

## Sessant'anni dopo

Daniele Barbieri

**Abstract.** *Sixty years after Apocalittici e integrati, the relationship between highbrow and lowbrow culture has actually changed in our culture, and precisely in the direction set by Eco in his book. This paper aims to explore some aspects of this change, examining two very different fields, such as comics and poetry. Comics have grown in cultural consideration, especially since they reached bookshop shelves, through the graphic novel format, also conquering more relevant commercial spaces. Poetry continues, vice versa, to enjoy unchanged, extremely high cultural consideration, but this has not improved its marketability; indeed, since the 1960s in Italy its spaces have shrunk further.*

**Riassunto.** *Sessant'anni dopo Apocalittici e integrati, è di fatto cambiata nella nostra cultura la relazione tra alta e bassa cultura, e proprio nella direzione impostata da Eco nel suo libro. Questo articolo vuole esplorare alcuni aspetti di questo cambiamento, prendendo in esame due ambiti molto diversi tra loro, come il fumetto e la poesia. Il fumetto è cresciuto nella considerazione culturale, specialmente da quando ha raggiunto gli scaffali delle librerie, tramite il formato graphic novel, conquistandosi anche più rilevanti spazi commerciali. La poesia continua, viceversa, a godere di immutata, estremamente alta, considerazione culturale, ma questo non ha migliorato la sua vendibilità; anzi, dagli anni Sessanta in Italia i suoi spazi si sono ulteriormente ridotti.*

**Keywords.** Umberto Eco, highbrow, lowbrow, comics, poetry.

**Parole chiave.** Umberto Eco, alta cultura, bassa cultura, fumetto, poesia.

**Daniele Barbieri** semiologo, si occupa di comunicazione visiva, ma anche di poesia e di musica. Insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, l'ISIA di Urbino, l'Università di S. Marino. Tra i libri pubblicati: *I linguaggi del fumetto* (Bompiani 1991), *Questioni di ritmo* (ERI-RAI 1996), *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo* (Bompiani 2004), *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia* (Carocci 2011), *Il linguaggio della poesia* (Bompiani 2011), *Semiotica del fumetto* (Carocci 2017), *Testo e processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale* (Esculapio 2020).

**EMAIL:** [daniele.barbieri@ababo.it](mailto:daniele.barbieri@ababo.it)

La storia del fumetto degli ultimi 45 anni è stata segnata da un'idea di Will Eisner dei tardi anni Settanta (Barbieri 2014, 145-147). Eisner, com'è noto, pativa molto lo status poco elevato del fumetto nella pubblica considerazione culturale, negli Stati Uniti in particolare e nel mondo in generale. Già il nome, *comics*, appariva in sé squalificante (non molto diversamente dall'italiano *fumetti*); e il suo primo tentativo era stato quello di riformularlo come *sequential art*. Come prevedibile, il tentativo non aveva avuto un grande esito, perché la lingua ha troppa inerzia, e, per quanto Eisner fosse influente, non avrebbe mai potuto esserlo al punto da cambiare il mainstream.

Il secondo tentativo nacque da una riflessione sui canali principali di vendita del fumetto, che, negli USA come altrove, erano sostanzialmente le edicole. In edicola si vendono i giornali, prodotti destinati a un uso sostanzialmente effimero; questo avrebbe anche finito per essere il destino dei fumetti, a prescindere dalla loro qualità. I prodotti editoriali fatti per durare si vendono piuttosto in libreria: saggi, romanzi... Forte della propria fama, Eisner

riuscì a convincere un editore a pubblicare un suo lavoro in forma di libro, da vendersi non in edicola bensì in libreria. Con *A Contract with God* nasce così il formato *graphic novel*, fumetti pensati per essere pubblicati in forma di libro, attraverso i suoi specifici canali di vendita.

Come oggi sappiamo, Eisner aveva ragione. Il formato *graphic novel* si è progressivamente imposto negli Stati Uniti come nel mondo – trovando terreno particolarmente fertile in quei Paesi, come la Francia (e, in misura minore e sostanzialmente a rimorchio, l'Italia) dove da decenni le storie di maggiore successo tra quelle pubblicate sui periodici avevano una seconda vita editoriale in libreria (con il nome non di *graphic novel*, ma di *album*). Non a caso la Francia era già da tempo il Paese, nel mondo, dove il fumetto godeva di una considerazione culturale più alta che altrove – e questo era probabilmente noto al medesimo Eisner.

Alto, basso, *highbrow*, *lowbrow*. Lo scopo di Eco quando scriveva *Apocalittici e integrati*<sup>1</sup> non era, io credo, di vanificare la distinzione tra alta e bassa cultura. Si trattava semmai di renderla più fluida, meno rigida – ma soprattutto di separarla dalle valutazioni di qualità. Quando, nel libro, Eco parlava di fumetti, faceva riferimento a *Peanuts* come a un'opera di alta poesia; non adoperava gli stessi termini per *Steve Canyon* di Milton Caniff, ma esprimeva comunque un'alta considerazione per l'abilità narrativa che vi veniva messa in gioco; mentre quando si occupava del fumetto di supereroi vestiva l'abito del sociologo, affrontandoli sostanzialmente come fenomeni di costume, non come prodotti *artistici*, quali, per lui, certamente non erano.

Eco, presumibilmente, all'epoca non conosceva *The Spirit*, la serie magistrale realizzata da Eisner tra il 1941 e il 1952. Difficilmente poteva conoscerla perché i giornali su cui usciva l'edizione originale non arrivavano in Italia (Eco stesso all'epoca era troppo giovane), e la ristampa promossa da Jules Feiffer è di qualche anno posteriore ad *Ael*. Ci possiamo aspettare che, se ne avesse parlato, l'avrebbe trattata come *Steve Canyon*, se non addirittura come *Peanuts*. Eppure *The Spirit* era certamente un prodotto *lowbrow*, popolare, destinato a un consumo effimero (usciva come supplemento domenicale di un quotidiano). E, ancora negli anni Settanta, l'invenzione della *graphic novel* non è per nulla esente da considerazioni di carattere commerciale – Eisner è sempre stato un oculato gestore commerciale della propria abilità di autore. Oggi questo accostamento tra vendibilità e qualità estetica non scandalizza più nessuno, ma quando Eco scriveva *Ael*, l'assimilazione rispettiva a *lowbrow* e *highbrow* era quasi scontata.

Di fatto, la diffusione del formato *graphic novel* ha finito progressivamente per assimilare, nel corso degli ultimi quarant'anni, il fumetto al romanzo. Questa assimilazione si misura soprattutto nel trattamento a cui le sezioni culturali dei periodici sottopongono i romanzi a fumetti, ormai trattati alla stregua dei romanzi tradizionali, quelli fatti di sole parole. Ma si misura pure (e forse di conseguenza) nell'attenzione che i premi letterari anche italiani riservano oggi alle *graphic novel*, a partire da quando *Maus* di Art Spiegelman vinse nel 1992 il premio Pulitzer, ovvero il più importante premio letterario americano.

Siamo di fronte a un piccolo paradosso, che doveva già essere piuttosto chiaro a Eco nel 1964.<sup>2</sup> Chi è che decide che il romanzo è un genere *highbrow* (mentre il fumetto, prima della *graphic novel*, non lo era)? Sostanzialmente le pagine culturali dei periodici, che forse nel 1964 erano davvero gestite da un'élite, ma sessant'anni dopo non più. Anzi, non sarebbe probabilmente troppo lontano dal vero sostenere che quelle pagine sono sostanzialmente funzionali al successo dell'industria culturale del libro – e quindi, nei termini di allora, commerciali, e dunque *lowbrow*. Se si rimane troppo legati all'opposizione

<sup>1</sup> D'ora in poi, abbreviato in *Ael*.

<sup>2</sup> Anno della prima pubblicazione (Eco 1977).

alto-basso, il paradosso è inevitabile: è la bassa cultura, oggi, a decidere cosa sia alto e cosa sia basso (mentre forse, all'epoca di *Ael*, la decisione era ancora appannaggio aristocratico, cioè *highbrow*). Oppure, come già ci suggeriva Eco, ci rassegniamo a riconoscere che la stessa distinzione alto-basso proviene da una cultura che si gloria della propria separazione, ampiamente assestata dal Rinascimento in poi; e di conseguenza la squalifichiamo, annullandola o considerandola una distinzione fluida, a sua volta un prodotto culturale dell'epoca.

Fa parte dell'ideologia della *graphic novel* l'idea che il romanzo rappresenti il polo positivo, colto, alto, della situazione; mentre la serie rappresenterebbe quello negativo, popolare, basso. Molte volte mi è capitato di combattere l'opinione diffusa sui media che il concetto di *graphic novel* dovesse essere contrapposto a quello di *fumetto* come il buono dal cattivo, come se fosse stata l'assimilazione al genere romanzo a elevare il fumetto all'altezza dell'arte, dalla miseria in cui tradizionalmente versava. Questa tesi si trova sostenuta anche all'interno di una monografia uscita in una collana dal destino universitario (Calabrese & Zagaglia 2017), dove veniva esplicitamente spiegato che le *graphic novel* sono *belle, interessanti*, mentre i fumetti sono la roba popolare, e quindi *brutta*. A coronamento della tesi, tra gli esempi di *graphic novel* interessanti veniva citato e analizzato *The Sandman* di Neil Gaiman, un fumetto indubitabilmente notevole, ma che prima della pubblicazione in (molti) volumi era stato commercializzato come serie mensile tra la fine degli Ottanta e i primi Novanta.

Quello che gli autori del libro sembrano ignorare è che la diffidenza nei confronti della serialità è davvero un pregiudizio moderno, animato di residui di crocianesimo e certamente rafforzato da una frequente bassa qualità delle produzioni seriali, il cui modello novecentesco potrebbe essere individuato nella *soap opera*, un prodotto prima radiofonico e poi televisivo. Ma non è sempre stato così, anzi.

Il mito è per sua natura un universo più seriale che da romanzo (Barbieri 2019, 35-42). Il corpus dei miti greci è fatto di storie concatenate e intrecciate, da cui la logica dei *sequel* e dei *prequel* è facilmente ricavabile non appena ci si focalizzi su una vicenda precisa e si vedano le altre come contorno. Anche quando dal corpus complessivo si ricavano delle opere unitarie (i poemi omerici, le tragedie classiche) queste sono strutturate come sequenze di episodi ampiamente autoconclusivi ma concatenati, sino alle classiche trilogie attiche. Certo, manca la regolarità della pubblicazione, che è un elemento fondamentale della serialità moderna – ma il modello di quella *serialità primaria* (così la potremmo chiamare per distinguerla da quella moderna, *secondaria*) resta a lungo dominante: tutto sommato, la struttura complessiva dei poemi cavallereschi del Cinquecento non è così dissimile da quella di una *soap opera*, una catena di vicende intrecciate che può finire solo per decisione arbitraria (come accade all'*Orlando furioso*, il cui autore ben sapeva che qualcun altro avrebbe potuto riprendere il racconto da quel punto lì, proprio come lui aveva fatto con l'*Orlando innamorato*).

Il primo romanzo moderno, il *Don Chisciotte* di Cervantes, non si allontana troppo dal modello dei poemi cavallereschi, di cui vuole essere una parodia, ma inquadrando il tutto in una vicenda unitaria, che ha un esordio, uno sviluppo e una conclusione. Dal *Don Chisciotte*, ci vorranno due secoli perché il romanzo venga promosso a genere letterario alto. Non che manchino i capolavori, tra Diderot e Sterne, ma per tutto il Settecento il romanzo è considerato bassa cultura (Loretelli 2010; Lyons 1995, 372), proprio come il fumetto in epoca *pre-graphic novel*; mentre il poema e il teatro tragico continuano a essere ciò che è *alto*.

Nel frattempo, la serialità moderna fa la sua comparsa nelle riviste letterarie francesi tra la fine del Seicento e il Settecento, dove era normale che le storie si pubblicassero a episodi, con periodicità regolare (Barbieri 2019, 51-58). E, di nuovo, la grande esplosione culturale del romanzo, ai primi dell'Ottocento, si sposa, in Inghilterra (all'epoca, di gran lunga il Paese

più alfabetizzato e letterato d'Europa), con la nascita della vendita settimanale per fascicoli, il cui basso prezzo permetteva anche alle classi povere l'acquisto – da leggere settimana per settimana, e poi, alla fine, per chi poteva, magari da rilegare per la conservazione. Così, paradossalmente, la maturità culturale del romanzo coincide con la sua serializzazione.

L'Inghilterra ottocentesca è un caso interessante, perché è il luogo in cui si sperimenta quello che accadrà più compiutamente dappertutto molti decenni dopo. È il Paese della prima Rivoluzione Industriale, che permette a larghe masse di accedere a beni di consumo prima riservati a pochi; è il Paese della massima alfabetizzazione, in cui più o meno tutti leggono giornali e/o libri; ed è il Paese della massima democrazia, in cui comunque il potere del sovrano è ampiamente limitato da quello delle due camere, compresa quella dei Comuni. La storiella per immagini, antenato diretto del fumetto, ha il suo grande sviluppo su giornali popolarissimi in Inghilterra; sarà proprio quel modello, esportato negli USA, a permettere a fine secolo la nascita del fumetto vero e proprio.

A rigore, dovremmo considerare sia Walter Scott che Charles Dickens come autori *lowbrow*, perché vendevano a episodi per essere letti da un pubblico popolare. Non è difficile immaginare le lamentele dei censori dell'epoca, per i quali Wordsworth e Lord Byron continuavano a rappresentare il modello.

Se la serialità primaria era il modello narrativo di riferimento per le culture antiche, e finisce poi per assumere un valore *highbrow* dal Rinascimento in poi, il romanzo si afferma progressivamente come alternativa *lowbrow* destinata a un'ascesa, parallela all'affermazione delle società democratiche di massa. La vicenda della serialità secondaria si intreccia con quella del romanzo fino a separarsene più marcatamente, nel Novecento con l'avvento del fumetto, della radio, della televisione, media su cui è possibile raccontare storie con cadenza quotidiana, e al presente – senza cioè l'inevitabile *débrayage* prodotto dalla presenza del narratore, con i suoi tempi verbali e le sue persone (verbali). È proprio per questo che l'opposizione libro/fumetto-radio-tv diventa praticamente sinonimo di *highbrow/lowbrow*; ed è proprio per questo che la strategia di Will Eisner si è dimostrata vincente.

D'altra parte, mentre il fumetto si conquista un posto alto con l'adozione della modalità romanzo, le serie televisive crescono di prestigio senza smettere di essere serie. Come già spiegava attentamente Eco in *Ael*, le dinamiche culturali di una società democratica sono diverse e spesso imprevedibili da parte di una cultura ancora legata ai pregiudizi dell'aristocrazia.

Vale la pena, proprio per questo, dare uno sguardo a un campo che occupa una posizione diametralmente opposta a quella del fumetto, il campo della poesia.

La poesia è un genere tradizionalmente alto, per molto tempo forse il più alto dei generi. Al giorno d'oggi, perlomeno in Italia (in altri paesi, specie quelli di lingua spagnola, la situazione può essere molto diversa), pur continuando a godere di questo prestigio altissimo, vive una situazione di estrema segregazione culturale.

Già Eugenio Montale, forse il maggiore poeta del Novecento in Italia, lamentava negli anni Sessanta il numero esiguo di copie che i suoi libri erano destinati a vendere. Ma almeno il suo nome era noto. Oggi nemmeno i nomi dei maggiori poeti viventi sono noti alla massa dei lettori, nemmeno a quelli che pur leggono romanzi.

Si pubblicano molti libri di poesia, ma quasi sempre da parte di piccoli editori e non di rado a pagamento. Raramente superano il centinaio di copie vendute. Con poche eccezioni, i lettori di poesia ne sono anche autori. Ci sono molti premi letterari specifici, di solito abbastanza affollati, ma solo dal 2023 il Premio Strega ha avuto una sezione di poesia. C'è pochissimo spazio sui media principali, anche se là dove se ne parla un poco (per esempio la trasmissione *Fahrenheit* di RadioRai 3) i toni sono comunque quelli che vanno riservati a qualcosa di massimo prestigio.

Gli autori lamentano questa situazione di emarginazione, ma al tempo stesso sono diffidenti verso le produzioni che raggiungono il grande pubblico, accusandole (spesso a ragione) di banalità.<sup>3</sup> L'altissimo prestigio si accompagna dunque alla bassissima popolarità, secondo i criteri più tradizionali dell'opposizione *highbrow/lowbrow*. Editoria a parte, la diffusione avviene soprattutto via social media, dove si creano bolle ristrette interessate al tema.

La poesia è difficile? Forse. Ma ci sono film, anche abbastanza di cassetta, che propongono difficoltà interpretative non minori. Credo piuttosto che a determinare il suo scarso successo di massa sia il rapporto complesso con il racconto che la poesia tradizionalmente intrattiene e che si è fatto via via più complesso nel corso del Novecento. Il lavoro di Eco che precede *Ael, Opera aperta*, è dedicato proprio alle intrinseche difficoltà di questo tipo di produzioni artistiche. Eco aveva forse ancora più in mente le avanguardie musicali che non quelle letterarie, ma nel 1963 sarebbe poi stato anche direttamente coinvolto nell'evento ufficiale che diede nascita alla Neoavanguardia letteraria italiana, la quale si sarebbe in seguito espressa (non solo ma) soprattutto attraverso la poesia.

Il rapporto complesso con il narrare caratterizza anche altre arti che, pur non raggiungendo un vero successo di massa, rimangono in ogni caso meno escluse di quanto non sia la poesia. Penso alle arti visive e alla musica colta. Nel primo caso, tuttavia, c'è una tradizione di investimenti commerciali sull'arte che mantiene un interesse diffuso, anche tra chi non capisce le opere. Anche nel secondo caso esiste una rete di investimenti commerciali, ma soprattutto una continuità tra la musica più cerebrale delle avanguardie, quella di tradizione classica che si esegue nei teatri, il jazz e il rock più *progressive*, e la musica in cui gli aspetti orfici sono dominanti (per esempio per ballare, ma non solo). Pure gli *aficionados* delle avanguardie musicali sono pochi, ma poi quella musica viene talvolta fatta ascoltare anche nei contesti in cui dominano ascolti meno di nicchia e viene comunque riconosciuta come appartenente alla medesima tradizione. In ogni caso, nelle arti visive come in musica il rapporto tra *alto* e *basso* è oggi molto più fluido che in passato – cosa che si farebbe fatica a dire per la poesia.

Non a caso, hanno un certo spazio negli ambienti poetici italiani le correnti intellettuali più estreme, che propongono testualità poetiche particolarmente difficili, sostanzialmente ancora legate alle proposte della Neoavanguardia. Queste correnti hanno spazio perché rappresentano semplicemente la punta più estrema di un sentire condiviso in generale dall'ambiente – un ambiente in cui, qualunque scelta poetica si faccia, più o meno estrema, il massimo di notorietà cui si può ambire è quello tra colleghi e i riscontri economici sono di solito irrilevanti.

Per dirla con i termini di Eco, in un ambiente culturale in cui dominano ormai gli *integrati* (o più o meno dialetticamente o criticamente tali), l'ambiente della poesia rimane un ambiente di *apocalittici*, magari senza la spocchia e il pessimismo di un Elémire Zolla, ma che ugualmente vive di separatezza e di non contaminazione con l'universo commerciale.<sup>4</sup> Seppur in maniera poco esplicita, l'eco del pensiero di Adorno continua a farsi sentire.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Esempio è il caso Franco Arminio, il poeta che è riuscito a farsi conoscere dal grande pubblico, con vendite eccezionalmente alte dei suoi libri, ed è al contempo diventato proverbiale (e non a torto) negli ambienti poetici italiani come massimo portatore di banalità e autore di poesia di livello eccezionalmente basso.

<sup>4</sup> Su questi temi, in generale, vedi Mazzoni (2015).

<sup>5</sup> «Al virtuoso apocalittico noi dobbiamo alcuni concetti feticcio. E un concetto feticcio ha la particolarità di bloccare il discorso, irrigidendo il colloquio in un atto di reazione emotiva. Si pensi al concetto feticcio di "industria culturale"» (Eco 1977, 7). Senza citarlo direttamente (ma qualche pagina dopo lo fa), Adorno è con evidenza il primo bersaglio polemico di *Ael*, là dove, con *Opera aperta*, si poteva ancora pensare a una convergenza di interessi, nonostante la palese distanza metodologica e critica.

L'istituzione nel 2023 del Premio Strega per la poesia sembra essere l'indizio di un cambio di tendenza, nella direzione di una maggiore attenzione diffusa. Ma davvero i poeti italiani vorrebbero andare in questa direzione? Certo, l'ingresso nel campo commerciale potrebbe portare dei guadagni che oggi non esistono. Tuttavia, per ora, i pochi che hanno davvero venduto molto si sono anche fatti la fama di essersi svenduti, pubblicando lavori che non solo vanno maggiormente nella direzione del gusto del pubblico (il che di per sé non sarebbe necessariamente un peccato), ma soprattutto che sono di qualità molto bassa (e questo, viceversa, non è affatto perdonabile).

Ma supponiamo che un pubblico più ampio incominci ad apprezzare anche poeti *che non si svendono*, come succede a volte con i film. Come reagirebbe l'ambiente della poesia italiana? Di fatto, l'esclusione dai giochi commerciali comporta anche un vantaggio, che consiste nella possibilità di conservare inalterata la propria concezione sostanzialmente aristocratica, all'altezza del prestigio storico della poesia.

In altre parole, si potrebbe dire che l'esclusione dalla dialettica culturale *alto/basso* rimanga costitutiva, oggi, della poesia italiana, un elemento della sua stessa identità. La poesia sembra insomma condannata dalla cultura vigente a rimanere squisitamente *highbrow*, e di questa reclusione ha ormai fatto un elemento identitario.

Resta il fatto che il principio posto da Eco rimane valido e l'opposizione *alto/basso* non è in nessun modo accostabile a quella di bene/male, o di buono/cattivo. In questo ambiente aristocratico si produce un mare di pessima poesia (com'è naturale) insieme con qualche prodotto interessante, che probabilmente meriterebbe una diffusione maggiore di quella che ha. Ma il prestigio e la diffusione non vanno di pari passo: nel caso del fumetto, la promozione culturale ha avuto effetti commerciali positivi; nel caso della poesia ci troviamo già al massimo grado nel prestigio culturale, probabilmente troppo in alto per avere rispecchiamento nelle vendite.

## Bibliografia

- Barbieri, D. (2014). *Breve storia della letteratura a fumetti*. Roma: Carocci.
- Barbieri, D. (2019). *Letteratura a fumetti? Le impreviste avventure del racconto*. Roma: Comicout.
- Calabrese, S. & Zagaglia, E. (2017). *Che cos'è il graphic novel*. Roma: Carocci.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Eco, U. (1977). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- Loretelli, R. (2010). *L'invenzione del romanzo. Dall'oralità alla lettura silenziosa*. Roma-Bari: Laterza.
- Lyons, M. (1995). I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai. In G. Cavallo & C. Chartier (a cura di). *Storia della lettura nel mondo occidentale (371-410)*. Roma-Bari: Laterza.
- Mazzoni, G. (2015). *Sulla poesia moderna*. Bologna: Il Mulino.