro intento di educare i lettori alla ricezione critica dell'informazione e della cultura di massa, sfruttando in particolar modo la comicità in tutta la sua potenza dissacrante.

2. La cultura e l'informazione di massa

Tra il 5 e il 12 ottobre 1963, Umberto Eco pubblica due interventi sulla rivista culturale del Pci, «Rinascita», aprendo un acceso dibattito sulla situazione culturale italiana. Punto di partenza della sua riflessione sono le novità introdotte dal neocapitalismo – *in primis* la produzione fordista-taylorista e il consumo di massa – che hanno travolto anche il mondo culturale. In effetti, con l'avvento della cultura di massa – cinema, fumetto, televisione, musica popolare – la cultura si democratizza, alimentando il sospetto se non il disprezzo degli intellettuali, anche di stampo marxista. Tra lo snobismo e la cieca adesione, tra quelli che definisce in un successivo saggio rispettivamente «apocalittici» e «integrati»,⁵ Eco difende una terza via: «al

3 V. Parlato, *Voi, un'argine culturale alla deriva berlusconiana, intervista a Umberto Eco*, in «il manifesto», 28 aprile 2011, p. 7.

4 *Ibidem*.

5 U. Eco, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* [1964], Bompiani, Milano 1977.

di qua dunque dell'esaltazione irresponsabile e della deprecazione moralistico-reazionaria, esiste l'indagine sul fenomeno nuovo per commisurararlo ad altre realtà e scoprirne la direzione, individuarvi un senso».⁶

Prima di dare un giudizio morale sulla cultura di massa, la sinistra, a cui Eco si sente appartenere, deve analizzare tale fenomeno e i suoi meccanismi. Secondo lui, è «corretto presumere come base minima d'intesa un marxismo come metodo di critica che non rifiuti l'apporto di altre tecniche di ricerca»;⁷ un marxismo inteso come strumento critico, come filosofia, e non come rigida concezione del mondo.

Seppure si possano contare anche alcune aperture e sostegni, le reazioni agli interventi di Eco sono per la maggior parte negative. Tra queste anche la reazione, inaspettatamente molto critica, di Rossana Rossanda che, a capo della Casa della cultura di Milano e poi della Sezione culturale del Pci tra il 1963 e il 1966, aveva dimostrato un'innovativa apertura agli stimoli culturali di altre aree politiche e promosso una concezione della cultura che non fosse vincolata ai canoni estetici del partito.⁸ Eco viene accusato di sostituire al marxismo nuove ideologie, ossia le scienze sociali – come la sociologia, l'antropologia, la linguistica strutturale, la teoria dell'informazione – considerate troppo descrittive, incapaci di trasformare la realtà e "borghesi" da parte di esponenti dell'area culturale del Pci, dominata dall'estetica del realismo.

Nell'ambito di questo dibattito, emergono dunque vari punti centrali nel pensiero di Eco: il fatto di aver proposto un approccio pluridisciplinare per analizzare un fenomeno nuovo e di aver evidenziato l'autonomia crescente della sovrastruttura rispetto alla struttura. Cresce anche la convinzione che l'attenzione al pubblico, al momento della ricezione della cultura di massa, sia fondamentale; partendo dall'esempio di una canzone di Mina, il cui grande successo dimostrava, secondo Eco, la capacità della cantante di soddisfare alcune esigenze delle masse, si chiede:

Quali sono queste esigenze? Secondo quale meccanismo le soddisfa? Le soddisfa o *sembra* soddisfarle? Esisterebbe un modo diverso per soddisfar-

Quando Umberto Eco si chiamava Dedalus: il contributo politico-letterario di un intellettuale sotto pseudonimo su «il manifesto» (1971-1975)

6 Id., *Per una indagine sulla situazione culturale*, in «Rinascita», 39, 5 ottobre 1963, pp. 24-26: p. 26.

7 Id., *Modelli descrittivi e interpretazione storica*, in «Rinascita», 40, 12 ottobre 1963, pp. 24-26: p. 26.

8 Claudio Crapis e Giandomenico Crapis, nel loro saggio *Umberto Eco e la politica culturale della Sinistra*, rimandano in particolare a un precedente saggio di Rossana Rossanda, *Il dibattito culturale in Urss e la funzione del partito*, pubblicato il 23 marzo 1963 su «Rinascita», in cui l'autrice reagisce alla reprimenda di Chruščëv contro le estetiche diverse dal realismo, difendendo una cultura e una morale che non siano commisurate all'elaborazione politica del partito. Si tratta di una posizione coraggiosa che però «sorprendentemente non le avrebbe fatto cogliere a pieno, qualche mese dopo, le sollecitazioni di Eco» (C. Crapis, G. Crapis, *Umberto Eco e la politica culturale della Sinistra*, La Nave di Teseo, Milano 2022, p. 43). Per un approfondimento sulla battaglia culturale del Pci sotto la direzione di Rossana Rossanda, rimando al libro di A. Barile, *Rossana Rossanda e il PCI. Dalla battaglia culturale alla sconfitta politica (1956-1966)*, Carocci, Roma 2023.

le? Una volta che fossero state modificate profondamente le strutture della società in cui viviamo, queste esigenze sopravviverebbero?⁹

Infine, da queste riflessioni emerge anche la questione del ruolo dell'intellettuale, che si propone di analizzare la cultura di massa e i suoi meccanismi per aver presa sulla realtà e modificarla, elaborando ipotesi di lavoro adeguate. In effetti, quando a Eco viene proposto di intervenire su «Rinascita» nel 1963, accetta, convinto della necessità per l'intellettuale di impegnarsi, e in particolare di farlo per «mettere anzitutto in crisi coloro a fianco dei quali s'impegna».¹⁰ Per Eco, l'intellettuale non ha un ruolo staccato dalla società e deve essere sempre volto alla trasformazione di quest'ultima. Nell'analizzare i nuovi fenomeni culturali e mediatici, vuole capirli per poterli cambiare e sfruttare, nell'intento di contrastare i messaggi conservatori spesso veicolati, e l'attitudine di acriticità in cui mantengono i lettori e gli spettatori. Purtroppo, analizzare i processi in atto nei media e i loro effetti è «una soluzione riservata a persone avvedute e colte. Conclusione: difendersi dalla stampa, da noi, è ancora un privilegio di classe»,¹¹ e il ruolo dell'intellettuale deve essere quello di diffondere strumenti e consapevolezza, di educare affinché non sia più un privilegio di classe; non deve indicare una linea da seguire, ma offrire strumenti culturali e contribuire «al processo di alfabetizzazione ed emancipazione delle persone rispetto ai linguaggi dei media».¹² Facendo da mediatore tra il messaggio e il destinatario, Eco vuole conferire una maggiore libertà a quest'ultimo di fronte all'informazione.

3. La guerriglia semiologica e la controinformazione

Eco, che aveva già affrontato la questione nella sua *Opera aperta*, del 1961, è fermamente convinto che per poter influire sui contenuti dei messaggi non occorre tanto intervenire alla fonte o sul messaggio stesso, quanto piuttosto sulla ricezione. Applicate al dibattito sulla cultura e l'informazione di massa, queste riflessioni permettono a Eco di sottolineare l'asimmetria tra il mittente e il destinatario dal punto di vista delle competenze comunicative, tra chi possiede e fa l'informazione da una parte, e chi dall'altra la legge o la vede. Occorre dunque fornire strumenti critici al destinatario per ridurre questa asimmetria affinché non recepisca passivamente i contenuti dei

9 Eco, *Per un'indagine della situazione culturale*, cit., p. 26.

10 Id., *Norberto Bobbio. La missione del dotto rivisitato*, in Id., *A passo di gambero. Guerre calde e populismo mediatico*, Bompiani, Milano 2006, p. 68.

11 Id., *Mostri in prima pagina*, in Id., *Il costume di casa* [1973], Bompiani, Milano 2012, p. 38.

12 V. Codeluppi, *Umberto Eco e i media*, Franco Angeli, Milano 2021, p. 26.

media: «Una civiltà democratica si salverà solo se farà del linguaggio dell'immagine una provocazione alla riflessione critica, non un invito all'ipnosi».¹³

È per l'appunto in quest'ottica che inizia la collaborazione con «il manifesto», durante la quale Eco varie volte puntualizza sul lavoro che dovrebbero fare i media di sinistra, ossia un lavoro di controinformazione:

Tutti debbono essere grati all'azione pionieristica compiuta dai giornali detti gruppuscolari primo fra tutti, se non altro storicamente, il *Manifesto* – e dietro ad essi la pletora dei fogli, foglietti, volantini, dazebao di controinformazione sino, ultime arrivate, ma protagoniste di un mutamento di cui non avvertiamo ancora tutta la portata (positiva e negativa), le radio indipendenti. Queste iniziative hanno posto violentemente i media di fronte all'esistenza di altri canali di informazione che davano spesso notizie alla portata di tutti, recate dai bollettini delle agenzie di stampa, ma che i grandi giornali filtravano e lasciavano cadere.¹⁴

Alla fine degli anni Sessanta, la controinformazione, sviluppatasi all'interno della sinistra extraparlamentare, si distingue dall'informazione tradizionale sia sul piano delle fonti che su quello prettamente formale. In primo luogo, la convinzione della necessità di un'informazione completa e libera spinge i giornalisti a cercare fonti che non siano solo istituzionali e a ricorrere sempre più spesso a inchieste sul campo. In secondo luogo, si fa strada l'idea che la notizia debba essere presentata «senza abbellimenti o manipolazioni, nella persuasione che uno sforzo di semplicità e di chiarezza può valere più di tutto il resto»,¹⁵ come scrive Luigi Pintor nel primo editoriale del «manifesto», di cui è allora direttore.

Sin dai primi corsivi, Eco-Dedalus definisce teoricamente cosa intende con controinformazione e annuncia il lavoro che, più concretamente, svolgerà in seguito sulle colonne del quotidiano. Nel terzo corsivo, in data 23 maggio 1971, intitolato *Cerchiamo di usare anche Toro Seduto*,¹⁶ risponde alla lettera di un lettore che chiede perché il quotidiano di Pintor non si occupi anche di cinema, ed è l'occasione per Eco di esporre la sua definizione di controinformazione. Secondo lui, «il manifesto» propone effettivamente un'informazione diversa dagli altri giornali ma

ripropone il rapporto consueto tra un lettore solo e il foglio che ha davanti a sé. Voglio dire che la controinformazione non è caratterizzata dai suoi con-

Quando Umberto Eco si chiamava Dedalus: il contributo politico-letterario di un intellettuale sotto pseudonimo su «il manifesto» (1971-1975)

13 Eco, *Apocalittici e integrati*, cit., p. 346.

14 *C'è un'informazione oggettiva?*, in Id., *Sette anni di desiderio. Cronache 1977-1983*, Bompiani, Milano 1983, p. 133.

15 L. Pintor, *Un giornale comunista*, in «il manifesto», 28 aprile 1971.

16 Dedalus, *Cerchiamo di usare anche Toro Seduto*, in «il manifesto», 23 maggio 1971.

tenuti ideologici. Deve essere caratterizzata dal fatto che essa si realizza sulle spalle, per così dire, dell'informazione normale, prendendola in contropiede, e succhiandole il sangue.¹⁷

Umberto Eco propone dunque una definizione del lavoro di controinformazione arricchita: non solo si devono proporre contenuti diversi, presentati in modo diverso, ma si deve anche scrivere e informare sulle forme e i discorsi della stampa borghese, per smascherarne le manipolazioni:

Controinformazione non significa dire al telegiornale cose diverse, ma andare dove la gente guarda il telegiornale e intervenire facendo notare come esso distorce le informazioni e come, interpretandolo tra le righe, si potrebbe cavarne informazione diversa. [...] In tal modo da un lato si critica il modo in cui l'informazione è data e dall'altro si aggiunge nuova informazione.¹⁸

Conclude il corsivo con un suggerimento pratico di azione di controinformazione, immaginando gruppetti che distribuiscono volantini all'uscita delle proiezioni di film di maggior successo, con una loro breve analisi critica:

Se io esco da un film sugli indiani e mi trovo tra le mani un ciclostilato che parla di quel film, io lo leggo, se non altro per curiosità. E può darsi che quella sia la prima volta che imparo a vedere le storie degli indiani come un episodio del massacro imperialistico delle razze soggette. E così via.¹⁹

Uno stesso volantino può avere un'ampia diffusione e creare discussioni, se si crea una rete di controinformazione in cui i gruppi si tengono in contatto – ed è forse quello, suggerisce Eco, uno dei compiti che può assumersi «il manifesto». Quest'ultimo passo del corsivo è esemplare di ciò che Eco definisce «guerriglia semiologica». Espone questo concetto nel suo intervento al congresso «Vision '67» all'International Center for Communication, Art and Sciences di New York, nell'ottobre del 1967, in cui sostiene che la comunicazione è diventata un'industria, e che chi controlla economicamente e politicamente i mezzi di comunicazione ha il potere di condizionare l'opinione pubblica. Tuttavia, scrive Eco, a partire da queste premesse non bisogna essere tentati di pensare, come gli «apocalittici», che i mezzi di comunicazione di massa livellino i messaggi, recepiti in modo passivo dal pubblico; oppure, come i più ottimistici, che basti trasformare il messaggio per trasformare le coscienze. In realtà, secondo Eco, il messaggio può variare a seconda di come il destinatario lo interpreta, e tale interpretazione può essere identica o simile a ciò che intendeva il mittente, così come radical-

17 *Ibidem.*

18 *Ibidem.*

19 *Ibidem.*

mente divergente a seconda del suo contesto di ricezione:

Per un impiegato di banca di Milano la pubblicità televisiva di un frigorifero rappresenta lo stimolo all'acquisto ma per un contadino disoccupato della Calabria la stessa immagine significa la denuncia di un universo del benessere che non gli appartiene e che egli dovrà conquistare. È per questo che ritengo che nei paesi depressi anche la pubblicità televisiva funzioni come messaggio rivoluzionario.²⁰

Un'organizzazione che riesca a portare ogni destinatario a riflettere e interrogare in modo critico il messaggio che riceve, occupando «in ogni luogo del mondo, la prima sedia davanti ad ogni apparecchio televisivo»,²¹ può cambiare il suo contenuto. Lo si può fare usando un medium per parlare di altri media in modo critico, per esempio in un articolo di giornale – ed è proprio ciò che Eco fa nei corsivi sul «manifesto» – ma questa è una soluzione parziale poiché nulla garantisce che il destinatario legga l'articolo come lo desiderava l'autore.

Eco riprende queste sue riflessioni successivamente, nel 1971, in *Sociodinamica della cultura*,²² saggio in cui identifica quattro strategie di intervento sui mezzi di comunicazione e i loro limiti. In particolare, la terza strategia illustrata è la guerriglia semiologica, ritenuta da Eco la vera alternativa: «occorre formare dei gruppi di addestramento alla lettura del telegiornale che battano i quartieri operai, i bar, i dopolavori, la sera alle otto e mezza, e coinvolgano la massa degli utenti televisivi in un esame critico e politico del telegiornale».²³ Il rapporto tra il destinatario e il messaggio è il luogo prediletto di analisi e di intervento, poiché proprio nella varietà delle interpretazioni possibili Eco identifica uno spazio di libertà e di resistenza all'interno del meccanismo della comunicazione: «La guerriglia semiologica non è né il rifiuto dell'apocalittico né l'edonismo dell'integrato, ma l'*abitare trasformando*, il *sovvertire dall'interno* che usa proprio il sistema, a cui non ci si può sottrarre, per ottenere fini estranei alla sua logica».²⁴

La collaborazione con «il manifesto» si inserisce precisamente in questa fase delle elaborazioni teoriche di Eco: tra una visione più «riformistica» dell'industria delle comunicazioni e la convinzione sempre più forte di attaccare i messaggi nel momento in cui vengono letti. In effetti, nella prefazione del 1964 di *Apocalittici e integrati*, rimane in Eco

Quando Umberto Eco si chiamava Dedalus: il contributo politico-letterario di un intellettuale sotto pseudonimo su «il manifesto» (1971-1975)

20 U. Eco, *Per una guerriglia semiologica*, in Id., *Il costume di casa*, cit., p. 426.

21 *Ivi*, p. 428.

22 A. Moles, *Sociodinamica della cultura. Con interventi di P. Baldelli G. Bechelloni U. Eco F. Rositi P. Terni*, Guaraldi Editore, Bologna 1971.

23 *Ivi*, pp. 451-452.

24 C. Paolucci, *Umberto Eco: tra ordine e avventura*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 98.

la persuasione “illuministica” di un’auspicabile azione culturale dall’interno per il miglioramento dei messaggi; e questa la potremmo definire la *prima fase*. Nella prefazione del 1974 propende, invece, maggiormente per «un’azione politica che aggredisca i messaggi – così come sono – nel momento in cui vengono “letti” (trasformando quella che era la strategia riformistica delle comunicazioni in una continua “guerriglia” della ricezione), o per una decisa azione di informazione alternativa»; e questa potrebbe definirsi la *seconda fase*. Infine, nella prefazione del 1977 ritorna sui suoi passi, ossia sulla posizione espressa nel 1964.²⁵

Così, tra il 1971 e il 1975, Eco-Dedalus propone ai lettori del «manifesto» corsivi di analisi dell’informazione, del modo in cui viene presentata, dei suoi meccanismi, per tentare di incidere sulla loro ricezione entro i limiti già accennati – ossia, tenendo in considerazione il fatto che chi scrive non potrà avere il controllo sulla ricezione del corsivo stesso.

Inaugura il lavoro sul quotidiano con un esercizio critico riguardo al primo impatto che il lettore ha con un’informazione: il suo titolo. In *Come la stampa borghese intreccia la bugia all’informazione*,²⁶ Dedalus si riferisce a un articolo del «Corriere della Sera» in cui viene descritta la vita quotidiana in Cina: ne sottolinea il contrasto tra il titolo, il quale anticipa un’atmosfera molto militarista – *Canton con la divisa militare*²⁷ –, e il contenuto, più leggero, che descrive un’«aria di gaiezza» e «coppie di innamorati» per le strade. Dedalus si sofferma sulla natura di tale divario: nell’articolo del «Corriere» si gioca «in modo assai abile con una informazione che in sé è vera ma tendenziosa», «segno che il Corriere diceva la verità. Salvo che la diceva scegliendo certe parole e ponendole in posizioni strategiche, in modo che il lettore ne risultasse ingannato. Che è il modo più abile di dire le bugie». Conclude con una frase che sembra la morale di una favola: «Inutile, dai ricchi c’è sempre da imparare, sanno mentire molto meglio dei poveri».

I corsivi di questo tipo, che prendono spunto da un articolo o una puntata televisiva precisa per analizzarli e da lì ricavarne strumenti critici per il lettore, sono i più numerosi tra i 55, coerentemente con l’intento esposto da Eco nel terzo corsivo e con la sua guerriglia semiologica. A quest’ultimi vengono talvolta affiancati anche corsivi più prettamente teorici sulla questione: come il già citato *Cerchiamo di usare anche Toro Seduto*, ma anche *Come ricevere. Ma come spedire*,²⁸ pubblicato il 13 giugno 1971, in cui

25 Crapis, Crapis, *Umberto Eco e la politica culturale della Sinistra*, cit., p. 183.

26 Dedalus, *Come la stampa borghese intreccia la bugia all’informazione*, in «il manifesto», 5 maggio 1971.

27 E il sottotitolo: «I soldati hanno funzione di ordine pubblico, dirigono il traffico – Ce n’è sempre qualcuno, armato, all’ingresso di alberghi e locali pubblici – Enormi cartelli con i pensieri di Mao – Altoparlanti trasmettono in continuazione i canti della rivoluzione culturale».

28 Dedalus, *Come ricevere. Ma come spedire*, in «il manifesto», 13 giugno 1971.

Dedalus precisa e sviluppa l'idea dei «circuiti di controinformazione» non più soltanto per il cinema.

Per capire più da vicino come Eco imposta il suo lavoro di analisi di notizie, prendiamo come esempio il corsivo del 25 luglio 1971,²⁹ che mostra molto bene gli espedienti più usati da Eco: a partire da un fatto di cronaca, contesta pazientemente, elemento dopo elemento, come questo viene presentato da vari giornali, e sfruttando effetti di suspense, con un tono ironico e pungente, ne denuncia l'ipocrisia. La notizia è la seguente: un tifoso spara un colpo di pistola per festeggiare un gol di Gigi Riva. Dedalus sceglie di centellinare le informazioni, gerarchizzandole: in questo modo costringe il lettore a concentrare l'attenzione su informazioni singolari all'interno del fatto di cronaca per sottolinearne meglio le contraddizioni, nascoste nei dettagli – o in quelli che vengono presentati come dettagli. Il corsivo comincia con un'indicazione temporale – «La notizia in questione è sui giornali di giovedì scorso» – e prosegue con un paragrafo ironico sulla controinformazione, come per dare al lettore sin dall'inizio la chiave di lettura del testo che seguirà ed esplicitare il gioco di scrittura e di interpretazione che propone: nonostante vi sia una forte contraddizione tra i fatti e la logica del sistema, Dedalus cercherà di narrare questa storia salvando entrambi.

La descrizione della notizia comincia al secondo paragrafo: Oronzo Quaranta, di Ostuni, in provincia di Brindisi, spara un colpo di pistola il 14 giugno per festeggiare un gol di Luigi Riva nella partita Italia-Messico. Dedalus fornisce un primo complemento di informazione: «Oronzo non solo è tifoso e sconsiderato, ma è anche un pessimo tiratore, perché ammazza la signora Giuseppina Murra». Si tratta quindi di un omicidio: Oronzo viene processato e condannato a quattro mesi con la condizionale per omicidio colposo. Aggiunge Dedalus: «Pochino, direte voi, anche per un omicidio colposo». Come spesso nei corsivi per «il manifesto», Dedalus anticipa, e quindi guida, il ragionamento del lettore, rivolgendogli direttamente. Segue una serie di domande retoriche e di paragoni che sottolineano l'anomalia e l'irregolarità della condanna, con l'intento di insospettire. Tra le domande si nota: «E se è colposo il gesto di Oronzo, giustificato dall'entusiasmo calcistico, non è altrettanto colposa la sassata di uno studente che, per entusiasmo politico, reagisce a un bel tiro di gas lacrimogeno?». Mettendo sullo stesso piano due eventi presentati come simili, le cui conseguenze sono però molto diverse, Dedalus sottolinea le motivazioni politiche, piuttosto che giuridiche, dietro la repressione e la gestione dell'ordine pubblico.

«Ma la storia non è finita qui»: a un terzo del corsivo Dedalus, come se fosse un dettaglio, fornisce al lettore un secondo elemento decisivo per l'in-

Quando Umberto Eco si chiamava Dedalus: il contributo politico-letterario di un intellettuale sotto pseudonimo su «il manifesto» (1971-1975)

29 Id., *Spara, ma con giudizio*, in «il manifesto», 25 luglio 1971.

terpretazione della notizia. In effetti, Oronzo Quaranta non è soltanto tifoso, è anche agente di pubblica sicurezza ed è in servizio al momento dei fatti. «A questo punto interviene il tribunale militare che dice: no, Oronzo me lo giudico io». Dedalus ricorda allora al lettore la pena prevista per chi diserta il servizio militare – cinque anni di galera – suggerendo che sarebbe naturale aspettarsi, per un omicidio, una pena ben superiore. Tale previsione viene però smentita: il tribunale militare lo condannerà a tre mesi, non per omicidio, ma per violazione di consegna e spreco di proiettili. Torna allora il gioco sull'interpretazione della notizia, a cui si è tenuto finora Dedalus cercando, con metodo e ironia, di seguire fino in fondo la logica del tribunale militare:

E se Oronzo invece di una signora avesse ucciso, per sbaglio, un bracciante in sciopero? Ci sarebbe stato lo spreco di pallottola, visto che prima o poi su quel bracciante avrebbe dovuto sparare? [...] Quante pallottole sono state "sprecate" ad Avola?³⁰

L'articolo si conclude con una riflessione personale:

Io voglio sapere cosa accadrà al prossimo obiettore di coscienza che rifiuti di fare il soldato perché è tifoso del Cagliari e non sa cosa potrebbe succedergli durante il prossimo campionato. Così come si presentano le cose, il consiglio potrebbe essere: "fai il soldato, o l'agente; male che ti vada prendi quattro mesi con la condizionale e quanto ai tre per la violata consegna e lo spreco di materiale dello stato, vedessi mai che la partita coincide con una occupazione di case popolari, e ne esci pulito?"

L'ironia permette di evidenziare le differenze di trattamento in funzione dei soggetti politici coinvolti, e nell'alternare resoconto dei fatti e riflessioni personali Dedalus non mira a esporre la notizia con gli strumenti classici del giornalismo, ma a creare le condizioni nel testo affinché l'attenzione del lettore venga indirizzata su elementi specifici. Eco fornisce gli strumenti di interpretazione per consentire a chi legge di prendere le distanze dalla notizia stessa, guardando in modo critico anche il contesto in cui si colloca. Il rapporto che Eco instaura con il lettore nei corsivi e gli espedienti narrativi che usa costituiscono dunque una forma di educazione alla controinformazione, inerente al ruolo dell'intellettuale teorizzato da Eco negli anni precedenti nell'ambito del dibattito sulla cultura di massa.

30 Il 2 dicembre 1968, ad Avola in Sicilia, la polizia sparò sui braccianti in sciopero da vari giorni, uccidendo due persone, Giuseppe Scibilia e Angelo Sigona, e ferendo 48 manifestanti.

4. Il riso: un'arma pedagogica e dissacratoria

Come si può ben vedere, i corsivi del «manifesto» hanno un altro punto in comune con gran parte della produzione di Eco: l'attenzione al riso. Sono testi ironici, parodici, satirici, in cui non espone direttamente la sua teoria sul ruolo del riso per la sua guerriglia semiologica e per il lavoro pedagogico nei confronti dei lettori, ma usa questo espediente proprio come lo ha teorizzato in altre sedi, come per esempio nel saggio *Elogio di Franti*.³¹ Qui, Eco riabilita la figura di Franti, il personaggio "cattivo" di *Cuore* di Edmondo De Amicis, che proprio per il suo riso viene bollato come diabolico e cacciato dalla scuola. Il riso viene qui elevato a vero e proprio strumento metodologico per mettere alla prova sistemi di valore e rappresentazioni della realtà:

Chi ride, per ridere, e per dare al suo riso tutta la sua forza, deve accettare e credere, sia pure tra parentesi, ciò di cui ride, e ridere dal di dentro, se così si vuol dire, se no il riso non ha valore. [...] Chi ride deve dunque essere figlio di una situazione, accettarla in toto, quasi amarla, e quindi, da figlio infame, farle uno sberleffo. (Franti a parte, solo di fronte al riso la situazione misura la sua forza: quello che esce indenne dal riso è valido, quello che crolla doveva morire. E quindi il riso, l'ironia, la beffa, il marameo, il fare il verso, il prendere a gabbo, è alla fine un servizio reso alla cosa derisa, come per salvare quello che resiste nonostante tutto alla critica interna. Il resto poteva e doveva cadere).³²

Il riso è quindi un potente mezzo di indagine, di conoscenza e di critica, ed Eco ne percepisce anche in tale senso tutte le potenzialità pedagogiche; è una vera e propria arma della filosofia, «una forma evoluta e migliorata del dubbio filosofico».³³ Questo strumento, già adoperato da tempo da Eco – per esempio nei suoi articoli sul «verri», «Il caffè», ma anche in *Filosofi in libertà* – è ampiamente impiegato nei corsivi del «manifesto», sempre in un'ottica pedagogica. Com'è noto, anche nel suo primo romanzo pubblicato nel 1980, *Il nome della rosa*, è centrale la tematica del riso, il cui potere dissacrante e critico è temuto da Jorge da Burgos, che vuole a tutti i costi tenere nascosto il secondo libro della *Poetica* di Aristotele sulla commedia.

In quasi tutti i 55 corsivi del «manifesto» Dedalus adopera l'ironia, la caricatura o l'iperbole, e le sue doti comiche, affiancate a quelle stilistiche e narrative, trovano la loro massima espressione in tre serie di corsivi, ciascuna con una sua unità tematica. Tra il 28 novembre e l'11 dicembre 1971 escono tre racconti distopici sul modello del *feuilleton* intitolati *Fanfapoliti-*

Quando Umberto Eco si chiamava Dedalus: il contributo politico-letterario di un intellettuale sotto pseudonimo su «il manifesto» (1971-1975)

31 U. Eco, *Elogio di Franti*, in *Diario minimo* [1963], Mondadori, Milano 1975, pp. 85-96.

32 *Ivi*, p. 95.

33 Paolucci, *Umberto Eco*, cit. p. 162.

ca che si svolgono in un mondo parallelo dai tratti fascistizzanti e hanno come protagonista Amintore Fanfani – allora candidato alla presidenza della Repubblica e dal passato fascista – ribattezzato Aryn, uomo della provvidenza, presentato talvolta come megalomane onnipotente, talvolta come puerile e ridicolo. L'anno successivo, il 21 ottobre 1972, Dedalus inaugura una nuova serie dal titolo *Un film alla settimana: sceneggiature per la controinformazione*: si tratta di cinque parodie di film famosi la cui trama viene ricollocata nell'attualità italiana. Tra queste spicca la parodia *Il mostro di Baronstein*, che denuncia con grande inventiva la baronia all'interno di un'università rimasta immutata nonostante i movimenti studenteschi degli anni precedenti.

La terza e ultima serie di corsivi, sulla quale ci soffermeremo, si intitola *“Ammazza l'uccellino!” Letture elementari per i bambini della maggioranza silenziosa* ed è esemplare del ruolo dissacrante del riso. Questi racconti sono pubblicati tra l'8 luglio e il 26 agosto 1973 e riprendono un'ambientazione cara a Umberto Eco, ovvero *Cuore*. Sono più brevi rispetto agli altri citati – raggruppati in tre o quattro per ogni corsivo – e rivolgono la loro critica più verso aspetti sociali che politici in senso stretto. Alla pubblicazione dei corsivi è già nota la lettura che Eco fa del libro di De Amicis – un'opera paternalistica, nazionalista, conformista e borghese – perché già esposta nel citato *Elogio di Franti*, e anche nella puntata dedicata al tema del conformismo del programma televisivo *Babau* di Paolo Poli nel 1970. Nella serie di racconti, ambientati nella società italiana contemporanea, Eco parodizza numerosi espedienti narrativi e situazioni del romanzo. I corsivi sono dunque caratterizzati da un eccessivo entusiasmo nazionalistico, dal tono paternalistico, dall'elogio caricaturale di modelli borghesi, e rappresentano la miseria come un'assurda fatalità immutabile. Nel racconto *Il Presidente* i bambini si entusiasmano per un colpo di stato come se fosse una festa:

I bambini applaudono felici: il Colpo di Stato! Non succede tutti i giorni di vederne uno e così da vicino. I bambini scendono contenti le scale, e il più piccolo si preme la mano sulla gota, ancora calda della carezza del Presidente.³⁴

Il Presidente sorride di continuo ed è buono – «sorride gioioso», «si china ad accarezzare il più piccolo» con «il suo sorriso buono» –, e il dispiegamento di forze militari fa nascere nei bambini una grande allegria. L'episodio fa riferimento in particolare al capitolo di *Cuore* intitolato «Re Umberto», in cui il padre di un compagno di Enrico stringe la mano del Re durante una processione, e torna dal figlio

34 Dedalus, *Il Presidente*, in «il manifesto», 15 luglio 1973.

ansante, con gli occhi umidi, che chiamava per nome il figliuolo, tenendo la mano in alto. Il figliuolo si slanciò verso di lui, ed egli gridò: – Qua, piccino, che ho ancora calda la mano! – e gli passò la mano intorno al viso, dicendo: – Questa è una carezza del re.³⁵

Oltre al piacere che il lettore può ricavare dal riconoscere la citazione, l'uso della parodia di *Cuore* permette a Dedalus di proporre una critica al romanzo, ma soprattutto all'ordine sociale contemporaneo. Dedalus spinge qui l'esaltazione dell'ordine fino alle sue più assurde manifestazioni, affinché il contrasto crescente tra il tono festoso e la gravità del colpo di stato non possa che concludersi nel riso corrosivo nei confronti dell'entusiasmo nazionalistico e del culto dell'autoritarismo.

In altri racconti, come per esempio *La Mutua*, a essere presa di mira è una certa retorica attorno al lavoro e alla miseria: l'elogio della povertà nascosto dietro ai luoghi comuni sulla felicità che sta «nel lavoro e nelle cose semplici»,³⁶ sugli operai felici di lavorare, sul lavoro che vivifica e rende forti – «È proprio vero che il lavoro ringiovanisce. Non ho mai visto un operaio di ottant'anni».³⁷ Un racconto intitolato *Il lavoro* risulta esplicitivo in questo senso riguardo all'uso della parodia:

Solo il lavoro dà la vera felicità. Rico è un contadino ed ogni giorno ara il suo campicello. Muu, fa il bue, dolce, forte e mansueto trainando l'aratro. Arri, ah! dice Rico, e canta. Quando viene il raccolto Rico fa una grande festa sull'aia e invita il padrone. Il padrone gli lascia il campo e la cascina per tutto l'anno e Rico fa e decide come se il padrone fosse lui. Ora è felice e offre metà del suo raccolto al padrone, il quale alza il bicchiere di vino buono e brinda alla prosperità dei campi. Il padrone ha nostalgia della bella campagna, lui vive in città, con suo figlio che non vede mai i prati, che non può mai sgranocchiare il grano sull'aia nelle belle sere d'estate. I quindici figli di Rico invece hanno il volto bruciato dal bel sole estivo e sono forti come torelli. Per questo li hanno accettati alla leva e serviranno la patria come fieri soldati. Il figlio del padrone è triste: non lo hanno voluto. «Potessi essere come voi...», mormora con una punta di invidia, e riparte corrucciato sulla sua macchina sportiva.³⁸

Anche qui Dedalus riprende alcuni dei tratti stilistici di *Cuore*, come ad esempio l'ingenuità del bambino – autore fittizio del diario-romanzo – resa con frasi brevi e un lessico semplice. La visione bucolica e idealizzata del padrone sulla campagna e il lavoro all'aria aperta stonano quando vengono accostati ad elementi che suggeriscono anche il suo lato duro, logorante e

Quando Umberto Eco si chiamava Dedalus: il contributo politico-letterario di un intellettuale sotto pseudonimo su «il manifesto» (1971-1975)

35 E. De Amicis, *Cuore*, Einaudi, Torino 1974, p. 237.

36 Dedalus, *La Mutua*, in «il manifesto», 8 luglio 1973.

37 *Ibidem*.

38 Id., *Il lavoro*, «il manifesto», 12 agosto 1973.

ingiusto: Rico gestisce i campi «come se il padrone fosse lui» ma deve dare metà del raccolto al vero padrone; il lavoro all'aria aperta nella «bella campagna» e con il «bel sole» ha bruciato i volti dei figli di Rico; la forza elogiata degli stessi figli viene equiparata a quella di un torello, suggerendo il parallelo anche con la mansuetudine del bue nel passo iniziale. Soprattutto, questa forza viene presentata come la spinta per il loro arruolamento, considerato come un'azione positiva, quando è evidente che la motivazione sottostante sia invece legata all'ordine sociale, che protegge i più abbienti dalla leva – non hanno voluto il «figlio del padrone».

La parodia di *Cuore* e il contrasto ironico tra l'elogio del lavoro contadino e i padroni inconsapevoli dei loro agi – che culmina con l'immagine finale del figlio deluso e triste nella sua macchina sportiva – ridicolizzano e dissacrano i proprietari della cascina e la loro retorica. Questa dissacrazione non solo diverte, ma apre anche a una presa di coscienza: in questo caso, ad esempio, si intravedono le disuguaglianze e la durezza che può nascondere una retorica che idealizza il lavoro contadino. Questa dissacrazione, infine, può sfociare anche nella ricezione di un messaggio rivoluzionario, come dice Eco stesso quando scrive che la pubblicità di un frigorifero è uno stimolo all'acquisto per un impiegato di banca, e allo stesso tempo, per un contadino disoccupato, la denuncia di una società del benessere a cui non appartiene. La parodia può in effetti provocare nel destinatario un sentimento di rivolta di fronte a un testo che, con l'iperbole e l'antitesi, evidenzia ingiustizie solitamente non avvertite come tali. Nel rielaborare in modo fittizio la realtà, permette di distanziarla per poter evidenziarne meglio le contraddizioni e le brutture, e tale finzione «invece di proporre mondi possibili, presenta il nostro come un mondo impossibile». ³⁹ Esempio in tal senso è il racconto *Sbagliando si impara*:

Gaetano è andato a lavorare per la prima volta. Doveva avvitare dei bulloni sopra dei tondini, uno dopo l'altro, ma non riusciva a tenere il ritmo. Così lo hanno licenziato. Allora è andato in fonderia. Che bello il metallo fiammeggiante che cola dagli altiforni! Una goccia del liquido magico gli è andata a finire negli occhi. Ora Gaetano è cieco. All'istituto di rieducazione gli fanno scorrere le mani su strani segni in rilievo. Gaetano non li capisce e la maestra, amorevolmente, gli batte con una bacchetta sulle dita. Ora Gaetano capisce e compita: “Bea...ti... i... pu...ri... di... cuo...re”, Gaetano sa leggere il misterioso alfabeto Braille! Ora potrà riempire le sue giornate senza sole! Ha commesso molti errori, ma ne ha tratto utili insegnamenti. Ha fallito in molte imprese, perché era timido “neghittoso”, ma ora ha imparato il Braille! Sbagliando si impara. ⁴⁰

39 C. Segre, *Finzione*, in *Enciclopedia*, vol. VI, Einaudi, Torino 1979, p. 218.

40 Dedalus, *Sbagliando si impara*, in «il manifesto», 15 luglio 1973.

In questo corsivo, l'entusiasmo per l'alfabeto Braille e la «lezione» imparata contrastano fortemente con la causa da cui queste conseguenze sono scaturite, ossia la perdita della vista di Gaetano avvenuta in fabbrica. Tali cause vengono esageratamente messe a distanza, come se fossero banali e secondarie, e la tragedia viene rappresentata come una fatalità di poco conto, resa sopportabile dalle sue conseguenze «positive». L'errore viene presentato come individuale, non mettendo in discussione la presenza di Gaetano in fabbrica – appunto: «Sbagliando si impara». Questo distacco esagerato dalla realtà risulta quindi assurdo, ed emerge nel racconto dai continui contrasti tra il tono del testo e il suo contenuto: «che bello» associato al pericoloso metallo fiammeggiante, il liquido detto «magico» quando acceca Gaetano, o ancora l'ossimorico «battere amorevolmente» sulle dita da parte della maestra. È necessario inoltre considerare la sensibilità che il lettore medio del «manifesto» aveva nei confronti di tematiche quali la sicurezza sul lavoro e le lotte operaie, molto presenti sulle colonne del giornale. Ne risulta dunque un contrasto stridente tra il tono del corsivo e la realtà, ancora più evidente per il pubblico a cui Eco si rivolge.

Il riso diventa dunque non solo una caratteristica della scrittura di Eco, bensì anche un elemento teorico, che sfrutta le sue funzioni conoscitive e critiche al servizio del lavoro di controinformazione e di educazione alla ricezione dell'informazione intrapreso nel «manifesto». Nei suoi saggi successivi e nelle sue ulteriori collaborazioni con la stampa, Eco prosegue l'analisi dei meccanismi dei mezzi di comunicazione, alla luce anche delle loro evoluzioni tecnologiche. Nelle numerose raccolte di articoli – *Dalla periferia dell'impero* (1977), *Sette anni di desiderio* (1983), *Il secondo diario minimo* (1992), *La bustina di Minerva* (2000), il postumo *Pape Satàn Aleppe* (2016) per citarne alcune – è costante l'attenzione ai media, ai loro effetti e alla loro ricezione, e Umberto Eco sottolinea sempre di più negli anni anche il ruolo centrale che dovrebbe svolgere non più soltanto l'intellettuale ma la scuola: «I mass media ci dicono tante cose e ci trasmettono persino dei valori, ma la scuola dovrebbe saper discutere il modo in cui ce lo trasmettono, e valutare il tono e la forza delle argomentazioni che vengono svolte sulla carta stampata e in televisione».⁴¹ Nonostante il contesto sia cambiato, è costante in Eco la volontà di trasmettere l'idea che conoscere il modo in cui i mezzi di comunicazione ci influenzano non sia un atto intellettuale fine a sé stesso, ma anzi un potente strumento di emancipazione.

Quando Umberto Eco si chiamava Dedalus: il contributo politico-letterario di un intellettuale sotto pseudonimo su «il manifesto» (1971-1975)

41 U. Eco, *A che serve il professore?*, in «l'Espresso», 17 aprile 2007.