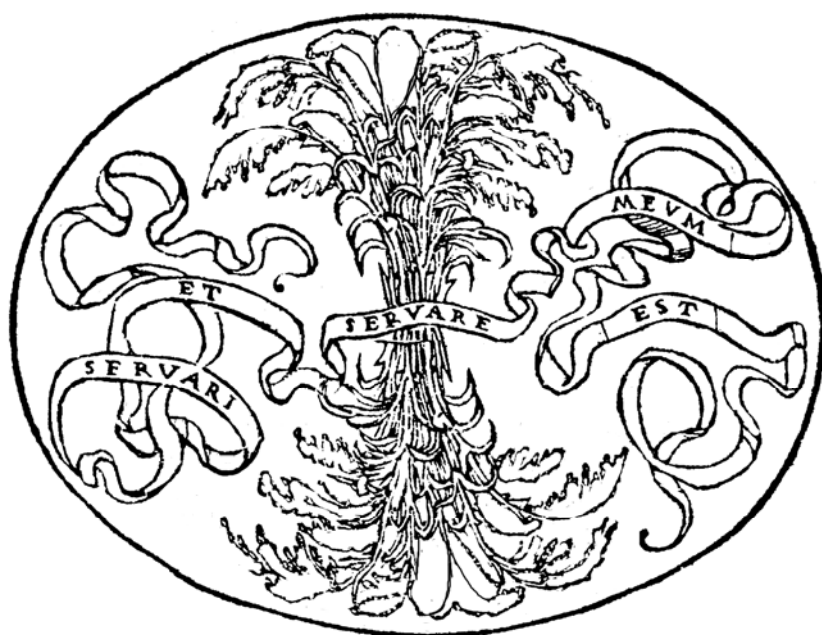


STUDI  
DI  
**MEMOFONTE**

*Rivista on-line semestrale*

11/2013



FONDAZIONE MEMOFONTE

*Studio per l'elaborazione informatica delle fonti storico-artistiche*

[www.memofonte.it](http://www.memofonte.it)

## COMITATO REDAZIONALE

*Proprietario*

Fondazione Memofonte onlus

*Direzione scientifica*

Paola Barocchi

*Comitato scientifico*

Paola Barocchi, Francesco Caglioti, Flavio Fergonzi,  
Donata Levi, Nicoletta Maraschio, Carmelo Occhipinti

*Cura scientifica*

Barbara Cinelli, Tiziana Serena

*Cura redazionale*

Elena Miraglio, Martina Nastasi

*Segreteria di redazione*

Fondazione Memofonte onlus, Lungarno Guicciardini 9r, 50125 Firenze

[info@memofonte.it](mailto:info@memofonte.it)

ISSN 2038-0488

## INDICE

### *Arte e fotografia nell'epoca del rotocalco.*

#### *Temi e metodi di una nuova tipologia di fonti per la storia visiva della contemporaneità*

- B. Cinelli, T. Serena, *Editoriale* p.1
- A. Tori, «*Generazione X*»: *storia e trasformazioni attraverso i rotocalchi di un fototesto a più mani* p.3
- C. Fabi, *Divulgazione della scultura nel secondo dopoguerra: opere e artisti dentro e fuori le pagine dei rotocalchi* p.25
- M. Camilli, *Lo scoop sul bandito Giuliano di Ivo Meldolesi: negativi, immagini fotomeccaniche e didascalie nei rotocalchi* p.47
- L. D'Angelo, *Ri-costruire l'Italia attraverso l'immagine degli artisti: il caso di Giacomo Manzù* p.67
- L. Valente, *Biografia politica dell'oggetto fotografico. La rivista illustrata della CGIL «Lavoro» e il suo archivio* p.85
- C. Brandani, *La trasformazione dei modelli autoriali nelle riviste di fotografia negli anni Cinquanta* p.103
- L. Iamurri, *Il pennello nell'occhio. La pop art sui rotocalchi, prima e dopo la Biennale del 1964* p.125
- V. Russo, *Arte grafica e moltiplicata attraverso le pagine de «L'Espresso» 1970-1979* p.145
- E. Salza, *La vertigine della citazione nelle «riproduzioni moltiplicate». Umberto Eco su «L'Espresso» negli anni Settanta* p.165
- M. Binazzi, *La Lamentatrice di Franco Pinna, dallo scatto alle trasformazioni in immagini fotomeccaniche: biografia sociale di un oggetto fotografico, 1952-2013* p.183
- E. Bellini, «*Vivere con l'arte*»: *le case d'artista come modello per il collezionismo dagli interni fotografati di «Casa Vogue», 1968-1980* p.203

## **ARTE & LINGUA**

- B. Fanini, *Dall'invenzione al cartone. Appunti sul lessico artistico di Leonardo* p.227



## LA VERTIGINE DELLA CITAZIONE NELLE «RIPRODUZIONI MOLTIPLICATE». UMBERTO ECO SU «L'ESPRESSO» NEGLI ANNI SETTANTA

### *Introibo*

«N.B.: L'attribuzione dei vari artisti ai singoli movimenti è puramente indicativa. Uno stesso artista ha lavorato in direzioni diverse, alcuni non accettano un incasellamento preciso. Gli stessi critici sono discordi nelle assegnazioni»<sup>1</sup>. Così, in chiusura di un articolo inchiesta dal titolo *Corpo e concetto artista perfetto*, pubblicato nel marzo 1975, il redattore concludeva con un «nota bene» finalizzato a chiarire, in una forma di *excusatio petita*, quanto la nomenclatura adottata per tracciare il profilo delle pratiche artistiche in atto non fosse stata ancora del tutto indagata, dando giustificazione della consapevolezza critica con cui «L'Espresso» documentava la cronaca dell'arte contemporanea.

L'articolo era firmato da Umberto Eco la cui collaborazione contribuisce a definire la fisionomia culturale de «L'Espresso» che, nonostante appartenesse al genere del rotocalco, del quale accoglieva le caratteristiche di periodico a larga diffusione come il forte uso della comunicazione visiva se pure con connotati peculiari, era capace di porsi su un livello di divulgazione alta, delineandosi come organo di un'élite culturale che contemporaneamente ragionava e scriveva su riviste di tipologia differente.

Intendiamo proporre come esemplari di questa collaborazione due articoli: *Il Medioevo è già cominciato*, pubblicato ne «L'Espresso colore» nel febbraio 1972 a commento di un volume di Roberto Vacca, e *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì*, che comparve nell'ottobre 1978 come recensione alla mostra *Art about Art*. Solo apparentemente distanti per argomento e oggetto dell'inchiesta i due testi si rivelano ad una attenta analisi come estremi cronologici di una comune riflessione critica che andava maturando al di fuori delle pagine del rotocalco romano, e costituiscono fonti qualificate per verificare una pratica di scrittura che eredita, nelle strategie di associazione visiva e nell'attitudine citazionale, procedure operative proprie della neoavanguardia critica, letteraria e artistica, del decennio precedente, che anche dalle pagine de «L'Espresso» dialogano con la stagione culturale che seguiva al Sessantotto, e che faticava ancora a isolare i termini di un nuovo campo di forze espressive.

### *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì (1978)*

*Art about Art* era il titolo dell'esposizione, curata da Jean Lipman e Richard Marshall al Whitney Museum of American Art di New York nell'estate 1978. Umberto Eco la recensiva sulle pagine de «L'Espresso» nell'ottobre di quell'anno, quando la mostra si era già mossa verso il North Carolina Museum of Art, seconda delle quattro sedi che l'avrebbero ospitata prima della conclusione prevista a Portland nell'aprile 1979<sup>2</sup>.

L'esposizione non sembra aver avuto un significativo riscontro, e lo stesso Eco attribuirà allo sciopero dei giornali a New York in quei mesi la scarsa ricezione da parte della stampa periodica, ma sospettava anche che quella particolare «corsa circolare»<sup>3</sup> della storia dell'arte

---

<sup>1</sup> ECO 1975b, p. 76.

<sup>2</sup> Si riportano di seguito le sedi espositive che ospitarono la mostra dal luglio 1979 all'aprile 1979: Whitney Museum of American Art, New York, 19 luglio-24 settembre 1978; North Carolina Museum of Art, Raleigh, 15 ottobre-26 novembre 1978; The Frederick S. Wright Art Gallery, University of California Los Angeles, Los Angeles, 17 dicembre-11 febbraio 1979; Portland Art Museum, Portland, 6 marzo-15 aprile 1979. Cfr. *WHITNEY MUSEUM 1978*.

<sup>3</sup> ECO 1978, p. 114.

nella storia dell'arte, potesse non aver trovato un pubblico pronto ad accoglierne tutte le implicazioni.

Le due recensioni pubblicate negli Stati Uniti che sono state individuate si limitano in realtà a sottolineare sbrigativamente il dato più ovvio dell'operazione, l'aspetto satirico e caricaturale delle opere, articolate in cinque sezioni «About the Artist», «About Old Masters», «About Modern Masters», «About Early American Art», «About Recent American Art», e a documentare un dialogo irriverente con capolavori o tendenze di stile riconosciute a quella data come *turning point* della storia dell'arte. Il «New York Times», in *About Art, Parodies at Whitney* sceglieva di pubblicare, dalla sezione «About Recent American Art» un'opera del 1976 di Peter Saul che rileggeva *Woman with Bicycle* (1952-1953) di William De Kooning<sup>4</sup>; il «Los Angeles Times» a corredo di *An exhibit that parodies, paraphrases and ponders* sceglieva dalla sezione «About the Artist» *Clothed Artist and Model* (1976) di John De Andrea, uno stage dove, come nello studio dell'artista, le sculture iperrealistiche di De Andrea impersonavano il pittore e la modella<sup>5</sup>.

Diversamente Umberto Eco si serviva della metafora della scatola cinese: «L'arte che parla all'arte. È il tema di una singolare mostra che si è tenuta a New York. Come una scatola cinese, ogni opera esposta ne contiene almeno altre due o tre. Ma non è solo un gioco»<sup>6</sup>. Perché oltre ad essere inserite l'una dentro l'altra, le scatole erano disposte in modo tale da generare un caleidoscopio di collegamenti e l'aspetto individuato come caratterizzante della mostra diveniva l'impalcatura su cui Eco strutturava il suo discorso. Nel titolo, *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì*, avveniva la condensazione di questa procedura e della lettura corrispondente, attraverso la stratificazione lessicale di relazioni multiple tra riferimenti iconografici e citazioni relative alle opere di cui si proponeva l'immagine, anticipando solo al lettore colto, e certamente quello de «L'Espresso» lo era, la *clavis aurea* per comprendere il senso del costruito linguistico. Il riferimento era ovviamente a Marcel Duchamp ma rimaneva cifrato in quell'artificio linguistico che aveva la forma di un sillogismo, in cui Eco si serviva di un dispositivo retorico per racchiudere quegli «esperimenti sulle riproduzioni moltiplicate»<sup>7</sup>.

L'interesse di Eco verteva sulle implicazioni analitiche e critiche che la pratica della citazione e riproduzione comportava e, rispetto all'articolazione proposta dai curatori, proponeva una classificazione per rapporto di citazione, secondo quelle che definiva «elevazioni a potenza che presuppongono uno spettatore tremendamente sottile»<sup>8</sup>:

si può citare l'opera stessa (livello 1), la riproduzione popolare dell'opera (livello 2), il trattamento colto della riproduzione popolare (livello 3), l'opera stessa in quanto originale (livello 4). [...] Poi c'è la tecnica della presa in prestito: l'opera può essere riprodotta in frammenti, moltiplicata, rifatta "realisticamente", attualizzata (e cioè modificata con intersezioni di immagini d'oggi), incorporata (e cioè inserita in altro contesto pittorico), fusa con altre opere citate a loro volta). Terzo parametro la tecnica di riproduzione: ostensione pura (l'opera prelevata ed esposta), fotografia, copia a mano, trattamento con alterazioni stilistiche<sup>9</sup>.

La verifica avveniva su alcune delle opere della mostra che erano pubblicate a corredo del testo: *Manet's Olympia* (1974) di Mel Ramos esemplificava il livello 1 (Fig. 1), come pure *Natural Rythm: Thank you Van Eyck* (1975) di Robert Colescott (Fig. 2), dove *I coniugi Arnolfini* erano sottoposti ad analoghe alterazioni stilistiche sulla base di una semplice citazione, anche

---

<sup>4</sup> KRAMER 1978.

<sup>5</sup> WILSON 1978.

<sup>6</sup> ECO 1978, p. 114.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 121-123.

se la trasformazione della signora Arnolfini presupponeva anche una procedura ulteriore di attualizzazione; *The Great American Nude #26* (1962) di Tom Wesselmann costituiva invece un esempio più complesso nel quale i vari livelli si incrociavano e dialogavano con varie tecniche di «presa in prestito» (Fig. 1).

Tuttavia, l'esercizio più avanzato di lettura e, dunque, il brano di maggior interesse, riguarda l'unica opera che non è riprodotta nel corredo iconografico dell'articolo, ma descritta con la perizia degna di un'ecfrasis alessandrina: *Mona Dali (What Dali sees when he looks at Mona Lisa)* (1954), un'opera di Philip Hallsman, fotografo americano di origine russa che aveva collaborato con Salvador Dalí a Parigi per poi contribuire alla realizzazione di centinaia di copertine per «Life Magazine». Quest'opera:

lascia intravedere attraverso la perfezione della riproduzione fotografica che l'originale da cui parte non è l'originale di Leonardo ma una buona oleografia del quadro di Leonardo. Quindi citazione della riproduzione, ovvero citazione della Gioconda già 'trattata' dai mass media. Salvo che questa gioconda ha i baffi, e qui lo spettatore colto capisce che si sta citando Duchamp, non Leonardo. Ma i baffi non sono come quelli che aveva fatto Duchamp, imitano i baffi di Salvador Dalí; e a guardare bene ci si accorge che anche gli occhi non sono quelli della Gioconda, ma quelli di Dalí ritagliati da un ritratto. Ma non basta. Le mani della Gioconda sono mani rugose, maschili e trattengono una manciata di monete. E qui solo lo spettatore veramente preparato è in grado di ricordarsi che l'anagramma di Salvador Dalí è "Avida Dollars" e gli era stato affibbiato, mi pare da Breton. Citazioni, quindi, di polemiche interne alla storia del movimento surrealista<sup>10</sup>.

La descrizione dell'opera di Hallsman era l'occasione per ragionare su quanto la riproduzione, volgendo all'esaltazione della copia, si servisse del montaggio di immagini come dispositivo attraverso cui attivare una serie di rimandi e citazioni.

Sull'esaltazione della copia Eco si era già espresso nel 1975 in *Voglio sposare un quadro*, un articolo relativo ai furti di opere d'arte, nel quale in difesa dei beni culturali proponeva provocatoriamente l'allestimento nei maggiori musei e siti italiani di copie al posto degli originali come strategia che avrebbe salvaguardato le opere da possibili furti e offerto al pubblico generico e al turista comune l'occasione per ammirare i capolavori, che già filtrati nella loro mente dai dispositivi di riproduzione non sarebbero apparsi poi così diversi dagli originali mai visti, mentre al solo pubblico specializzato sarebbe stata riservata la visione degli originali in depositi altamente sorvegliati e custoditi<sup>11</sup>.

All'estremo opposto dell'esaltazione della copia, Eco poneva in un logico bilanciamento il feticismo dell'originale del quale, attraverso una citazione che potremmo definire di 'livello zero', veniva celebrata l'aura, contro la minaccia della sua reproducibilità tecnica. E qui soccorreva il lettore de «L'Espresso» il corredo illustrativo, con l'immagine di *Portrait of Sidney Janis with Mondrian Painting* (1967) (Fig. 1) di George Segal dove è *Composizione* (1933) di Piet Mondrian di proprietà Janis, ad essere messo in mostra in originale, e diventare l'elemento centrale di una costruzione che mette in scena, capovolgendole, le dinamiche tra opera, spettatore e immagine dell'opera:

Ma l'opera di Segal è raggelata e raggelante nel suo culto dell'esattezza e dell'autenticità. Non si capisce se il vero Mondrian appaia falso nel contesto della composizione, tra la statua (non vera nel senso che non è Janis in carne e ossa) e il cavalletto (in carne e ossa), o se tutte le cose riprodotte, accanto al Mondrian che è semplicemente "mostrato", non mirino disperatamente a diventare vere. O se chi si sente "falso" è lo spettatore, che si rende conto che nulla

<sup>10</sup> ECO 1978, p. 115.

<sup>11</sup> ECO 1975a.

cambiarebbe se fosse il Mondrian o fosse una riproduzione, e tuttavia cambierebbe tutto, perché l'opera di Segal non è un discorso su Mondrian ma un discorso sul valore feticistico dell'originale<sup>12</sup>.

*Il Medioevo è già cominciato (1972)*

L'attitudine di Eco a interessarsi di questa mostra e a queste opere in direzione di una lettura che teneva conto delle implicazioni che la riproduzione intratteneva nelle dinamiche attivate con il lettore, in quanto «la complessità del rapporto citazionale impone, dicevamo, un diverso rapporto con il pubblico»<sup>13</sup>, sviluppava ragionamenti maturati in altri ambiti. Le stesse modalità di argomentazione, secondo una sintassi compositiva che si serviva di espedienti retorici, artifici linguistici, costrutti logici e slittamenti di senso, costituivano l'esito di una personale adozione della procedura della citazione.

Scrivendo a commento de *Il Medioevo prossimo venturo* di Roberto Vacca, saggio dal tema apocalittico pubblicato nel 1971<sup>14</sup>, ma in realtà prendendolo solo a pretesto con la stessa maestria retorica con cui avrebbe scomposto i quadri esposti al Whitney, Umberto Eco nel febbraio 1972 discorreva sulla contemporaneità del Medioevo nell'articolo dal tono millenaristico *Il Medioevo è già cominciato*, nel quale delineava per la cultura contemporanea un profilo affine a quella medievale, per le analogie esistenti tra la civiltà della visione del Medioevo e il villaggio globale della comunicazione di massa: in ambedue le epoche «l'esperimento elitistico raffinato» coesisteva con «la grande impresa culturale», cosicché «il rapporto cattedrale-miniatura è lo stesso che c'è tra il Museum of Modern Art e Hollywood» con «interscambi e prestiti reciproci e continui»<sup>15</sup>. Eco introduceva inoltre un significativo rimando alla civiltà del Medioevo, citando la pratica della *auctoritas*, per cui «Boezio che divulga Pitagora e rilegge Aristotele non sta ripetendo a memoria la lezione del passato ma inventa un nuovo modo di fare cultura»<sup>16</sup> per offrire al lettore medievale la possibilità di reagire «al disordine e alla dissipazione culturale della bassa romanità» e di «ricostruire una tematica, una retorica e un lessico comune su cui riconoscersi»<sup>17</sup>.

Per avvalorare le proprie tesi Eco si avvaleva proprio di modalità di associazione visiva vicina all'attitudine citazionale medievale, anticipando di ben sei anni rispetto alla recensione su *Art about Art* quelle strategie di riproduzione e montaggio di immagini dirette ad attivare fecondi rapporti di circolarità intertestuale. Il lettore de «L'Espresso» nel 1972, era invitato a muoversi nell'articolo sul Medioevo e la contemporaneità con la stessa predisposizione con cui avrebbe potuto sei anni dopo visitare o leggere il catalogo della mostra al Whitney.

L'immagine su doppia pagina che introduceva l'articolo conteneva una straniante combinazione di elementi e condensava il contrappunto analogico con cui Eco strutturava il discorso: il primo piano della fotografia ritraeva un gruppo di Hari Krishna che procedeva festosamente in una strada di una presunta New York, mentre in secondo piano un corteo di manifestanti bloccava la strada (Fig. 3). Se nel moderno Medioevo di Umberto Eco «gli Hippies sono un ordine mendicante»<sup>18</sup> – questo il titolo di uno dei paragrafi dell'articolo – il

---

<sup>12</sup> ECO 1978, p. 121.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>14</sup> VACCA 1971.

<sup>15</sup> ECO 1972a, p. 23.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>17</sup> *Ivi*, p.22.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 13. I titoli dei paragrafi di cui si compone l'articolo sono: *L'apocalisse dell'anno duemila*, *La pax americana è ormai finita*, *Ma chi sono i nuovi barbari?*, *Il centurione ha i capelli a spazzola*, *Nel castello del feudatario volante*, *Vietnamizzate tutte le città*, *Col frigo acceso distruggi il sistema*, *La civiltà dei rottami*, *Gli hippies sono un ordine mendicante*, *L'eretico cambia*



gruppo di Hari Krishna sembrava parimenti costituire un esempio del misticismo moderno e allo stesso tempo personificare quell'opposizione tra ideologia e rivoluzione culturale che era divenuta centrale dopo il Sessantotto.

Una discrasia visiva, quella dell'immagine di apertura dell'articolo, e *contradictio in terminis* quella del titolo, che insieme costituiscono l'antiporta di un discorso costruito per associazioni e analogie che secondo la lezione dei maestri della retorica antica, tardoantica e medievale, fanno dell'intera argomentazione un sapiente montaggio di accostamenti e citazioni.

Nel 1978 Eco avrebbe definito «festa per gli occhi» la mostra *Art about Art*, specificando: «Dico per gli occhi dell'eventuale visitatore impreparato, che non era in grado di capire di cosa la mostra parlasse e che tuttavia si divertiva di fronte ad una serie di visioni imprevedibili. Quanto al visitatore preparato era una festa per la sua memoria visiva»<sup>19</sup>. Festa per gli occhi saranno apparsi al lettore impreparato de «L'Espresso» le associazioni che Eco proponeva, dove uno scatto della contestazione universitaria nel maggio francese veniva accostata ad una miniatura dell'XI secolo raffigurante «L'anticristo distrugge la città» (Fig. 4) per poi costituire nuovamente un parallelo contrappunto testuale titolando «Guerriglia Universitaria a Parigi» alcuni passi tratti dalle «Cronache medievali di vita universitaria del XIII secolo» riprodotte in un box separato a ribadire chiasmi visivi e riferimenti incrociati<sup>20</sup>; in un'altra pagina (Fig. 6) «L'Assedio di una città», tratto da un codice tedesco dei Minnesanger, era accostato ad un'altra immagine del maggio 1968 con la didascalia «la polizia tenta di penetrare nella statale di Milano»<sup>21</sup>.

Poliziotti francesi armati di «elmo e scudo durante uno scontro urbano» erano invece la parte superiore di un dittico smembrato che nella parte sottostante vedeva rappresentati guerrieri medievali tratti da una miniatura spagnola del XIII secolo (Fig. 5); su quella stessa pagina, una diagonale muoveva l'occhio del lettore verso il corrispettivo sottostante in cui venivano accostati «due esempi di poesia concreta»: «a sinistra una poesia concreta contemporanea di Ferdinand Krivet, a destra una pagina dal *Liber Figurarum* di Gioacchino da Fiore»<sup>22</sup>. Costruito sulla base di una sineddoche visiva che associa gli scudi dei poliziotti e dei guerrieri medievali, il riquadro che ospita questo raffronto sembra contemporaneamente racchiudere in sintesi le modalità di articolazione del discorso condotto da Eco e le armi della sua strumentazione critica: ci sarebbe da domandarsi se il lettore de «L'Espresso» avesse avuto più familiarità con Gioacchino da Fiore o con il *Rundscheibe* di Ferdinand Kriwet, autore tedesco che aveva partecipato alla stagione della poesia concreta italiana, presente tra le fila degli autori raccolti nel 1966 da Arrigo Lora Totino in «Modulo» e che prendeva parte proprio nel 1972 all'altra antologia-rivista edita da Adriano Spatola con il nome di «Geiger».

E qui al lettore preparato, come al visitatore preparato davanti a *Mona Dali* di Peter Halsmann, risultava certamente nota la vicinanza tra le ricerche legate alla poesia concreta e le sperimentazioni del Gruppo 63, e soprattutto poteva sovvenire il ricordo di quell'«albero genealogico delle avanguardie italiane», proposto proprio da «L'Espresso» nel maggio 1970 nell'ambito dell'inchiesta condotta da Valerio Riva, che poneva appunto il Gruppo 63 come il focus centrale. La genealogia delle avanguardie era visualizzata attraverso una serie di circonferenze che si sviluppavano per osmosi e diramazioni: in posizione dominante, il cerchio del Gruppo 63, in basso una freccia che collegava questa esperienza a quella di «Quindici», in alto *Opera Aperta* (1962) che congiungeva l'esperienza del Gruppo a quella dei Novissimi<sup>23</sup>.

gruppuscolo, *Nel pentolone dello strutturalismo, La cattedrale di via Teulada, Kissinger insieme a Bernardo di Chiaravalle, Come dicevano i cinesi*.

<sup>19</sup> ECO 1978 p. 115.

<sup>20</sup> ECO 1972a, pp. 6-7.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp.10-11.

<sup>22</sup> *Ivi*, pp. 8-9.

<sup>23</sup> RIVA 1970, pp. 24-25. A p. 21 era inoltre riprodotta una fotografia della riunione del Gruppo 63 a Reggio Emilia nel 1964, corredata dalla didascalia: «Reggio Emilia 1964, Seconda riunione del Gruppo 63. Presiede

In un caleidoscopio di associazioni si potevano dunque ricomporre per il lettore de «L'Espresso» gli elementi necessari alla 'navigazione' nell'articolo sul Medioevo: la militanza di Eco con il Gruppo 63, la sua partecipazione alla rivista «Quindici» pubblicata dal 1967 al 1969, nata al termine dell'avventura editoriale in soli quattro numeri della rivista «Malebolge», pubblicata dal 1964 al 1967, e le ragioni politiche che avevano determinato la fine di quelle esperienze.

Ecco dunque che le assonanze visive con le immagini della contestazione politica e studentesca del maggio parigino non erano affatto solo una festa per la sua memoria visiva ma anche per la sua memoria *tout court* e sembravano scaturire in consonanza con la stagione di «Quindici» che aveva costituito il momento di confronto dell'avanguardia con la contestazione politica, in un pericoloso sottilissimo crinale lungo il quale correva il rischio della dissociazione tra nuove generazioni e impegno intellettuale: «da contestazione, la rivoluzione culturale, la radicalizzazione della politica minacciano di interrompere bruscamente o di deviare vent'anni di lavoro di scrittori, artisti, musicisti, architetti. – aveva scritto Riva su «L'Espresso» per l'inchiesta del 1970 - I giovani, si dice, rifiutano la letteratura, l'arte, e anche l'avanguardia»<sup>24</sup>.

È proprio il testo di questa inchiesta ad arricchire l'orizzonte dei riferimenti interni alla rivista, grazie ai quali ipotizziamo una ricezione ampia per gli articoli di Eco, che si pongono così come una fonte per la costituzione di una piattaforma interpretativa in tempo reale dei fenomeni visivi degli anni Settanta.

In quella inchiesta, ripercorrendo le vicende che avevano portato alla dissoluzione di «Quindici» Valerio Riva ricordava la scissione della rivista francese «Tel Quel» da una cui costola era nata «Change», e il titolo del paragrafo, che recitava *Dal pentolone del surrealismo*, suggeriva la derivazione surrealista di molte delle sperimentazioni della neo-avanguardia francese, mentre proprio la notizia secondo cui «'Change' piace molto in Italia»<sup>25</sup>, appare una conferma della circolazione di questi materiali, probabilmente più alta di quanto oggi possiamo supporre se tali informazioni giungevano fino sui rotocalchi. E ricordando il numero monografico di «Change» dedicato ai *Montages* in cui si dichiarava: «Nous habitons la société du montage. Démonter les formes ne suffit pas. Il faut aller jusqu'aux niveaux où elles se produisent elles-mêmes en engendrant le jeu du formes - pour les changer»<sup>26</sup>, disporremo di un ulteriore tassello per la trama delle risposnde ed un diretto legame con l'articolo sul Medioevo, dove Eco titolava *Nel pentolone dello strutturalismo* il paragrafo in cui proponeva relazioni e associazioni tra l'attitudine medievale per la raccolta e l'inventario e le pratiche di scomposizione e collage contemporanee, e sembrava provocatoriamente rispondere all'affermazione sottoscritta due anni prima da Riva e proseguirne il discorso suggerendo, implicitamente, quali attitudini surrealiste fossero state inglobate e in che modo il procedimento analogico di ascendenza surrealista si fosse sedimentato nel pentolone dello strutturalismo:

Accanto a questa impresa di cultura popolare si svolge il lavoro di scomposizione e collage che la cultura dotta esercita sui detriti della cultura passata. Si prenda una scatola magica di Cornell o Orman [sic], un collage di Ernst, una macchinetta inutile di Munari o Tinguely, e ci si ritroverà in un paesaggio che non ha nulla a che vedere con Raffaello o Canova ma che ha moltissimo a che vedere con il gusto estetico medievale. In poesia sono i centoni e gli indovinelli, i kennings irlandesi, gli acrostici, i tessuti verbali di citazioni multiple che ricordano Pound e Sanguineti: i giochi etimologici disseminati in Virgilio di Bigore e Isidoro di Siviglia, che fanno tanto Joyce (Joyce lo sapeva), gli esercizi di scomposizione temporale dei trattati di poetica, che sembrano

---

Nanni Balestrini, al microfono Enrico Filippini. Intorno al tavolo si riconoscono Edoardo Sanguineti, Elio Pagliarani, Angelo Guglielmi; di spalle Umberto Eco. Sullo sfondo, a destra, Elio Vittorini».

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 8.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>26</sup> LEFEBVRE 1969, p. 23.

un programma per Godard, e soprattutto, il gusto della raccolta e dell'inventario, che allora si concretava nei tesori dei principi e delle cattedrali, dove si raccoglievano indistintamente una spina di croce di Gesù, un uovo trovato dentro un altro uovo, un corno di unicorno, l'anello di fidanzamento di San Giuseppe, il cranio di Giovanni Battista<sup>27</sup>.

*La Pop Art del Duca di Berry*

In un ulteriore riquadro dal titolo *La Pop Art del Duca di Berry* (fig. 6) che occupava la metà di una delle pagine dell'articolo, Eco ricreava lo stesso tipo di associazioni, attivate visivamente nel montaggio delle figure riprodotte nell'articolo, e di analogie discusse nel paragrafo *Nel pentolone dello strutturalismo*. Le modalità di trascrizione erano tuttavia in questo caso differenti e, servendosi della procedura di raccolta e montaggio analizzata nel testo, decideva di darne esemplificazione attraverso la redazione di elenchi giustapposti in cui raccoglieva gli «oggetti contenuti nel tesoro di Carlo IV di Boemia», gli «oggetti del tesoro del Duca di Berry» e la «descrizione di una mostra di Pop Art e Nouveau Réalisme»<sup>28</sup>. Le liste erano poi coronate da un'immagine in cui il dito di una mano femminile condotto alla ghigliottina sembra fare il verso a qualche macabro oggetto surrealista, oppure essere stata estratta da qualche rivista modello «Documents» di Georges Bataille, quasi a mettere per inciso le possibili attinenze. Estratti dall'inventario di Carlo IV:

Il cranio di S. Adalberto / La spada di S. Stefano / Una spina della corona di Gesù / Pezzi della Croce / Tovaglia dell'Ultima Cena / Un dente di S. Margherita / Un pezzo di osso di S. Vitale / Una costola di S. Sofia / Il mento di S. Eobano / Costola di Balena / Zanna di Elefante / Verga di Mosé / Abiti della Vergine

venivano accostati a oggetti presenti nel tesoro del Duca di Berry:

Un elefante impagliato / Un basilisco / Manna trovata nel deserto / Corno di unicorno / Noce di cocco / Anello di fidanzamento di San Giuseppe

mentre chiudevano la serie:

una Bambola sventrata da cui fuoriescono teste di altre bambole / Un paio di occhiali con sopra occhi dipinti / Croce con infisse bottiglie di Coca Cola e una lampadina al centro / Ritratto di Marilyn Monroe moltiplicato / Ingrandimento di fumetto di Dick Tracey / Sedia elettrica / Tavolo da ping pong con palle di gesso / Parti di automobile compresse / Casco da motociclista decorato a olio / Pila elettrica in bronzo su piedistallo / Scatola contenente tappi di bottiglie / Tavola verticale con piatto, coltello, pacchetto di Gitanes e doccia pendente su paesaggio a olio<sup>29</sup>.

Come in un registro e inventario medievale, gli oggetti sono nominalmente descritti con perizia enciclopedica ma, in assenza di un ordine tassonomico, il lettore è invitato, o sfidato, a indovinare, ricostruire e ordinare convergenze e deviazioni, ad associare la descrizione dell'oggetto all'oggetto stesso, facendo ricorso non solo alla sua memoria visiva.

Non era di certo sufficiente al lettore conoscere la fisionomia dei protagonisti dei movimenti Pop e Nouveau Réalisme, doveva saper attribuire a quegli oggetti, così dipinti dalla mano dello scrittore, un'identità precisa all'interno della produzione artistica di quegli autori. Se per esempio il lettore facilmente riconduceva la «bambola sventrata da cui fuoriescono teste

---

<sup>27</sup> ECO 1972a, p. 23.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

di altre bambole» alle opere di Hans Bellmer e chiaramente attribuiva ad Andy Warhol e Roy Lichtenstein rispettivamente il «Ritratto di Marilyn Monroe moltiplicato», la «Sedia elettrica» e l'«ingrandimento di fumetto di Dick Tracey» – episodio questo che poi Eco avrebbe commentato in *Art about Art* – e riconosceva nel «tavolo» uno dei *tableaux-pièges* di Daniel Spoerri, mentre tentava di associare le descrizioni a opere di sua conoscenza, gli veniva alla mente probabilmente il dubbio che quella «pila elettrica in bronzo su piedistallo», dove scorgeva un riferimento a Jasper Johns, potesse forse essere un'invenzione tanto quanto l'anello di fidanzamento di San Giuseppe. D'altra parte, invitato a ricostruire le connessioni solo suggerite in rimandi dispersi e disseminati tra le pagine, mentre associava la «scatola contenente tappi di bottiglie» alle *accumulations* di Arman, si domandava se le «parti di automobili compresse», che potevano contemporaneamente appartenere a César o a John Chamberlain, non fossero invece da associarsi anche al titolo del paragrafo alla pagina successiva *La civiltà dei rottami*<sup>30</sup>, che al tempo stesso sembrava commentare la fotografia descritta con la didascalia «Un deposito di macchine usate in un prato di Via Salaria»<sup>31</sup>. Sfidato dal sapiente gioco messo in atto dall'autore, il lettore si sentiva nondimeno chiamato a stabilire, per via della verticalità di quel cumulo-accumulo di vecchie automobili presso lo sfasciacarrozze della periferia romana, una conseguente e successiva relazione di quell'immagine con *La cattedrale di via Teulada*, titolo di un ulteriore paragrafo posizionato proprio a fianco.

Tuttavia, la 'cattedrale' di via Teulada, sede storica della RAI presso la quale Umberto Eco aveva lavorato nella seconda metà degli anni Cinquanta, era da intendersi come personificazione del consumo visivo e massmediatico nel villaggio globale della comunicazione visiva, in contrapposizione alla civiltà della visione del Medioevo in cui «la cattedrale è il gran libro di pietra»<sup>32</sup>; sulla società dei consumi scriveva:

D'altra parte la società dei consumi al massimo livello non produce oggetti perfetti, ma macchinette facilmente deperibili (se volete un buon coltello compratelo in Africa, negli Stati Uniti dopo la prima volta si rompe) e la civiltà tecnologica si sta avviando a diventare una società di oggetti usati e inservibili<sup>33</sup>.

Nel giugno dello stesso anno, recensiva la mostra *Italy. The New Domestic Landscape*, curata da Emilio Ambasz, in mostra al Museum of Modern Art dal 26 maggio all'11 settembre 1972, e non diversamente commentava la sezione dedicata agli oggetti realizzati dai designers italiani: «In questo clima i centocinquanta meravigliosi oggetti appaiono anche nel loro aspetto esemplari di una oreficeria da tardo impero, perfetti nelle loro teche tecnologiche, in un paesaggio di crisi e desolazione»<sup>34</sup>. Così l'allestimento di Ambasz, che sceglieva di presentare gli oggetti in contenitori disposti nel giardino del museo, appariva agli occhi di Eco come evidenza e conferma delle qualità di quegli oggetti.

Il montaggio realizzato da Eco nell'articolo rappresenta dunque uno dei possibili esiti attraverso cui la cultura alta e allo stesso tempo fortemente visiva scompone e ricompone la cultura passata, costruendo un tessuto di relazioni e citazioni multiple che ha molto a che vedere con la «société du montage», dove parole e immagini costituiscono oggetti da poter prelevare e assemblare tra curiosità e meraviglia. Nell'equivalenza tra «società dei consumi» e «civiltà dei rottami» e nel riferimento a «oggetti usati e inservibili» sembra infatti trapelare quel corteo e processione di oggetti descritti nel riquadro *La Pop Art del Duca di Berry*: inservibili come gli oggetti di affezione, *trouvés* come i *new dada objects*, usati e reificati come gli oggetti

---

<sup>30</sup> ECO 1972a, p. 12.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>34</sup> ECO 1972b, p. 22.

Pop, in una sovrapposizione di elementi in cui viene esplicitata la derivazione degli uni dagli altri.

Inoltre, proprio quella parentesi visiva sembra straordinariamente anticipare come un preludio, permettendo quindi di ragionare sulle ulteriori implicazioni di questa affinità, quello che sarà il lavoro di un'altra personalità legata all'ambiente bolognese e vicina al laboratorio di Luciano Anceschi, «Il Verrì», dove proprio quelle riviste francesi avevo trovato, a partire dal 1968, uno spazio privilegiato di recensione. Il nome è quello di Adalgisa Lugli che nel corso degli anni Ottanta sarebbe arrivata ad analoghe conclusioni, pur percorrendo itinerari diversi eppure a contatto con le ricerche artistiche, che di certo le permisero di volgere i suoi studi sul collezionismo enciclopedico, dati alle stampe nel 1983 con il volume *Naturalia et Mirabilia*<sup>35</sup> in direzione di una comune pratica contemporanea: in occasione della Biennale di Venezia del 1986 allestiva la mostra *Wunderkammer*, nelle cui sale collocava oggetti provenienti dalle Wunderkammern associandoli ad opere contemporanee<sup>36</sup> ma soprattutto l'anno precedente, nel 1985, aveva pubblicato in una pagina apparsa su «Alfabeta», la rivista nata nel 1979 per iniziativa di Nanni Balestrini e Umberto Eco, un articolo in cui suggeriva una revisione e ridefinizione delle ricerche artistiche dopo il Sessantotto, a partire da denominazioni quali «arte semiologica» e «arte strutturalista», prendendo proprio come termine di rapporto e confronto la pratica dell'assemblage<sup>37</sup>.

Se per Adalgisa Lugli questa interpretazione nasceva per lo più da una riflessione sulla forma collezionistica, rispetto all'attitudine citazionale suggerita da Umberto Eco, i ragionamenti erano sostanzialmente simili e, in un certo qual modo, anche gli esiti: per Eco, il pensiero medievale aveva attraversato lo strutturalismo, e lui era giunto a considerare la citazione come essenza della pratica contemporanea riconducendola al principio dell'*auctoritas*; per Lugli quell'attitudine alla citazione rimaneva non dichiarata esplicitamente ma era pur presente come esercizio di memoria e meraviglia. Per entrambi comunque si assisteva alla creazione di un catalogo senza gerarchie, alla costruzione di una raccolta indistinta e per entrambi esisteva «The Glorious Company», come l'aveva definita Leo Steinberg nel suo saggio introduttivo alla prefazione al catalogo della mostra al Whitney<sup>38</sup>.

### *Piccola teoria della citazione*

Quando Eco recensiva la mostra *Art about Art* erano ormai lontane di un decennio le discussioni interne al Gruppo 63, il pentolone dello strutturalismo aveva cominciato a sbollire e un'altra nomenclatura, quella della Transavanguardia, si sarebbe di lì a poco affiancata a quell'insieme di terminologie che con scarsi risultati avevano tentato per l'intero decennio di definire le pratiche artistiche contemporanee, ma lo sguardo con cui avrebbe investigato le opere esposte al Whitney Museum lasciava intendere quanto fosse proprio il concerto di tutti questi elementi a rendere possibile la lettura della mostra nei termini con cui già nel 1972 aveva scritto di un'«arte non sistematica ma additiva e compositiva la nostra come quella medievale»<sup>39</sup>. Ecco allora che nel 1978 poteva commentare:

Lo spettatore dell'«Olimpia» di Mel Ramos può essere un normale amatore d'arte coltivatosi

<sup>35</sup> LUGLI 1983.

<sup>36</sup> BIENNALE DI VENEZIA 1986.

<sup>37</sup> «Allo stesso tempo sono stati mutuati schemi formali da discipline parallele, come la semiologia e lo strutturalismo, tanto che una revisione di tutto il periodo cosiddetto concettuale andrebbe riproposta con nuove denominazioni di «arte semiologica», «arte strutturalista», «arte antropologica», LUGLI 1985, p. 4.

<sup>38</sup> WHITNEY MUSEUM 1978, pp. 8-31.

<sup>39</sup> ECO 1972a, p. 23.

sulle dispense Fabbri. Riconosce il soggetto, si diverte della deformazione stilistica, ed è tutto. Lo spettatore degli Arnolfini deve avere un tipo di competenza più una certa sottigliezza ideologica: Colescott può avere introdotto la negra per “americanizzare” l'opera o per inserire una nota di disturbo in questo solido ménage di due borghesi fiamminghi, i cui discendenti si sarebbero arricchiti con le imprese coloniali. Nel caso di Wesselmann, infine, il pubblico deve aver letto come minimo il catalogo della mostra o il presente articolo, o qualche opera di logica o di semiotica; perché non basta conoscere le citazioni di Matisse, deve anche godere le varie operazioni al quadrato delle citazioni, i riferimenti multipli<sup>40</sup>.

Oltre a ribadire il peso che la riproduzione offerta dai vari massmedia aveva per la costruzione delle opere - «Questa esposizione di arte sull'arte è ossessionata dal fatto che l'arte è ormai filtrata dai mezzi della comunicazione di massa»<sup>41</sup> - insisteva sulle dinamiche attivate con l'osservatore, finendo per dichiarare quanto il dispositivo della citazione presupponesse l'esistenza di un pubblico (o di un lettore) capace di coglierne le implicazioni. Nel 1972 aveva spiegato le ragioni della pratica citazionale e ne aveva illustrato le procedure, avendo lui stesso creato l'occasione per la verifica delle sue affermazioni attraverso la costruzione di un «campo» in cui coltivare «possibilità interpretative», in attesa che fosse il lettore ad attivarne il significato attraverso la ricostruzione delle relazioni di senso; tutte considerazioni che aveva già formulato nel 1962 in *Opera Aperta* in cui si era precisamente espresso sul ruolo del lettore nei confronti dell'opera da intendersi come:

proposta di un “campo” di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il lettore sia indotto ad una serie di “letture” sempre variabili; “struttura”, infine, come “costellazione” di elementi che si prestano a diverse relazioni possibili<sup>42</sup>.

Tuttavia, nonostante il tema centrale della mostra newyorkese non fosse che la pratica assidua che gli aveva permesso di scomporre, analizzare, e ricomporre i testi figurativi delle opere esposte, nel frattempo si era maturata la consapevolezza di quanto la citazione costituisse ormai argomento di discussione e banco di prova di un insieme di riflessioni trasversali tra critici e artisti, tanto che Eco apriva la sua recensione alla mostra in questi termini:

Sulla morte dell'arte si discute da tempo. E come è noto negli ambienti bene informati, non si parla di morte dell'arte quando di arte non se ne fa più e quando essa viene sostituita vuoi da mezzi della comunicazione di massa, vuoi dalla vita quotidiana; anzi, la morte dell'arte si ha, almeno da Hegel in avanti, quando di arte se ne fa troppa e con troppa consapevolezza. Quando cioè l'arte comincia a diventare riflessione su se stessa, romanzo nel romanzo, pittura della pittura, riflette sulle proprie tecniche e parla dei propri processi. In questo senso tutta l'arte contemporanea altro non è che celebrazione (artistica) della morte dell'arte<sup>43</sup>.

Nel gennaio 1978, un altro autore vicino agli studi sul Medioevo, Luciano Caruso, che nel 1969 aveva tra l'altro pubblicato con Giovanni Polara la raccolta *Iuvenilia Loeti* sulla poesia figurata alto medievale<sup>44</sup>, dava alle stampe *Piccola Teoria della Citazione*, un'acuta riflessione, già scritta nel 1974, che della citazione celebrava le virtù e i valori, ne stillava i limiti e pericoli, concludendosi con un catalogo delle possibili citazioni<sup>45</sup>.

---

<sup>40</sup> ECO 1978, p. 125.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>42</sup> ECO 1962, edizione consultata Milano 1976, p. 154.

<sup>43</sup> ECO 1978, p. 114.

<sup>44</sup> CARUSO-POLARA 1969.

<sup>45</sup> CARUSO 1978.

La chiusura di Umberto Eco alla recensione di *Art about Art* non era in fondo diversa da quella di Caruso:

Ma questa mostra avrebbe dovuto durare di più e dovrebbe circolare nelle scuole e nelle università e non tanto per i suoi valori artistici quanto per ciò che racconta dei rapporti di circolarità “intertestuale”: tipici della nostra epoca colta che scrive testi sui testi e filtra le proprie scoperte artistiche precedenti, che parla di linguaggi e cita discorsi sulle citazioni. Sono meccanismi di produzione di senso e al tempo stesso meccanismi nevrotici, manierismi, coazioni a ripetere. C’era insomma in questa sala molto da studiare per la semiotica, per la psichiatria, forse per la religiosità contemporanea. Ma aveva un pubblico questa mostra o parlava a se stessa? Ecco che se ne sarebbe potuto trarre anche una buona occasione per un’indagine di sociologia della cultura. Ma tutto sommato l’iniziativa ha vissuto un gesto un po’ snobistico, fingendo di ammicciare ai propri visitatori potenziali. E forse non era ammicchio ma un tic nervoso e rivolto nel vuoto<sup>46</sup>.

---

<sup>46</sup> ECO 1978, p. 125.

La vertigine della citazione nelle «riproduzioni moltiplicate».  
Umberto Eco su «L'Espresso» negli anni Settanta



Fig. 1: U. Eco, *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì*, «L'Espresso», 42, 1978, pp. 114-115





Fig. 2: U. Eco, *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalí*, «L'Espresso», 42, 1978, pp. 119



Fig. 3: U. Eco, *Il Medioevo è già cominciato*, «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 4-5



Fig. 4: U. Eco, *Il Medioevo è già cominciato*, «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 6-7



Fig. 5: U. Eco, *Il Medioevo è già cominciato*, «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 8-9



Fig. 6: U. Eco, *Il Medioevo è già cominciato*, «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 10-11

## BIBLIOGRAFIA

BIENNALE DI VENEZIA 1986

*Biennale di Venezia 1986: Wunderkammer*, Catalogo della mostra, a cura di A. Lugli, Milano 1986.

CARUSO-POLARA 1969

L. CARUSO, G. POLARA, *Iuvenilia Loeti: raccolta di poemi latini medievali*, Roma 1969.

CARUSO 1978

L. CARUSO, *Piccola teoria della citazione* (1974), «Tau/ma», 5, 1978.

ECO 1962

U. ECO, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle pratiche contemporanee*, Milano 1962.

ECO 1972a

U. ECO, *Il Medioevo è già cominciato. Il tema che appassiona scienziati e umanisti. Stiamo entrando in un'era di oscurantismo?*, «L'Espresso Colore», 7, 1972, pp. 14-23.

ECO 1972b

U. ECO, *Dal cucchiaino alla città. Mostra a New York del design italiano. Una civiltà raccontata a matita*, «L'Espresso Colore», 23, 1972, pp. 4-23.

ECO 1975a

U. ECO, *Voglio sposare un quadro. Opere d'arte. Perché le rubano in che modo si può evitarlo*, «L'Espresso», 9, 1975, pp. 64-67.

ECO 1975b

U. ECO, *Corpo e concetto artista perfetto*, «L'Espresso», 13, 1975, pp. 72-76.

ECO 1978

U. ECO, *Leonardo ruba a Mondrian un baffo di Dalì*, «L'Espresso», 42, 1978, pp. 114-125.

KRAMER 1978

H. KRAMER, 'About Art', *parodies at Whitney*, «New York Times», 21 luglio 1978, p. C17.

LEFEBVRE 1969

H. LEFEBVRE, *Les paradoxes d'Althusser*, «L'Homme et la société», 13, 1969, pp. 3-37.

LUGLI 1983

A. LUGLI, *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milano 1983.

LUGLI 1985

A. LUGLI, *Il Collezionista*, «Alfabeta», 68, 1985, p. 4.

RIVA 1970

V. RIVA, *La tigre di fumo. Inchiesta sulle avanguardie letterarie dell'Europa 1970*, «L'Espresso Colore», 22, 1970, pp. 8-27.

VACCA 1971

R. VACCA, *Il Medioevo prossimo venturo. La degradazione dei grandi sistemi*, Milano 1971.

WHITNEY MUSEUM 1978

*Whitney Museum: Art about Art*, Catalogo mostra, a cura di J. Lipman e R. Marshall, New York, 1978.

WILSON 1978

W. WILSON, *An exhibit that parodies, paraphrases and ponders*, «Los Angeles Times», 24 dicembre 1978, p. 98.

## ABSTRACT

La partecipazione di Umberto Eco alla redazione de «L'Espresso» negli anni Settanta testimonia il dialogo che il periodico romano intrattiene con piattaforme di discussione afferenti ad ambiti editoriali diversi e permette di arricchire l'orizzonte dei riferimenti interni alla rivista. L'inchiesta *Il Medioevo è già cominciato* (1972) e la recensione alla mostra *Art about Art* (1978) costituiscono casi esemplari per definire la fisionomia di questa collaborazione editoriale e fonti privilegiate per precisare le caratteristiche di una riflessione critica e pratica della scrittura che eredita procedure proprie della neo-avanguardia artistica e letteraria del decennio precedente. L'articolo propone la lettura del vocabolario utilizzato da Umberto Eco attraverso l'analisi delle strategie di riproduzione, montaggio delle immagini, espedienti retorici messi in atto, giungendo ad identificare nei rapporti di circolarità intertestuale e nelle dinamiche attivate con il lettore i termini di una personale adozione della procedura della citazione, in dialogo con le ricerche artistiche.

Umberto Eco's editorial involvement in «L'Espresso» in the 1970s attests to the magazine's internal discourse and demonstrates its relationship to other magazines as platforms for debate. The article *Il Medioevo è già cominciato* (1972) and the review of the exhibition *Art about Art* (1978) represent ideal examples of Eco's editorial collaboration and preferred sources in which to point out the features of his critical thought and writing practice, giving evidence of the adaptation of procedures typical of the artistic and literary neo-avant-garde of the 1960s. My paper analyzes Eco's texts and visual vocabulary by investigating reproduction strategies, image montages and rhetorical devices. It focuses on identifying the intertextual connections drawn from a wide range of references and the dynamics activated in the reader in terms of Eco's personal use of the process of citation, indicating a dialogue with artists' research.