

Tirature

'18

Lieto fine

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

ilSaggiatore

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

www.ilsaggiatore.com

In collaborazione con
Regione Lombardia
Fondazione Cariplo

ISBN 978888593861-8

© Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori /
il Saggiatore, Milano 2018

SOMMARIO

LIETO FINE

Chi festeggia il lieto fine <i>di Vittorio Spinazzola</i>	9
Sognare e non dormire: il lieto fine rosa <i>di Giuseppe Sergio</i>	15
Lei “non” è in arresto! <i>di Mauro Novelli</i>	21
Finali quasi felici <i>di Gianni Turchetta</i>	27
Eco, o il romanzo popolare triste <i>di Bruno Pischedda</i>	35
La canzone cita le scimmie, vince il Nobel e aggira le sdruciole <i>di Umberto Fiori</i>	41
Triste, solitario y final. Il sorprendente destino dei finali <i>di Tina Porcelli</i>	45
Cinquanta sfumature di rosa <i>di Chiara Richelmi</i>	51

GLI AUTORI

Franco Fortini ospite a Milano <i>di Luca Daino</i>	63
Sotto lo scandalo, molto <i>di Paolo Giovannetti</i>	69
Oltre il terreno della memoria <i>di Mario Barenghi</i>	75

Teresa Ciabatti, la voluttà di rendersi antipatica <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	81
La vita in un fumetto <i>di Giuliano Cenati</i>	89
La scuola e la Banda dei Quattro <i>di Luca Gallarini</i>	97
L'export dei piccoli <i>di Andreina Speciale</i>	107
Sellerio, il giallo all'italiana <i>di Maria Serena Palieri</i>	115

GLI EDITORI

La ribellione delle bambine <i>di Paola Dubini</i>	123
I giornali e la nostalgia per quei libri da non leggere <i>di Walter Galbiati</i>	127
L'editoria si impara a scuola? <i>di Giuseppe Strazzeri</i>	135
Legiferare sul digitale <i>di Piero Attanasio</i>	139
Uffici stampa 4.0? Dalla "terza pagina" alla promozione digitale della lettura <i>di Valeria Pallotta</i>	147

I LETTORI

Non è una manifestazione per vecchi.
I giovani e la partecipazione culturale 157
di Luca Maccarelli

Leggere sul cellulare: l'ecosistema
è il dispositivo 163
di Paolo Costa

MONDO LIBRO 2017

Almanacco delle classifiche

Quando sono i piccoli che si affacciano 171
di Alessandro Terreni

Calendario editoriale

Il problema dei problemi 181
di Roberta Cesana

Mappe transnazionali

Notizie dalla Cina 191
di Sara Sullam

Taccuino bibliotecario

Le biblioteche e l'invenzione della ruota 199
di Stefano Parise

Indice dei nomi e dei titoli 205

LIETO FINE

Chi festeggia il lieto fine
di Vittorio Spinazzola

Sognare e non dormire: il lieto fine rosa
di Giuseppe Sergio

Lei “non” è in arresto!
di Mauro Novelli

Finali quasi felici
di Gianni Turchetta

Eco, o il romanzo popolare triste
di Bruno Pischedda

La canzone cita le scimmie, vince il
Nobel e aggira le sdruciole
di Umberto Fiori

Triste, solitario y final. Il sorprendente
destino dei finali
di Tina Porcelli

Cinquanta sfumature di rosa
di Chiara Richelmi

Chi festeggia il lieto fine

di Vittorio Spinazzola

Il lieto fine viene generalmente considerato segno di una narrativa dedicata a fruitori librari di piccolo rango, ma una struttura romanzesca che approdi alla gratificazione dei valori letterari ed extraletterari più positivamente acconsentiti può avere il rispetto dei lettori più esigenti: si pensi alle vicende di Renzo e Lucia, al caso esemplare di Pinocchio, o al sorprendente finale della Romana. La presenza del lieto fine concerne essenzialmente la prosa della narrativa moderna, fino al paradosso del romanzo poliziesco, in cui non è l'eroe dell'opera, il malfattore, a trovare un esito positivo, ma chi lo ha consegnato alla giustizia.

Il signor Bonaventura, personaggio mitico del «Corriere dei Piccoli», concludeva sempre le sue avventurette in rima parisillabica, alle prese con il bieco Barbariccia, faccia e anima gialliccia, intascando vittoriosamente la regalia di un milione netto. Insieme, sullo stesso settimanale si faceva avanti un altro personaggio, il Sor Pampurio, che sistemava i guai della casalinghitudine riprendendo in servizio la modesta domestica Rosetta, col grembiolino bianco, cui scriteriatamente aveva dato lui stesso gli otto giorni.

Siamo davanti a due casi esemplari di narrativa comica a destinazione infantile, e come tale concepita all'insegna del sorriso più cordiale.

Ma la preoccupazione di rasserenare e allietare i lettori dei racconti d'invenzione circolanti nel mercato librario, più o meno foschi che siano, c'è poi o c'era chi la esercita abitualmente pure nel campo degli adulti, non dei bambini: ecco anzitutto il genere del cosiddetto romanzo rosa, calibrato secondo le aspirazioni di lettura più riconoscibilmente consone a una parte cospicua della clientela libraria femminile, la meno esigente culturalmente.

La tipologia è quella del racconto d'intreccio, incentrato sulla vita dei sentimenti privati, con una attenzione particolare per i problemi e le difficoltà gli inganni e disinganni del vissuto donnesco,

colto nella fase di passaggio dalla fanciullezza alla maturità. La roseità della vicenda sfocia nell'episodio conclusivo, incarnandosi in una figura maschile atta a soddisfare i sogni le ambizioni gli struggimenti e le ingenuità ma anche le timidezze e gli equivoci delle giovani letterici. Il Principe Azzurro è uno dei non molti miti che la modernità abbia messo a disposizione di un pubblico davvero largo. Liala è il *nom de plume* ben sonante della scrittrice regina di questa produzione grossolanamente incantatrice.

Ma dunque la tipologia del lieto fine sembrerebbe di per sé segno indiscutibile di un lavoro d'immaginazione narrativa condotto per assecondare la povera mentalità di ceti e categorie di fruitori librari di piccolo rango o per minorità anagrafica o per livello di acculturazione scolastica o extrascolastica.

Ovviamente no, invece non è affatto così: una struttura romanzesca che approdi alla gratificazione dei valori letterari ed extraletterari più positivamente acconsentiti può avere il rispetto anche dei lettori più esigenti e anticonformisti. Non è detto che l'epilogo di una storia d'amore debba essere indiscutibilmente un matrimonio e come tale perda cittadinanza nell'ambito della letterarietà più qualificata. Il punto essenziale è che l'episodio finale di una vicenda romanzesca non può comunque esser considerato isolatamente, fuori del contesto narrativo entro cui è nato e ha acquistato senso e scopo.

Ma allora va riconosciuto indiscutibilmente che l'evento conclusivo, nella sua positività ottimistica, ha la funzione di un risarcimento dei guai gli errori gli inganni che il personaggio abbia vissuto nel corso della vicenda. L'ovvia premessa è che, naturalmente, senza iatture, senza smarrimenti, senza affanni non c'è vicenda che possa venire scritta. Ma la peculiarità della prospezione romanzesca è il carattere aperto della sua struttura. Anche una successione di peripezie le più calamitose può accadere che un colpo d'ala la sollevi inattesamente a uno stato di beatitudine.

Insomma, è banale dirlo, ma Renzo e Lucia ne hanno passate di tutti i colori prima di congiungersi matrimonialmente. Lei è stata rapita, ha rischiato di venire violentata ma anche di finire zitella; lui ha passato il pericolo di venir chiuso in galera; e tutti e due hanno traversato l'epidemia della peste: il lieto fine della loro storia

di fidanzati costituisce l'epilogo felice di una somma di traversie le più tumultuose.

Ma il punto è che va sempre così, la legge non scritta del canone romanzesco vuole che le cose arrivino a finir bene benissimo solo in quanto segnino la compensazione di una successione di guai: o che si tratti del fu Mattia Pascal o della ragazza di Bube cassoliana o dell'ignoto marinaio consoliano o di quant'altri casi esemplari si vogliano elencare.

Senza sovrabbondare in una infinità di riferimenti, c'è però almeno un caso davvero esemplarissimo che vale la pena di ricordare: quello di Pinocchio, che assume identità umana dopo essere stato un burattino di legno, in quanto ha lavorato duramente per dar salute al vecchio babbo malconcio. E l'apologo non avrebbe potuto essere più illuminante: la massima nobilitazione di vita giunge dopo che il personaggio l'ha meritata ravvedendo se stesso. Dunque una autentica metamorfosi che rappresenta il migliore di tutti i lieto fine magicamente possibili.

Ma allora implicitamente il significato e la portata della letizia conclusiva assumono un carattere davvero epilogico: costituiscono il risarcimento dei guai, i disagi, le sconfitte subite nel corso di una vicenda sempre laboriosa, sempre controversa. Questa infatti è in definitiva la contropartita dei malanni e patimenti che la vita romanzesca irrimediabilmente prevede. Naturalmente non è detto che tutti gli accidenti patiti durante il percorso esistenziale siano ripagati in maniera adeguata. Ma decisivo è che la fase finale ripaghi delle sofferenze patite in precedenza. Se c'è un approdo di letizia, ciò accade perché è stato superato un periodo di difficoltà, sconfitta, avvillimento.

In definitiva, il lieto fine ha senso in quanto rappresenta il bilanciamento di una situazione opposta, e costituisce la vittoria di una dinamica di attivismo positivo di contro a una situazione di impotenza inadeguatezza dolorosità inane. È la vitalità insomma che riesce a prevalere sull'inefficienza. D'altronde è altamente significativa la frequenza con cui l'epilogo narrativo d'indole dichiaratamente ottimistica prenda corpo concreto nella forma di accadimento d'una nascita o comunque esponga una situazione natalizia: così accade nel caso di Mattia Pascal, che è presentato al lettore con il

titolo mortuario «Il fu», ma esce di scena avendo a che fare con un marmocchio.

Quest'ultimo caso è tutt'altro che insolito, ma non è detto sia pacioso: l'epilogo neonatale più sorprendente ci viene offerto dal Moravia di *La romana*, dove una giovane puttana di mestiere rimane incinta di un assassino brutale ma attribuisce la paternità a un fidanzato danaroso morto suicida. Ecco allora il più paradossale dei lieto fine, cinicamente e pateticamente escogitato in chiave ultraromanzesca: «Pensai che sarebbe nato da un assassino e da una prostituta; ma a tutti gli uomini può capitare di uccidere e a tutte le donne di darsi per danaro; e ciò che più importava era che nascesse bene e crescesse sano e vigoroso. E decisi che se fosse stato un maschio l'avrei chiamato Giacomo in ricordo di Mino. Ma se fosse stata una femmina, l'avrei chiamata Letizia, perché volevo che, a differenza di me, avesse una vita allegra e felice ed ero sicura che, con l'aiuto della famiglia di Mino, l'avrebbe avuta».

Il lieto fine insomma può essere tutt'altro che un dato di beatitudine felice: ma è certamente connesso a uno stato d'animo vincente, intrinsecamente attivistico.

D'altronde può essere che la responsabilità dell'evento vissuto positivamente sia dovuta a entità naturali o soprannaturali che oltrepassino di gran lunga i poteri del personaggio in causa, e si pongano come donativi, o meglio, come risarcimenti da parte di entità superiori a fronte di comportamenti meritevoli di un compenso supremo.

Una divinità benevola può esser ritenuta artefice di privilegi straordinari elargiti ai suoi fedeli più degni. In casi simili il lieto fine della vicenda biografica o presunta tale può assumere l'aspetto apologetico dell'agiografia. E il resoconto compunto delle pene che è occorso loro di attraversare verrà aureolato della luce suprema della santificazione.

Insomma il patimento sofferto voluttuosamente come purificazione gaudiosa capovolge la sofferenza del sacrificio di sé nell'esaltazione di sentirsi portatori di un messaggio infinitamente gaudioso.

Dunque il lieto fine può assumere un ruolo di esaltazione beatifica in vista di un oltrepassamento delle miserie terrene. Ma il

timbro dell'esultanza encomiastica può anche illustrare forme del sacrificio di sé in qualche modo laiche, impostate su devozioni altamente fideistiche dotate di alto livello di consenso, di indole più o meno unanimistica. In circostanze spaziotemporali determinate può essere che il patriottismo o altre convinzioni ideologiche, di presa efficace, come si sa possono aver esaltato i loro teoremi più affascinanti in forme di devozione eccitatamente parossistica. Ma l'aprodo conclusivo delle retoriche più efficacemente propagandistiche, nel nome degli eroismi più ipnotici, esula dalle proposizioni della discorsività eticoestetica.

La presenza del lieto fine concerne essenzialmente la prosa della narrativa moderna, e quindi la fortuna di personaggi plurivoci che possono cambiare o essere cambiati nei loro comportamenti lungo il corso delle vicende, in conformità delle singole tipologie secondo cui sono stati plasmati dall'autore. Resta però la prospezione della novità epocale portata dalla civiltà cittadina, che ha ingenerato una figura professionale specializzata nel perseguire la soluzione più sagace delle vicende di malaffare più problematiche e controverse. Naturalmente la sicurezza del buon esito della caccia al delinquente, nell'ambito della finzione narrativa, incrementa il fervore concesso negli episodi di caccia poliziesca. Ma nel rapporto tra difficoltà dell'inseguimento e serenità della conclusione sta la chiave di volta delle vicende d'avventura nella socialità del XXII secolo: con una differenza forte tuttavia. Che identifica pienamente la peculiarità statutaria del lieto fine poliziottesco: esso non riguarda l'eroe dell'azione avventurosa, che è il malfattore, ma chi lo ha consegnato alla giustizia, ossia lo ha vinto.

Sognare e non dormire: il lieto fine rosa

di Giuseppe Sergio

In my end is my beginning, cantava il poeta. Ogni fine è insomma un inizio, tutto dipende da come decidi di vederla. Una saggia istruzione per l'uso della vita, astutamente messa a frutto nella fiction rosa, i cui finali sono lieti in quanto aprono finestre sul futuro. Seppur con qualche aggiornamento ai tempi, queste finestre ancora per lo più affacciano su di un hortus conclusus, borghesemente confortante, da coltivare in due.

«**L**ei ha fatto soffrire mia moglie che aspetta un bambino...», scriveva a Liala, minacciandola di denuncia, un avvocato torinese. Questa e simili lettere di protesta riceveva la nostra più celebre firma rosa al bel mezzo del secolo scorso, e leggenda vuole che alcune lettrici, infumanate nere, fossero scese in piazza decise a picchiarla. Liala l'aveva in effetti combinata grossa: aveva osato far morire la contessina Lalla Acquaviva, adorabile e sfrontatella protagonista del romanzo *Dormire e non sognare* (1950). Il commendator Angelo Rizzoli, allora editore di Liala, le telegrafò: «Quattrocentomila donne piangono la morte di Lalla Acquaviva. Provveda». E la scrittrice, da sempre e per sempre ligia alle esigenze del suo pubblico, provvide, strappando idealmente l'ultima pagina del romanzo e di lì a poco pubblicandone il seguito dal titolo parlante *Lalla che torna* (1951). Qui la cara salma veniva resuscitata sotto le identiche spoglie della neonata nipotina di Lalla, con un trucco che resse un'intera trilogia (è del 1952 *Il velo sulla fronte*) e, trent'anni dopo, persino lo sceneggiato *Nata d'amore* (1984), riadattato per il piccolo schermo da Duccio Tessari.

A inferocire le "lialine" non doveva essere stato tanto il mancato lieto fine, cui il rosa, a dispetto di uno stereotipo interpretativo, può talvolta derogare: basti ricordare che tragicamente, col suicidio della protagonista, si concludeva il capostipite del romanzo rosa "classico", ovvero quel *Signorsì* dato alle stampe dalla

stessa Liala nel 1931. A non essere tollerabili erano l'irreversibilità e l'ingiustizia di quel finale. La morte di Lalla nell'ultima pagina del romanzo chiudeva la storia senza scampo, facendo saltare uno dei capisaldi del romanzo popolare, e dunque anche del rosa: quello per cui l'eroe (o l'eroina) non può morire. Se contemplata, la sua morte deve essere, paradossalmente, sempre provvisoria, a costo di inscenare i più impudichi escamotage, che vanno da scambi di gemelli a dissotterramenti di presunti cadaveri, da finti annegamenti a trapianti di cervello ecc. Ecco che allora le fan di Lalla Acquaviva, pur di mettere una pezza su quel finale, erano disposte a sospendere l'incredulità e ad accettare una rifondazione delle sue vicende.

Poiché la fine, nella sua inevitabilità, è una nozione negativa, la *fiction* rosa la cambia di segno mutando il punto di vista, considerandola cioè non in quanto tale, ma come l'inizio di qualcos'altro. Nel rosa è dunque necessario che il finale sia, meglio che lieto e oltre che giusto, aperto sul futuro, secondando il paradigma fiabesco dell'"e vissero felici e contenti". La propensione all'interminato è non a caso tipica della più caratteristica espressione rosa, la telenovela. Lo spettatore di *Beautiful*, di *Un posto al sole* o di una delle decine di soap opera che quotidianamente approdano sui nostri teleschermi si immerge nel loro flusso senza chiedersi dove li condurrà. Quel che importa è la rassicurante compagnia di vicende di lunga durata dalle quali è assente la parola fine. Nelle telenovelle nessun evento è risolutivo, potendo potenzialmente aprire a sviluppi futuri: per esempio il matrimonio, classico epilogo rosaceo, nella telenovela prelude a maternità, tradimenti, divorzi ecc.; o ancora il decesso di un personaggio non solo è quanto mai labile, ma apre a nuovi scenari per chi rimane vedovo, per gli eredi e via discorrendo. Qualcosa di analogo avviene d'altra parte pure nella cronaca cosiddetta rosa, ruotante intorno alle vicende famigliari e sentimentali delle celebrità, caratterizzata da un fiume di avvicendamenti che scorre parallelo alle vite dei loro fruitori. Poco interessa se il segno di tali vicende sia positivo o negativo, l'importante è che continuino a far compagnia: il vero lieto fine è che non avranno una fine. E questa tensione all'infinito risulta in modo sorprendente se volgiamo lo sguardo dagli espositori delle edicole agli scaffali rosa delle librerie. Mentre scrivo, vi si trovano ponderosi volumi in formato *hard cover*,

per lo più dovuti a scrittrici nordamericane, che già dal titolo esprimono questo bisogno: *Ancora una volta*; *Infinite volte*; *Infinito + 1*; *Le parole infinite*; *Love. Un pensiero infinito*; *Non ti dirò mai addio*; *Oltre noi l'infinito*; *Quando l'amore non finisce*; *Tutte le volte che vuoi...* tanto per citarne alcuni.

Come abbiamo accennato, oltre che aperto, al finale rosa è richiesto di essere giusto, ovvero mirato al ristabilimento dell'ordine. È in questo senso che il genere può dirsi tanto conservatore, perché non prevede stravolgimenti o rivoluzioni di sorta, quanto ottimisticamente consolatorio, in quanto rassicura che chi si porta rettamente alla fine viene premiato, mentre chi sbaglia paga. Quando tale logica consequenzialità non si verifica, è come se si rompesse un patto. Perciò, tornando a Lalla Acquaviva, se la contessina era inciampata ai piedi di un corteggiatore che le aveva fatto bere un bicchiere di troppo, ciò era davvero troppo poco per giustificarne la morte. Severa e inappellabile come un vecchio dio, la scrittrice rosa è però inflessibile nel far quadrare i conti e può anzi rivelarsi nient'affatto tenera con chi sbaglia, allestendogli punizioni truculente. Nei miei occhi di bambino è per esempio ancora impresso un episodio della telenovela venezuelana *Marilena* – trasmessa in Italia nei primi anni novanta e seguita avidamente da mia madre – in cui l'infida antagonista Maria Paola veniva nientemeno che sepolta viva, si può immaginare con soddisfazione delle telespettatrici, che così le vedevano restituite, con gli interessi, le lacrime fatte versare alla protagonista.

Sulla vocazione rosa a far quadrare i conti si sono d'altra parte avanzate ipotesi antropologiche legate alle donne, ovvero a coloro che più spesso si sono autorialmente cimentate nel genere. Tali ipotesi si correlerebbero da un lato a un più spiccato senso o bisogno di giustizia insito nel sesso femminile, forse portato di una storica condizione di subalternità («le donne scrivono per vendicarsi», annotava Flaiano nel *Diario degli errori*), dall'altro a una altrettanto marcata vocazione pedagogica. Poche, pochissime scrittrici rosa hanno infatti mancato di fornire alle proprie lettrici, in chiusura, una morale o un insegnamento.

Se, come avviene nel mito e nella fiaba, il finale rosa si fonda sul presupposto che l'agire secondo determinati valori sia garanzia

di felicità (o di infelicità), ci si può però intendere diversamente su quali siano tali valori. A differenza di quanto si sarebbe portati a credere, nel rosa classico *à la Liala* non è vero che ci si salvi seguendo il codice del cuore. Al contrario. Le scrittrici rosa possono apparire persino ciniche nell'indicare la via del buon senso, di ciò che è socialmente accettato o economicamente auspicabile; è così senza scalpori, nel *Peccato di Guenda* (1952), che Liala fa dichiarare alla saggia nonna Mansueta che «qualunque ragazza, che rifiutasse un simpatico ragazzo carico di milioni, non potrebbe che essere mandata al manicomio». Guardando agli archetipi rosa, la protagonista ottiene o meglio merita l'oggetto di valore (la conquista dell'uomo benestante, il matrimonio, il salto di classe o meglio tutte queste cose insieme) grazie alla sua forza di sopportazione passiva, mettendo su una faccia da santa e facendo la preziosa. Se proprio non vogliamo arretrare a *Cenerentola* o a *Biancaneve*, questo accade nell'epica della ritrosia inscenata da Samuel Richardson in *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), in cui la domestica Pamela resiste per quattro tomi alle *avances* del padrone, alla fine meritando di sposarlo, o specularmente in *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1748), dove lo stesso Richardson inscena una protagonista che invece si concede traendone disonore e in ultimo la morte. E poi, come se non fossero passati due secoli, nel *Diario vagabondo* (1977), la solita tremenda Liala poteva esplicitamente appellarsi alle sue più giovani lettrici raccomandando «di non cedere subito e sempre. Va bene, se il sangue va alla testa, non è troppo facile ragionare. Ma se potete, fatelo un ragionamento piccino piccino; ditevi che cedendo non guadagnate nulla, ma rischiate di perdere tutto».

Mentre nel rosa classico la protagonista agisce soprattutto attraverso la sua bellezza, lasciando il campo dell'iniziativa alle più istintive antagoniste, per questo condannate alla sconfitta, nelle ultime declinazioni del genere le è concesso più di un margine d'azione, anche sotto le lenzuola, senza che ciò la marchi a vita. All'incirca a partire dagli anni settanta-ottanta, in concomitanza alla liberazione sessuale e all'auge del rosa industriale stile *Harmony*, il sesso può anzi venire anatomicamente e linguisticamente dettagliato nei particolari più succulenti e persino fungere da indice e garanzia, per la coppia, per la reciproca scelta.

In ogni caso, prima e poi, appare significativo che nell'economia narrativa l'epilogo sia poco più che accennato, limitandosi ad aprire una finestra su ciò che verrà, mentre il grosso della storia venga occupato da una filza di *exempla* negativi, a indicare, come nel più classico dei romanzi di formazione, che ci si possa ritrovare solo dopo essersi persi. Per le lettrici non è interessante seguire la loro eroina che, finalmente sistemata, gioca a casetta con pargoli e maritino: già lo sanno come si fa. È invece la parte intermedia, quella più peccaminosa e disponibile a una fruizione libidinale, a segnare una preziosa via di fuga verso terre interdette, beninteso prima di arrivare al capolinea della ricomposizione familistica. D'altro canto la natura spesso inconsistente degli ostacoli è già di per sé rassicurante garanzia che alla fine tutto si aggiusterà. La lettrice sa fin dall'inizio che l'eroina ammalata d'amore troverà l'antidoto, dopo averlo cercato in lungo e in largo, nella cucina della propria casa. In genere l'ostacolo al coronamento del sogno d'amore è infatti un semplice equivoco protrato, sempre lì lì per essere chiarito, ma che sistematicamente rimane in sospeso: nel rosa parlarsi e dire "mi dispiace" è sempre troppo poco; i protagonisti, cinture nere di orgoglio e pregiudizio, preferiscono rotolarsi nei dubbi o in alternativa saltare subito alle conclusioni, naturalmente sbagliate.

La riproposizione indefessa di questo schema moltiplica all'infinito non solo la parte più avventurosa, ma anche il finale esemplare, la lezione da mettere a frutto e da ripetere tante volte quante, evidentemente, ce ne è di bisogno. Pur nella difficoltà di tirare le fila su di un orizzonte quanto mai vasto e pur potendosi dare singoli controesempi, sarebbe difficile confutare che questa lezione consista nel capitolare dell'eroina sulla scelta più rassicurante ovvero sull'uomo più perbenino, dotato di qualche fascino ma sprovvisto della bellezza rapinosa tipica del maschio, che soprattutto possa darle maggiori garanzie di un amore duraturo.

Almeno a partire da Liala, che grazie a questa formula si assicurò una vendibilità di lunga durata e sulla cui dorsale andrà sviluppandosi il rosa industriale, una per una le eroine rosa finiscono per cedere all'uomo premuroso e un filo noiosetto con cui poter trascorrere il resto della vita. Questo è per esempio il destino che buone artigiane come Sveva Casati Modignani e Maria Venturi per

lo più allestiscono alle loro eroine e questo è ciò che accade persino alla ribelle e rosacea Melissa P., che finalmente accheta le sue foie fidanzandosi con il gentile Claudio (*100 colpi di spazzola prima di andare a dormire*, 2003), o all'Anna di *Volevo i pantaloni* (1989), che dall'incipitaria dichiarazione «non ho mai sognato il Principe Azzurro» finisce per arrendersi a un matrimonio riparatore, nella constatazione che si può «cambiare una testa, non tutte le teste». E se appassiscono nel matrimonio anche le peripezie sadomasochistiche di Ana e Christian, protagonisti della trilogia delle *Fifty shades* (2011-2012), nella più scanzonata *chick-lit*, la letteratura rosa per pollastrelle, le svalvolate barra smutandate protagoniste non si tirano indietro dal baciare un bel numero di rospi, ma per trovare alla fine il loro sodo principe azzurro, come accade nel *Diario* (1995) di quella pasticciona di Bridget Jones, che riesce a portarsi a casa l'apparentemente algido avvocato Mark Darcy, scoperto calco, fin dal nome, del Fitzwilliam Darcy di *Pride and Prejudice* (1813).

Tutto sommato, sembrerebbe dunque che i finali rosa tornino a lustrare il *topos* dell'uno, in base al quale ciò che è unico ha più valore di ciò che è molteplice. Sennonché non solo l'eroina rosa, per imparare la lezione, questo molteplice ha bisogno di sperimentarlo, eccome, ma non appena ritrova l'agognata metà della mela, ecco che cala il sipario. Nell'ultimo tempo della storia la felicità della coppia viene così prospettata in potenza più che vissuta in atto. Quel che accade dopo l'unione diventa tabù. La conciliazione – peraltro sempre meno convenzionalmente suggellata dal matrimonio o sublimata nella maternità, in ogni caso al massimo preannunciati e mai inscenati – apre a una fase di stasi, quando non proprio di difficoltà, su cui è superfluo o controproducente indugiare. Fermarsi un passo dopo l'unione e diversi passi prima del matrimonio e della maternità consente di mantenere vivo sia il protagonismo femminile che il fuggevole amore romantico e passionale. Mentre nel rosa classico, più tecnico e istruttivo, è sottesa la morale del non si può aver tutto, sulla sponda senz'altro evasiva di *Per un bacio del milionario*, di *Lo sceicco e la top model* o di un altro, a caso, dei più spudorati *Harmony* può accadere che i trionfanti e implacabili finali cementifichino romanticismo, sesso e successo, e si capisce: se proprio c'è da sognare, tanto vale farlo in grande.

Lei “non” è in arresto!

di Mauro Novelli

Da tempo i gialli hanno smesso di puntare tutto sull'identità del criminale, per privilegiare le esigenze della suspense, ben distribuita lungo il corso della storia, e puntellata dal ricorso massiccio ai sentimenti e alla violenza. La gestione della giustizia è totalmente in capo al detective, che in ultimo può fulminare con una pallottola il colpevole, o lasciarlo andare impunito. La dilagante sfiducia verso le istituzioni ha reso il fatidico arresto un evento sempre più raro.

Per ragionare sull'evoluzione dei finali, nel campo della *detection*, è opportuno muovere dalla contrapposizione – semplificante ma pur sempre utile – fra i tradizionali gialli a enigma e il multiforme universo dei noir. Da una parte, dunque, storie sigillate dal successo cognitivo dell'investigatore, che dissipa le tenebre e ristabilisce l'ordine, assicurando il criminale alla giustizia; dall'altra un'estrema varietà degli esiti, chiamati a testimoniare l'ambiguità di un mondo nel quale si è perduto il coltello in grado di separare con un taglio netto il male dal bene.

Ora, se guardiamo al Novecento italiano è facile accorgersi di come i meccanismi della struttura chiusa tradizionale, ai piani alti del sistema letterario, siano stati più volte messi in discussione sin dal secondo dopoguerra. Si possono individuare al riguardo almeno tre tipiche direttrici d'attacco, indicando per ciascuna un romanzo esemplare e di notevole fortuna. In primo luogo l'instillazione di uno scetticismo gnoseologico nei confronti dell'indagine, come avviene in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, di Carlo Emilio Gadda. In secondo luogo l'exasperazione della componente logica, che conduce a un pari e patto fra i sospettati, perciò assolti, come nei *Giovedì della signora Giulia* di Piero Chiara, ispirato al celebre caso Bebawi. In terzo luogo, il disvelamento delle magagne dell'apparato repressivo: una giustizia timorosa o collusa con i malviventi, che vanifica lo zelo di irreprensibili tutori della legge, come il capitano Bellodi del *Giorno della civetta*.

Di queste tre vie, la più sfruttata dai tanti abili professionisti italiani del genere emersi nell'ultimo ventennio è stata senz'altro quella indicata dal romanzo di Sciascia, arricchita dalle suggestioni del *néo-polar* francese e degli *hard-boiled* ambrosiani di Giorgio Scerbanenco. La sfiducia verso le istituzioni securitarie, nella paranoica cultura del dubbio che tutto pervade, si è saldata a una teoria del complotto che non trova ormai seri avversari in alcun campo, politica inclusa. Se la società è marcia e la corruzione sistematica, il tintinnare delle manette acquista un'eco beffarda. Un giallo in cui un geniale ispettore di polizia arresti il malvagio di turno senza torcergli un capello, per consegnarlo nelle mani di un giudice incorruttibile pronto a condannarlo alla giusta pena, al giorno d'oggi non rassicura: turba. E infatti la *nouvelle vague* nostrana si guarda bene dal proporre narrazioni simili a un pubblico incline a diffidare dell'ambiente, prima ancora che dei singoli personaggi.

Gli stessi detective, del resto, da molto tempo hanno perso l'innocenza, e a volte anche l'onestà. Quando non somiglino a simpatici cialtroni, come Salvo Montalbano, o il Rocco Schiavone di Antonio Manzini, corrispondono all'identikit del bel tenebroso, dal passato più o meno ambiguo: è il caso fra gli altri dell'avvocato Guerrieri di Gianrico Carofiglio, del Balistreri di Roberto Costantini, dell'Alligatore di Massimo Carlotto, del Ricciardi di Maurizio De Giovanni, preceduti negli anni novanta dal commissario repubblicano De Luca di Carlo Lucarelli. Non si tratta di eroi che volano alti sopra il delitto e le brutture degli uomini, quanto di aspiranti Marlowe che rischiano continuamente la pelle, ma finiscono sempre col cavarsela. Non foss'altro perché la nuova generazione di giallisti italiani ha puntato senza esitazione sulla serialità.

Una simile riconfigurazione dell'investigatore, immerso in una società infida e complessa, ha comportato in effetti le medesime conseguenze rintracciabili nei creatori del noir, Hammett e Chandler, che demolirono le pareti in cui era costretto il giallo della stanza chiusa. Ecco dunque che, in barba alla regola n. 3 della *detective story* formulata da S.S. Van Dine («Non ci dev'essere una storia d'amore troppo interessante»), si alza la temperatura sentimentale della vicenda, spesso nel segno dell'amarezza: dicono parecchio al riguardo il titolo dell'ultima avventura dell'Alligatore, *Blues per cuo-*

ri fuorilegge e vecchie puttane, e i reiterati struggimenti del commissario Ricciardi per la giovane vicina di casa. È oltretutto significativo come De Giovanni in più occasioni scelga di calare il sipario su un cuore che si spezza, o un bacio fremente, come avviene in *Per mano mia* e *In fondo al tuo cuore*.

Il caso di Ricciardi giova anche a mettere in luce un secondo effetto generato dalle dinamiche descritte, ovvero l'irruzione in scena della violenza, che nel giallo classico è un a priori confinato dietro le quinte. *Per mano mia* invece si apre con un rallentamento che distende in cinque pagine i due secondi in cui si consuma la caduta di un uomo dalla finestra, prima dell'impatto devastante col suolo. Ricciardi com'è noto possiede un dono paradigmatico, quello di vedere l'ultimo gesto, di sentire le ultime parole delle vittime, in flash che forniscono preziosi indizi, ma gli infestano la psiche riportando in primo piano l'empatia verso chi soffre.

Né crimini, ferimenti e omicidi si fermano alle soglie dei primi capitoli: anzi dilagano nell'intreccio, depotenziando il tradizionale schema del *whodunit*. Si è così indotti a riflettere, più che sull'identità del colpevole, sul perché delle sue azioni, mentre il narratore spiattella il come, insistendo con puntiglio sui dettagli di ogni efferatezza. I classici moventi – passione, lucro, potere – cedono il posto ora a oscuri maneggi, ora ai calcoli imperscrutabili della follia. Troppo facile, o troppo difficile per il lettore, al quale non si chiede più di ingaggiare una lotta indizio per indizio con l'autore. Indagare, in questi casi, risulta persino velleitario, come lascia capire una scena clou dell'ultima avventura di De Luca, *Intrigo italiano*, in cui un commendatore dei servizi segreti quasi ride in faccia al commissario: «Non ci interessa sapere chi ha ammazzato il professor Cresca, non ce ne frega proprio niente. Vuoi sapere perché, ragazzo mio? Perché lo sappiamo. Siamo stati noi». Di lì a poco, altri due cadaveri provvederanno a tenere viva l'attenzione del lettore.

Il punto è che il giallista, più che a depistare, oggi mira a coinvolgere emotivamente: il trionfo della suspense comporta la continua accensione di focolai drammatici. Con buona pace di Van Dine una sola vittima, un solo colpevole, un solo detective non bastano più alla costruzione di un telaio avvincente. Il montaggio alternato è ormai una procedura standard, sfruttata anche per valo-

rizzare un'altra caratteristica molto apprezzata nei *Kriminalroman*, ovvero il *surfing* fra ambienti sociali distanti. Se prendiamo *Torto marcio*, il titolo più recente di Alessandro Robecchi, vediamo questa strategia perseguita con evidente impegno: i due investigatori, un misero poliziotto e Carlo Monterossi, agiato autore televisivo, si muovono fra magnifici appartamenti del centro e scalciate case popolari, incontrando l'uno dame in vestaglia e gioiellieri, l'altro disperati del collettivo e malavitosi calabresi disposti a tutto. Anche in questo caso, gli omicidi non precedono ma accompagnano la narrazione, disposti a intervalli regolari.

Stando così le cose, non sorprende che nei finali si raggrumino sempre più spesso ulteriori esplosioni di brutalità, come avviene in *7-7-2007*, quando Rocco Schiavone (non un *private eye*, si badi, ma un poliziotto) spara in faccia all'avversario, che gli ha ammazzato la moglie, e poi lo seppellisce di nascosto, con l'aiuto di un complice. Manzini sceglie la soluzione più facile per scaricare la molla compressa dalle infamie del malvagio. Anche il castigo entra così nello spazio della storia: ma in una forma ben lontana dalla scontata sequenza arresto-processo-condanna. Chi si accontenta di una pena inflitta dallo Stato? Chi ci crede? Il lettore brama soddisfazioni più intense, il male va vendicato con maggior prontezza (ma va comunque vendicato: ben pochi hanno il coraggio di lasciare l'amaro in bocca al modo di Sciascia).

Anche quando veste un'uniforme, il detective si incarica di fare personalmente giustizia, soccorrendo là dove le istituzioni non vogliono o non possono arrivare. Non sempre, d'altronde, si trova dinanzi figure pacificamente inquadrabili nel ruolo del colpevole. In *Torto marcio*, per esempio, il primo assassino è un disadattato, che ammazza un pugno di ex rivoluzionari arricchiti e una volta individuato recita a due poliziotti, che un po' lo comprendono, un'omelia sulle vessazioni del capitalismo avanzato. Anche stavolta, niente arresto: un provvidenziale suicidio leva gli agenti dall'imbarazzo. Allo stesso modo la seconda assassina, una donna facoltosa, quando viene scoperta ammannisce una serie di alte considerazioni sul concetto di giustizia a Monterossi, prima di andarsene indisturbata.

Unico giudice in un mondo in cui tutti hanno torto marcio, per l'appunto, l'investigatore può farsi carnefice, ma anche scegliere

di graziare chi a rigor di legge meriterebbe la galera. Così il commissario De Luca, in *Intrigo italiano*, rinuncia a perseguire Claudia, nella convinzione che in prigione qualcuno la impiccherebbe alle sbarre nel giro di qualche giorno. E persino a Montalbano, in genere meno disinvolto, può capitare di lasciare libero un reo confesso: come avviene nella *Pazienza del ragno*, quando comprende che due estorsori hanno agito per punire un infame e devoluto a organizzazioni umanitarie i soldi ottenuti. La giustizia splende nei cuori delle persone, s'abbuia nei codici penali e nelle aule dei tribunali. Quanti italiani ne sono convinti?

Finali quasi felici

di Gianni Turchetta

A partire dalla seconda metà del XIX secolo la potenza modellizzante e il valore simbolico del finale vengono rimodulati dall'esigenza di dare corpo alla complessità del reale e alla sua irriducibile ricchezza di senso: ne deriva una folla di finali ambigui, problematici, se non aperti. Tuttavia la letteratura non ha mai smesso di ricoprire anche una funzione consolatoria, che fa tutt'uno con la sua esteticità e s'intreccia con la necessità di una proiezione empatica. Per questo appaiono particolarmente interessanti i finali "felici però", dove il balenare di una soluzione positiva si accompagna a persistenti ombre, problematicità, ambiguità.

La narrativa della modernità ha attribuito al finale nuova forza e nuova densità di significati. Come ha mostrato magistralmente Ian Watt, nel suo imprescindibile *Le origini del romanzo borghese*, il modello epistemologico da cui nasce il romanzo moderno dà la priorità alla novità dell'esperienza e del sapere individuale, una novità che fa tutt'uno con la novità dei contenuti (non a caso in inglese il romanzo si chiama *novel*). I romanzi, a differenza dei miti, raccontano eventi nuovi, ignoti al pubblico, rappresentando «persone particolari in circostanze particolari» (p. 13). La nuova tendenza alla "particolarità" si manifesta nella individualizzazione dei personaggi, nella rappresentazione dettagliata degli ambienti, nei nomi propri dei personaggi, che rimandano a contesti specifici, e infine nella radicalità con cui le identità individuali vanno definendosi in rapporto al tempo, agli eventi che le vanno costituendo. Si viene così a creare una solidarietà profonda tra le invenzioni d'intreccio, e più specificamente la suspense, e la rilevanza, anzi, di più, la potenza simbolica del finale, che suggellando uno o più destini dà forma e orientamento definitivi al mondo che il testo è andato via via costruendo. Come ben mostra la semiotica del testo e della cultura, l'inizio e la fine, cioè la cornice, hanno, in generale, una evidente funzione modellizzante. Ma il pensiero moderno accentua «la funzione di model-

lo della fine»; più esattamente, nel testo narrativo moderno «la funzione codificante [...] è attribuita all'inizio, e la funzione "mitologizzante" dell'intreccio alla fine» (Jurij Lotman, *La struttura del testo poetico*, pp. 259 e 261). La potenza mitologizzante del finale narrativo, il suo formidabile valore simbolico, nel corso del XIX secolo si integra sempre più profondamente con l'esigenza di dare corpo alla complessità del reale, alla sua irriducibile ricchezza di senso, generando una folla di finali ambigui, irrisolti, aperti, enigmatici, troncati in modo da non apparire come finali, in *fading* e così via. Tutte queste forme di finale sono in qualche modo "strutture zero", cioè strutture che negano proprio la struttura che paradossalmente non smettono di essere: finali che, come direbbe Pirandello, «non concludono», cioè fingono di non concludere davvero, ma che pure, in quanto finali e, di più, finali moderni, devono non solo concludere, ma altresì incarnare quella funzione simbolica rinforzata, intensificata, che vorrebbero negare.

Questa dinamica si complica anche perché, per dirla con formulazione volutamente contraddittoria, perfino la narrazione meno consolatoria non sfugge a una qualche funzione consolatoria, che fa tutt'uno con la sua esteticità; e, a maggior ragione, anche la narrazione meno empatica è chiamata a suscitare comunque una qualche empatia: altrimenti, come ha mostrato autorevolmente Hans Robert Jauss, non darebbe luogo a nessuna interpretazione, anzi addirittura a nessuna ricezione. Di questa dinamica danno indiretta ma robusta testimonianza i molti testi sperimentali e persino avanguardistici che, quasi contraddicendo la loro conclamata innovatività, si chiudono sull'evento più tradizionalmente patetico, empatico e, piaccia o no, catartico: la morte violenta di un protagonista. Mi limiterò a citare a questo proposito tre romanzi diversissimi come *Ragazzi di vita* (1955) di Pasolini (con l'"aggravante" dell'età infantile del morto), *Fratelli d'Italia* (1963, 1976, 1993) di Arbasino, *Horcynus Orca* (1975) di D'Arrigo. La tentazione del patetico, se non del *mélo*, con la sua rassicurante unilateralità, alberga dunque, come si è visto, anche nel cuore delle più ardite sperimentazioni, restituendo nuova, inattesa lena alla funzione consolatoria, per quanto in vario modo tenuta a bada. Da questo punto di vista, l'*happy end* gioca una partita profondamente simile. Solo che la sua spu-

dorata azione consolatoria è ancora più vistosamente in contraddizione proprio con quell'esigenza di mettere in scena la complessità che è al cuore della letteratura moderna. Il finale tragico, almeno, manifesta il conflitto, e parrebbe per definizione comunque intriso di dialettica, se non altro perché impone l'evidenza della mancata conciliazione, dell'impossibilità di una pacificazione; laddove il finale felice sembrerebbe incaricato proprio di spegnere la contraddizione, sotto ogni rispetto, di pacificare e per questo di rispedire i propri lettori nel mondo consolati, e dunque poco critici e poco battaglieri. Pure, come hanno ben visto Adorno e Horkheimer, anche l'*happy end*, anzi ogni manifestazione dell'esteticità, persino quelle delle pubblicità, non smette di alludere all'utopia, di far balenare un mondo di armonia, che, per quanto pacificato, anzi proprio perché pacificato, nel suo fondo ci parla di un'alternativa possibile alla quotidiana sofferenza, o, che è quasi peggio, alla quotidiana mediocrità. E tuttavia, proprio perché la realtà non smette di essere inospitale, ogni *happy end* appare come una concessione discutibile, anche quando non smodata, a un di più di consolazione che fatalmente puzza di antirealismo, e dunque costituisce un arretramento sostanziale rispetto alle conquiste epistemologiche, oltre che estetiche, della modernità letteraria. A maggior ragione perciò mi paiono degni d'interesse, nell'infinita varietà dei finali narrativi, i finali che potremmo dire "quasi felici", "felici però", quelli dove al balenare di una soluzione positiva si accompagnano ombre, problematicità, ambiguità più o meno vistose: a mostrare che anche l'*happy end* può lasciare spazio alla ininterrotta percezione della problematicità e complessità del reale.

Proverò qui di seguito a ricordarne sommariamente alcuni, con la speranza che possano alludere, se non a vere e proprie tipologie, almeno a modalità ricorrenti. In apertura, è impossibile non fare riferimento alle pagine memorabili di *Il romanzo senza idillio* (1974), in cui Ezio Raimondi metteva in luce le dissonanze, le componenti ironiche, l'autodenunciato conformismo del più celebre e con ogni probabilità più celebrato *happy end* della letteratura italiana, quello de *I Promessi Sposi*: «Mentre si crede di aver toccato un epilogo pacifico, sottomesso alla rinuncia o alla rassegnazione, il discorso segreto di tutto il romanzo si rimette in moto e si porta

dietro l'angoscia della storia, l'inquietudine della contraddizione, il sentimento dell'assurdo» (p. 189). Il "caso Renzo Tramaglino", chiamiamolo così, mette peraltro esemplarmente in luce come proprio nei romanzi di formazione "classici", e risolti, quelli dell'integrazione raggiunta, si celi, fin dall'archetipo del *Wilhelm Meister*, la problematicità irriducibile delle rinunce cui fatalmente obbliga il raggiungimento di «quella che chiaman la maturità», come direbbe Francesco Guccini.

Facendo subito un salto in avanti verso il XX secolo, si colloca pressoché agli antipodi dei casi or ora evocati un altro testo capitale, ed emblematico, *Uno, nessuno e centomila* (1926) di Pirandello, che nel suo ultimo celeberrimo capitolo, *Non concludo*, configura in qualche modo il raggiungimento di una paradossale felicità. Vitangelo "Gengè" Moscarda si ritrova in un ospizio, dove, privato del "nome", cioè non solo dell'identità, ma, più radicalmente, del *principium individuationis*, può essere finalmente del tutto «vivo» e «Rinascere attimo per attimo»: «Io sono vivo e non concludo. La vita non concludo. E non sa di nomi, la vita». I toni estatici di questa raggiunta fusione con l'originario, cioè con la Vita, non smettono d'altro canto di denunciare il prezzo altissimo di questa dolorosa felicità, anche e proprio perché sottolineano che comunque questa sarebbe l'unica felicità possibile, che esige di rinunciare alla vita sociale e alla propria identità, anzi addirittura alla coscienza di esistere: il che significa di fatto denunciare la vita sociale come sede di un'irredimibile infelicità. Alla faccia della raggiunta felicità dell'essere finalmente e pienamente vivo.

Un altro tipo di *happy end* problematico è quello che definirei della positività a corso forzoso, che si riafferma emblematicamente proprio nel finale: ma a suggello di vicende drammatiche o tragiche senz'altro, cui la conclusione "felice" impone una torsione vistosa, quasi un'inversione a U. È il caso, fra gli altri, di vari romanzi di Moravia: come *La ciociara* (1957), con l'immagine di Rosetta che, dopo lo stupro subito, con la trasformazione da rigida santarella a spregiudicata ragazza facile, alla vista di Roma, cioè della ritrovata "casa", si mette a cantare, ritrovando qualcosa di sé che pareva irrimediabilmente perduto, con implicazioni simboliche fin troppo scoperte. Significativamente, le carte moraviane ci mostrano che

l'autore aveva in un primo momento scritto un finale assai più ambiguo, anzi dai toni sin troppo unilateralmente acri, con una Roma cupissima, popolata da figure truci e irredimibili, a cominciare dalle ragazze: «sembrava che tutte le donne di Roma fossero diventate puttane»; e dove Rosetta dichiara a un' affranta Cesira di essere persino pronta ad «andar a fare la puttana con i soldati americani», pur di non spendere i soldi insanguinati sottratti dalla mamma al cadavere di Rosario. Anche *La noia* (1960) porta i segni di un volontarismo etico un po' sospetto, con un *Epilogo* che impone un suggello positivo all'ossessione sessuale del narratore Dino per la proccace adolescente Cecilia: una vicenda di progressivo, inesorabile degrado, a prima vista ben poco disponibile a uno sviluppo virtuoso, non a caso del resto generata letteralmente per via di trauma, con il quasi-suicidio di Dino, che va sbattere con l'auto contro un albero, e in ospedale avrà poi l'epifania della verità. Non è questa la sede per discutere nel dettaglio l'interpretazione dei romanzi di Moravia, e la coerenza, o viceversa il carattere forzoso, di questi finali. Ma vale la pena di citare un altro finale, ancora più irriducibilmente ambiguo, e per questo esemplare del modo in cui un *happy end* può essere imbevuto di veleni: è la chiusa di *La romana* (1947), dove la finale gravidanza della protagonista e narratrice Adriana costituisce un'inegabile evidenza positiva, a ribadire simbolicamente la continuità della vita, che proprio Adriana è in grado di riaffermare e rilanciare, potenzialmente all'infinito, pure nel mondo corrotto che l'ha condotta a prostituirsi. D'altro canto, Moravia dispiega con calcolata malizia ombre conturbanti, che l'improbabile normalizzazione suggerita da Adriana denuncia senza appello: «Pensai a Mino e poi pensai a mio figlio. Pensai che sarebbe nato da un assassino e da una prostituta; ma a tutti gli uomini può capitare di uccidere e a tutte le donne di darsi per danaro; e ciò che più importava era che nascesse bene e crescesse sano e vigoroso». Con tanti auguri al frugoletto, *ça va sans dire*, ma anche a chi avrà la ventura di incontrarlo...

Il finale di *La ciociara*, ma per altri aspetti anche quello di *La romana*, si accosta a una tipologia fondamentale di *happy end* ambiguo, orientato in una direzione assai vicina a quella del prestigioso modello manzoniano. È il caso dei finali dove il protagonista si salva, e raggiunge persino una sua solida felicità privata, mentre

però la sua salvezza, e dunque la positiva risoluzione dell'intreccio, risaltano su uno sfondo che non cessa di ribadire la tragicità della Storia. Su questa linea si collocano, pressoché agli estremi, due finali accomunati dall'evidenza di una normalità ritrovata al termine della guerra: quello di *Se questo è un uomo* (1947) di Primo Levi («Charles ha ripreso la sua professione di maestro; ci siamo scambiati lunghe lettere e spero di poterlo ritrovare un giorno») e quello di *I piccoli maestri* (1964, 1976) di Meneghelli, dove il flagrante *understatement* non consente di sminuire l'importanza della contrapposizione: «Così accompagnammo a Padova l'ottava armata, e poi io e la Simonetta andammo a dormire, e loro li lasciammo in una piazza». Ma anche *Cristo si è fermato a Eboli* (1945) di Carlo Levi evidenzia, nella personale liberazione del protagonista e narratore, la persistenza quasi atemporale dell'inferno collettivo della Lucania e del Meridione d'Italia: «e pensai con affettuosa angoscia a quel tempo immobile, e a quella nera civiltà che avevo abbandonato».

La salvezza individuale può però, ambiguamente, andare di pari passo con le colpe del protagonista: che riesce a farla franca, ma proprio per questo, lungi dal risolvere il problema, lo perpetua e nasconde per sempre. In questi casi, la soluzione positiva, pur non essendo solo apparente, si carica di ambiguità irriducibili, declinabili nel senso della riprovazione morale, fino ai limiti dell'impunità ai sensi del codice penale. Si pensi a uno dei pochissimi romanzi sull'imperialismo coloniale italiano, il memorabile *Tempo di uccidere* (1947) di Ennio Flaiano, dove il protagonista e narratore, ufficiale dell'esercito italiano d'occupazione nell'Etiopia degli anni trenta, uccide per sbaglio un'indigena con cui ha fatto l'amore, teme di esserne stato contagiato dalla lebbra, si trascina fra paure e rimorsi, ma nel finale capisce di averla fatta franca: «“Mi sembra inutile parlare di delitti visto che nessuno mi cerca.” / “Sì,” rispose “proprio inutile.” / “Se nessuno mi cerca,” insistei “possiamo andarcene.” / “Tranquillamente” rispose. “Il prossimo è troppo occupato coi propri delitti per accorgersi dei nostri”». O si pensi a *Il dio di Roserio* (1954) di Giovanni Testori, dove il protagonista Pessina, promessa del ciclismo dilettante, torna a correre e vincere dopo avere scoperto che il suo gregario Consonni, che ha fatto cadere e rovinato per sempre, è così rimbambito che non sarà mai in grado di denunciar-

lo: così anche Pessina se la cava a buonissimo mercato, ma proprio per questo sarà condannato a vivere per sempre con il proprio rimorso, che non può condividere con nessuno. Con calcolato gioco di contrasti, in altri racconti di *I segreti di Milano* (1958-1962) il Pessina viene presentato come persona particolarmente affidabile: ovviamente dagli altri, che lo ammirano senza sospetti, perché appunto nulla possono sapere del suo delitto. In finali di questo tipo, proprio il fatto che il protagonista se la cavi consegna alla materialità della soluzione positiva, o meglio positiva per lui, un senso ambiguo e tutt'altro che rassicurante, anzi senza mezzi termini angoscioso: perché proprio quella salvezza denuncia la possibilità, o forse la certezza, che la violenza e la colpa continueranno a operare impunte.

Ai finali “felici però” possiamo accostare anche i finali dove la felicità si realizza dopo un’attesa molto grande, che non può cancellare il rammarico del tempo perduto. Distingueri il finale “felice, ma non ancora”, dove l’attesa è ancora in corso, da quello dove l’attesa è finalmente terminata, ma comunque è stata troppo lunga, così che la chiusa sarà pure “felice, ma forse (troppo) tardi”. Per il primo caso, si può citare *La ragazza di Bube* (1960) di Carlo Cassola: Arturo Castellucci, detto Bube, sta ormai scontando la sua pena a quattordici anni per l’omicidio del figlio del maresciallo; alla fine del romanzo «Sono passati quasi sette anni, passeranno anche questi altri sette», commenta Mara, con incrollabile serenità. Significativamente, l’ultima scena ci mostra Mara che, attraverso il finestrino della corriera, vede il sole, che «attraversando coi suoi raggi obliqui la nebbia, accendeva di luccichii il fondovalle»: correlativo oggettivo della positività e della speranza che fanno capolino nell’animo della dolente ma determinatissima Mara. Sui confini fra l’estatico e il tragicomico si colloca il finale di uno dei più bei romanzi di Gabriel García Márquez, *L’amore ai tempi del colera* (1985), dove Florentino Ariza realizza finalmente il suo sogno d’amore con Fermina Daza, dopo un’attesa durata qualcosa come «cinquantatré anni, sette mesi e undici giorni con le loro notti». L’entusiastica dichiarazione finale di Florentino, che proclama all’esterrefatto capitano della nave di avere davanti «Tutta la vita» per continuare la crociera fluviale appena avviata con Fermina, non cancella certo l’amarezza atroce del tempo perduto: e tuttavia García Márquez ci fa sentire

vicini piuttosto alla positività e all'incrollabile vitalità del protagonista, davanti al quale il capitano è spaventato dal «sospetto tardivo che è la vita, più che la morte, a non avere limiti».

La percezione acutissima del passare del tempo, dolente e al tempo stesso estatica, fa parte del resto della vocazione profonda della letteratura moderna. Che si incarica di cogliere il dolore del mondo, la morte, la perdita, ma assegnandosi al tempo stesso la missione di riscattare almeno in parte l'insensato, costituendo, nonostante tutto, un regime di senso, dove anche il tempo perduto può essere ritrovato, come nella geniale, monumentale invenzione proustiana della *Recherche* (1913-1927). Da questo punto di vista, la narrativa dell'Occidente moderno è costellata di opere che, pur rappresentando sofferenze e tragedie, si chiudono con la constatazione, fragile e però irriducibile, di avere comunque dato luogo a un universo di senso: che è consolazione, magra e insieme sostanziale, anche perché fa tutt'uno con la certezza di avere conseguito un risultato certo, che infatti è proprio lì, sotto gli occhi del lettore. Così avviene, per esempio, in un caposaldo del Novecento letterario come *Gita al faro* (1927) di Virginia Woolf, che si chiude, con evidenti implicazioni metaletterarie, con l'ultima pennellata che finalmente Lily Briscoe riesce a dare al proprio quadro: «Con intensità improvvisa, come se vedesse chiaro per un attimo, tracciò una linea là, al centro. Era fatto; era finito. Sì, pensò, posando il pennello sfinita, ho avuto la mia visione». La constatazione autoriflessiva di avere dato luogo a un mondo di senso, pur nella ferma consapevolezza che questo mondo resta altro dal mondo reale, innerva anche il finale di uno dei massimi capolavori del Novecento italiano e mondiale, *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante, che si chiude con i versi del *Canto per il gatto Alvaro*, immagine polisemica della fantasia creatrice e della letteratura, che svela senza mezzi termini la sua funzione consolatrice: «tu mi consoli, / o gatto mio!». La tragedia del mondo non ne viene certo sminuita, ma pure si accompagna alla certezza che, comunque vadano le cose, la letteratura c'è, e ci aiuta a vivere: «L'allegria d'averti amico / basta al cuore». Non è proprio un finale felice, ma quasi.

Eco, o il romanzo popolare triste

di Bruno Pischedda

Voghe letterarie svariate concorrono a una messa fuori campo del lieto fine. Nel Novecento maturo un peso rilevante ebbero le estetiche francofortesi. Eco narratore sembra partire di qui, per poi inoltrarsi nei territori del postmoderno. I romanzi che pubblica tra 1980 e 2015 hanno un congedo rattristato, a cui in qualche caso fanno da sponda complicazioni discorsive e manierismi raziocinanti. Quanto più si rifà al romanzo popolare, tanto più ne rifiuta gli esiti speranzosi. Sul tema rifletteva da quando introduceva l'Almanacco Bompiani del 1972. E viene da chiedersi se già allora non fosse giunto a esiti critici ragguardevoli.

Non è ben chiaro come il lieto fine romanzesco sia stato gradatamente espulso dal panorama di una esteticità approvata, divenendo anzi il contrassegno che individua una letteratura per i ceti meno colti, alla ricerca spasmodica di risarcimenti oppiacei. Qualcosa accade di certo già ai tempi del naturalismo zoliano, troppo interessato alla critica dell'“azzurro” sentimentale e alle tare ereditarie per giustificare congedi speranzosi. E se anche in un diverso clima, un'etica altrettanto pessimista dichiarano la più parte delle opere decadenti, da D'Annunzio a Borgese, le sperimentazioni di Pirandello e Svevo. Voghe tragicheggianti, nell'insieme, o umoristiche, o psicanalitiche, in cui le sconfitte hanno comunque il sopravvento sulle promesse di una felicità futura. Smaltiti ansie nicciane, vagheggiamenti dandystici o travagli interiori, i protagonisti (se anche sopravvivono) concludono nell'isolamento addolorato, scontano inorgoglite solitudini e ardue sublimazioni; assai di rado è previsto per loro un proficuo inserimento nel tessuto sociale.

Il Novecento maturo non sembra derogare da questa china; se mai si sforza di bandire il romanzo edificante, e i relativi esiti zuccherosi, sulla base di due imputazioni congiunte: il suo ingenuo “prospettivismo” e la sua natura “conciliatoria”, altrimenti detta demagogica, gastronomica, paternalista, socialdemocratica.

Il primo termine, di origine lukácsiana, si affaccia da noi sul declinare della narrativa neorealista; e intende contrastare ogni indulgenza volontaristica nei confronti di una società a venire (*Metello* di Pratolini sembrava un bersaglio polemico perfetto). Il secondo coincide con il diffondersi delle teorie francofortesi, di Adorno in particolare, che nel loro agguerrito confronto con la letteratura per le masse tolgono qualunque legittimazione all'*happy end*, ritenuto ormai una soluzione logora, improponibile, e vi sostituiscono l'intrinseca esteticità di un congedo aperto, sospeso o indeterminato. Poco conta che a un siffatto artificio si sarebbero presto uniformati, per forza o per amore, alcuni tra i giallisti più atipici: Gadda, Sciascia, in Svizzera Dürrenmatt. Va invece sottolineato che se la prima imputazione, "prospettivismo", è uscita presto di scena, la categoria o pseudocategoria del "conciliatorio" ha avuto al contrario un effetto durevole, lasciando tracce vistose tanto nella fase delle neoavanguardie, quanto nella temperie postmoderna.

È così che Umberto Eco, gran maestro di entrambe le stagioni letterarie, può attingere manifestamente alla tradizione del romanzo popolare, tuttavia respingendone qualunque sentore positivo o anche solo promettente. I suoi modelli maggiori sono bensì Hugo, Dumas, Sue, magari Natoli dei *Beati Paoli* o gli autori più avventurosi riletti attraverso le cronache medievali (Soulié, Jacolliot, Verne, Salgari). Però vi attinge con grande disdegno per il dinamismo civico e affettuoso che più sollecitava le moltitudini incolte e semicolte di ieri. Il suo protagonista favorito in realtà non coincide con il superuomo vendicatore dei torti, tanto caro alle appendici quarantottesche, ma se mai con il supereroe o con il mezzo eroe sconfitto, e meglio se munito di una certa dignità intellettuale, in modo da renderne più grave ed esemplare la caduta. Non ci si è soffermati abbastanza sulla concatenazione catastrofica che suggella *Il nome della rosa*: il secondo libro della *Poetica* è andato perduto con l'intera biblioteca abbaziale, Guglielmo segue disilluso l'imperatore a Roma e poi muore anonimamente, travolto dalla grande pestilenza che sta spopolando l'Europa. Adso, il narratore, ne rievoca commosso le gesta, ma a sua volta in punto di morte, e ci consegna una sentenza magari sibillina (forse nominalistica, forse memore dell'amante perduta): «*Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*»;

ma desunta a ogni buon conto dalla tradizione tardo latina dell'*Ubi sunt?*, vale a dire da un ricco fiorire di immagini e di ammonimenti che fanno leva sulla suprema vanità delle potenze mondane.

Il fatto è che la riflessione del semiologo piemontese riguardo al *feuilleton* contempera fin dall'inizio seduzioni profonde e ripulse sofisticate. «Appassionarsi per un intreccio allo stato puro è atteggiamento sano e normale», scrive, introducendo l'*Almanacco Bompiani 1972*, che del romanzo popolare vorrebbe rendere un'apologia centenaria. Ma d'altra parte «la grande stagione dell'intreccio ottocentesco è stata anche la grande stagione della consolazione a puntate. Ogni ritorno alla narrativa pura contiene in sé qualcosa di equivoco, rappresenta una fuga dal problematico, un riposarsi sull'onda di un ritorno uterino». Eco, insomma, crede sinceramente alle risorse del romanticismo democratico, però è troppo colto e intriso di avanguardia per accettarne appieno le consuetudini appaganti. Ed è giusto lo scioglimento finale, o la purificazione dalle passioni già prevista da Aristotele, a consentire una drastica antitesi tra letteratura maggiore e opere di largo smercio. Nella prima, osserva, «la catarsi scioglie il nodo della trama ma non concilia lo spettatore con se stesso [...]. Finito il libro, il lettore rimane confrontato con una serie di interrogativi senza risposta». Lo scarico delle pulsioni nei capolavori del passato non avviene, ogni empatia risulta impedita: anzi «il lettore non sa neppure con esattezza se deve o può identificarsi con il protagonista».

Al polo opposto stanno i *feuilletons* di immediato consumo, perché «qui – spiega Eco – la trama, risolvendo i nodi, si consola e ci consola. Tutto finisce esattamente come si desiderava finisse». Del romanzo appendicista, a ben guardare, non è in causa l'ordito divagante e tanto spesso arruffato: cioè il modo in cui si prolunga con palese dispendio di risorse da una puntata all'altra; e neppure viene messo in dubbio il nucleo riformistico, di protesta e di rivendicazione sociale, che ora più ora meno poteva aggallare fra le pagine. Il vizio maggiore del *feuilleton* sta invece nel "repertorio" di soluzioni predisposte da una pletora di autori, solo perché agognate dai lettori comuni: è questo che lo riduce, «necessariamente», a una specie di «macchina gratificatoria». L'appello al *commovere*, e la democrazia dei sentimenti che gli è implicita, appare in realtà la macchia ori-

ginaria della letteratura popolare, e lo stesso pianto partecipe dei suoi cultori devoti altro non rivela se non «un commerciabile momento purificatore».

L'insegnamento suona curioso: si tratterebbe a conti fatti di un romanticismo tematico, o tecnico, dotato di efficacia sovratemporale, a cui viene interdetta ogni effusione e conseguente immedesimazione sul terreno dei sentimenti. Indubbiamente Eco sa come sfruttare una materia tanto suscettibile di riuso effettistico, scampando sospetti di appiattimento epigonico. Occorre «smontare il congegno», raccomanda nella circostanza, e attrezzarsi per una attiva «rimanipolazione» di quanto ci è stato trasmesso. Ne renderanno documento, di qui a qualche anno, i *mélanges* disinvolti e le accuratezze erudite, le ironie sottese e i giochi intertestuali, le profferte storiografiche, le sintesi enciclopediche che regolano i suoi romanzi. Tuttavia è proprio il convinto rifiuto di un finale corrispondente alle attese del pubblico a definire meglio il *repêchage*: negare indulgenze prospettiche, o promettenti conciliazioni tra ansie individuali e riuscite concrete, diverrà lo stigma, e quasi il punto d'onore, per una narrativa nutrita senz'altro di succhi laici e progressisti, però prudenzialmente lontana da qualunque apertura di credito.

Se *Il nome della rosa* non basta, valgano i congedi delle opere susseguenti. Nel *Pendolo di Foucault* e in *Numero zero*, il credo misteriosofico o complottistico a cui hanno contribuito sconsideratamente i rispettivi protagonisti ha un risvolto esiziale. Nel primo Casaubon, in attesa dei sicari, si abbandona a una mesta contemplazione del paesaggio langhigiano: «tanto vale stare qui – dice –, attendere, e guardare la collina. È così bella»; nel secondo il giornalista Colonna ripara per analoghi motivi sulle rive del lago d'Orta, e, preso da una «calma sfiducia» riguardo all'avvenire proprio e dei connazionali, resta incantato dinnanzi all'isoletta di San Giulio, quando la mattina sfolgora nel sole: quell'isola che pagine avanti già egli aveva accostato all'isola dei morti, di böckliniana memoria.

Non è tenero, Eco, al cospetto di tanti colleghi, siano di piccolo o medio spessore intellettuale, quando derogano così vistosamente ai dettami di una critica confortata dalla ragione. Il congedo luttuoso è anzi quello che sembra preferire: nel *Cimitero di Praga*, il perfido antisemita Simone Simonini muore (è da presumere) col-

locando «una bomba che farà epoca» alle fondamenta della metropolitana parigina, nel 1898 appena in costruzione. Persino nel romanzo più autobiografico del contingente, *La misteriosa fiamma della regina Loana*, il malandato protagonista Yambo, nel mezzo di una «radiosa apocalisse», cessa di vivere per il sopraggiungere di un definitivo infarto, che gli impedisce di evocare le fattezze fisiche dell'amata adolescente («Perché il sole si sta facendo nero?»).

A questa litania triste non sembrano esserci ripari, se non nel senso delle aggiunte metaromanzesche e delle complicazioni discorsive. Ne *L'isola del giorno prima*, il naufrago Roberto de la Grive decide infine di annullarsi nel tutto naturale; dando poi spazio al narratore per la formulazione di due ipotesi eruditamente (borgesianamente) seducenti; alle quali consegue una chiusa sottile, antifrastica, dove si immagina un postero che potrebbe aver dato una sbadata attenzione alle carte seicentesche dello sfortunato personaggio: «L'autore è ignoto», mi aspetterei però che avesse detto, «la scrittura è aggraziata, ma come vede è sbiadita [...] Quanto al contenuto, per quel poco che ne ho scorso, sono esercizi di maniera. Sa come si scriveva in quel Secolo... Era gente senz'anima». In *Baudolino* l'eroe eponimo, scopertosi nella sua pochezza umana, dapprima si fa stilita; poi, ormai vecchio, si rimette in viaggio verso il chimerico regno di Prete Giovanni, sperdendosi alla vista. «Era una bella storia – osserva il bizantino Niceta, indisposto però a farne menzione nelle cronache che si accinge a scrivere. – Peccato che nessuno la venga a sapere». Di diverso avviso è il saggio Pafnuzio, sul limite estremo del testo: «Non crederti l'unico autore di storie a questo mondo. Prima o poi qualcuno più bugiardo di Baudolino la racconterà».

Qualcuno, ossia Eco stesso, che infine trionfa nella sua funzione demiurgica, in quanto creatore di mondi più o meno verisimili da sogguardare con distacco sorvegliato. D'accordo, il criticismo diurno deve prevalere infine sulle fascinazioni oniriche: solo a questi patti egli mette mano a un dilavato *romanesque* di stampo ottocentesco. Resta da vedere se una simile strategia lo metta poi al riparo da sospetti di corrività espressiva, di faciloneria stilistica, di esuberanza defatigante quanto ai materiali convocati a raccolta. L'accettabilità conforme o la suggestione indefinita dei finali, invero, non sembra

dar luogo a un dilemma dirimente; molto dipende dal contesto, dalle attese più o meno smaliziate del pubblico.

Nel lontano *Almanacco* del 1972, era lo stesso semiologo a ricordarcelo: «Oggi – scriveva, con sano empirismo – ci sarà romanzo popolare anche là dove l'eroe apparirà prevedibilmente problematico; e nulla apparirà più felicemente conclusivo di un finale *abrupto*, che lasci personaggi e lettori in sospenso, artificio che un giorno, si pensi a Maupassant, costituiva geniale offesa alle leggi banalizzate della trama». Eravamo già allora a un punto nevralgico, occultato dalla selva di classificazioni e di graduatorie per tanta parte preconcrete: in realtà nessun tipo di finale, neppure il finale presuntamente estraneo alle convenzioni statuite (*l'a-prosdoketon* delle retoriche antiche), garantisce del pregio romanzesco. Potrà essere segno di sommovimenti profondi, che stanno interessando il sistema letterario; ma fausto o tragico o aperto che sia, il congedo non gode di autonomia artistica, e solo ha valore per come riverbera sull'opera nella sua interezza.

**La canzone cita le
scimmie, vince il Nobel
e aggira le sdruciole**
di Umberto Fiori

Che il rapporto tra musica e letteratura sia stretto è cosa nota, anche a Francesco Gabbani, che nel suo Occidentali's karma cita Morris, Montale e Calvino. Ora però sono anche quelli dell' Accademia di Svezia a confermarcelo, con il Nobel assegnato a Bob Dylan. E se il panorama musicale è costellato di figure uniche, si pensi a Mogol e Giovanna Marini, ci sono poi i veri e propri riformatori della lingua italiana, come Vasco Rossi e Mario Venuti, che rivendicano la libertà di aggirare le sdruciole.

Nel pezzo di Francesco Gabbani che ha vinto Sanremo 2017, *Occidentali's karma*, il Centro Studi Balanzzone ha riscontrato, oltre quello a *La scimmia nuda* di Desmond Morris, diversi altri richiami colti. Già nel titolo si segnala un riferimento a Montale, *Ossi di seppia*: «S'è rifatta la karma / nell'aria...». Il c'è del magnifico settenario «c'è Buddha in fila indiana» è una chiara eco pascoliana («C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole...»). «Lezioni di Nirvana» allude alle *Lezioni americane* di Italo Calvino. Sul piano musicale, l'uso della nota do (nonché il ricorso al canto accompagnato da strumenti) rimanda al *Don Giovanni* di Mozart e – in ultima analisi – ai trovatori provenzali, di cui la manifestazione sanremese si conferma erede.

La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria (Carocci 2016) è un accuratissimo studio di Francesco Ciabattoni sulla intertestualità nella canzone d'autore. Che Vecchioni, Guccini e compagni intramassero i loro testi di citazioni letterarie lo sapevamo; Ciabattoni però non si accontenta delle più appariscenti: nell'opera dei cantautori stana i rimandi più riposti, documentandoli puntualmente. Così, dietro le canzoni vediamo affacciarsi una folla di poeti e di scrittori, da Pavese a Ronsard, da Catullo a Kafka. L'effetto è un po' quello della copertina di *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* dei Beatles, che nel lontano 1967 ci rivelava come alle

spalle di *She Loves You* o di *Ticket To Ride* ci fossero Jung, Marx, Poe e altri eminentissimi. Ma la sorpresa del libro riguarda Claudio Baglioni, un cantautore a lungo considerato “commerciale” e semplicitto: nei suoi versi, Ciabattone scova tracce di Pasolini, Elsa Morante, addirittura Mario Luzi. E pensare – dichiarano sgomenti i vicini di casa – che sembrava un ragazzo tranquillo, alla mano...

Alla fine, il Nobel per la letteratura a Dylan è arrivato. Da tanti anni se ne parlava, che la sorpresa sa già di vecchio. Vecchio lo scandalo, vecchie le prevedibili polemiche tra chi si sdegna e chi gongola come se il premio l’avesse ricevuto lui. Chiunque conosca un po’ il personaggio Dylan, non si sarà meravigliato della sua reazione “maleducata”, della sua assenza alla cerimonia di premiazione, dei comunicati in cui si paragona a Shakespeare o della *lectio magistralis* in cui mescola false citazioni da Melville a smodati panegirici di Buddy Holly. Gli oracoli dell’Accademia di Stoccolma hanno decretato che le canzoni del signor Zimmerman sono alta letteratura. Ma – Nobel a parte – è un poeta, Dylan, o non è un poeta? Sulla questione si è dibattuto per mesi. Chi voglia verificare di persona, ha ora a disposizione anche il terzo volume (1983-2012) delle *Lyrics* (Feltrinelli 2017) nella magistrale traduzione di Alessandro Carrera.

A cura dello stesso Carrera è uscito nel 2017 *La memoria delle canzoni. Popular music e identità italiana* (puntoacapo), un volume di saggi di studiosi italiani, statunitensi e francesi che hanno come filo conduttore il rapporto tra canzone, società e cultura nel nostro paese dagli anni sessanta a oggi. I dieci scritti – i cui temi vanno da *Dolcenera* di De André alla ricezione di Dylan in Italia – hanno un carattere decisamente accademico, e testimoniano come l’approccio “scientifico” alla *popular music* si sia diffuso e intensificato negli ultimi anni. Il pop si studia all’università. Resta sempre il rischio che la serietà delle analisi enfatizzi la consistenza di certe opere, a volte con forzature che ne mettono a prova la reale qualità.

Mogol ha compiuto ottant’anni. La sua autobiografia, *Il mio mestiere è vivere la vita* (Rizzoli 2016), è un documento prezioso per

chi voglia conoscere questo protagonista della nostra canzone. C'è, raccontato dall'autore e illustrato da numerosissime fotografie, tutto quello che uno si può aspettare, dall'infanzia ai successi al rapporto con Battisti. Ma nel libro troviamo anche un giudizio a dir poco riduttivo sul Sessantotto (un movimento di figli di papà in golfini di *cachemire*), resoconti di esperienze paranormali (Lucio che dopo la morte riappare nell'arcobaleno) e illuminanti dichiarazioni intorno al valore della propria opera: «Se ho raggiunto la notorietà è perché attraverso le canzoni ho avuto l'occasione di comunicare uno stile di vita, un modo di pensare, il mio codice etico». Mogol ci mostra una quasi dantesca consapevolezza del proprio genio. Da dove gli viene? Lo scopriamo verso la fine, dopo il racconto di una visita a Lourdes e poi al Sinai: «Io – scrive il paroliere – sento Dio nella mia vita, sento il suo aiuto e la sua protezione, mi sono sempre sentito protetto, come se avessi una mano sulla testa»; «Non posso spiegarmi diversamente tutto quello che mi è successo, e le stesse canzoni, ad esempio, la velocità e la facilità con cui sono sempre riuscito a scriverle...»; «Oggi prego ogni giorno la Madonna per tutte le persone che ho amato e che amo, e per quelle in difficoltà; prego anche per ringraziare per tutto quello che ho nella mia vita». Amen.

Quando si parla di canzone d'autore, è raro che emerga il nome di Giovanna Marini. Non si tratta – io credo – di una rimozione intenzionale: è che comprenderla nella categoria dei “cantautori” non viene naturale. Giovanna Marini ha scritto e scrive parole e musica, le ha cantate e le canta, ma la forma che ha inventato sfugge del tutto ai canoni a cui siamo abituati. Già nel suo primo disco, *Vi parlo dell'America* (1966), gli schemi della canzone (anche di quella popolare e politica) sono sostituiti da una sorta di *talkin' blues* che sembra un antenato del rap di oggi. Quando si riascolta uno dei suoi pezzi più emozionanti, *I treni per Reggio Calabria* (1976), ci si rende conto di quanto sia difficile qualificarla come *cantautrice*. Questo vale ancora di più per quelle che lei chiama *cantate*. Giovanna Marini è *unica*. Unica nell'uso della voce (delle voci) e negli arrangiamenti, unica nei versi spigolosi e ruvidi e nel loro rapporto con la musica. Di questa diversità fa un bel ritratto il libro di Paolo Crespi, *Io vor-*

rei. La lezione di Giovanna Marini (Castelvecchi 2017), arricchito da varie testimonianze e da una breve antologia dei testi.

Da anni parolieri e cantautori si lamentano della mancanza di musicalità dell'italiano, dovuta alla scarsità di parole tronche. Una volta si ricorreva all'*amor* e al *cuor*, ma da quando la canzone ha alzato l'asticella letteraria la cosa ha cominciato a porre qualche problema. Ultimamente, gli autori più audaci hanno deciso di rimuovere l'ostacolo. Basta con le fisime: che le parole siano piane, sdrucchiole, tronche, vale sui banchi di scuola. La musica è libertà (o libèrta, o libèrta, come vi pare).

Così Vasco Rossi, in *Come nelle favole*, canta: «Quello che potremmo fare io e te / non lo puoi neanche cre-deré», marcando tanto il *tè* della tronca quanto il *ré* della sdrucchiola.

In *Caduto dalle stelle*, Mario Venuti è ancora più birichino e compiaciuto nel sottolineare la trasgressione: «È la tentazione di un'eterna novità / È lasciare che la cura sia la musi-cà...». Cápito capìto e capìto ottengono finalmente pari opportunità, nel quadro delle necessarie riforme. Ce lo chiede l'Europa, ce lo chiedono i mercati.

Triste, solitario y final. Il sorprendente destino dei finali

di Tina Porcelli

Secondo King, lo Shining di Kubrick era fundamentalmente sbagliato, Burgess temeva che Arancia meccanica creasse un fraintendimento che lo avrebbe perseguitato fino alla morte, e la prima versione di Blade Runner aveva provocato in Dick reazioni bellicose, quasi fisiche. Il rapporto tra letteratura e cinema è sempre stato burrascoso, e se è vero che una delle parti più manipolate dai produttori è il finale, l'esito di questi amori contrastati e di queste manipolazioni ci regala emozioni sempre nuove lasciandoci, nel finale, meno tristi e meno solitari.

Quando un'opera letteraria vede la luce, all'interno del suo dna è già presente il gene del tradimento che segna – immanente – il suo destino. Il primo tradimento, il più ordinario, è quello che si compie nel momento della sua trasposizione in un'altra lingua, perché ogni traduzione è già in sé un tradimento. Poi abbiamo quello contenuto nel rifacimento dell'opera in altri contesti artistici, siano essi il teatro, il fumetto, il fotoromanzo, la televisione o, ancora meglio, il cinema. Mentre il primo tradimento è ammantato comunque da un alone di cura e rispetto (da parte del traduttore) ma spesso anche di ineludibile violenza (semplicemente dovuta alla complessità di esprimere un concetto assente, o molto differente, in un'altra lingua), la trasposizione cinematografica, talvolta migliorativa, è molto più frequentemente irrispettosa e brutale. L'opera originale è anche alla mercé di registi o produttori senza scrupoli che, quanto più il budget investito è cospicuo, la dilaniano e la rivoltano come un calzino usato per il soddisfacimento del pubblico pagante. In queste operazioni si evidenzia in modo particolare la fragilità del finale di un testo letterario, la parte molle su cui spesso si avventano gli utilizzatori finali delle altre arti invasi da raptus creativi.

Metafora perfetta di questi tradimenti è il romanzo *Triste, solitario y final* di Osvaldo Soriano. Il suo racconto prende vita da Il

lungo addio di Raymond Chandler. Soriano infatti immagina di intervistare il detective Philip Marlowe, ormai anziano, e di incalzarlo nella ricostruzione della vita e della caduta nell'oblio di Stan Laurel, inoltrandosi nel mondo della Hollywood cinematografica dei decenni precedenti. E il titolo di questa sua versione di quegli anni, Soriano lo estorce da un passaggio famoso del libro di Chandler. Facendo ciò, egli ne compie un involontario tradimento che risale all'intervento di Flora W. De Setaro, autrice della traduzione in spagnolo del testo originale fatta nel 1956. «I said it when it was sad and lonely and final» diventa nella traduzione «Se lo dije cuando era triste, solitario y final», con il “final” inglese che avrebbe dovuto essere tradotto come “definitivo” e non come “finale”, come nota Simona Micali nel suo saggio *Parodie dell'hard-boiled nel romanzo postmoderno* («Between», n. 12, novembre 2016). Dettagli, forse, ma il testo di Soriano ci conduce direttamente nell'immenso mondo di mezzo che esiste tra letteratura e cinema, e che si nutre di questi contributi originando ibridi indefiniti e talvolta meravigliosi.

In modo particolare è il cinema che, fin dalle origini, si alimenta in modo sistematico e cannibalesco di apporti provenienti dalla letteratura, sebbene le due arti siano drasticamente differenti, strutturalmente e soprattutto nella fruizione da parte del lettore/spettatore. Una prima differenza tra i due media, individuata da Giorgio Bertone (*The end. Il finale dei film*, il melangolo 2014), si riscontra sul ricordo che l'opera lascia nella memoria del fruitore. Se per il lettore gli inizi sono ciò che ricorda con più nitidezza, per lo spettatore cinematografico – di converso – il ricordo si concentra sul finale. Probabilmente, incide in modo predominante la differenza modalità di fruizione. Il lettore può decidere in completa autonomia quando intraprendere o interrompere la lettura e il momento in cui la inizia è ragionevolmente quello che ricorda meglio. La fruizione dello spettatore in sala è circoscritta e continuativa, vincolata a un arco di tempo ben definito, e l'essere trascinato dello spettatore nel climax della storia aumenta istante dopo istante raggiungendo necessariamente l'apice con lo scioglimento finale della storia. Quindi, un finale riuscito è obiettivo necessario più per il cinema che per la letteratura. Nella realizzazione di un film interviene indiscutibilmente un numero maggiore di artefici rispetto all'autore del

libro. Soggettisti, sceneggiatori, registi ma soprattutto i produttori, e ognuna di queste figure professionali ha un suo diritto di parola sull'argomento. La conclusione di un film è materia assai delicata e spesso le produzioni organizzano segrete proiezioni di finali alternativi per un pubblico selezionato e chiamato a esprimere la propria valutazione, le cosiddette *sneak previews*, per cercare di individuare quale tra essi sia il più convincente e coinvolgente. Versioni alternative che talvolta compaiono come golosi contributi extra nelle versioni home video, ma più spesso restano ammantate nel mondo opaco della mitologia cinematografica. Rispetto al libro, il cinema predilige il finale a lieto fine e, di conseguenza, l'adattamento cinematografico di un romanzo non si fa scrupolo nel modificarlo energicamente se esso non ottempera a questo auspicio radicato da parte del pubblico. I finali del cinema sono quindi una questione delicata e complicata in relazione alle modificazioni apportate ai testi di partenza e necessiterebbero di una vasta analisi, perciò ricorderemo solo alcuni casi in un certo senso paradigmatici.

Un maestro del cinema come Stanley Kubrick non ha mai lesinato nel trarre ispirazione da testi letterari e, al tempo stesso, è anche uno dei più fulgidi esempi del tradimento del testo di partenza, tanto da attirarsi frequentemente le ire degli autori coinvolti, in particolare per *Shining* (1980) e *Arancia meccanica* (1971). Secondo Stephen King, ciò che «è fondamentale sbagliato nella versione del suo racconto realizzata da Kubrick è il fatto che è un film di un uomo che pensa troppo e sente troppo poco; ed è per questo che, nonostante tutti i suoi virtuosismi, non ti prende mai alla gola nel modo in cui un vero horror dovrebbe». Lo scrittore disdegnava a tal punto la versione kubrickiana del suo romanzo da produrre nel 1997 una miniserie televisiva, fedelissima all'originale ma tanto prolissa e noiosa da non avere successo e cadere presto nel dimenticatoio.

Non da meno Anthony Burgess mostrò la sua insoddisfazione affermando che «il film crea nei lettori del libro un fraintendimento sul tema che tratta, un malinteso che mi perseguiterà finché vivrò». A questi due film e alle rimostranze feroci dei due scrittori sono ovviamente legati indissolubilmente i cambiamenti kubrickiani dei finali. Stephen King nel suo libro raccontava che il piccolo

Danny affrontava il padre Jack, riuscendo a sopravvivere insieme a sua madre, mentre l'hotel esplodeva per la mancata manutenzione del boiler, causando la morte di Jack. Una sorta di finale tranquillizzante che Kubrick mantiene facendo morire Jack in modo differente, non prima di aver immaginato numerose conclusioni tra cui scegliere e aver immortalato in un raccapricciante fermo immagine il ghigno congelato di Jack Nicholson. Anche se la sua vera risoluzione è una suggestione visiva non contenuta nel romanzo, la vecchia fotografia in bianco e nero datata 1921 di un ballo avvenuto all'Overlook Hotel in cui, a mano a mano che la cinepresa zooma sui partecipanti, a sorpresa riconosciamo il nostro satanico protagonista, come se la sua presenza aleggiasse da sempre tra quelle mura.

Per *Arancia meccanica* è accaduto qualcosa di curiosamente differente, non così frequente in letteratura. Infatti Burgess, in una prefazione del 1987, aveva accusato l'editore americano di averlo costretto a eliminare un capitolo, presente invece nella versione inglese. Anche il regista si è così trovato ad affrontare il tema del doppio finale, optando infine per la versione più tronca che pone l'accento sulla natura dell'uomo e il suo rapporto con il bene e il male.

Un altro caso famoso di manipolazione del testo che ci ricollega a quanto detto precedentemente sulla necessità dell'*happy end* nel cinema, arriva da *Colazione da Tiffany* (1961). La scena finale del bacio sotto la pioggia tra Holly e il suo amato in un vicolo di New York, che fa presagire un futuro insieme, nel libro non c'era proprio, anzi esso terminava con la partenza della donna per il Sud America. Inoltre, Capote aveva richiesto alla Paramount che il personaggio venisse interpretato da Marilyn Monroe e invece divenne il ruolo che consacrò Audrey Hepburn al grande cinema.

Saltando dalla commedia a un genere molto particolare come la fantascienza, ci piace ricordare due grandi film che hanno rimestato a piene mani nella letteratura. Il primo è *Blade Runner*, in cui il regista Ridley Scott e i suoi sceneggiatori hanno creato uno straordinario mondo futuribile partendo dal breve racconto *Il cacciatore di androidi* di Philip K. Dick del 1968. Prima ancora dell'ingresso nel progetto di Scott, il produttore aveva commissionato una sceneggiatura che provocò nello scrittore istinti molto bellicosi tanto da arrivare a minacciarlo fisicamente. Comunque, nonostante il

grande successo di pubblico, il film è uscito nel tempo in diverse versioni nelle quali il finale subiva sempre una qualche modificazione. Curioso anche il destino di *Who Goes There?*, un semiconosciuto racconto di fantascienza del 1938 ambientato sulla banchisa polare e confezionato dal maestro del genere John W. Campbell, per anni direttore della miliare *fanzine* «Astounding Science Fiction» per gli appassionati della *science fiction*. Il libro ha generato diverse pellicole cinematografiche; la prima realizzata nel 1951 col titolo *La cosa da un altro mondo* da Christian Nyby, meglio conosciuto come il montatore dei film di Howard Hawks che comunque in questo lavoro ci ha messo mano, seppur non accreditato. Questo film ha ammorbidito il tono horror e nerissimo del racconto originale in cui “la cosa” aliena assumeva le fattezze delle persone con le quali veniva a contatto, generando un’incredibile inquietudine. Nel film, invece, essa assumeva una forma antropomorfa ma con un corpo assimilabile a un vegetale, che gli è valsa la definizione di “carotone”. Nel 1982 John Carpenter firma un *remake* fedele al testo d’origine, *La cosa*, che recuperava l’ambiguità della creatura che modificava incessantemente la sua forma e il finale aperto del testo di Campbell, operando simultaneamente un tradimento rispetto al precedente filmico.

Un altro curioso e corposo esempio d’interazione tra cinema e letteratura, che spesso viene sottovalutato o proprio dimenticato, è quello che coinvolge i più famosi capolavori animati della Disney. Gli sceneggiatori della casa del topo hanno – fin dai primordi – saccheggiato la letteratura favolistica. Nessuno tra i nerissimi racconti partoriti dai fratelli Grimm, da Hans Christian Andersen, da Victor Hugo, da Giambattista Basile, o lo stesso *Pinocchio* di Collodi, si è salvato da un sostanzioso taglia e cuci. Le sorelle di Cenerentola nella fine dell’originale letterario venivano punite da uno stormo di colombe che cavavano loro gli occhi e la Sirenetta non riusciva a far innamorare di sé il principe. In *Biancaneve e i sette nani* la morte della malvagia regina era rapida e indolore, mentre nella versione dei Grimm arrivava dopo che la regina aveva indossato un paio di scarpe di ferro rovente e aveva ballato alla festa fino a stramazza-re esanime. Ancora più radicale l’intervento sul racconto del 1634 *Sole, Luna e Talia* di Basile che ha prodotto *La bella addormentata*

nel bosco. Nel racconto di Basile, Talia, la principessa addormentata, veniva di fatto stuprata da un re, e da questa violenza nascevano Sole e Luna, ma il “lieto fine” arrivava in modo decisamente più complicato.

In sostanza, tra Cinema e Letteratura c'è un'ininterrotta danza tra tradimento e fedeltà che dura da oltre un secolo. Un andamento talvolta armonico e fluido, molto più spesso faticoso e conflittuale, ma sempre fecondo e che ci regala emozioni sempre nuove lasciandoci, nel finale, meno tristi e meno solitari...

Cinquanta sfumature di rosa

di Chiara Richelmi

La “galassia rosa” degli anni Duemila, quanto più si emancipa dalla marginalità delle collane da edicola e dalla fruizione esclusiva delle lettrici meno attrezzate culturalmente, tanto più si arricchisce di nuove sfumature, declinazioni e sfaccettature, soprattutto a opera di autori di recente esordio nel mondo dell’editoria libraria. Intanto, il nuovo canone del genere firmato dai veterani Fabio Volo e Federico Moccia sdogana il lieto fine più tradizionale, dove sorprendentemente parole come figli matrimonio casa non suonano più come istanze datate e – soprattutto – a esclusivo appannaggio della “parte di lei”.

E poi non dite che non vi avevamo avvertiti. Nell’anno dei fenicotteri e delle bambine ribelli, Babi è tornata (o come avrebbe scritto Liala, ecco “Babi che torna”).

Il sospetto che Federico Moccia si sarebbe tenuto aperta la possibilità di un ritorno al passato, ma più ancora che una storia d’amore di straordinario successo di pubblico come quella inaugurata con *Tre metri sopra il cielo* necessitasse di “chiudere il cerchio” con una autentica cadenza, l’avevamo avuto in tempi non sospetti, già dopo l’uscita dell’opera seconda *Ho voglia di te*, con il cambio in corsa della protagonista femminile, non più Babi ma Ginevra detta Gin: «Possiamo sempre sperare in un terzo capitolo in cui [...] “Babi ritorna”» (*Tirature* '07). E in effetti, dopo una serie di altri testi più o meno fortunati e almeno un paio di cambi di editore, Moccia è arrivato in libreria con *Tre volte te*, ovvero – come recita il sottotitolo in copertina (e ripete la fascetta) – *Il ritorno di Babi, Step e Gin*.

Già gli elementi paratestuali del volume concorrono a rassicurare i lettori che sì, con questo romanzo saranno nuovamente immersi nelle atmosfere del bestseller 3MSC (perché si sa, «non si interrompe un’emozione»): la grafica di copertina occhieggia alla cover «fragole&nuvole» dell’edizione «del 1992!» e il titolo è una furba (anche se un po’ cacofonica) allusione a *Tre metri sopra il*

cielo mixato a *Ho voglia di te*. Ma la rassicurante operazione nostalgica è concepita in maniera estremamente coerente, non soltanto a livello di packaging librario: quasi evocati dalla voce narrante di Step, nel corso della corposa narrazione – 720 pagine, nell’edizione cartacea – ricompaiono personaggi, luoghi, situazioni e stilemi che il lettore già “moccioso” ben riconosce (oltre ai protagonisti, i loro familiari e colleghi, con il proprio portato di storie di contorno; la città di Roma; oggetti marchi cibi espressioni caratterizzanti, *à la manière de* Moccia) e si riannodano fili e situazioni lasciate sospese (con tanto di disvelamento-colpo di scena sulla morte dell’amico Pollo, avvenuta nel primo capitolo di quella che ormai è a tutti gli effetti una trilogia, seppure molto diluita nel tempo).

Moccia è anche questa volta piuttosto abile nella gestione del ricco materiale narrativo e, pur dando spazio e respiro anche alle trame secondarie, non si allontana mai troppo dalla vicenda cardine, ovvero il triangolo tra i protagonisti, Step Babi e Gin. Seguendo questa linea privilegiata, a suon di successive agnizioni e “scene madri”, quasi come in un moderno *feuilleton* (Step e Babi hanno avuto un figlio che però è cresciuto con l’ignaro marito di lei, e la ragazza glielo rivela sei anni dopo; Step decide comunque di sposare Gin; i due ex ricominciano a frequentarsi clandestinamente; Gin scopre il tradimento, ma – con opportuno tempismo, sia detto con una punta di cinismo – muore poco dopo aver dato alla luce la loro bambina), si perviene all’inevitabile lieto fine, forse non proprio rosa-canonico – Step e Babi daranno vita a una molto contemporanea famiglia allargata, peraltro con il consenso della defunta che affida la figlia alla nuova coppia – ma certo confortante, soprattutto per i fan della prima ora. La parabola complessiva viene efficacemente riassunta dal protagonista con queste parole: «Ho tentato disperatamente di dimenticarla, innamorarmi di nuovo, ma adesso basta, devo mettere da parte l’orgoglio, devo accettare che quest’amore è più forte di tutto, della volontà, perfino del destino che aveva deciso altro per tutti e due. “Babi, Babi, Babi. [...] Lo ripeto tre volte perché voglio essere sicuro che non sto sognando, tre volte te”».

Nello stesso anno bisesto, puntuale come sempre per le strenne invernali, con corollario di assalti ai firmacopie e scalata delle classifiche, esce il nuovo capitolo della Fabiovoleide, *Quando tutto inizia*. Nonostante il titolo incipitario, anche la storia di Gabriele, pubblicitario allergico alle relazioni stabili che in maniera inaspettata si innamora di Silvia, la sua amante sposata, e si ritrova così curiosamente nella posizione di essere lui quello che “vuole di più” dalla donna, ha comunque molto a che fare con l'*happy end* più classico che, anzi, finisce quasi per tematizzare. Forte della sua lunga backlist di trentenni refrattari all'impegno nei rapporti uomo-donna, l'autore proprio con la storia di un amore clandestino («una pausa dalle nostre vite» tratteggiata con il riconoscibilissimo “stile Volo”) arriva a celebrare infine la coppia istituzionale e «la potenza della felicità condivisa».

L'imprevista e assoluta chiusura della donna in risposta alla sua dichiarazione d'amore costringe infatti Gabriele ad affrontare i propri desideri profondi e a rimettere in discussione l'ordine delle priorità, in un'intensa, finale *Bildung* solitaria, cui il contributo di Silvia – soprattutto quello *in absentia* – risulta essenziale: «Il confronto non era più con lei, ma con me stesso», «Ero arrivato al punto in cui non potevo più sottrarmi a me stesso». Così, al termine di un percorso autocosciente per la verità non più lungo di un paio di capitoli, complice l'illuminante spiegazione del collega neospo – «Vedi che non capisci? Hai sempre vissuto da cane sciolto, non te la puoi nemmeno immaginare la potenza di quel “noi”» –, la prospettiva del protagonista muta, come abbiamo modo di scoprire nella coda del romanzo, significativamente collocata sei anni dopo, durante un incontro casuale dei due ex amanti in un negozio; Gabriele, che è ora felicemente sposato e accompagnato dalla moglie, conclude: «Senza quello che avevo vissuto con Silvia non sarei stato in grado di amare Susanna come la amo adesso, non sarei stato in grado di desiderare un figlio, di desiderare una famiglia. [...] Il trasporto che avevo provato per lei mi aveva fatto uscire da me stesso, dal mio centro».

È da segnalare come Volo e Moccia, che in fondo rappresentano una sorta di “nuovo canone” delle storie rosa degli anni duemila, in

queste prove più recenti sembrano non disdegnare una chiusa tutto sommato molto tradizionale, in cui parole come figli matrimonio casa non suonano (troppo, o non più) come istanze datate, tipicamente confinate ai desiderata della metà femminile della coppia ma percepite come castranti “dalla parte di lui”, con uno sdoganamento anzi del lieto fine addirittura “dopo il matrimonio”, ovvero quando inizia la vita vera. Del resto, persino la scandalosa trilogia delle *Sfumature* approda a un epilogo con matrimonio e prole, seppure condito da tutti i fremiti del caso, quasi a voler chiarire una volta di più il senso onnicomprensivo (e non alternativo) dell’iniziale “volere di più” della timida ma determinata protagonista.

È indubbio: la nuova “galassia rosa”, quanto più si emancipa dai vincoli di genere, dalla marginalità delle collane da edicola e dalla fruizione esclusiva delle lettrici meno avvedute culturalmente, tanto più si arricchisce di declinazioni e sfaccettature inedite, anche a livello formale, va detto a opera soprattutto di un gruppo di nuovi autori di nuovi testi dalla provenienza spuria, almeno in prima battuta (piattaforme web, self-publishing, YouTube, *fanfiction* di varia origine...), ma già planati – spesso con più di un titolo – nei piani editoriali dei grandi gruppi, sui banchi delle librerie e financo – val sempre la pena ricordarlo – nelle classifiche dei titoli più venduti.

Anna Premoli costituisce un caso – prolifico, e ormai consolidato – di straordinario successo di *pink* modernamente ritmato ma tutto sommato fedele alle strutture narrative tipiche del genere: tra colpi di fulmine, pervicaci resistenze destinate a naufragare, relazioni di amore-odio, non mancano però tutti gli stilemi classici del rosa *chick-lit*, tra cui le ambientazioni metropolitane, i contesti upper class, le eroine dolcemente determinate ma comunque in cerca di mr Right, cui fanno da controcanto protagonisti maschili fascinosi e qualche volta tormentati, che hanno forse abdicato allo status di principi ma non al colore ceruleo, che spesso si manifesta già alla loro prima entrata in scena, generalmente entro il primo capitolo: «rimango incenerita dagli occhi più azzurri che siano mai stati creati» (*Ti prego lasciati odiare*); «ha due occhi così blu, ma così blu, che davvero non posso non notarli» (*Un imprevisto chiamato amore*); «Gli occhi [...] di uno straordinario e rarissimo tur-

chese» (*Tutti i difetti che amo di te*). Il lieto fine si adegua: *Ti prego lasciati odiare* si chiude con una canonica dichiarazione corredata da fantasmagorico anello di diamanti e la cronaca del matrimonio, nell'*Epilogo*, è affidata addirittura al «Daily Mail» («Ieri, nell'incantevole castello di Revington, in uno scenario da sogno») come da tradizione anglosassone che abbiamo imparato a conoscere al cinema e nelle serie tv.

Non mancano però, nel rosa delle nuove generazioni, esempi diversi, che distorcono pesantemente la tradizionale parabola della vicenda di coppia con *happy end* riconciliante, a favore di una modalità narrativa puntiforme, che trova il suo perno nella voce di un io narrante sempre presente: netta è la prevalenza della prima persona, ibridata però dal ricorso a citazioni, stralci di blog, messaggi trascritti dai social e da fonti diverse.

Alla polverizzazione della trama, con il dilagare delle elucubrazioni e masturbazioni mentali di un protagonista pesantemente egoriferito – anche quando si conceda un carosello di incontri e relazioni – che si sostituiscono alle traversie della coppia di amanti predestinati, corrisponde una nuova e peculiare declinazione dell'*epilogo en rose*: rimane confermato lo spirito di attivismo positivo a conclusione della precedente situazione di blocco/inadeguatezza/limitatezza, ma questo passaggio segna piuttosto il felice traguardo di tappa di una *Bildung* ancora squisitamente personale, seppure condotta in situazioni “rosa”.

Il “finale aperto” che spesso sostituisce il canonico “lieto fine” non è allora tanto o non solo una scelta narrativa, ma quasi una ricaduta necessaria per queste opere che intrecciano *Bildung* & rosa: se tutta la storia si è concentrata sull'IO e sui suoi roveli, il passaggio più o meno repentino al NOI non segnala un vero lieto fine di coppia alla “e vissero per sempre felici e contenti”, ma tutt'al più la promessa di un “lieto inizio a due”, ovvero l'avvio di una nuova storia, in buona parte ancora tutta da scrivere.

È quello che capita in *Succede* di Sofia Viscardi: la storia liceal-tardoadolescenziiale di Margherita-Meg incrocia questioni di amicizia amore famiglia scuola; c'è il presente, quello che “succede” quasi in

presa diretta, nei pensieri della protagonista, nelle chat scambiate con gli amici e nelle sue corse per non perdere l'autobus; allo stesso tempo, c'è un passato che si intravede per squarci minimi come doloroso e problematico, e che verrà svelato – con qualche semplificazione di troppo, tra pudore e reticenza – soltanto nelle ultime righe del romanzo, sancendo da un lato la salvifica rinascita di Meg, ma allo stesso tempo “congelando” in un certo modo il lieto fine: la scena d'amore che ci aspetteremmo dopo il ritorno e l'appassionata dichiarazione del fidanzato Tom, infatti, viene interrotta e procrastinata dalla rivelazione improvvisa e imprevista del precedente aborto della ragazza.

C'è un indizio linguistico che esemplifica questo passaggio cruciale. Meg per tutto il romanzo ha usato spessissimo la negazione per definirsi: «Non mi interessa niente [...]. Non cambierò il mio modo di fare per lui [...]. Non ho intenzione di uscirci più», «Non siamo nemmeno amici e già non mi lascia i miei spazi», «Magari non sono mai stata innamorata», «Non sono abituata a ricevere complimenti»; alla fine, nella scena che segue la scoperta del trauma segreto della ragazza, sarà invece Tom a rendersi protagonista delle frasi di forma o senso negativo: «Gli sguardi sono cupi. Il mio pieno di lacrime, il suo perso. Mi guarda, ma non sta guardando me. Prendo un respiro, per iniziare a parlare, ma lui mi appoggia un dito sulla bocca. “Possiamo abbracciarci e basta? Senza parlare”».

È abbastanza peculiare che a pronunciare questa battuta sia il maschio della coppia, lo stesso che si è già reso protagonista di almeno due magistrali dichiarazioni d'amore, davvero degne di una sceneggiatura di Nora Ephron: «Sei un casino. È difficile non odiarti per via di tutti i problemi inutili che ti fai per ogni cosa. [...] Ma sei anche la ragazza più fragile e premurosa che conosca. [...] Tutto questo mi piace, mi piaci. [...] Mi piace osservarti mentre leggi [...]». Mi piace come ti sistemi i capelli dietro l'orecchio», seguita a breve distanza da: «Io ti amo. Ti amo sempre. [...] Vado fuori di testa per le tue piccole cose [...] per lo strano vizio che hai di arricciare la bocca quando qualcosa non va. Tu sei quello che aspettavo [...]. Le tue piccole e fragili spalle non mi piacciono perché ti rendono elegante, ma per come mi fanno sentire grande e responsabile quando ti stringo tra le mie braccia».

Ecco, un'altra caratteristica che differenzia i nuovi rosa – e che avvalorata, in un certo senso, il “canone Volo-Moccia” – è proprio questa rappresentazione diffusa e a tratti vagamente logorroica della sensibilità e dell'autocoscienza dei protagonisti maschili (per quanto, anche Andrea Sperelli a suo modo si arrovellava su amore e tradimento, e in effetti potrebbe esserci un “fil rouge romano” che lega le tende di palazzo Zuccari alle ripetute considerazioni di Step sui «crudi di mare», i «fruttini gelati» e i cornetti di un certo pasticciere della capitale che «li fa di un delicato...»).

In *E allora baciami* di Roberto Emanuelli troviamo l'ennesimo protagonista maschio parlante in prima persona, ma il mix di stili, voci narranti e media coinvolti si fa più confusamente polifonico: c'è Leonardo che vive, si vede vivere e riflette sulla sua vita, distillando incontri dolori autoironia e perle di saggezza; c'è il racconto in flashback del suo indimenticato amore per Angela, ai tempi dell'università; c'è una sorta di diario di bordo di quello che scopriremo essere un vero, cruciale “messaggio in bottiglia” alla deriva per gli oceani del globo; c'è il diario di Laura, la figlia di Leonardo e Angela, che a sua volta cita stralci dell'amato, misterioso Zagal, oppure riporta frasi e pensieri estrapolati dal blog personale o dalle sue pagine social e chat.

Un po' appesantita da questa verbosità contagiosa, lungo le oltre 300 pagine del libro si dipana la storia di due vite segnate dalla misteriosa scomparsa di Angela, avvenuta quasi vent'anni prima, che troverà una sorprendente risoluzione – anche in questo caso, non del tutto sviluppata narrativamente, ma certo suggestiva nel suo cinematografico punto di svolta: «Lei si gira, e mentre lo fa inclina l'asse terrestre» – al termine di un viaggio di formazione & riconciliazione padre-figlia da Roma alla Sicilia. Va detto che l'incontro con la donna amata, in questo caso, è talmente paradossale e sintetico da provocare diversi interrogativi (perché Leonardo non l'ha mai più cercata, dopo un unico tentativo poco convinto?), ma non una vera catarsi. A questo provvede, parzialmente, la coda narrativa *Non finirà mai* ambientata su Marte, anno 3450: «Poi abbraccio te, Angela [...]. Nessuno ti abbandonerà, mai più nessuno se ne andrà senza un perché [...]. Non

può finire, non finirà mai... E allora baciami, e allora baciami, e allora baciami...», a sua volta seguita da una sorta di “morale della storia” a uso dei lettori, scopertamente firmata «Roby» e intitolata *Verso la tua felicità*: «Si dice che il treno parta, e che se non sali in tempo, sei fregato. Qualche volta, invece, capita di ritrovarsi sul treno sbagliato, che ti porta dove non vuoi, che va nella direzione contraria al tuo cuore, che ti allontana dai luoghi che ti fanno stare bene. È sempre il momento buono per scendere da quel treno e correre verso la tua felicità».

Nonostante questa volontà scoperta di chiudere il cerchio, ricucire le ferite e andare dove ci porta il cuore, nel corso della lettura di *E allora baciami* per lunghi tratti si ha l'impressione che, se non l'intera vicenda, ampi passaggi siano stati costruiti a cornice di singole frasi a effetto, ed è senz'altro vero che questo romanzo (ne è in arrivo un altro, *Davanti agli occhi*, in realtà originariamente uscito prima) si fa ricordare più per il repertorio ad ampio (ri)uso citazionistico, quasi fosse uno zibaldone immaginifico di frasi su amore e malamore (alcune vengono proposte anche come bonus track dell'e-book), piuttosto che per l'intreccio romanzesco: «Ogni donna, prima di tutto, merita di essere sentita col pensiero, di essere presa con lo sguardo, e di essere toccata col cuore»; «Se non credi in quello che dici, non lo dire. Se non puoi mantenere, non promettere. Se non sai toccare un cuore senza ferirlo, non toccarlo»; «A che serve avere tutta questa gente intorno, se poi guardiamo dentro al nostro cuore e non ci troviamo nessuno?»; «Un vero amico, quando sei al buio, non accende la luce con violenza, ma si siede accanto a te in silenzio». Non stupisce, se si pensa a come anche l'autore reale Emanuelli si proponga come un affabulatore gentile (probabilmente sincero, di certo capace) che al grido di “siamo solo per pochi” ha dato vita a un'amplissima, affezionata community di follower che si rimbalza entusiasta le citazioni del suo libro.

Qualcosa di simile è successo a un altro scrittore-affabulatore – più ruvido e arrabbiato, almeno nel romanzo di esordio – Antonio Dikele Distefano. In *Fuori piove, dentro pure, passo a prenderti?* (che già dal titolo tradisce il gusto per il gioco linguistico, per quanto nel finale il senso della frase venga poi chiosato: «Vuol dire

che il miglior rifugio dalla pioggia non è un tetto o un ombrello, ma l'abbraccio di qualcuno») *Bildungsroman*, romanzo rosa, testo di denuncia dei temi sociali propri della cosiddetta “narrativa nascente” si contaminano in una prosa franta, scandita da capitoli intitolati come brani di una playlist, anche in questo caso con una netta prevalenza della riflessione sull'azione, che restituisce però con sincerità immediata una scrittura che mescola espressioni un po' ingessate e ingenuie come «prediligevi *I Promessi Sposi* e la ginnastica artistica»; «i compiti generavano in me un sentimento claustrofobico»; «lei veniva da una famiglia di ceto sociale medioalto» a frasi a effetto da cui emerge un certo compiacimento stilistico: «Il fatto è che quando tu non ci sei, io non ci sono per nessuno»; «Come puoi pretendere che io mi basti, se non sono bastato a te che eri tutto per me?»; «Tu cadi in piedi, io ai tuoi piedi»; «i tuoi erano sbalzi d'amore»; «Da quando ci sei, il doppio di sei è siamo e la metà di due non è uno ma niente».

Al netto di questo repertorio, la parte più interessante del libro di Dikele sta proprio nel delta che lo differenzia dagli altri di questa breve rassegna, ovvero la volontà di innestare una più ampia questione sociale nella sequela di riflessioni esistenziali-amorose del protagonista (Antonio è un ragazzo italiano di colore, e la sua relazione con Adele è avversata dalla famiglia di lei, con una chiusura perniciosa e assoluta che – anche nel XXI secolo – non contempla alcuno spiraglio di confronto), ben riassunte nella frase «Non siamo dello stesso colore, ma siamo dello stesso amore».

E il lieto fine? Per quanto ci sia un'esplicita dichiarazione contraria all'*happy end* (con tanto di accusa a Moccia, ma del resto l'autore non ha mai fatto mistero del proprio endorsement “pro Volo”), «Ai miei occhi non valgono nulla tutte queste coppie, tutti questi cuori, tutti questi annunci, destinati all'esilio insieme ai film di Moccia [...]. Tu sogni un lieto fine, io non voglio nessuna fine. [...] Non dirmi che sarà per sempre, dimmi semplicemente a domani, ma dimmelo sempre», la chiusa del libro – comunque non risolutiva e ben lungi dall'essere un vero *happy end* – non è altrettanto *tranchante*: in un momento di riavvicinamento, non si sa quanto fugace, con la ragazza amata, il protagonista sembra fare un bilancio della storia: «Non pensavo più che fosse stata la luna

ad aprire nuovi orizzonti all'uomo, ma l'amore, il tuo. Non pensavo più a tutto il male che ci avevano fatto. Non pensavo più. Pioveva, ma erano lacrime di gioia. Non eravamo dello stesso colore, ma eravamo dello stesso amore. Ricordi? "Quanto mi ami da uno a dieci?" "Sei." "Non sei, siamo"».

Che forse, è un altro modo per dire «Almeno tre metri sopra il cielo».

GLI AUTORI

Franco Fortini ospite a Milano
di Luca Daino

Sotto lo scandalo, molto
di Paolo Giovannetti

Oltre il terreno della memoria
di Mario Barenghi

Teresa Ciabatti, la voluttà di rendersi
antipatica
di Maria Sofia Petruzzi

La vita in un fumetto
di Giuliano Cenati

La scuola e la Banda dei Quattro
di Luca Gallarini

L'export dei piccoli
di Andreina Speciale

Sellerio, il giallo all'italiana
di Maria Serena Palieri

Franco Fortini ospite a Milano

di Luca Daino

Fiorentino di nascita, Franco Fortini arriva per la prima volta a Milano nel 1943 e vi si trasferisce definitivamente nel 1945, rimanendovi fino alla morte, nel 1994. Ma Fortini abita a Milano come un ospite appartato, una “presenza distante”, mai integrato nel tessuto socio-culturale della città. Eppure non può farne a meno, non può rinunciare al luogo in cui meglio si percepiscono i passi della Storia, un punto di vedetta privilegiato sulle contraddizioni del nuovo capitalismo della Penisola, una città che il poeta ha imparato ad amare «tutta, anche nei suoi lati più ripugnanti».

«**L**ombardia vecchia cascina / di servi siero e buoi / calcinata officina / non mi riesce d'amarti» (*A Milano i tetti*, 1955). Vi ha vissuto quasi tutta la vita, ma per Franco Fortini Milano non è mai diventata una *Heimat*. Fiorentino, classe 1917, approda a Milano il 28 luglio 1943, tenente di fanteria, per svolgere servizio d'ordine pubblico nel caos tragico e festoso del dopo fascismo. Segnato da questa esperienza, terminata la guerra, a ventotto anni, dovendo scegliere dove ricominciare daccapo la vita, Fortini opta senz'altro per Milano. Vi si trasferisce già tra il maggio e il giugno 1945 e vi sarebbe rimasto fino alla morte, nel 1994. In questi cinquant'anni Fortini abita a Milano come un ospite appartato, non come un autorevole intellettuale attivo nel tessuto socioculturale della città: vi abita da osservatore, e naturalmente da lavoratore, non da stimato membro della cittadinanza. Una minima spia di questa “presenza distante”. Ancora nel 1992 precisa che a Milano la metropolitana si chiama «metro»: è così «come la chiamano qui». E poche righe prima aveva impiegato la medesima espressione per puntualizzare, fra altro commettendo un'imprecisione, che la Stazione delle Varesine è «la Nord»: di nuovo, è così «come la chiamano qui». Insomma, dopo quarantasei anni a Milano Fortini è sì «qui», ma la città e i suoi abitanti restano una sfocata terza persona plurale.

L'estraneità di Fortini ai circoli ufficiali della cultura e della politica di Milano si accresce dopo le dimissioni dalla Casa della Cultura (1956) e l'abbandono del Partito Socialista (1957). Parallelamente, il Fortini lavoratore peregrina in lungo e in largo al di fuori dalla cerchia cittadina: è a Ivrea come impiegato dell'Olivetti (1947-1948), poi da pendolare a Torino come consulente di Einaudi (1959-1963), a Lecco e a Monza come insegnante nelle scuole superiori (1964-1965), a Siena come docente universitario (1972-1989). Le sue più importanti collaborazioni milanesi – anzitutto quella con il «Politecnico» (1945-1947) e con Mondadori (1958-1963, 1969-1975) – si devono al rapporto privilegiato di Fortini con i singoli personaggi alla guida di tali imprese: gli amici, a loro volta milanesi d'adozione, Elio Vittorini e Vittorio Sereni. In effetti, la sua presenza in città tende a dispiegarsi sottotraccia, nei termini, per lui fatalmente burrascosi, dell'amicizia e della complicità intellettuale con pochi compagni di strada: tale è il rapporto – per fare pochi altri esempi che abbracciano tre diverse generazioni nei decenni 1950-1980 – con Roberto Guiducci, con Franco Loi, con Cesare Viviani e Milo de Angelis. Lo stesso Fortini, nei suoi ultimi anni, nonostante le collaborazioni piuttosto stabili con i milanesissimi «Corriere della Sera» e «Il Sole 24 Ore», rileva che le sue «scritture di maggiore impegno si dedicavano a periodici e a gruppi non milanesi» (1992).

Da parte sua Milano, si sa, tende a non valorizzare come proprie le esperienze e le vite che pure accoglie e magari ritempra: impareggiabile fucina di aspettative e avvii progettuali, non sempre è terreno di sedimentazione e consolidamento. Nel caso di Fortini, è eloquente il confronto con Siena. Assai discosto dalle istituzioni pubbliche milanesi («Il mio rapporto con le istituzioni non esiste»), Fortini, ultracinquantenne, è chiamato come docente di Critica letteraria dalla neonata Facoltà di Lettere della città toscana, dove svolge l'intero *cursus honorum* accademico e diventa ben presto un autorevole punto di riferimento per gli studenti, i colleghi e le istituzioni locali. Le quali non mancano di manifestargli la propria riconoscenza: il Comune con la cittadinanza onoraria, l'Università con l'anello dottorale. In meno di un ventennio Siena sembra aver messo a frutto la presenza di Fortini meglio di quanto abbia fatto Milano in quasi mezzo secolo. Non per nulla

Fortini, in punto di morte, stabilisce di consegnare libri, carte e documenti di una vita all'Università senese, che oggi ne tutela e trasmette l'eredità intellettuale.

Ma riprendiamo il discorso dall'inizio: dalla decisione del giovane Fortini di stabilirsi a Milano. Nei giorni successivi al 25 luglio 1943 Fortini, appena approdato in città per la sua prima missione bellica, si sente milanese come mai gli sarebbe capitato in seguito. Se ne ha traccia nel diario di quei giorni, *La guerra a Milano*: «Milano ha vissuto grandi giornate di esaltazione. Lo vedo sui visi della gente, lo ascolto nelle conversazioni. Gente che pensa e che discute, e non ha più paura dei pensieri e delle parole. [...] Senti dappertutto un'intelligenza coraggiosa, come se l'aria della grande città avesse preservata questa popolazione dal torpore del resto d'Italia» (29 luglio). E ai commilitoni, che vorrebbero andarsene per sottrarsi ai bombardamenti alleati, risponde: «per conto mio preferisco Milano sotto mille bombardamenti» (11 agosto). La grande città operaia gli fa presentire una nuova libertà e la *chance* di una gioia condivisa, da consumare in una dimensione tutta umana: esperienza fondativa per chi, come lui, sta faticosamente trasformando la propria fede cristiano-valdese in utopia marxista.

L'inquieto e travagliato giovane deve registrare, anche al di là del piano sociale e politico, una sintonia profonda, per non dire inconscia, con le sofferenze che stanno soverchiando la città: «Per notti e notti, un milione di uomini e donne hanno atteso insieme la morte che scendeva dal cielo come una condanna, secondo una giustizia contro la quale erano vane tutte le nostre ragioni» (17 agosto). È noto come “condanna” e “(in)giustizia” siano chiavi di volta dell'animo fortiniano: «Mi è stato fatto non so quando un male. / Una ingiustizia strana e indecifrabile / mi ha reso stolto e forte per sempre» (*Leggendo una poesia*). Una condizione, quella qui descritta, scissa fra disperazione e resistenza, da cui è disceso l'incessante corpo a corpo, e potremmo dire la guerra, di Fortini con il reale.

Una simbiosi intima e disperata come questa non poteva che essere transitoria. Ristabilitesi le forze conservatrici e imboccata la via della ricostruzione e del boom, Milano si prodiga a cancellare le recenti ferite e, insieme a loro, la drammatica solidarietà diffusasi fra i suoi abitanti negli ultimi anni di guerra. E prende a mostrare il

volto della guarigione e poi del benessere, conquistati a colpi di modernità: «La disgrazia di queste case, / cortili di tisi e panni, / presto non sarà più. // Gresite e vetroflèx / faranno giustizia degli anni, / di noi, di me, di te» (*La forme d'une ville*, 1957). I cittadini rifugiati nel sottosuolo non sono più quelli dei bombardamenti, ma gli abitanti dei quartieri dormitorio: «Nella Valle Padana / ora le talpe dormono. / Opaca tana enorme / di palta è la città» (*Milano* 1953). È in questi anni che Fortini prende a frequentare ogni estate, e non solo, il sereniano “posto di vacanza”, vale a dire Bocca di Magra, nel comune di Ameglia: più precisamente Fortini si stabilirà nella frazione di Montemarcello, nel cui cimitero, non a caso, ha voluto fossero conservate le sue ceneri. Rifugio di *otium*, le cui schiette bellezze naturalistiche fanno da contraltare alla caliginosa metropoli padana, questo scorcio di riviera ligure sempre più di frequente farà capolino nei versi fortiniani della maturità, proprio a scapito di Milano.

Nel corso degli anni cinquanta viene dunque meno l'ammirazione per la grande città, ma non il legame con essa, visto che Fortini non smette di ritenerla il luogo in cui meglio si percepiscono i passi della Storia, il punto di vedetta più avanzato sulla crescita e sulle contraddizioni del nuovo capitalismo della Penisola. Su tale nuova situazione Fortini, affrancato com'è da qualsivoglia mito ambrosiano e dal rischio di cedimenti sentimentalistici, posa la sua solita attenzione lucida e spietata: «[...] ho sempre creduto si dovesse difendere il significato esemplare e il valore cosmopolita della inumana Milano, con le sue legioni di ingegneri, di ragionieri, di operai aspiranti borghesi, e anche con le sue civetterie americane e centro-europee; pur se, d'altra parte, in questa più che in altre città fossero evidenti ed orribili le devastazioni prodotte dal conformismo moderno di massa, dalla industria culturale, e dalla degenerazione adipposa delle ideologie socialdemocratiche» (*Milano*, 1957). In questo giro d'anni i versi fortiniani ospitano con inedita frequenza immagini di Milano: e sono appunto chiamati a registrare la sofferta messa a fuoco dell'identità cittadina in mutamento. Si tratta di immagini a vocazione espressionistica, che restituiscono dolorose metamorfosi, violenze, umiliazioni: «Grigi broli di Vigentina, arbori / di brine e corti che l'accetta in queste / albe ispide atterra e i fusti spoglia [...]. // Draghe di ortiche, gru di ferri irti / dove il cemento di caglia [...].»

(*Cisalпина*, 1956). Non stupisce che, acquisite tali consapevolezze, la poesia posta a suggello di questa folta serie milanese sancisca la strategia fortiniana della presenza-assenza: «“Io, questa città” dissi “non importa, / l’attraverso; e che farci?” [...]» (*Dialogo*, 1957).

Nel rapporto di Fortini con Milano una svolta ulteriore – ma in direzione opposta – avviene a seguito dei movimenti studenteschi, quando una nuova emergenza torna a scuotere e stimolare la collettività cittadina. L’esame di coscienza che i figli del primo benessere italiano fanno ai propri padri (e padri di quel benessere) non mette in scacco Fortini, che pure appartiene ormai alla generazione dei maestri e dei padri. Al contrario, si propone ai giovani come fratello maggiore e come tale viene riconosciuto. Se il «boom economico aveva tagliato radicalmente le forze di una certa cultura di sinistra e Milano appariva in quegli anni come una città di tipo prettamente commerciale e bancario», alla fine degli anni sessanta muta lo spirito della città: «Il tipo di grinta tragica che Milano ha indossato dopo il ’69, a partire dai duecentomila in piazza per le vittime della Banca dell’Agricoltura, questo stillicidio di attentati, di morti, di conflitti, tutto questo ha rinvigorito il tono politico e culturale della città. Lo ha drammaticamente rinnovato» (1975). In quel periodo Milano sembra identificarsi con tale recuperato fermento, non paragonabile al disperato fervore del primissimo dopoguerra, ma sufficiente a spingere Fortini a riaprire il dialogo con la città interrotto da quasi un ventennio: «i periodi di partecipazione intensa alla vita della città sono stati negli anni sessanta e nei primi settanta [...]. Sono stati gli scontri di piazza, le allocuzioni improvvisate, le riunioni operaie» (1992). Grazie agli studenti, anche il muro che aveva separato Fortini dall’università milanese viene per lo meno scalfito: «Sono a Milano dal dopoguerra, eppure prima del ’68 io, che pur opero nel campo della cultura, non avvertivo affatto la presenza dell’università. Oggi il rapporto è mutato» (1975).

Nel corso degli anni ottanta e novanta, Fortini, aggiornato sulle più recenti tesi di urbanisti e geografi, ridiscute il concetto stesso di città. A questa altezza cronologica, la realtà di Milano non solo non si rintraccerebbe più nella cerchia delle mura spagnole e dei navigli, ma «neanche nella sua scoraggiante periferia di industrie e dormitori. È invece quella della trentina di comuni che la cir-

condano e insistono gli uni sugli altri» oppure è «la disseminazione di chi fugge la città verso la elvetico-americana straricca provincia di Varese, nelle unifamiliari con vigilanti, cani, piscine, kamasutra e sequestri» (così in un breve intervento dei primi anni novanta). Coerentemente con questa visione, la presenza-assenza nell'odiosamata Milano dell'intellettuale Fortini assume, nel suo ultimo decennio, l'aspetto di una fuoriuscita o fuga verso l'hinterland. Difficile in quegli anni ascoltare un suo intervento pubblico entro lo spazio delimitato dalle circonvallazioni: «Meglio la piccola saletta di una libreria in Brianza, la biblioteca comunale di un comune della Bassa, l'aula di una scuola verso Treviglio o Mortara, il circolo di Cinisello Balsamo o di Cesano Maderno» (*ivi*). Ma il cittadino Fortini vive convintamente nel cuore di Milano fino alla fine: «Amo questa città di Milano, credo non potrei essere vissuto in nessun'altra città italiana. La amo tutta, anche nei suoi lati più ripugnanti, come certe vie centrali travestite» (1992). Arduo sciogliere la contraddizione, come del resto ogni incrinatura annidata nelle biografie. Questa andrà recepita nei termini di una lunga e sofferta fedeltà all'innamoramento sperimentato dal giovane tenente nel luglio 1943: sentimento poi cristallizzatosi in una paradossale o dialettica fedeltà al cardine del capitalismo italiano da parte di un marxista fra i più curiosi e aggiornati che le patrie lettere abbiano conosciuto.

Sotto lo scandalo, molto di Paolo Giovannetti

Walter Siti racconta una zona della Milano recentemente trasformata – l'area di Porta nuova – cogliendone potenzialità e limiti. Insieme, calibra una macchina narrativa esattissima, forse troppo, non priva di ideologiche ridondanze. Tutto sembra esser stato congegnato per produrre scandalo e polemica. Ma le cose, forse, non stanno esattamente così. E comunque Siti argomenta benissimo, con l'ausilio di luoghi e intrecci, fornendoci uno utile strumento per pensare l'oggi.

Bruciare tutto di Walter Siti ha molto scandalizzato, com'è noto. Del resto, quasi nessun suo romanzo ha lasciato moralmente indifferenti lettori e recensori. In questa nuova opera, adottando il punto di vista del protagonista, si racconta addirittura ciò che può capitare nella Milano dell'Expo a un giovane e coltissimo prete pedofilo in preda a desiderio di espiazione. E quindi giù – puntualmente – le reazioni scomposte dei lettori ingenui o, all'opposto, dei lettori in mala fede; e via inquisendo. *Bruciare tutto* ti mette la polemica in mano, parlarne è fin troppo facile. I contenuti sono spiattellati, pronti a consentire la divisione tra chi la pensa in un modo e chi nel modo opposto. C'è anche una chiusa che molto programmaticamente contrappone alla cupissima trama principale il *sub-plot* di una coppia di non giovani omosessuali in giocosa, irresponsabile (e forse persino doverosa) vacanza in un esclusivo resort brasiliano. E dunque: è lecito “umanizzare” il mostro? c'è un nesso tra i contenuti del cattolicesimo e certi comportamenti – più che perversi – criminali? e così via. Aiutano alla bisogna le cronache, le quali certificano che certi fenomeni sono una triste normalità e che la Chiesa ha inequivocabili colpe nella mancata repressione di tante violenze e abusi sui minori.

Tutto vero, e infatti ci ritorneremo. Però, sarebbe forse stato più importante mettere in rilievo due altri aspetti altrettanto “strate-

gici” (diciamo pure: astuti) di questo romanzo. Il primo è il suo radicamento milanese, anch’esso legato all’attualità. Siamo in un’area a ben vedere limitatissima: il chilometro circa che separa la chiesa di via de Castilia (nel romanzo intitolata al martire africano san Carlo Lwanga) da un altro tempio cattolico, quello dell’Incoronata, in corso Garibaldi. Dal quartiere dell’Isola a quello di Brera, dunque: una Milano che fino a non molti anni fa era spaccata dalla presenza della ferrovia, e che un po’ simbolicamente diceva di un contrasto tra un luogo per definizione separato, quasi periferico, e uno spazio modaiolo e ormai centrale, anzi centralissimo. Come tutti sanno, adesso non solo la ferita è scomparsa, ma il luogo più esterno è perfettamente interno al “miracolo” di Porta Nuova, del Bosco Verticale, del Grattacielo Unicredit, e di tutto quanto la cronaca della Smart City ogni giorno registra. Di modo che il protagonista del romanzo, don Leo Bassoli, con tutta la sua contrita esaltazione, il suo pentimento quasi euforico, aggressivo, si muove dentro uno spazio perfettamente *à la page*.

Il fatto appare perturbante, va detto. E ciò non tanto (o per lo meno non solo) perché l’inizio del romanzo sottolinea con forza l’eredità mistica in senso lato novecentesca collocata *dalla parte* dell’Incoronata: vale a dire la memoria della poesia religiosa e autopunitiva di un grande della nostra tradizione, Clemente Rebora, poeta amatissimo dal protagonista e appunto insistentemente ricordato (nella chiesa dell’Incoronata c’è un affresco del Cristo torchiato, il cui motto, “Torcular calcavi solus”, fu insegna della religiosità matura di don Clemente Maria Rebora).

Non si tratta, insomma, della contrapposizione plastica tra il vecchio e il nuovo, tra gli assetti simbolici di una città ancora medievale-rinascimentale e una metropoli ultramoderna. Il turbamento ha altre origini. Il lettore ha spesso l’impressione che *quello* sfondo – la “nuova” Milano – sia perfettamente falso: un fondale che serve a incuriosire, a invitare alla visita (magari solo attraverso gli accessori di Google: le foto di piazza Gae Aulenti ci vuole un attimo a ottenerle). Come dire? C’è uno spazio chiacchieratissimo: e io autore lo esibisco nelle sue sfaccettature, nelle sue gustose sfumature. Gli opposti esistono, va bene: ma si integrano, si sorreggono reciprocamente. E non è affatto un caso che Siti lasci quasi del tutto

fuori quadro la Casa della Memoria, consacrata anche a ricordare la guerra partigiana: si tratta di un palazzo che, a differenza di altri di quel nuovo quartiere, forse avrebbe potuto “resistere” al tipo di prospettiva che *Bruciare tutto* difende (e ricordiamo che la precedente opera di Siti aveva dichiarato che *Resistere non serve a niente*).

Ne discende una spazialità chiusa su se stessa, pronta a integrarsi con le abitazioni altoborghesi dei parrocchiani raccontati, se non – addirittura – a preludere al nonluogo di una discarica romana in cui la vicenda principale si conclude. Uno sfondo discretamente inautentico – ribadisco –, costruito con ritagli di Internet: però anche passato al vaglio di una curiosità attentissima ai dettagli, ai più minuti risvolti della postmoderna città che sale. Poniamo: «Chi passeggia da piazza Bo Bardi a piazza Aalto (nomi balbuzienti), tra la Diamond Tower e il Samsung District, ha l'impressione di trovarsi tra i chip di silicio di un madornale processore o nelle viscere di un immenso dinosauro digitale – l'azzurro incarta i pulitori di vetri appesi come ragni arancioni, abbaglia i camerieri honduregni del Bésame Mucho che la sera fingono di essere messicani» (p. 206).

Non solo. Alla location milanese, peraltro stravista (film, pubblicità e video di ogni genere ormai ne sono pieni), si affianca un intreccio a dir poco programmato, una parabola quasi per definizione satanica, perfetta nel suo cinismo procurato. Nessuno spoiler, naturalmente. Ma, in fondo, quale punizione perversa può immaginarsi il Diavolo (o chi per lui) per una persona che abbia passato il tempo a macerarsi in seguito a un atto di pedofilia e che per di più, a ben vedere, c'era pure riuscita? Quale sarcastico (e diciamo pure raccapricciante) evento può colpire il nostro protagonista? Quale efferata punizione può metterlo radicalmente in crisi? Quando avrete letto il romanzo, la risposta vi sembrerà sin troppo ovvia, e altrettanto (o quasi) scontato apparirà il coronamento dell'intreccio (prima dell'episodio rasserenante di cui si è detto).

In presenza di tanti eccessi, a ben vedere, in noi lettori possono sorgere molti dubbi. Ci è stato da molto tempo insegnato che il plot per lo più si manifesta come *plotting*: cioè come una costruzione di senso latamente ideologica; che far seguire a un certo accadimento un certo altro accadimento ha una precisa responsabilità etica. E l'osservazione vale in particolare per un romanzo come il

presente che in un tempo della storia di meno di un anno stipa una quantità di eventi, tra il criminale e il luttuoso, degni di un giallo dei più truculenti, e che insegue una serie di scelte esistenziali, ricche di svolte improvvise, tanto numerose che ci sembra di assistere a *Un posto al sole*. Sia ben chiaro: nessuno qui critica la scelta romanzesca di Siti; anzi. Del resto, lo stesso autore prova a scherzarci sopra: ed escogita, in finzione, la forza demiurgica di un Angelo che fattivamente interviene a modellare l'intreccio nella forma leggermente implausibile con cui abbiamo a che fare. Se il fondale è artificioso, artificioso è anche il plot, appunto.

Il fatto è che proprio la morale del *plotting* ci lascia un po' perplessi. Inaspettatamente, Siti si comporta in maniera bacchettona, punendo in maniera spietata il colpevole di pedofilia e in genere distruggendo *tutti* i personaggi che non abbiano vissuto l'esperienza del sesso con adeguata leggerezza e spensieratezza. Tradimenti e perversioni non rispettosi dell'altro non possono restare impuniti. E salvo sarà persino il vecchio parroco, don Fermo, che negli anni si è riconciliato con il proprio amore anche fisico per la perpetua, e che è accettato e giustificato – oltre che dall'autore – dal confratello Leo.

Prendiamo, per vederci meglio, un episodio che nell'economia dell'intrigo sembra avere un ruolo decisivo. Prima che tutto precipiti, il protagonista pronuncia un'omelia appassionata in cui sono giustificati i comportamenti di tutti quei musulmani che abbiano fatto una violenta scelta integralista, nei modi in particolare dell'Isis. Stare dalla parte di Allah, anzi di *quell'* Allah primitivo e sanguinario, potrebbe essere il miglior modo per difendere il cristianesimo e il suo Dio («Se Cristo decidesse di ridiscendere ora sulla terra, non sono sicuro che sarebbe nel campo cristiano», p. 331). A fronte di un Occidente ormai privo – direbbe Badiou – di passione del reale, la semplificazione vitalistica del fondamentalismo ci ricorda la necessità di un Dio *révolté*, fautore di una violenza purificatrice.

Tutto chiaro, fin troppo chiaro, a ben vedere. Ma è sulla *funzione* di una simile sparata che ci si interroga. Di fatto, Siti racconta due volte questa provocazione: narrando prima i pensieri di don Leo, poi la sua omelia, le sue parole parlate. La sottolineatura dello scandalo è enfaticata. Ma è anche fine a se stessa. L'episodio è un

ramo secco dell'intreccio, la cui verità è – come detto – un'altra: tiene del delitto e del conseguente castigo. L'omelia è soprattutto un esercizio di arguzia in senso largo apocalittica: disvela una possibile eresia discendente dagli eccessi “perversi” del cattolicesimo (il secondo esergo da Lacan lo dice benissimo sin dall'inizio: «Chi trascura la legge limitata della parola interumana per una Legge e una Parola superiore, è un perverso»). La diremmo ridondante, quell'eresia, se non proprio narrativamente inutile: un accanimento dell'angelo-diavolo-scrittore che esula dalla “tipicità” dell'intreccio.

Questo – lo dice lo stesso autore nella nota finale – è il primo romanzo in cui Walter Siti non agisce da personaggio (se non di scorcio, per pochissime righe: a p. 269) e in cui un tipo di focalizzazione interna produce veri effetti “figuralizzanti”: la storia, cioè, è restituita in quanto percepita da un personaggio del tutto diverso dal soggetto che enuncia. Un romanzo (quasi) senza io, potremmo dire: flaubertiano, potremmo aggiungere. Eppure, questa coraggiosa dislocazione che riduce di molto l'invadenza del cosiddetto narratore non ridimensiona una caratteristica che è da sempre un pregio e un limite (ma più il primo che il secondo) del raccontare di Siti. Dico della sua natura profondamente, irriducibilmente *saggistica*: espositiva, per certi versi, ma soprattutto argomentativa. Il fenomeno è così radicato nella sua scrittura che, spesso, persino i dialoghi ne sono affetti. La conversazione che l'autore privilegia è da sempre intessuta di “ragionari” ora argutissimi, ora banalissimi, ora lambiccati, ora terra terra. C'è però sempre qualcuno che mette in piazza soprattutto le proprie idee, la propria visione del mondo, piuttosto che il proprio sé esistenziale. Siti, prima che narrare persone ed eventi, mette in racconto un bisogno di presa di posizione ideologica, di orientamento ai temi emergenti del presente, di discussione dei valori o disvalori dell'oggi (cioè, spesso, dell'indistinzione di valori e disvalori).

Riducendo l'opera ai minimi termini, possiamo affermare che chi ha scritto *Bruciare tutto* ha offerto soprattutto un trattato sulla nuova Milano, su certi paradossi della sua rinnovata spazialità, dello spaesamento che le si accompagna; e che insieme ha criticato gli eccessi della morale repressiva cattolica, incapace di interrogar-

si sull'origine di certe pulsioni trasgressive. Lo ha fatto, come ogni bravo saggista, con un dispiegamento imponente di citazioni, di prove anche ideologiche a sostegno delle sue tesi, nonché con l'ausilio di una notevole quantità (non tanto di sotto-trame, quanto) di argomentazioni accessorie, qualcuna delle quali non del tutto indispensabile. Come peraltro capita sempre in ogni saggio ben scritto.

Da milanese e da cittadino del mondo, ringrazio Siti delle sue analisi, che certo mi aiutano a snebbiare con intelligenza e anche ironia tante cupaggini del nostro tempo. Un lettore di romanzi "puro" avrebbe certo chiesto un rigore meno ferreo nell'intreccio e un numero minore di ridondanze. Ma questo, forse, è il necessario destino di un moralismo (più esattamente: di una morale) adeguato al presente.

Oltre il terreno della memoria

di Mario Barenghi

Negli anni, Milano ha rappresentato il luogo delle opportunità per più di una generazione: dalla “leggenda privata” dei Mari, col nonno Gino trasferitosi da Spinazzola nelle Murge, all’educazione milanese di Rollo, originario di Lecce, fino agli immigrati raccontati da Giuseppe Lupo in Gli anni del nostro incanto. Un romanzo, un’autobiografia in senso proprio e un’autobiografia leggendaria raccontano ciascuno a proprio modo il mito della Milano del secondo Novecento. Un mito fatto di contraddizioni, ma dalle molte chiavi interpretative.

Un’accolgenza critica pressoché unanimemente positiva ha salutato l’uscita dell’ultimo libro di Michele Mari, *Leggenda privata*. Qualcuno s’è spinto ad affermare che si tratta del suo libro migliore: giudizio, in verità, non privo di fondatezza. Un argomento in particolare brilla per arguzia: in passato Mari scriveva romanzi che, in filigrana, tradivano l’autobiografia; ora, mettendo mano a un libro dichiaratamente autobiografico, ha scritto il suo romanzo più riuscito. Un’interpretazione forse non vera alla lettera, ma meritevole di approfondimento.

Il titolo, tanto per cominciare: *Leggenda privata*. Entrambi i termini celano sottili paradossi. Applicato a qualcosa che viene reso pubblico, l’aggettivo “privato” implica di per sé un’auto-smentita; il sostantivo “leggenda” evoca l’idea di meraviglie che poco si curano della corrispondenza con i fatti reali, in plateale contraddizione con la veridicità documentaria annunciata – se non promessa – dalla fotografia riprodotta in copertina (l’autore all’età di sette anni, in montagna, con la madre). E tuttavia è difficile figurarsi un titolo più calzante, più preciso, più definitivo di questo.

Oltre all’immagine della copertina, *Leggenda privata* ne comprende una trentina circa, in massima parte prelevate dall’album di famiglia; a esse s’aggiungono alcuni disegni infantili, tra i quali spiccano un ritratto del padre, uno della madre, e il frontespì-

zio di un racconto intitolato *L'incubo del treno*, confezionato come un libretto, con tanto di indicazione editoriale (“Libri neri”), e regalato al padre per il Natale del 1964. Intercalate al testo e commentate con attenzione, le immagini assumono dunque una funzione strutturale; e, in linea di principio, parrebbero avvalorare l’aderenza del racconto al vissuto. Nella medesima direzione dovrebbe muovere l’abbondanza dei riferimenti a luoghi precisi, oggetti concreti, personaggi conosciuti, che s’incontrano durante la narrazione; e lo stesso vale per la confessione di dettagli intimi, come l’enuresi notturna protrattasi fino all’adolescenza, o la tardiva iniziazione sessuale.

Quello che invece accade è che, inoltrandosi nella lettura, ci si dimentica abbastanza in fretta dell’ipoteca autobiografica. *Leggenda privata* si legge davvero come un romanzo: che le vicende narrate corrispondano o no a eventi realmente accaduti (cosa di cui, a freddo, non abbiamo ragione di dubitare) importa poco o nulla. Del resto, è plausibile che non altra fosse l’intenzione dell’autore. La storia della famiglia Mari è infatti incorniciata da dialoghi tra il narratore-protagonista ed esponenti di fantastiche Accademie, dalle denominazioni sinistre (Quello che Gorgoglia, Quello che Biscica, Quella dalle Orbite Vuote), che lo spronano a scrivere finalmente la sua autobiografia, con modi meno brutali, ma altrettanto minacciosi dei seviziatori di *Roderick Duddle* (2014), che all’inizio e alla fine del libro fustigavano, rispettivamente, Michele Mari e l’eroe del titolo. Non è questa l’unica apertura visionaria di *Leggenda privata*: basti citare l’ultima apparizione della principale figura femminile della storia, la cameriera della Trattoria Bergonzi, giovane popolana disinvolta e volgarotta conosciuta quando il protagonista era ragazzino, da subito ammirata e concupita, presto scomparsa, e quindi vagheggiata in silenzio per tutti i decenni a seguire.

Non un’autobiografia nel senso più schietto della parola, dunque, bensì una narrazione che germina sul terreno della memoria per spingersi oltre. Ciò non di meno, mi pare che la forza romanzesca del libro consista soprattutto nelle pagine più realistiche: nei ricordi esatti, nei ritratti, negli episodi. Se *Leggenda privata* è un romanzo, non lo è per l’intrusione di sparsi elementi palesamente fittizi all’interno di un resoconto veridico, quanto perché i fatti realmente accaduti assurgono a una dimensione favolosa – appunto,

“leggendaria”. Volendo, ci si potrebbe dedicare al riscontro fra i motivi che ricorrono in questo libro e le trame di libri precedenti, come *Di bestia in bestia* (1989, 2013) o *La stiva e l'abisso* (1992); e non sarebbe esercizio inutile. Il dato essenziale è però che tutta la narrativa di Michele Mari ha trovato alimento nel modo in cui, prima ancora di metter mano al suo primo romanzo, egli si è raccontato la propria infanzia e adolescenza, dando un senso complessivo a una storia di formazione difficile, dolorosa per molti versi, densa, intensa, della quale ha saputo cogliere l'unicità. Questo libro riprende e stilizza quella Ur-narrazione di sé: e lo fa con tutta la libertà, la leggerezza, il divertimento perfino, che nascono dall'averne incassato, nel frattempo, dividendi cospicui sul piano della creatività letteraria.

Al centro della vicenda campeggiano i rapporti con (e fra) i genitori: il padre Enzo, gloria del design italiano, e la madre Gabriella detta Iela, raffinata disegnatrice e autrice di storie per bambini. Lui geniale, collerico, dispotico, oggetto di un inestricato groviglio di ammirazione e di terrore; lei introversa e umbratile, caparbiamente votata al sacrificio, orgogliosa artefice della propria infelicità. La traumatica separazione dei genitori è in un certo senso il vero oggetto della fotografia riportata in copertina, quale che fosse, in quel momento, lo stato d'animo dei personaggi coinvolti. Lo scatto ritrae il bambino e la madre, l'uno davanti all'altra, gli occhi fissi sul maschio adulto fotografo con espressioni destituite di qualunque serenità («autentico scudo umano, il figlio si frappone con uno sguardo che dice: “Dovrai passare sul mio cadavere”»). E tuttavia, se c'è un eroe nella storia, questo è il nonno paterno, il capostipite. Rimasto orfano di entrambi i genitori a dodici anni durante la Grande Guerra, e con un fratellino di cinque, Luigi Mari detto Gino, nato a Spinazzola nelle Murge, salta su un treno e viene a Milano. La vita è dura, ma la sua tempra lo è di più. Riesce a cavarsela, fa mille lavori, risparmia («come un personaggio di Jack London»), mette su bottega, si sposa, ha tre figli, li fa studiare tutti. E il primogenito Enzo, iscritto alla Scuola Tipografica del Castello, concorre a una borsa di studio per l'Accademia di Brera (una sola per cinquecento iscritti), la vince, e di lì comincia la sua luminosa carriera, una leggenda nella leggenda.

Un luogo importante del libro è la casa dei nonni materni, nei pressi del Lago Maggiore – il lettore di Mari non fatica a riconoscere lo scenario di *Verderame* (2007) – dove il protagonista trascorre le estati. Qui entrano in scena vari altri personaggi, come la già citata cameriera, insieme anonima e dai molti (tutti inventati) nomi, Donatella-Ivana-Loretta, non rovescio carnale d'una madonna da stilnovo, ma rovescio stilnovistico d'una muliebrità realisticamente terragna; o come la laida, grottesca domestica Velia, uno dei personaggi più disgustosi mai inventati nella narrativa italiana. Topograficamente, se ne potrebbe concludere che *Leggenda privata* ha quindi forma ellittica, con due poli di eguale importanza: da un lato la rustica Nasca, frazione di Castelvecchana sul versante lacustre del Varesotto, dall'altro Milano, la metropoli dove tutto può succedere.

Interamente su Milano gravita invece l'esordio letterario di Alberto Rollo, autorevole figura della nostra editoria, che all'età di sessantacinque anni si cimenta come autore in proprio. Per la verità, l'origine di *Un'educazione milanese* (Manni 2016) risale a oltre vent'anni fa: fu la storica rivista di Goffredo Fofi, «Linea d'ombra», a ospitare nel 1995 il «torso» di questo libro (come è ricordato fra i ringraziamenti conclusivi). Anche Rollo racconta la storia di un'emigrazione dalla Puglia, questa volta da Lecce (la scelta dell'editore varrà quindi come una specie di ritorno alle origini). E anche qui gli ascendenti sono costretti a crescere in fretta: a dodici anni il padre del protagonista comincia a lavorare come apprendista metalmeccanico. Ma a differenza di *Leggenda privata*, *Un'educazione milanese* è un'autobiografia in senso proprio, dove tutto reca il segno dell'autenticità vissuta. La fluida trasparenza della scrittura è funzionale a un resoconto di fatti accaduti, nella loro prosaica inesorabilità: «Con il Guzzi rosso di mio padre non si poteva andare lontano, e nessuno in famiglia possedeva un'automobile. La prima auto sulla quale sono salito è una Balilla, una Balilla nera di conoscenti con cui andammo a far ciliegie dalle parti di Magenta». In compenso, la vita del protagonista si presenta davvero come il pezzo della storia di una città, la Milano operaia degni anni cinquanta e sessanta, gli ambienti popolari di viale Certosa e della Ghisolfa, la metamorfosi sociale che vede le famiglie contadine meridionali diventare proletariato industriale ed evolvere poi verso i ceti medi

(e, parallelamente, l'arcigna morale della tradizione dischiudersi a tempi nuovi); quindi la Milano degli anni settanta, l'università, le agitazioni studentesche, il miraggio di un rivolgimento politico epocale, e il suo dissolversi nella realtà di una città ricca di energie e dinamismo, ma a ben vedere tenacemente incapace di elaborare un'autonoma, autoctona, coerente *forma urbis*.

È un fatto, peraltro, che in qualche misura le scelte compositive dipendono anche dall'anagrafe. La scrittura d'impianto memoriale è spesso sollecitata dalla presa di coscienza che si va ampliando il campo dei ricordi dei quali si è, se non gli unici, certo tra gli ultimi depositari. Così sta avvenendo ora per la generazione dei *baby-boomers*. E poiché fra i tempi e gli spazi il legame è inesorabilmente stretto, ecco che si moltiplicano le storie in cui la città, nella sua mutevole, mutata fisionomia, ha un ruolo centrale. Milano ancora è protagonista dell'ultimo romanzo di Giuseppe Lupo, *Gli anni del nostro incanto* (Marsilio 2017). Come nel caso di *Leggenda privata*, un ruolo importante tocca a una fotografia di copertina: una famigliola in Vespa negli anni sessanta, il padre davanti, la madre dietro con una bimba in braccio, il fratellino più grande tra le gambe del guidatore (i vigili allora erano tolleranti, per lo più, e l'obbligo del casco è stato introdotto in Italia solo nel 1986). Di autobiografico non c'è nulla, almeno dal punto di vista formale: siamo nel campo della pura *fiction*. Ma anche qui è rievocata una Milano proiettata verso il futuro, vista attraverso gli occhi di una famiglia di immigrati. La madre proviene dalla sponda veronese del Garda, il padre è un ragazzo del Sud che, aviere scelto al comando dell'aeronautica di piazza Novelli, aveva deciso di rimanere e farsi una vita «all'altezza degli anni». La narrazione è condotta in prima persona da Vittoria, che nel 1982, poco più che ventenne, assiste la madre precocemente vedova, colpita da amnesia («Dove sono finiti i tuoi ricordi?»). È l'epoca dei mondiali di calcio in Spagna. Mentre tutti gli italiani seguono le gesta della Nazionale di Enzo Bearzot, che alla fine vincerà il titolo, la giovane s'impegna a ridestare i ricordi della madre parlandole del passato, rievocando la «vita sbarluscenta» di quel tempo in cui tutto sembrava possibile, c'era lavoro e si metteva su famiglia, in casa entravano via via la televisione, il frigorifero, la lavatrice, dopo la Vespa arrivava la Cinquecento, e così via.

Una parte non piccola dell'efficacia di questi libri – soprattutto degli ultimi due – è affidata alla forza evocativa dei nomi propri, che per i coetanei degli autori (Rollo 1951, Mari 1955, Lupo 1963) non possono non avere risonanze profonde. Nomi di luoghi, soprattutto. Brera e il bar Jamaica, via Larga e il Teatro Lirico, piazza Fontana, Casoretto, l'Ortica, il ponte della Ghisolfa: le molte facce di una città che nel suo insieme è apparsa, a più di una generazione, come il paese delle opportunità. Narrativa d'invenzione, autobiografia dispiegata, memorie lievitantanti a misura leggendaria convergono, ciascuna a proprio modo e con le proprie forze, nel celebrare il mito della Milano del secondo Novecento. Un mito, com'è giusto, intrinsecamente ambiguo («Ma è proprio questa la città di cui andava fiero mio padre?» si chiede a un certo punto Vittoria). E giocabile, quindi, in molte chiavi diverse.

Teresa Ciabatti, la voluttà di rendersi antipatica

di Maria Sofia Petruzzi

L'ironia graffiante sembra la cifra stilistica peculiare dei libri della Ciabatti. Il nodo problematico è quasi sempre la relazione padre-figlia, una condizione che affonda le radici nel vissuto autobiografico della scrittrice. Nel mimare il punto di vista della figlia "più amata" arrogante e capricciosa, la Ciabatti non ricerca l'empatia del lettore, anzi ne sollecita il disappunto irritato. Sullo sfondo, tuttavia, si profila una vena labile di denuncia civile nel tratteggio delle trame oscure che attraversano la storia italiana degli ultimi decenni del Novecento.

Storie familiari e geografia della memoria sembrano le chiavi di lettura più appropriate dei cinque romanzi finalisti al premio Strega 2017. Una geografia dai confini dilatati, che abbraccia mezza Italia, da Napoli a Milano passando per la capitale, dai monti al mare, dalla Val d'Aosta alle coste della Maremma. E proprio in Maremma è ambientato il libro che, tra polemiche e delusioni, ha sfiorato il premio ed è arrivato al secondo posto, *La più amata* di Teresa Ciabatti (Mondadori 2017), il romanzo che, tra fiction e autobiografia, intende ricostruire l'esperienza di formazione nonché la storia familiare dell'autrice. La vicenda si sviluppa, infatti, sullo sfondo dello scenario preferito delle storie della Ciabatti, lungo la tratta da Roma a Grosseto, dalla capitale alle coste maremmane, località turistiche frequentate dall'alta società romana, ma anche provincia velenosa, terra d'origine di una borghesia ambiziosa e arrivista, convinta di partecipare da una posizione defilata agli intrighi di potere.

Certo è, tuttavia, che nella Ciabatti la geografia della memoria scarta ogni concessione al rimpianto elegiaco del passato e, punta, piuttosto, con coraggio sulla demistificazione ironica del proprio vissuto. Un taglio, peraltro, che ha sempre contraddistinto i romanzi e gli scritti dell'autrice toscana: ne è testimonianza persino l'articolo recentemente apparso sul «Corriere della Sera» in cui la

Ciabatti fa il verso a se stessa e, in barba al fair play d'obbligo in ogni competizione, ironizza sulla frustrazione provata per la sconfitta al premio Strega e non ha pudore a sfogare l'astio invidioso nei confronti del "nemico" vincitore. Anche i titoli della sua produzione narrativa oscillano tra l'ironia nei confronti del melodramma adolescenziale (*Adelmo, torna da me*) e il sarcasmo sottile che ispira l'evocazione di un'età felice e privilegiata, sistematicamente rinnegata dallo sviluppo delle storie (*I giorni felici; La più amata*). Infatti, è proprio l'adozione di una prospettiva ironica e graffiante, con punte di autolesionismo ardito, a costituire la cifra stilistica originale e insieme l'aspetto più intrigante della narrativa della Ciabatti, in cui elementi di fiction e sostrato autobiografico si compenetrano in un gioco ambiguo. Forse sarebbe ingeneroso affermare che la scrittrice ha in fondo scritto sempre lo stesso libro, ma è anche innegabile il riscontro di alcune tematiche ricorrenti, in vario modo radicate nell'esperienza personale: la rappresentazione di giovani protagoniste arroganti e viziate, alla cui ottica, spesso impietosa verso se stesse e il mondo che le circonda, è affidata la narrazione, la raffigurazione di scenari familiari borghesi, lacerati da tensioni interne, la mitizzazione destinata a crollare della figura paterna e la focalizzazione sulla relazione privilegiata padre-figlia.

Fa in parte eccezione rispetto a tale contesto il romanzo d'esordio, per certi versi il più fresco e spigliato della scrittrice maremmana, il già citato *Adelmo, torna da me* (Einaudi 2002), edito non per nulla da Einaudi Stile Libero. Storia di un'estate al mare e nello stesso tempo di un percorso di crescita, tra primi amori e malumori adolescenziali, il racconto è affidato a un io narrante, la quattordicenne Camilla, figlia unica di una famiglia dell'alta borghesia romana, proprietaria di una villa con piscina – guarda caso – a Orbetello. Di scena, insomma, il paesaggio che farà da sfondo all'ultimo romanzo, su cui si muove, tuttavia, un'umanità quanto mai varia: borghesi ridicoli e superficiali per la loro dabbenaggine sciocca e presuntuosa, ragazze del paese dalla sessualità disinvolta e famiglie modeste alle prese con le miserie e le difficoltà della vita quotidiana nel contesto grigio e squallido dei caseggiati popolari. Un universo variegato, rappresentato attraverso lo sguardo spregiudicatamente ironico della giovanissima protagonista, che sa farsi beffe dei bor-

ghesi adulti del suo mondo, ma anche prendere in giro le ubbie dell'età, tra fantasie melodrammatiche e vittimismo esibizionista, con tanto di suicidi inscenati, racconti falsi di genitori prossimi alla morte e denunce menzognere di presunte violenze subite. Ne risulta una prospettiva "cattiva" che disincentiva l'immedesimazione empatica del lettore, anzi ne sollecita il distacco critico sino a spingerlo all'irritazione infastidita.

Su Camilla non incombe, però, minacciosa nessuna figura di padre invadente, anzi le ruota attorno un universo familistico quasi esclusivamente femminile, per nulla idealizzato, per la verità, composto di madre svampita, nonna troppo accondiscendente, governante ghiottona, amiche idiote della mamma e ragazzine sciocche. I personaggi maschili, dal padre architetto della protagonista allo psichiatra illustre, genitore della sua amichetta, sono figure deboli e inette, sottoposte alla satira beffarda dell'io narrante. Non che i personaggi femminili facciano una figura migliore, tanto più che la narratrice li osserva da una prospettiva tutt'altro che complice e solidale, anzi incline al disincanto lucido. L'alternativa per Camilla potrebbe essere l'umanità semplice e genuina delle case popolari, dove abita Adelmo, il suo primo amore, nei confronti del quale, tuttavia, l'attrazione curiosa e affettuosa si trasforma facilmente, al minimo disappunto, in spirito irritante di ripulsa. Anche in questo caso la Ciabatti riesce a immedesimarsi nei panni della ragazzina volubile e capricciosa e, lungi dall'idealizzarne l'innocenza ingenua, ne mette a nudo piuttosto l'ipocrisia meschina.

Se la dimensione della paternità risulta marginale nel romanzo d'esordio, diviene, invece, passaggio ineludibile, nodo centrale difficile da sciogliere nelle tappe successive della narrativa della scrittrice, da *I giorni felici* (Mondadori 2008) a *Il mio paradiso è deserto* (Rizzoli 2013). Ecco che, la figura paterna, ingombrante e invasiva sul piano affettivo, mitizzata nell'infanzia e progressivamente demistificata lungo il processo di crescita, condiziona il percorso di formazione delle protagoniste femminili, trasformandone la presunzione arrogante in consapevolezza del proprio sostanziale fallimento. Sullo sfondo la crisi della famiglia italiana tradizionale, emblematicizzata dall'indebolimento progressivo del ruolo di capofamiglia, indiscutibilmente incarnato ancora dalla figura paterna.

Una vicenda vista dagli occhi della figlia prediletta, che, dopo aver giocato sporco sulla propria condizione di privilegio, manifesta inevitabilmente la delusione conseguente. Ne risulta segnato irrimediabilmente il percorso in cui la solita ragazzina capricciosa e arrogante si trasforma in una donna anaffettiva e malevola. La narrazione in terza persona de *I giorni felici*, per esempio, è condotta dalla prospettiva della protagonista femminile, Sabrina, figlia prediletta di Riccardo Mannucci, funzionario Rai in carriera, ambizioso e mediocre. Di nuovo la Ciabatti non fa sconti al personaggio femminile, ne riporta l'ottica antipatica e proterva, ne rivela la compromissione complice con l'universo borghese da cui pure cerca di prendere le distanze, non ne nasconde la cattiveria cinica. Sabrina è l'amante del cognato, fa litigare suo fratello e la moglie, odia i nipotini viziati e capricciosi: nella sua vicenda l'anaffettività trionfa nel denunciare senza remore l'inesorabile tramonto della famiglia italiana anni settanta, quella che certi sceneggiati televisivi dell'epoca si sono sforzati di rappresentare. Del resto l'esperienza di sceneggiatrice televisiva dell'autrice lascia più di una traccia nella tecnica di raffigurazione di ambienti e personaggi. Dall'archivio Rai sono attinte, inoltre, le note biografiche relative ai personaggi del mondo dello spettacolo e della cronaca che compaiono in appendice ai capitoli della storia della famiglia Mannucci: biografie brevi di personaggi che, vissuto un breve periodo di celebrità, o si adattano alla normalità dimessa, o finiscono male, quasi a replicare il destino della protagonista Sabrina. Sullo sfondo la storia d'Italia negli ultimi decenni del xx secolo, considerata attraverso un'angolazione tutto sommato originale: la rassegna dei programmi televisivi più seguiti, dallo *Zecchino d'oro* a *Chi l'ha visto*.

Il passo successivo per la Ciabatti appare scontato e già implicito nelle premesse: ricucire i pezzi di racconto autobiografico sommersi nei romanzi e optare dichiaratamente per una sorta di "autofiction", come è stata definita, che rielabora in chiave romanzesca elementi e dati del vissuto personale e li contestualizza nella cronaca familiare. A far da collante e insieme a imporsi come attrattiva intrigante del libro è la scelta di sovrapporre il modello dell'autobiografia a quello dell'inchiesta. La ricostruzione della vita dell'autrice nel contesto della storia familiare non ha semplice fun-

zione documentaria o di scavo intimistico: l'idea chiave che ispira la ricerca autobiografica di Teresa è quella di far luce e chiarezza sui misteri che avvolgono la figura paterna, di sciogliere i nodi emblematici che avvulpano l'archetipo di tutte le figure di padri ingombranti e invadenti che popolano la sua narrativa. Risolvere il mistero del padre benefattore o malfattore, amato da tutti eppure temuto, ricchissimo ma finito in rovina, è anche fare i conti con se stessa: «Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho sette anni, e ho appena scoperto che mia nonna porta la parrucca», «Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho undici anni e oggi è il mio primo giorno di scuola media», «Mi chiamo Teresa Ciabatti, ho quarantaquattro anni, mio padre è morto da ventisei, mia madre da quattro. Mio fratello mi evita, tu per me non sei mia sorella, dice, hai sempre pensato solo a te stessa. Mi considera una squilibrata e forse lo sono: agitata, sospettosa, inquieta, anaffettiva». Il motivo dell'autopresentazione è proposto con variazioni dosate lungo l'intero sviluppo del racconto e segue la linea di un climax discendente, disegnando di volta in volta un ritratto peggiorativo della protagonista. Prende corpo quasi un personalissimo stile formulare, piegato efficacemente a suggerire il percorso difficile della ricerca identitaria.

Ancora una volta, tuttavia, la Ciabatti scarta la soluzione facile, stabilisce un patto complesso con il lettore e non ne ricerca l'empatia complice, anzi sembra sollecitarne piuttosto il disappunto irritato: eccola mimare il punto di vista dell'insopportabile figlia prediletta, capricciosa e prepotente, che approfitta del prestigio paterno in paese per estorcere piccoli privilegi, come quello del ruolo di prima ballerina nel saggio di danza di fine anno: «E noi sedute per terra, a gambe incrociate, palpitiamo, palpitano i nostri cuoricini [...]. Il cuoricino di tutte tranne il mio, io già so, ragazze cerchiamo di non essere ipocrite. Chiudete gli occhi e guardatemi volteggiare sopra la testa del ballerino, rimiratemi candida e leggiadra a scrutare il mondo dall'alto». La prospettiva autoironica della protagonista "più amata" si trasforma secondo le tappe del processo di crescita; così ritroviamo, all'ingresso nella scuola media, Teresa preadolescente ribelle e rabbiosa, costretta a ridimensionarsi nel confronto con i coetanei più smaliziati e cresciuti più in fretta di lei: «Qualcuno venga a dirmi perché in questa scuola irraggiungibile dal mondo

civilizzato, in questo paesino insignificante, perché proprio qui c'è un affollamento di esemplari adolescenti meravigliosi, chi sono queste creature altissime, questi esseri dalle gambe lunghe e le chiome fluenti». E infine la ritroviamo adolescente smarrita, obesa e frustrata, giovane donna scontenta e incapace di amare: l'esercizio costante dell'autoironia si accompagna alla satira feroce nei confronti della società provinciale ipocrita e servile («Lo dico a papà e ai suoi sottoposti che fanno quello che dice lui, chi si precipita a ripararci il lavandino, chi a tinteggiare il cancello, chi a rimbiancarci le pareti di casa. Noi non abbiamo idraulici, elettricisti, imbianchini, noi abbiamo dottori e infermieri, uno stuolo di medici e paramedici a nostra disposizione»). Lo sguardo sull'impero modesto e meschino del padre, primario di paese, è impietoso, ma costantemente sorretto dallo sforzo di risolvere i misteri che ne avvolgono la figura. Lorenzo Ciabatti, per alcuni benefattore disinteressato e generoso, per altri fascista, massone, legato ad amicizie politiche imbarazzanti, è un personaggio dai tratti sinistri che non ha mai a che fare, peraltro, con antagonisti in grado di tenergli testa: la moglie del dottore, Francesca Fabiani, ribelle e decisa all'inizio del racconto, si lascia progressivamente manipolare dal marito, che la costringe ad abbandonare il lavoro, la narcotizza per un anno, ne spegne ogni iniziativa, la tradisce forse con un'amica di famiglia. La prospettiva apparentemente più indulgente con cui la narratrice ricostruisce la storia della figura materna non basta a riscattarla, anzi ne sottolinea il ribellismo sterile e la fragilità affettiva. Nel finale, tuttavia, il dramma familiare, lungi dallo scoppiare, viene riassorbito e l'inchiesta non giunge ad alcuna soluzione. Il mistero da svelare si rivela un esercizio di retorica romanzesca che glissa sullo scioglimento: l'ellissi allusiva sembra essere la tecnica privilegiata della Ciabatti, che elude in questo modo ogni ipotesi di epilogo tragico (si accenna alla morte dei genitori, ma l'evento ferale non è narrato) nonché di svelamento dell'enigma. Nessun interrogativo è davvero sciolto nel finale, né sugli intrighi politici di cui il padre sarebbe complice, né sul giro di affari sporco che lo avrebbe portato alla rovina (ma è davvero così? O il dottore ha spostato i soldi su conti esteri protetti?) e neppure sul presunto rapimento lampo; nessuna chiarezza è davvero fatta sulla sua vita privata, dal rapporto con i figli ai tradimenti, alla se-

parazione e poi rappacificazione con la moglie. L'inchiesta ha un esito ambiguo, giacché, come recita l'epigrafe iniziale, «capire bene la gente non è vivere. Vivere è capirla male». Come dire che l'ambivalenza dei legami affettivi arretra dinanzi alla denuncia esplicita, preferisce rimescolare ambiguamente le carte, giocare tra invenzione romanzesca e resoconto autobiografico. Come dire che l'ironia lascia spazio anche al pathos dei sentimenti.

Eppure una vena, per quanto labile, di impegno civile percorre, comunque, i libri della Ciabatti, che disegnano con coraggio uno spaccato della storia d'Italia dagli anni settanta alla fine degli anni novanta, tra golpismo di destra, corruzione e speculazioni finanziarie: trame oscure che collegano ambiguamente la capitale alle province limitrofe, passando attraverso la spartizione della Rai, la loggia P2, la corruzione politica. L'ironia della Ciabatti rischia almeno di far emergere la cattiva coscienza della borghesia italiana di quegli anni, di cui sono rappresentanti emblematici i padri dispotici e falliti dei suoi romanzi, da Riccardo Mannucci de *I giorni felici* a Lorenzo Ciabatti, vero e proprio eroe "noir", amico di Fanfani, di Licio Gelli e di Giorgio Almirante. Le figlie predilette ne sono forse complici ambigue, ma sanno almeno ammettere senza sconti la propria connivenza, anche a costo di rendersi antipatiche.

La vita in un fumetto

di Giuliano Cenati

Storie di vite vere a fumetti non ce n'è mai state così tante in circolazione, dalle nostre parti. Ma l'apporto del fumetto non è ancillare rispetto ai mostri sacri del divismo cronistorico o alle formule più sperimentate della storiografia professionale. L'interesse biografico rivolto anzitutto all'esistenza travagliata di intellettuali e artisti è indizio di una fondamentale rivendicazione di autorialità. Il gusto dell'esperienza vissuta e dell'immedesimazione suggestiva vi appare ben temperato dal diaframma critico connesso all'icasticità essenziale della stilizzazione.

Il racconto biografico è uno dei generi attraverso cui le tendenze realistiche del fumetto contemporaneo hanno trovato campo di applicazione eminente. In effetti, le fortune del *graphic novel* coincidono in buona misura con l'impegno da parte degli autori a rappresentare la realtà con un gusto per la verosimiglianza, con una sottigliezza di strumenti psicologici e sociologici, quali non si erano dati comunemente lungo la storia più che secolare del fumetto. Nel corso di un simile processo il *graphic novel* ha badato a mutuare dalla letteratura romanzesca quanto potesse tornare a esso più utile in termini di assetti di genere, rispecchiamento dell'esperienza storica e scandaglio dell'interiorità soggettiva.

Il racconto di una vita, a raccordo tra la fantasia da romanzo e la ricostruzione documentaria propria dell'indagine storiografica, è una delle modalità privilegiate dal fumetto attuale, sotto specie di *graphic novel*, per elaborare una nuova capacità di presa sul reale e riscuotere un diverso concorso di interessi tra i lettori dell'editoria libraria. Le suggestioni riconosciute nella voga contemporanea alle storie "vere", che siano basate su reperti originali di "realtà" e su "fatti" effettivamente accaduti – qualunque cosa ciò possa significare secondo lo statuto intrinsecamente revisionistico del sapere storico –, trovano nel racconto biografico una sede esemplare di incubazione e sviluppo. L'ambivalenza tra verità storica e artificio

di finzione fumettistico, anzitutto per quanto attiene agli aspetti grafico-visuali della narrazione, è d'altronde originaria e fondativa, se un prototipo rinomato del *graphic novel* qual è *Maus* può essere lecitamente letto come la biografia del padre dell'autore, Vladek Spiegelman, sopravvissuto ad Auschwitz.

Il racconto di vite, in quanto genere tradizionale e illustre della scrittura storiografica, reca con sé sin dalle primizie classiche, da Plutarco a Svetonio a Vasari, un suggello di letterarietà che assicura alla sua reinterpretazione fumettistica odierna i connotati della cultura legittima più prestigiosa. Nell'ambito dei generi storiografici, del resto, in età contemporanea la biografia si distingue per una vocazione divulgativa che la avvicina, più di ogni altra forma di anamnesi scritta e obiettiva del passato, alla concretezza sensibile del miglior senso comune e alle esigenze dell'immediatezza comunicativa.

I successi plurimi di Corrado Augias, Gianni Granzotto, Arrigo Petacco o Daniela Pizzagalli sono lì a dimostrarlo. E la mitografia divistica dei veri eroi contemporanei dà luogo a stime quantitative davvero impressionanti, se nei cataloghi delle più fornite librerie online possiamo trovare in lingua italiana, originali o tradotte, all'incirca 7 opere biografiche dedicate a Lady Diana Spencer, 19 a Jim Morrison, 31 a Garibaldi, 38 a Che Guevara, 70 a Giovanni Paolo II, 108 a padre Pio di Pietrelcina. La fama letteraria di simili personalità pare accrescersi in proporzione allo slittamento dalla biografia verso l'agiografia, dalla lettura laica alla contemplazione venerante.

Ma la biografia a fumetti del nuovo secolo, in confronto con la biografia storiografico-letteraria e con l'agiografia di maggior fortuna, pare incline a una scelta più avveduta dei propri eroi e a una meditazione problematica sui motivi stessi per cui proprio quelli siano in qualche modo da additare come figure esemplari. Il fumetto non sminuisce la scioltezza divulgativa del biografismo letterario, anzi la accentua in virtù della drammatizzazione mimetica propria del linguaggio misto verbovisivo. In pari tempo, tuttavia, la consapevolezza realistica degli autori di fumetti biografici consente loro di muoversi con maggior disinvoltura tra le coordinate di interesse e di valore accertate dalla coscienza storica ufficiale.

Essi richiamano pertanto all'attenzione del pubblico le vicende di personalità non già pacificamente consacrate dalla memoria collettiva, ma capaci di sollecitare una rivisitazione dei processi storici con cui si siano intrecciati i loro casi peculiari, di protagonisti marginali, mortificati o malamente riconosciuti. Non i Carlo Magno e le principesse Sissi, non i Karol Wojtyła e i D'Annunzio dell'intrattenimento biografico-letterario *long selling*, allora, ma piuttosto esponenti contristati della ricerca artistica o scientifica, sperimentatori di nuove forme di comunicazione, estrosi organizzatori di cultura, pionieri dell'immaginario.

Per esempio, l'Alan Turing di Tuono Pettinato e Francesca Riccioni: padre della cibernetica, candido omosessuale vittima della castrazione chimica di Stato, a dispetto del geniale contributo da lui fornito all'*intelligence* britannica in funzione antitedesca durante la Seconda guerra mondiale; l'Alexandre Campos Ramírez (alias Alejandro Finisterre) di Alessio Spataro: editore letterario, agitatore politico perseguitato dalla polizia franchista in mezzo mondo, inventore non riconosciuto del biliardino, da adibire a succedaneo del calcio calciato per gli invalidi della guerra di Spagna; la Leda Rafanelli di Sara Colaone, Luca De Santis e Francesco Satta: tipografa, editrice, scrittrice anarchica, musulmana orientalista, il cui astro libertario risplende soprattutto tra *belle époque* e avvento del fascismo; il Fats Waller di Igort e Carlos Sampayo: prolifico musicista jazz di origini statunitensi, vittima bizzarra del proprio successo e tuttavia capace tra le due guerre di aggregare gusti cosmopoliti e popolari in opposizione al razzismo nazifascista.

La fama massmediatica già riecheggianti dei biografati non impedisce d'altra parte che l'assetto del racconto possa insistere proprio sugli oneri della notorietà e sui cortocircuiti del narcisismo provocatorio: come accade con il Signor Pasolini, sosia mitomaniaco del poeta di Casarsa, intervistato da Davide Toffolo; con la Frida Kahlo di Vanna Vinci o con quella di Marco Corona, l'una impegnata in un carnevalesco dialogo con la morte all'insegna dell'umorismo nero, l'altra al centro di una allucinata e vitalistica *via crucis*. All'inverso, lo «sweet» Salgari di Paolo Bacilieri si professa campione di laboriosità piccoloborghese, dispensatore di esotismo avventuroso sullo sfondo del decollo capitalistico italiano, infine so-

praffatto dalla legge della giungla insita nel movimento espansivo di un mercato culturale moderno.

Nell'individuazione dei propri protagonisti i biografi a fumetti sembrano orientati a privilegiare gli interpreti delle arti o del pensiero creativo, quasi che da questa scelta possa derivare, per proprietà transitiva, un *surplus* di riconoscimento dell'autorialità fumettistica stessa. È come se nel raccontare i travagli di inventori scienziati artisti, attraverso le tinte del *Künstlerroman*, la biografia a fumetti diventasse un po' anche autobiografia del fumetto: rappresentazione indiretta degli stenti paraletterari di un modo espressivo a lungo sottovalutato, ma insieme rivendicazione di una dignità autoriale del tutto analoga a quella coltivata presso le tradizioni poietiche ed epistemiche più robuste.

Se poi ci si vuole attenere al canone dei grand'uomini carismatici, Altan proponeva la sua versione dei *Nostri antenati. Tre biografie non autorizzate. Colombo, Franz, Casanova*, già sul finire degli anni settanta, in età non sospetta di *graphic novel* e tuttavia capace di anticipare, anche attraverso la mediazione del genere biografico, istanze del racconto a fumetti che sarebbero state riconosciute al *graphic novel* solo con il nuovo secolo. Gli obiettivi di Altan convergono verso una impietosa demistificazione satirica, non solo a scampo del rischio, sempre incombente sul genere biografico, di monumentalizzare i propri protagonisti, ma rispetto alla stessa mitizzazione del genio nazionale, posto che i suoi navigatori santi poeti mostrano la stoffa dei peggiori maneggioni egomaniaci e fraudolenti. Nel confronto polemico con i prodotti coevi dell'intrattenimento didascalico a fumetti, come la serie storico-avventurosa *Un uomo un'avventura* (1976-1980) dell'Editoriale Cepim (poi Bonelli), che poteva annoverare tra gli autori i nomi di Dino Battaglia, Hugo Pratt, Sergio Toppi, Guido Crepax, Attilio Micheluzzi, era qui proclamata la volontà di abbattere gli idoli della tribù e impedire l'uso di ogni piedistallo.

Assunte invece con slancio edificante, le lusinghe del racconto di una vita sono impareggiabili. È questo il modo in cui propendono a interpretare il genere biografico i fumettisti degli anni duemila, senza rinunciare a un fertile problematicismo. Quanto alla fisionomia della composizione, l'unitarietà della vita umana

funge da struttura portante del racconto. Le convenzioni o illusioni soggettivistiche imperniate sul *principium individuationis*, che si presume intrinseco all'esistenza biologica del singolo, offrono i presupposti idonei a tracciare una salda tramatura narrativa: quella stessa offerta da vita morte miracoli del biografato. Nel racconto di una vita a fumetti trova inoltre amplificazione il fascino che contraddistingue la personalità pubblica, magari già intravisto ma non adeguatamente disaminato dalle perlustrazioni storiografiche specialistiche.

Vi si possono dispiegare, ancora, le curiosità sui retroscena privati del protagonista di vicende celebri e ufficiali; ma vi attecchiscono pure le curiosità riguardo alle pieghe dissimulate o segretate della storia pubblica più controversa, che possono essere riscoperte alla luce dell'itinerario individuale di colui che vi ha preso parte decisiva. Nella storia della vita di una persona viene tratteggiato il chiaroscuro di cause e conseguenze che si sfrangia tra sfera pubblica e sfera privata.

La rinnovata fiducia nella sensatezza dell'individualismo soggettivistico sorregge l'intelaiatura e la tenuta del modello narrativo biografico. Ciò trova naturalmente ulteriore appoggio in un clima politico-ideologico come quello odierno, proteso a magnificare le prerogative dell'io particolaristico atomizzato. È vero poi che il racconto biografico deve fare quasi regolarmente i conti con la morte del protagonista, spesso dovuta a cause innaturali o comunque contornata di straordinarietà. Ma piuttosto che ricavarne un senso del limite imposto allo stesso individuo d'eccezione, riconducendolo alla comune norma umana, ne deriva una ratifica della sua distinzione, per il modo traumatico o comunque agonistico in cui egli esce di scena e per l'eredità auratica che lascia in dote alla rammemorazione dei posteri.

Nella lettura del racconto biografico convivono, a ben vedere, la tendenza all'immedesimazione narcisistica sublimante nei confronti del protagonista, arruolato preferibilmente entro la cerchia dei talenti di spicco, e il bisogno di normalizzazione uniformante, secondo cui proprio il talento spiccato meglio rivela la comunanza dei bisogni e delle risorse di ognuno con l'umanità intera. Viene da chiedersi se non avesse davvero torto Hegel, quando asseriva che

«certamente non c'è eroe per il proprio cameriere, ma non perché l'eroe non è eroe, bensì perché il cameriere è cameriere».

La biografia a fumetti contemporanea, associando per così dire il punto di vista del cameriere e il punto di vista dell'eroe, mette a fuoco quanto di comune, equivoco, spurio possa trovarsi nei casi degli eroi, senza che per questo siano meno meritevoli di racconto e di riguardo partecipe. Beninteso, ogni anelito epico di marca tradizionalistica si ridimensiona, anche perché spesso si tratta di eroi senza camerieri o *grosso modo* di camerieri eroi, nei quali eccessi e approssimazioni rendono tanto più commisurabile alla nostra empatia la statura della grandezza.

Per altro verso la centralità narrativa del personaggio, nel genere del *graphic novel* biografico, si riallaccia alla funzione archetipica ed eponima che l'eroe-testata assume nel fumetto seriale, proiettato in una dimensione di immutabile permanenza: da Mandrake a Superman, da Tex Willer a Dylan Dog, da Paperino a Rat-Man. Benché per solito dalla serialità resti esclusa ogni prospettiva di sviluppo ed esaurimento della parabola vitale del protagonista, il modo di leggere il fumetto seriale classico, incentrato sulla mitizzazione del personaggio eroico, ha diversi aspetti in comune con il modo di leggere la narrativa biografica: a cominciare proprio dal ruolo cardinale del personaggio e dal determinarsi dei suoi tratti fisiopsichici nel confronto-scontro assiduo con un ecosistema sociale e con una serie variegata di comprimari. Di qui, verosimilmente, trae ulteriore spunto l'approccio biografico nell'ambito del *graphic novel* e del fumetto documentaristico contemporaneo: da una consuetudine di lettura, ben anteriore al *graphic novel*, che inclina ad avvalorare la prosopopea antropomorfa delle creature fatte di nuvole e inchiostro.

L'eroe del fumetto seriale classico tuttavia soggiace a un destino, ritorna costantemente uguale a se stesso, monolitico; viceversa, il protagonista di una biografia si distingue per l'originalità del suo carattere e del suo percorso di vita, attua scelte e disegna un autonomo progetto esistenziale, urtandosi con circostanze e condizionamenti tutt'altro che prevedibili, men che meno governabili, come individuo soggetto al mutamento. Tanto più laddove la narrazione si sofferma con speciale indugio sul fulcro evolutivo discriminante

di ogni esistenza moderna, vale a dire sul processo di formazione giovanile e sull'urto conflittuale con l'età adulta: ciò che trova intensa proiezione drammatica nelle biografie duemillesche più riuscite, a cominciare da *Enigma. La strana vita di Alan Turing* composta da Francesca Riccioni e Tuono Pettinato, nella quale si tratteggia con grazia ironica la rigidità bacchettona delle istituzioni inglesi, scolastiche ed extrascolastiche, di contro all'entusiasmo speculativo dello scienziato in erba e al tenero struggimento della sua *love story*, stroncata dalla tubercolosi del compagno Christopher.

All'opposto degli eroi seriali consacrati dal fumetto novecentesco, il referente attuale del *graphic novel* e del fumetto biografico d'inchiesta richiama alla "storia vera" e all'esperienza vissuta. La verosimiglianza vi appare convalidata dall'approssimarsi all'autentica verità psicologica e storica del protagonista; allo stesso tempo essa vi appare superata dall'insinuarsi dell'immaginazione affabulatoria là dove nessuna ricostruzione veritativa del dato storico può far valere le sue ambizioni di obiettività: i recessi della sensibilità soggettiva più intima e le minuzie evenemenziali del quotidiano.

Nella biografia a fumetti, come nella biografia storiografico-letteraria, il gusto di immergersi nella vera esperienza vissuta è criticamente sostenuto da presupposti filologico-documentari. Esso coesiste a ogni modo con il gusto, già distintivo del fumetto seriale e tutt'altro che estraneo alla biografia letteraria, di elevare l'individuo protagonista, dal profilo più o meno ammirevole, a un livello d'eccezione.

È qui che, rispetto a qualunque rischio di esaltazione spontaneistica o idoleggiamento devoto, nel *graphic novel* biografico interviene un correttivo di natura estetica, che rimanda alla duplicità fondamentale del dispositivo di rappresentazione-narrazione, commisto di figure e parole. La stilizzazione del linguaggio fumettistico, nel momento di sceneggiare una vicenda proposta e mostrata come veritiera, ma insieme ricondotta visivamente alle formalizzazioni espressive più essenziali proprie dei *cartoon*, crea un campo espressivo di ambiguità irriducibile: è artificio artistico ma insieme è documento probante: suggerisce, amplifica, scorcia, emblemattizza, ma insieme riproduce, esibisce, riscontra e attesta.

La scuola e la Banda dei Quattro

di Luca Gallarini

Marcolongo, Mastrocola, D'Avenia e Gardini hanno molto in comune. Forse non si frequentano, ma scrivono più o meno le stesse cose: e cioè che la letteratura è bellezza, e le versioni di greco o latino fanno bene al cervello, mentre in passato erano un tonico per la coscienza di classe.

Il liceo classico, come è noto, rischia seriamente di finire tra i “beni” protetti dal FAI (Fondo per l’Ambiente Italiano), luoghi visitabili una volta all’anno durante le Giornate di Primavera: lo scelgono in media soltanto sei studenti su cento, contro i venticinque del rivale scientifico.

Le polemiche sui giornali e gli appelli in sua difesa ormai non si contano, così come proliferano le testimonianze di matematici, fisici e ingegneri, tutti pronti a giurare che senza greco e latino non le risolti, le equazioni. È però nel campo della saggistica che, a partire dal 2015, si sono visti i risultati più sorprendenti: *La passione ribelle* di Paola Mastrocola, *La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco* di Andrea Marcolongo, *L'arte di essere fragili. Come Leopardi può salvarti la vita* di Alessandro D’Avenia e *Viva il latino. Storie e bellezza di una lingua inutile* di Nicola Gardini hanno scalato le classifiche di vendita, superando la soglia delle centomila copie (Marcolongo, D’Avenia) e allungando a dismisura le liste d’attesa in biblioteca.

Un successo di tali proporzioni non si spiega solo con l’interesse che sempre suscitano le storie e le inchieste su studenti e insegnanti. Mi limito a ricordare i temi dei bambini napoletani raccolti da Marcello D’Orta (*Io speriamo che me la cavo*, 1990); le cronache scolastiche di Domenico Starnone (da cui nel 1995 Daniele Luchet-

ti ha tratto il film *La scuola*, che i supplenti conoscono a memoria); e il *Diario di scuola* di Daniel Pennac (2007); per tacere del sempiterno, e pernicioso, *Attimo fuggente* di Peter Weir (1989).

Oggi i Quattro godono di largo seguito nel mondo dell'istruzione (l'autrice del pamphlet filellenico, la più giovane del gruppo, ha girato in tour i licei classici di mezza Italia), ma per tre di loro la campanella non suona più. Mastrocola è pensionata e scrittrice; Gardini insegna a Oxford; Marcolongo, diplomata e laureata con lode, «ha molto viaggiato e ha vissuto in dieci città diverse» (viva l'*understatement*, oltre che le lingue morte); lo stesso D'Avenia, che tuttora insegna in un liceo privato milanese, si presenta come romanziere, dottore di ricerca e sceneggiatore. Poco spazio, nei rispettivi libri, è dunque concesso all'umanità varia che affolla aule e corridoi, alle macchiette cioè che hanno fatto la fortuna delle storie narrate da Starnone e molti altri: colleghi ruspanti, studenti teppisti, braccia rubate all'agricoltura e via dicendo. Il denominatore che li unisce è piuttosto una riflessione sulla figura e sul ruolo dell'insegnante, in una fase storica segnata da un rimescolamento delle discipline che sono alla base della formazione dei ceti colti.

Ciò che sopravvive delle comiche ambientate tra i banchi, semmai, è la domanda che nel film di Luchetti si poneva il prof Mortillaro (sì, quello che interrompeva gli scrutini con l'allarme bomba): «Perché la classe dirigente non viene a studiare da me? Ma che c'ho fatto io alla classe dirigente?!?»). L'interrogativo, che risuonava in origine tra le mura di un malandato istituto di periferia, lambisce le sacre porte del liceo più prestigioso: al Classico non viene più riconosciuto il compito di educare i futuri detentori del potere. È vero che in passato non sono mancate le operazioni, più o meno radicali, di svecchiamento metodologico – quei simpaticoni dei *Ragazzi della 3ª C* (1988) proponevano di «studiare Dante con il compact disc» – ma ora siamo alle prese con un terremoto a tutti gli effetti, perché a esser messa in discussione è la centralità stessa della cultura umanistica.

La scuola gentiliana accordava agli studi giuridici una posizione apicale, coerente con l'importanza attribuita alla conoscenza del latino. E finché il mondo era piccolo, per quanto non più antico, si poteva essere umanisti e al tempo stesso professionisti, alla

stregua di Raffaele Mattioli, banchiere e mecenate, o dell'avvocato che lavorava con Solmi alla Comit, «traduttore di Lucrezio e autore di una storia della letteratura latina» (Sergio Solmi, *Ricordi su Raffaele Mattioli*).

Ai giorni nostri, la pretesa di trasmettere un fondamento di cultura modellato sul passato greco-latino, o sui grandi nomi della letteratura, garanti dello spirito nazionale, fa a pugni con le esigenze di un sistema produttivo che richiede conoscenze specifiche, se non addirittura microspecialistiche: o lavori in banca, insomma, o traduci il *De rerum natura*.

Intendiamoci, non è che questi cambiamenti siano avvenuti all'improvviso: si tratta di tendenze di lungo periodo, a cui però è stata data un'accelerazione inattesa dall'ultimo governo Berlusconi. Con un pizzico di macelleria sociale, la riforma Gelmini ha posto fine all'ambiguità che minava la figura dell'insegnante di lettere: storicamente più vicina, nella scuola superiore, al prof di greco o latino che all'italianista, nonostante i programmi suggerissero di spaziare dalle poesie di Petrarca ai racconti di Piumini.

La riduzione del monte ore di latino nei licei non classici, se ha ridato lustro alla cattedra di italiano, ha tuttavia allargato il solco, già prossimo alla voragine, tra i requisiti di accesso all'insegnamento e gli incarichi effettivi. Molti docenti di ruolo, molti precari o, come chi scrive, semplici *tieffini* (ossia abilitati con il Tirocinio Formativo Attivo), cresciuti declinando rose al ginnasio, si sono ritrovati di colpo privi di un'identità professionale («Insegnerò mai latino?») e di strumenti didattici adeguati (è più facile correggere una versione che un tema). Non pochi, di conseguenza, avvertono un senso di perdita e di smarrimento, a cui lo sforzo teoretico di Mastrocola & Co. intende fornire risposte e assicurazioni.

I Quattro, va subito precisato, si espongono in prima persona: offrono cioè le loro vite di successo a garanzia delle tesi sostenute. La strategia funziona solo in parte, perché le esperienze descritte sono vertiginose, nonché un filino ritoccate dal filtro della memoria: a una prima lettura, la definizione di genere oscilla tra il saggio e il romanzo di formazione condotto da un io narrante inattendibile.

La riscoperta dell'adolescenza ben poco concede, infatti, al rigore di un'argomentazione analitica: tutti e quattro vi scorgono i

segni della predestinazione, le prove di una vocazione precocissima. Alex D'Avenia, folgorato a suo tempo dal professor Keating alias Robin Williams e da un suo emulo italiano («il professore ci aveva recitato, fino alla commozione, tutto il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*»), «vive ancora del fuoco di quei rapimenti di diciassettenne»; «del greco antico» spiega Marcolongo «mi sono innamorata da ragazza: l'amore più lungo della mia vita»; «Chi studia si ferma e sta: così, si rende eversivo e contrario», le fa eco Mastrocola; «Io mi sono appassionato al latino fin da bambino» confessa Gardini. «Non so esattamente perché. Se cerco di capirlo, finisco per trovare tutt'al più qualche ricordo, che non coincide necessariamente con una causa», bensì con le pulsioni regressive che trasformano la passione per l'antico in un portato biologico («Sulla mia fantasia agì [...] l'esempio della mamma») o, in alternativa, con la rivalità edipica: «Il latino l'ho imparato al ginnasio, dove alla fine riuscii a iscrivermi, dopo un'accanita lotta contro i divieti di mio padre».

Se alla ricerca di un posto al mondo subentra il segno messianico (*in hoc signo vinces*), l'esperienza si fa mitologia: «Io appresi la prima e la seconda declinazione da solo, esclusivamente per amore» (Gardini); «Studiavamo [alle medie] passi della *Gerusalemme liberata*, della *Divina Commedia*, e dei poemi omerici» (Mastrocola); «Al solo sentire la parola “greco” il mio amico perse di colpo il buonumore, invaso dal senso di colpa e dal bisogno irrefrenabile di confessarmi di aver saltato un'interrogazione sulla terza declinazione; solo *trent'anni* prima» (Marcolongo).

La rilettura in chiave mitica del vissuto porta a curiose incongruenze, che riflettono, nell'ordine, l'assillo di non apparire seccioni, i *cul de sac* esistenziali e la fama, tipica del Classico, di scuola inutile eppure utilissima. La palma della contraddizione spetta alla pasionaria del greco, che dice di essere «l'ultima della classe» e poi festeggia a champagne con gli amici i «successi delle rispettive vite». Mastrocola, dal canto suo, confida con eleganza ai lettori il rammarico di non esser diventata professore universitario, ma la sincerità dura poco. Al momento clou, ecco di nuovo l'autocensura: «non studio più: scrivo romanzi. Non riesco a spiegare perché». Ancora una volta il più adamantino, dietro il paravento del ricordo infantile,

è Gardini, che da piccolo sognava una *domus* tutta per sé e per la «magnifica mamma»: «studiare il latino venne a identificarsi, per me, con una smania di – chiamiamolo imperfettamente così – progresso socioeconomico; con il sogno di una casa magnifica [...] che avrei costruito con le semplici parole di Vitruvio».

Chiamiamolo *perfettamente* così, invece. L'ascesa poteva fermarsi al diploma, la villa poteva restare un sogno, ma la certezza o l'illusione di possedere una cultura condivisa con il medico, il notaio e il farmacista dava un senso tangibile di appartenenza sociale: «Nelle case degli amici ricchi non sfiguravo proprio perché si sapeva che ero bravo in latino» (Gardini). Inutile negarlo: motivo non ultimo del successo di questi libri presso un pubblico colto ma vario, non limitato ai docenti, è l'ebbrezza inconfessabile di confessare di «avercela fatta», riesumando in compagnia dei Quattro un rito identitario dei bei tempi che furono.

Senonché più passano gli anni, più si moltiplicano le strade per «farcela» al di fuori dalla retta via degli studi classici, che devono così trovare una nuova ragion d'essere. E qui cominciano i dolori, perché i nostri saggisti alzano la posta in gioco, ignorando i condizionamenti storici e ideologici che influiscono sulla stesura dei programmi scolastici. Piuttosto che rivendicare una coabitazione rispettosa delle inclinazioni di ognuno – unico argine al *mobbing* delle scienze dure e al cannibalismo reciproco di quelle umane – i Quattro rinnovano la fede nel primato educativo della tradizione letteraria, in nome di valori astorici e razionali (Mastrocola e Marcolongo) o assoluti e metafisici (Gardini e D'Avenia), pervenendo nel complesso a conclusioni molto simili.

Mastrocola e Marcolongo, per prima cosa, chiudono le porte del tempio ormai vuoto: «Nella poesia greca è contenuto tutto ciò che c'è da sapere sull'intensità del vivere umano» (Andrea); «Penso alla sublimità di idee e opere che abbiamo raggiunto in Grecia: siamo mai più arrivati a tali vette?» (Paola). Non può sfuggire la rassicurante comodità di tali premesse: nel momento in cui l'idea stessa di cultura generale si fa aleatoria e controversa, la soluzione al problema pare a entrambe quella di riportare indietro le lancette dell'orologio. Fino a fermarle del tutto, come fa Marcolongo quando parla dell'aspetto del verbo: «Il greco antico al tempo badava

poco, o punto. I Greci [...], liberi, si chiedevano sempre *come*. Noi, prigionieri, ci chiediamo sempre *quando*». Noi, perplessi, ci chiediamo se Atene sia effettivamente così lontana da Torino, dove sono di casa la prof “ribelle” e il suo ribellismo anti-massa: «studiare permette di accedere a piaceri speculativi che appartengono alle più alte sfere dello spirito» (Paola); «ogni parola greca [esprime, grazie al sistema dei casi,] una volontà tutta individuale e una scelta tutta irripetibile» (Andrea).

La grammatica, per le due polemiste, è una bacchetta magica che assorbe al suo interno le forze del bene e del male, l'ordine e il disordine, gli elementi del testo e le funzioni della sociologia, rendendo così superfluo qualsiasi aggiornamento. Ciò che a loro importa, del resto, non è lo studio della letteratura come forma analogica di conoscenza, ma un esercizio “geniale” delle facoltà mentali (in soldoni: la versione dal latino o dal greco) che possa surrogare le materie scientifiche e garantire alla borghesia delle professioni un po' di snobistica distinzione: «La perdita dell'ottativo – scrive Marcolongo citando Meillet – è la perdita di un'eleganza da aristocratici».

L'espulsione della Storia, soppiantata dai tesori della lingua, rischia di fare danni incalcolabili: della Grecia non conosciamo nulla, a parte forse la faccia onesta di Alexis Tsipras (che però è figlio di una classe politica fallimentare) o lo yogurt Fage. La stessa Marcolongo ci presenta la *katharevousa*, il greco candeggiato nell'Ottocento («la *lingua puristica* che sfiora l'idioma attico di Atene»), come lingua “partigiana” e di “resistenza”, quando in realtà, per il regime dei colonnelli (1967-1974), fu uno strumento di propaganda nazionalista e di oppressione socioculturale.

Per fortuna Gardini ci mette una pezza, smontando per noi la tesi secondo cui il latino servirebbe a “formare la mente” (ma il verbo “aprire”, più splatter, è di gran lunga più gettonato): «se il latino fosse solo questo, una palestra, allora tanto varrebbe studiare altre lingue complesse, come il tedesco, il russo, l'arabo, il cinese». E più valida ancora è l'obiezione anti-scientista: «qualcuno si accontenta di attribuire [al latino] i meriti di altri saperi, le cosiddette scienze, non vedendone i meriti propri». Perfetto, se solo Gardini avesse cura di non legittimare le pretese di autonomia dei ceti in-

tellettuali: «il latino è *bello*» aggiunge spavaldo «[e] la bellezza è il volto stesso della libertà».

Il presupposto del culto della bellezza è una metafisica laica, un *Somnium Gardinis* che certo riserva, sulla falsariga del cicero-niano *Somnium Scipionis*, un posto nelle sfere celesti a quanti siano in grado di cogliere, grazie alla «lingua del rapporto tra l'uno e il tutto», «l'ordine stesso del cosmo», perché «il creato è scrittura, e la scrittura è creato». E chi si è visto si è visto: nell'utopia dell'Oxfordiano, i docenti proletarizzati si riqualificano professionalmente come sacerdoti del bello, lasciando ai comuni mortali le miserie o le nevrosi della sepsi.

La situazione precipita se dalla metafora passiamo alla lettera: per il ciellino D'Avenia, la tensione verso l'assoluto diventa professione di fede. Chi avrà il coraggio di apprendere *L'arte di essere fragili* scoprirà che Leopardi era un «cacciatore di bellezza», e che *L'infinito*, ma guarda!, se non è sintomo di una conversione religiosa poco ci manca.

Già da alcuni anni, ormai, lo stile *mélo* di D'Avenia fa strage di cuori presso gli adolescenti. Adesso però, ahinoi, strapazza un grande autore della letteratura italiana, scelto per la sua contiguità con la tradizione classica o meglio ancora perché è un poeta: con i versi tutto fa brodo, e una solenne incazzatura può anche passare per *pugna spiritualis*.

La mia opinione è che questi libri, per quanto appassionati e contagiosi, facciano male alla scuola e agli insegnanti, a cui suggeriscono modelli irrealistici e metodi desueti. Se la letteratura torna a essere un'oasi di pace, dove «tutto ha una spiegazione, *tutto è scomponibile in parti ed elementi primi*» (Gardini), non resta che auscultare i palpiti di un poeta nell'altro, secondo un gioco di scatole cinesi che rende i docenti insicuri, schiavi delle note a fondo pagina. Tanto più che l'intertestualità funziona finché vale il principio di imitazione, poi le cose si complicano: si spiega così la prassi di fare storia della letteratura con il freno a mano inserito, un andazzo a cui il Ministero risponde con il ricatto dell'Esame di Stato («Ti fermi a Montale? Beccati Caproni, allora»).

Le nuove generazioni di insegnanti, comprensibilmente a disagio con lo strabismo Petrarca-Piumini o con la compressione

dei programmi in poche ore, non trovano nei Quattro alcun sostegno: e se per volontà del fato lavorano negli istituti tecnici o professionali, si accomodino pure sul lettino dello psicanalista.

Nemmeno una parola è spesa per il biennio, durante il quale la sfasatura tra formazione individuale e didattica si fa di solito più acuta, con ripercussioni potenzialmente gravi: l'educazione alla lettura, che non disdegna i «libri di vampiri» deprecati da Mastrocola ma presenti da tempo nelle antologie, è spesso e volentieri negletta in favore dell'insegnamento di epica, degli esercizi di analisi logica e dello studio anticipato dei *Promessi Sposi*, ridotti magari a *role playing* (una sorta di teatrino in classe) non perché non siano comprensibili, ma perché, dopo tutti i discorsi sulla poesia e sui classici greco-latini, non ricordiamo più il motivo per cui li leggiamo.

Che non si possa andare avanti così lo confermano le statistiche deprimenti sulle letture degli adulti, nonché i sondaggi su piattaforme come Amazon, Anobii e Goodreads, dove sembra che le recensioni dei lettori italiani facciano una ben magra figura, se poste a confronto con quelle in lingua inglese. Stupirebbe il contrario, dopo cinque anni trascorsi in massima parte su testi poetici: per far lezione sulla prosa ci vogliono competenze precise, che diventano zavorra quando l'obiettivo è mettere in luce «il rapporto tra antico e moderno in un'aura di continuità» (Gardini). La coazione al verso è talmente forte che Mastrocola, D'Avenia e Gardini, tutti e tre narratori di successo, non si accorgono della proverbiale zappa sui piedi: chi mai leggerà i romanzi che loro stessi scrivono?

Il futuro, a ogni modo, non sembra essere un problema urgente: paghi dei rispettivi traguardi, i Quattro si accontentano di allarmi, denunce e rievocazioni nostalgiche. Di qui l'assenza di proposte concrete, di qui una predilezione (forse inconscia) per le pulsioni ferali, che conferiscono un'aura da sopravvissuti di un'epopea millenaria: Marcolongo prospetta ulteriori guai alla povera Grecia, per colpa o virtù di un passato glorioso ma «forse troppo pesante per essere sopportato», mentre Gardini fa la lista delle cose da portare sull'isola deserta: «Nell'eventualità di una catastrofe totale l'*Eneide* sarebbe il libro da salvare».

Più complesso è il caso di D'Avenia, che assapora la Morte con voluttà («la maturità è il momento in cui ci si scontra con ciò che

ci fa sperimentare la morte»), per rivendicare all'artista una capacità di sublimare il dolore pari a quella della potenza divina; scrive lunghe lettere, inoltre, a un poeta dal «cuore pieno di morte» (Leopardi) e comunica al «Corriere della Sera» la propria ascetica rinuncia a una vita affettiva: «Il celibato è una scelta, a volte fare l'amore è dare una carezza».

Altrettanto funerea è Mastrocola, ma la Morte è per lei una divinità diversa da quella di D'Avenia, e più simile al Dio di Mies van der Rohe («God is in the details»). Nel saggio autobiografico *Togliamo il disturbo* (2011), di cui *La passione ribelle* è un compendio, la scrittrice torinese si lascia sfuggire un lapsus clamoroso: per non fare la figura della passatista, dichiara di avere una «smodata passione» per la fantascienza, e cita a mo' di esempio l'ormai dimenticato *The Day After* del regista americano Nicholas Meyer, che all'apice della tensione tra Usa e Urss (1983) provò a immaginare il «giorno dopo» lo scoppio della terza guerra mondiale.

Alla fine del film Steve Guttenberg, uno dei pochi ancora vivi, si toglie il cappello da baseball, rivelando un capo completamente calvo, sfigurato dalle radiazioni, e Jason Robards si accascia sulle macerie della propria casa. «Mi piace il futuro, non penso mai che possa arrivare per davvero, però mi piace. Mi diverte». Sì, come no.

L'export dei piccoli

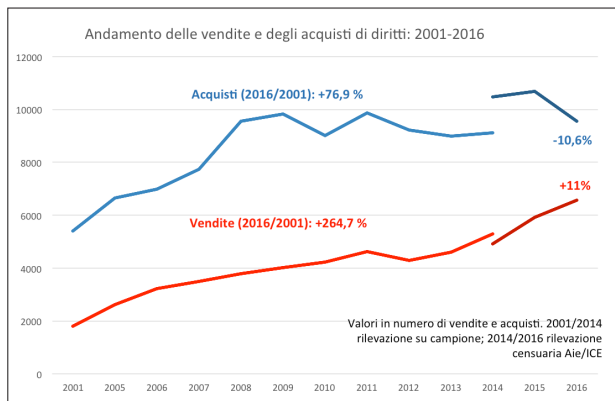
di Andreina Speciale

Una delle tendenze più riconoscibili dell'editoria italiana degli ultimi anni è la crescita dell'export di diritti e coedizioni. In particolare l'ultimo rapporto AIE ha rilevato un capovolgimento della bilancia commerciale dell'editoria per ragazzi, che vende più titoli di quanti ne compri dall'estero. Ancora più interessante l'export dei piccoli editori, ovvero quelli che producono da 10 a 100 novità/anno. Qui si assiste a poco più di un raddoppio: tra 2014 e 2016, i libri per bambini e ragazzi passano dal 9% al 18% dell'export totale dei piccoli marchi.

Come ogni azienda, anche una casa editrice ha una contabilità, fatta di entrate e di uscite. Nel caso di un'impresa culturale però, il dare/avere non considera soltanto i margini di guadagno o le voci di spesa, ma anche le proposte che si importano dall'estero o che si esportano verso altre nazioni. Ed è solo da un paio di anni che questa bilancia culturale e commerciale – strategica per valutare l'andamento di qualsiasi altro comparto industriale – comincia a essere studiata con sistematicità anche per i libri, grazie a un utile questionario distribuito da Aie e dal «Giornale della Libreria». I numeri e le statistiche raccolti da quest'indagine, confluita nell'ultimo *Rapporto sull'import/export di diritti*, consentono di valutare l'apertura del nostro sguardo su altre editorie e di tracciare le rotte dei volumi italiani fuori dai confini nazionali.

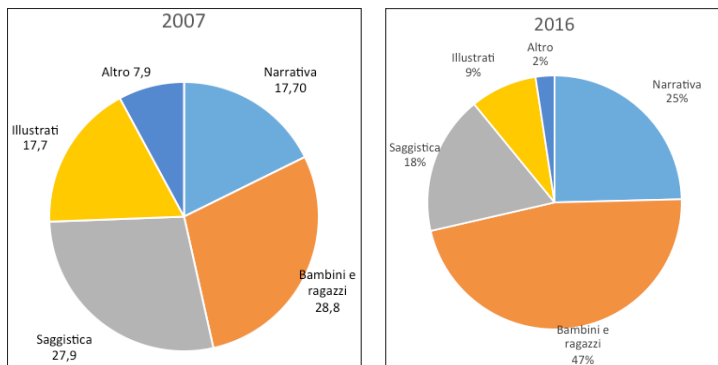
Il mercato italiano ha sempre proposto al suo pubblico di lettori – per lo più forti, aggiornati e curiosi – un'accurata selezione delle migliori gemme della produzione internazionale: facendo quindi dello *scouting* e della traduzione un punto di forza tale da caratterizzare, alle volte, i singoli cataloghi editoriali (Iperborea per le letterature scandinave, Voland per grandi autori russi e slavi, Sur e La Nuova Frontiera per l'editoria sudamericana e così via). Anche nell'ultimo biennio, come testimoniato dal *Rapporto 2017*, l'import

di titoli sopravanza l'export, ma la forbice tra acquisti e vendite si riduce notevolmente, con i primi che calano di quasi il 10% e le seconde crescono di una percentuale simile, l'11%.



Andamento delle vendite e degli acquisti di diritti 2001-2016. Dal 2001 al 2014 rilevazione su campione; dal 2014 al 2016 rilevazione Aie per Ice (censuaria).

È la *fiction* il principale prodotto di esportazione italiana: dividendo il totale delle vendite per generi, si scopre infatti che quasi tre quarti dei titoli venduti all'estero appartengono alla narrativa per adulti o ai libri per bambini e ragazzi.

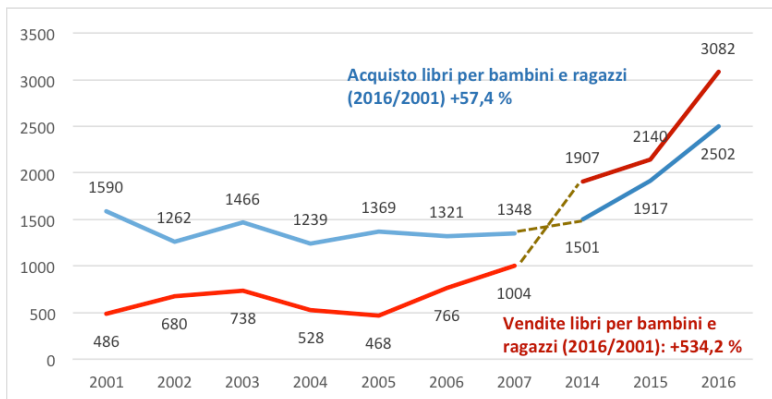


Composizione e andamento delle vendite per genere 2007 e 2016. Per il 2007: rilevazione condotta da Doxa per Ice e Aie su campione. Per il 2016: rilevazione Ediser per Ice (censuaria).

La saggistica e gli illustrati subiscono invece, tra 2007 e 2016, un deciso ridimensionamento, forse dovuto alla diminuita presa di mercato di entrambi i generi. La narrativa per adulti soffre di un andamento piuttosto discontinuo, con un aumento dal 17,7% nel 2007 al 36,2% nel 2015 e con una recente contrazione al 24,6%, nel 2016. Il settore dei bambini e dei ragazzi, invece, appare in stabile espansione, arrivando a toccare la quota del 46,8%, quasi la metà dell'export italiano dei diritti nel 2016.

Il comparto editoriale della letteratura per l'infanzia gode infatti di ottima salute. Nel corso dell'ultimo quinquennio e anche in precedenza, durante gli anni bui della crisi, i libri per bambini e ragazzi hanno sempre totalizzato variazioni al rialzo, che apparivano ancora più sorprendenti se messe a confronto con i delta tutti negativi degli altri comparti editoriali. Il settore è stato poi interessato, in tempi recenti, da grandi fenomeni di *licensing* dei contenuti editoriali verso altre forme di utilizzazione transmediale: produttori di *merchandising*, di serie di animazione televisive e cinematografiche o di videogame hanno acuito il loro interesse per i libri per ragazzi nostrani e così hanno fatto molti editori generalisti, potenziando la loro linea editoriale per bambini o inaugurandone di nuove.

Tutto ciò ha senz'altro espanso il volume d'affari del settore, che non casualmente ha via via incrementato, assieme all'export, anche l'import di titoli esteri: evidentemente il fabbisogno nazionale non era soddisfatto dai pur tanti autori italiani che scrivono per lettori d'età 0-15. Ma la novità di assoluto rilievo è che il comparto, nonostante l'accresciuto giro di affari e quindi di acquisti, abbia venduto all'estero più titoli di quanti ne abbia comprati. Per il biennio 2014-2016, insomma, i libri per bambini e ragazzi possono vantare una bilancia commerciale in positivo.



Bambini e ragazzi: andamento delle vendite e degli acquisti 2001-2016. Dal 2001 al 2007 rilevazione condotta da Doxa per Ice e Aie su campione; 2014-2016 rilevazione Ediser per Ice (censuaria).

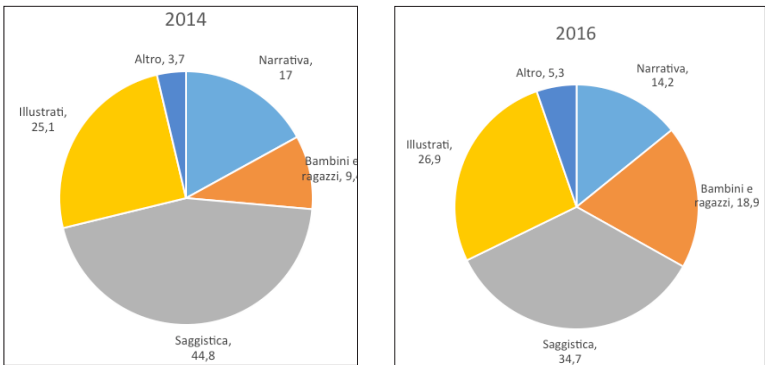
I fenomeni congiunturali citati poc'anzi – *licensing* e aumento del giro d'affari – sembrano avere un peso relativo nello spiegare questo successo commerciale, che riguarda tanto i piccoli quanto i grandi marchi editoriali. Nelle parole degli addetti ai lavori si trova infatti un'opinione del tutto diversa: molti di loro ritengono che non si possa davvero parlare di *exploit*, ma casomai della giusta attestazione di risultato ottenuto per piccoli e pazienti incrementi, sedimentato di anno in anno e sicuramente favorito dall'effervescenza creativa che ha sempre caratterizzato il settore.

Afferma Gaia Stock di Edizioni Einaudi/EL: «Non abbiamo assistito a un incremento impetuoso del nostro export, bensì a una lenta, costante crescita a partire dal 2006, per aumento più del numero dei contatti che degli importi economici». Il dipartimento *foreign rights* di Edizioni Einaudi/EL esiste dagli anni ottanta, anche se è strutturato dall'inizio degli anni duemila. Stock ritiene che le ragioni del successo risiedano in «un generale aumento di credibilità dell'editoria per ragazzi, per la cura diffusa che dedica ai suoi libri, e che è molto apprezzata all'estero». Inoltre «una nuova generazione di illustratori – che gli editori italiani hanno saputo crescere – si sta facendo portatrice di un'offerta sempre originale e frizzante».

È della stessa opinione anche Corrado Rabitti, fondatore di Zoolibri: «La nostra realtà di micro editore indipendente si colloca

da sempre al di fuori di tutto quello che è calcolo e statistica [...]. Producendo sei o sette titoli all'anno, non rientriamo nelle statistiche da sempre. Detto questo, il nostro export è costante rispetto ai numeri della nostra produzione. Dal nostro punto di vista non possiamo parlare di alcun *exploit*». Fondata nel 2001, Zoolibri ha da sempre «offerto l'immagine di un'etichetta indipendente seria e qualitativa» e, «fin dal primo giorno di attività, ha puntato sul mercato estero, preoccupandosi di costruire un catalogo e un pacchetto clienti di rilevanza internazionale». La misura è stata raggiunta, secondo Corrado Rabitti, entro i primi 7/8 anni, poi sono seguite attività di «mantenimento/consolidamento», fino ad arrivare, nel 2016, a un rimarchevole traguardo: «tutti i titoli di nostra produzione sono tradotti in almeno una lingua straniera. Questo conferma che la serietà e la qualità premiano anche dal basso, senza distinzione di misura».

Tornando ai dati e alle statistiche esposte nel *Rapporto sull'import/export di diritti*, sembra che l'attenzione alla qualità premi davvero i piccoli marchi: nel triennio 2014-2017 le piccole case editrici per bambini e ragazzi, quelle che pubblicano da 10 a 100 titoli all'anno, hanno raddoppiato le cifre del loro export, con una variazione del +101%.



Vendita diritti dei piccoli editori 2014 e 2016. Valori in percentuale. Fonte: ufficio Aie.

Un caso da manuale è quello di Sassi Junior. Fondata come casa editrice di illustrati dieci anni fa, da cinque nel mercato dei libri per bambini e ragazzi, ha subito una grandissima espansione. Racconta Mauro Spagnol, *foreign rights*: «Il nostro organico è passato da 4 a 16 persone in tre anni, le nostre novità da 3 all'anno a circa 40 novità all'anno. Le vendite estere, pari al 25% del fatturato per l'anno in corso, saliranno al 30% per il 2018». Il *core business* di Sassi non è la semplice vendita di licenze: buona parte dell'export si nutre infatti di accordi di coedizione – che prevedono la stampa congiunta dei volumi in varie lingue – e di accordi di distribuzione estera, che consentono una commercializzazione diretta in Francia e in Gran Bretagna.

Anche Lisa Topi di Topipittori riporta una storia di successo: «In effetti, da sempre, noi vendiamo molti più titoli di quanti ne acquistiamo. Dal 2014 a oggi le vendite di diritti hanno avuto un andamento costante o in crescita, con il picco massimo registrato nel 2016, che, vista la tendenza fino a questo punto dell'anno, sarà molto probabilmente uguagliato o superato nel 2017». La propensione all'internazionalizzazione è da sempre una caratteristica fondante della casa editrice, che ha avuto anche il merito di «investire in una strategia di comunicazione che puntasse a un'accoglienza diversa dei libri per ragazzi, tanto da parte del pubblico specialistico quanto dei lettori comuni».

Sia chiaro, gli ostacoli che i piccoli marchi incontrano nella competizione internazionale non sono da poco: «in primo luogo l'italiano», afferma Anna Spadolini, a capo dell'omonima agenzia letteraria, «una lingua poco letta all'estero che rende difficile sia apprezzare il valore della proposta sia affidare eventualmente una traduzione». E poi i grandi costi di transazione che la stessa attività di promozione estera impone: la presenza alle fiere internazionali, la redazione bilingue di schede, cataloghi e siti web, la gestione delle trattative, la stesura di contratti, le attività di follow-up e rendicontazione *royalties*. Tutti oneri che possono essere letali per un piccolo editore, ma che, come afferma Lisa Topi, «si ripagano ampiamente nella proiezione a lungo termine del lavoro».

«A ogni fiera cresce il numero di operatori italiani del settore» continua Anna Spadolini, che per l'estero rappresenta, tra gli

altri, il Leone Verde e Orecchio Acerbo: «sono piccoli editori ma anche piccoli agenti, consapevoli del loro potenziale, che decidono di investire nella partecipazione alle fiere o che ricevono premi internazionali (come il recente BOP a Orecchio Acerbo), che lavorano internamente sulla loro promozione estera o che decidono di affidarla a professionisti». La dinamicità di questi attori e la proliferazione di tanti altri mediatori – co-agenti che leggono l'italiano, traduttori, *scout* – sono il segnale più evidente di un fermento creativo e imprenditoriale che ormai da mezzo secolo si raccoglie in primavera, alla Bologna Children's Book Fair. Alla manifestazione va forse il merito di aver convogliato le migliori energie imprenditoriali italiane verso gli esiti felici che abbiamo visto, e di aver dato una vetrina alle piccole realtà consapevoli del loro valore.

A dispetto delle cifre tutte al rialzo, infatti, l'internazionalizzazione nel nostro paese rimane fenomeno per pochi: su 810 editori coinvolti nel questionario Aie, solo 212, poco più di un quarto, hanno dichiarato di avere avuto interazioni di un qualsiasi tipo con l'estero. Terreno fertile di iniziative, idee e relazioni, l'export italiano ha generato frutti pressoché spontanei: gli sforzi istituzionali di questi anni, pur volenterosi, non hanno impresso un solco duraturo o anche solo paragonabile ai celebri programmi di sostegno all'editoria che molte patrie europee possono vantare. Una riforma dei contributi governativi assegnati alle traduzioni è perciò, come la definisce il *Rapporto 2017*, «improcrastinabile». Ma chi nel frattempo ha avuto il coraggio di superare lo svantaggio competitivo, e di affrontare con le proprie forze, per quanto piccole, le mutevolezze di un mercato complesso e ad alta competizione, ha riscosso ottimi risultati.

Sellerio, il giallo all'italiana

di Maria Serena Palieri

Nel 1979, una piccola casa editrice di Palermo inaugura una collana dal distintivo blu di Prussia e dal nome evocativo: «La memoria». Il primo titolo è Dalle parti degli infedeli, di Sciascia, ma sarà con la pubblicazione, nel 1994, di un giallo siciliano che la collana fa saltare il banco: il giallo si intitolava La forma dell'acqua, il protagonista era un certo Salvo Montalbano, l'autore Andrea Camilleri. Da allora è stato un fiorire di detective, dal toscano Massimo di Malvaldi, al milanese Monterossi di Robecchi, fino al romano-valdostano Schiavone di Manzini, maschere che ormai si affacciano regolarmente dai nostri schermi televisivi.

Due rampe per l'abisso è il romanzo di Rex Stout al quale dobbiamo la venuta al mondo di uno dei personaggi più amati della letteratura gialla: Nero Wolfe. Questo non significa che Wolfe ne sia il protagonista, significa invece che questo romanzo è il “movente” della sua nascita, come spiegava Sellerio, l'editore italiano. Ma già: come avrebbe mai potuto l'investigatore che sessant'anni prima dell'invasione degli chef televisivi ci insegnava a spendere ben venti minuti per cuocere un paio di uova strapazzate, salire con il suo corpaccione da goloso, a piedi, i piani di grattacielo che, in sedici capitoli, consuma il protagonista di quel libro di Stout? *Due rampe per l'abisso* è un romanzo con un elemento thriller, ma fa ricorso ad alcune tecniche da narrativa colta novecentesca. Gli dobbiamo, così, la nascita di Nero Wolfe perché Rex Stout, travolto dal suo insuccesso, decise, fino dal libro seguente, di buttare alle ortiche le smanie letterarie e di optare senza vezzi stilistici per il genere poliziesco, inventando Nero il detective, misogino e amante del lusso, che coltiva orchidee in serra.

Sellerio nel 1980, cinquantun anni dopo l'uscita negli Stati Uniti, pubblicò la prima edizione italiana di *Due rampe per l'abisso*. Così, con questo thriller-non thriller apriva – in modo singolarmente appropriato – le porte di un marchio decentrato e orgoglioso a una firma della popolare *detective story*. Fino a quel 1980 la casa

editrice palermitana – nata nel 1969 – era stata concentrata in effetti su tutt’altro: una cultura “amena”. Con questo aggettivo la definiva Leonardo Sciascia, una delle quattro menti fondanti del marchio, con Antonino Buttitta e con Elvira Giorgianni ed Enzo Sellerio. L’aggettivo “ameno” oggi ci fa venire in mente le storielle della «Settimana Enigmistica». Ma va contestualizzato: “ameno”, in quegli anni, era un termine che si definiva, per contrapposizione, in relazione al fervore politico e al diktat ideologico; un termine che in tempi in cui tutto voleva essere “utile”, “fondamentale”, rimandava piuttosto a scenari umanistici, rinascimentali, arcadici. Infatti la prima collana della Sellerio si chiamava nientemeno che «La civiltà perfezionata». E per una decina d’anni lì erano apparsi autori siciliani come appartati e raffinati autori europei: Francesco Lanza ed Eugène Viollet Le Duc...

Trentasette anni dopo – oggi – a casa Sellerio le collane sono diventate trentatré. E i gialli costituiscono ben il 60% del fatturato. Sono gialli *sui generis*. Sono gialli che hanno fatto scuola. E sono gialli nell’anima, ma blu nell’apparenza. Appaiono infatti per lo più nella collana «Memoria», nata nell’autunno 1979. «La memoria» nasceva, cronologicamente, a ridosso del successo di un libro, *L’affaire Moro*, che con le sue centomila copie vendute aveva fatto scricchiolare la struttura di un’impresa fino allora tarata sulle preziosità per pochi. Questo fenomeno – l’“eccesso” di vendite e di successo che rischia di destabilizzare la “piccola” casa editrice – è, come vedremo, destinato a ripetersi negli annali della Sellerio. *L’affaire Moro*, scritto da uno dei componenti della Commissione parlamentare d’inchiesta sul sequestro dello statista democristiano, Leonardo Sciascia, uscito prima in Francia per Grasset, arrivava il 12 ottobre 1978 in 120 copie iniziali nelle stanze palermitane di via Siracusa. È in quella strada tra il Politeama e villa Trabia che la Sellerio ha da sempre le sue sedi: gli uffici della casa editrice, ma anche, a un passo, le due case di Enzo ed Elvira, coniugi separati; ed è a loro che oggi è intestato quel tratto della strada, diventato via Enzo ed Elvira Sellerio.

Per *L’affaire Moro* la collana a disposizione è ancora quella dal nome prezioso e la copertina è bianca e grigia. Un anno dopo, per le cure di Enzo, esordisce il blu di «La memoria» – blu di Prus-

sia con figura al centro e lettering colorato, una forma quasi quadrata, ideale da tenere in tasca – che inaugura la bellissima stagione, per fortuna mai finita, delle eleganze grafiche di tanta nostra editoria indipendente, piccola e media. Il blu Sellerio diventa un simbolo. È la sorte già toccata a due altri marchi, Einaudi e Adelphi: sono, i loro, il tipo di libri che un regista dissemina in una scena di un film quando vuole suggerire “qualcosa” intorno a un suo personaggio...

«La memoria» è una collana che ospiterà appunto anche i gialli, pubblicati da una casa editrice che ha da pochissimo scoperto di poter produrre bestseller. Ma che di bestseller non vuol morire.

Ma come si è arrivati a questa Sellerio blu che al 60% fattura sul giallo? C'è poco da fare, bisognerà parlare di Andrea Camilleri. Ma prima, bisognerà passare per altri. Quelli di Camilleri infatti non sono i primi polizieschi pubblicati dalla casa editrice. Primo in assoluto, nel 1985, titolo 108 della «Memoria», *Il grafico della febbre*, di Friedrich Glauser. «Tra Simenon e Dürrenmatt», così lo classificano, questo scrittore svizzero morto quarantaduenne, col suo sergente Studer progenitore di tanti altri investigatori “umanistici” firma una dozzina e più di libri editi dalla casa editrice. Poi nel 1990, titolo 215, è la volta di un investigatore nell'Italia fascista, il commissario De Luca, di un autore esordiente destinato a diventare un maestro e a fare scuola: Carlo Lucarelli. Nel 1994, quindi, la casa editrice palermitana pubblica il primo giallo “siciliano” di un autore del quale aveva già pubblicato tre titoli nella collana verde di storia isolana, *La strage dimenticata*, *La stagione della caccia* e *La bolla di componenda*: è *La forma dell'acqua*, protagonista un certo Salvo Montalbano, del sessantanovenne Camilleri. Ed ecco il diluvio... 41 titoli con il commissario più amato di tutti i tempi dalle italiane e dagli italiani, che corrispondono a un 40% dello stupefacente carriera di 101 novità che lo scrittore di Porto Empedocle ha rovesciato dal '94 sui tavoli di via Siracusa vendendo solo in Italia più di 20 milioni di copie (e intanto elargendo altri titoli a Mondadori come a Chiarelettere). Tradotto in una quantità di lingue della quale è difficile tenere il conto. Oggi il commissario ha una collana tutta per sé.

«Sono convinto che la nostra, per tradizione, fosse la casa editrice ideale per lanciarlo. L'impronta che Leonardo Sciascia ave-

va dato al nostro catalogo era l'humus perfetto in cui poteva prosperare. Ma stiamo parlando di un gigante tale che avrebbe avuto lo stesso successo con qualunque altro editore» commenta Antonio Sellerio. Cresciuto nel triangolo di via Siracusa – casa editrice e appartamenti dei due genitori –, per lui un tutt'uno, con la sorella Olivia (jazzista) ha ereditato il marchio dopo la morte di Enzo Sellerio (2012) e di Elvira Giorgianni (2010). Certo alla Sellerio Camilleri è “a casa”. Se non altro perché il suo commissario deve il nome a uno scrittore, tradotto dalla stessa editrice, di cui lui, Camilleri, si proclama devoto: Manuel Vázquez Montalbán, padre di Pepe Carvalho. Il catalano Montalbán, nella collana blu, con il suo *Assassinio al Comitato centrale* con Pepe C. è oggetto di uno di quegli apparentamenti che piacevano a Elvira Giorgianni Sellerio e al suo amico Sciascia: in fila subito dopo ecco *Notturmo indiano* di Antonio Tabucchi.

Ma appunto: il fatto che l'etichetta palermitana non abbia tuttora una collana dedicata al solo poliziesco ma continui a mescolare i suoi autori di questo genere popolare con Sergej Dovlatov o Alexander Langer è un elemento importante della sua filosofia. Tutto avviene nel segno di un elegante *understatement*. Ma tutto, poi, procede col ritmo di un'impresa vera. È così che a via Siracusa hanno inventato la versione italiana del genere che oggi sostiene economicamente l'editoria planetaria: il giallo appunto. Da Sellerio il fenomeno del “giallo all'italiana” è poi esondato altrove: Stile Libero Einaudi e giù per li rami...

Spiega ancora Antonio Sellerio: «Mia madre sino dalla fine degli anni ottanta ha creduto che il genere potesse diventare un elemento importante della narrativa italiana. Successivamente abbiamo puntato anche sulla serialità, non tanto e non solo perché, se scritta e pubblicata bene, può portare buone vendite, ma soprattutto perché permette all'autore di approfondire un personaggio nel tempo e contemporaneamente di concentrarsi in ogni singolo romanzo sulla storia che intende raccontare».

Così mentre fino a una ventina d'anni fa dire poliziesco significava dire America («i lettori forti conoscevano tutto del sistema giudiziario americano» commenta Antonio Sellerio; e poco o nulla sapevano del nostro, aggiungiamo noi), oggi da noi dire giallo si-

gnifica dire Italia. Di più: significa dire Sicilia, Toscana, Milano, Val d'Aosta...

Carlo Lucarelli è stato, dicevamo, l'iniziatore del genere. Ma, dopo di lui, Camilleri con Salvo Montalbano ha fatto scuola su un altro versante: la connotazione geografica. Come Montalbano, siciliano è il Lorenzo La Marca di Santo Piazzese, toscano è il bariستا Massimo di Marco Malvaldi, milanese l'autore televisivo Carlo Monterossi di Alessandro Robecchi, romano ma esiliato ad Aosta il commissario Schiavone di Antonio Manzini, barese l'avvocato Guerrieri di Gianrico Carofiglio. Piccoli-grandi detective regionali crescono. Altri eroi locali si aggiungeranno, come in una commedia dell'arte gialla? Arriveranno in versione poliziesca l'equivalente di un Gianurgolo calabrese, un sior Anzoleta friulano, un Cagnet marchigiano? Il successo di un'invenzione si misura dai tentativi di imitazione. Basta il "giallo ligure" che qualche anno fa lanciava la genovese Fratelli Frilli?

Intanto, le "maschere" che già esistono diventano congegni di macchine multimediali che macinano spettatori e profitti: non solo il Montalbano di Luca Zingaretti, ma il BarLume di Malvaldi, per esempio.

Ma la Sellerio sa lavorare anche al contrario: sa attrarre, cioè, nella "periferica" Palermo autori stranieri. Colin Dexter, Penelope Fitzgerald, Margaret Doody e su tutti, quanto a vendite, Alicia Giménez-Bartlett con la sua Petra Delicado sono i nomi. A margine, notiamo che tra gli stranieri le donne sono in preminenza, mentre tra gli italiani non appaiono...

Esiste una formula per il "giallo-blu" Sellerio? «Né violenza né sesso gratuiti, ma solo quel tanto che serve allo sviluppo della storia. E personaggi "normali", né eroi senza macchia né super-detective» spiega Antonio Sellerio. A condire il tutto, si direbbe, quella fede illuminista nel potere della Ragione – ragione applicata a omicidi e rapine – di cui Leonardo Sciascia ha lasciato l'impronta.

Sellerio ha chiuso il 2016 con 20 milioni di fatturato e una crescita del 30%. Senza calcolare i dati di autogrill e supermercati, dove i suoi gialli-blu vendono a quintalate. Sellerio poggia tuttora sul lavoro di 15 persone. Così continuerà a fare, perché il figlio di Enzo ed Elvira è convinto che in questa tenace "piccolezza" dell'im-

presa risieda una delle ragioni del successo. Per la regionalità dei suoi investigatori e per le vendite sui mercati esteri, ma anche per la tenacia con cui coniugano lavoro artigianale e fatturati milionari, alla Sellerio sembrano insomma decisi a sperimentare quelle formule sulle quali scrivono saggi i sociologi della globalizzazione. Sapete? Quel modello per cui quando in città apre l'ipermercato le botteghe di prossimità muoiono, ma sopravvive quella che ha specialità che la grande distribuzione ignora, ha quel salume, quel cioccolato figlio di una tradizione di decenni, e quel cioccolato, quel salume, sa farsi conoscere, finisce nei "deli" newyorchesi e nei *Delikatessen* di Francoforte e la bottega che ne detiene il marchio sbanca...

GLI EDITORI

La ribellione delle bambine
di Paola Dubini

I giornali e la nostalgia per quei libri
da non leggere
di Walter Galbiati

L'editoria si impara a scuola?
di Giuseppe Strazzeri

Legiferare sul digitale
di Piero Attanasio

Uffici stampa 4.0? Dalla “terza pagina”
alla promozione digitale della lettura
di Valeria Pallotta

La ribellione delle bambine

di Paola Dubini

È stato il fenomeno editoriale del 2017 in Italia, ma anche un caso internazionale, nato dalle menti vulcaniche di due autrici italiane traferitesi a New York, che hanno saputo creare un prodotto che non c'era e intercettare un pubblico pronto a riceverlo. Se a tutto questo aggiungiamo un lancio ottimamente gestito su Kickstarter e sui canali social, che in pochi mesi ha permesso di raccogliere qualcosa come 670mila dollari, cosa otteniamo? Le Storie della buonanotte per bambine ribelli.

È

stato uno dei casi del 2017, il titolo più venduto in Italia nel 2017 e ha fatto molto parlare di sé a livello internazionale, non tanto e non solo come fenomeno editoriale, quanto come progetto ben pensato e ancor meglio gestito: sto parlando delle *Storie della buonanotte per bambine ribelli*. In un anno in cui di donne si è parlato molto (dagli obiettivi di sviluppo sostenibile delle Nazioni Unite, alla marcia delle donne negli Stati Uniti dopo l'elezione di Trump, alle campagne #MeToo e relative declinazioni internazionali, alle azioni per aumentare la presenza, il potere e la visibilità delle donne nella scienza, nella politica, nei consigli d'amministrazione), questo titolo è uscito con grande tempismo e ha saputo scalare le classifiche internazionali grazie a una campagna di lancio e a una configurazione del sistema di offerta praticamente perfette.

Non è certo il primo libro che parla di donne da prendere a esempio e su cui sognare in alternativa a improbabili futuri principeschi e ci auguriamo naturalmente che non sia l'ultimo: purtroppo si sprecano le evidenze di una sottorappresentazione delle eroine rispetto agli eroi e di una descrizione delle donne di potere come di personaggi da cui francamente è meglio stare alla larga e che difficilmente rappresentano un modello di ruolo per una ragazza normale e di buon senso, ancorché ambiziosa. Per un'eco-

nomista aziendale come me, questo però è un caso da manuale di sapiente bilanciamento fra innovazione e tradizione, necessario per competere con successo in un settore maturo; e come tale intendo leggerlo, più che come libro ben scritto e ben illustrato che arriva al momento giusto.

Innanzitutto, conviene ricordare che le due italianissime autrici hanno esperienza specifica nell'editoria digitale: nel 2014 lanciano una testata digitale per bambini, «Timbuktù», che però non porta i risultati sperati, nonostante a un certo punto venga distribuita anche con il «Corriere» e quindi potenzialmente possa contare su elevati numeri di lettori e su una buonissima visibilità. È questa esperienza che permette loro, nel frattempo trasferitesi negli Usa, di creare il contesto virtuale che canalizzerà l'attenzione attorno al libro; attenzione e raccolta fondi digitali per pubblicare un libro su carta. L'idea prende corpo lentamente, a partire da una ricerca condotta su 6.000 titoli per bambini pubblicati fra il 1900 e il 2000, che evidenzia un misero 7,5% di titoli con protagoniste femminili: un bel vuoto di mercato. È con la pubblicazione delle prime storie attraverso la newsletter della casa editrice che il progetto prende corpo. E le risposte positive alle newsletter fanno intuire che c'è spazio per un libro così.

Il mercato di riferimento è globale e a me pare duplice: mamme *open minded* e prole relativa, in primis di sesso femminile. La cosa però interessante è il fatto che il prodotto è costruito per poter parlare anche ai papà e ai pargoli maschi: una sobria copertina nera e i colori del titolo fanno immaginare un testo che parli di fantascienza, di investigatori, senz'altro di "personaggi". È un po' come un Lego rovesciato: parla alle bambine e alle loro mamme affinché abbiano fiducia in se stesse, ma nessun ragazzino dovrebbe sentirsi in imbarazzo a leggerlo o a portarlo in giro. Questa è una bella novità: il libro è scritto e illustrato da donne (come se fosse una rarità...), è unisex, MA parla di donne in gamba e dichiara di avere come target principale le bambine, e per di più ribelli, specie di Pippi Calzelunghe contemporanee. Non è il mio mestiere, ma la scelta dell'aggettivo mi sembra particolarmente felice. Non ci sono statistiche, ma mi piace pensare che questo titolo possa incuriosire anche i bambini oltre alle bambine, Serena Williams, Frida Kahlo,

gente così sono persone interessanti per tutti, accidenti. Ed è noto quanto sia difficile superare le barriere di genere.

Il titolo dichiara che si tratta di un libro di storie della buonanotte; e in realtà il testo consiste in cento brevi biografie di donne di tutto il mondo, di tutte le età, religioni, professioni, ciascuna illustrata da una mano femminile diversa. Non vedo nella scelta dei profili alcuna presa di posizione particolare, se non l'idea di sottolineare come ci siano donne in gamba (dove il significato del termine si colora di molte sfumature diverse) ovunque e che sia importante saperlo. Mi immagino che la biografia si presti a una lettura veloce per le serate di grande fretta o di grande stanchezza, ma possa anche essere il punto di partenza per narrazioni un po' in libertà, come accade per le storie inventate o per i genitori più affabulatori. E naturalmente, le giovani lettrici possono partire dalle cento biografie e scoprire di più sui personaggi che giudicano più interessanti. Il mix contenuto, titolo e copertina lascia intendere che abbiamo a che fare con un prodotto che non c'era e di cui c'era bisogno: insomma è fatto per essere comperato e regalato.

L'aspetto più intrigante è dato dalla gestione del lancio: nel 2016 il titolo è oggetto di una campagna su Kickstarter (una delle principali piattaforme di *crowdfunding* a livello internazionale) per finanziare la pubblicazione, che ha un grande successo: più di 670mila dollari raccolti in pochi mesi. È un risultato incredibile, merito di una campagna sui social attenta e molto ben fatta. La somma è raccolta da oltre 13mila donatori, che donano da cinque dollari in su e ricevono in cambio un pdf su come educare bambine fiduciose, un libro da colorare con dodici profili di donne e naturalmente il libro. È interessante notare però che ci devono essere stati donors generosi, visto che la donazione media è di circa cinquanta dollari. L'idea indubbiamente è piaciuta: non si tratta solo di aiutare un libro a raggiungere gli scaffali, ma di partecipare a un movimento di presa di consapevolezza. È a questa idea di destino segnato che le bambine devono ribellarsi.

Riviste, quotidiani e tv negli Usa e in Italia e un articolo su «The Guardian» celebrano il risultato. È evidente che a quel punto la strada è tutta in discesa. Inizialmente il titolo è autopubblicato su Amazon e attraverso questo canale le autrici collocano le prime

100mila copie. Amazon si offre di rilevare i diritti globali, ma astutamente le autrici decidono di fare da sole e negoziano la cessione dei diritti in diversi paesi e in diverse lingue: in Italia il libro arriva a marzo 2017, pubblicato da Mondadori, va in classifica, vende una valanga di copie, come è accaduto negli altri paesi. Sulla scia del successo ottenuto, parte la seconda campagna per le storie della buonanotte 2, altre cento donne, stesso look, stesso format, ma in più la possibilità di ricevere un podcast oltre al libro. La campagna è ancora più fortunata: più di 15mila donatori raccolgono oltre 900mila dollari, il che rende le storie della buonanotte uno dei progetti più finanziati sulla piattaforma per la categoria libri. E come il primo volume, anche il secondo va subito in testa alla classifica. Le bambine ribelli crescono.

I giornali e la nostalgia per quei libri da non leggere

di Walter Galbiati

Non sono più i numeri del triennio 2002-2005, quando il giro di affari dei soli collaterali venduti con i quotidiani era paragonabile a quello di una piccola e media impresa. Ma i libri e gli altri allegati pesano ancora sui bilanci dei due principali gruppi editoriali italiani. Con i giornali in calo, impossibile farne a meno. Ma scarseggiano le idee e le librerie di casa sono già piene.

Un libro che bisogna avere, non necessariamente leggere, e che costi anche poco. È stata questa la filosofia che ha portato tra il 2002 e il 2005 al successo dei libri venduti in edicola in allegato ai quotidiani. Collane e collane di “classici” che, letti o non letti, hanno inondato le case di milioni di famiglie, riempiendo scaffali e biblioteche domestiche per la gioia dei conti delle imprese editoriali. Libri che in qualche caso avrebbero fatto irritare Lucio Anneo Seneca che ne *La tranquillità dell'animo* si scaglia con chi li usa per abbellire le pareti: «Per molti ignari anche di sillabari per l'infanzia, i libri non rappresentano strumenti di studio ma ornamento delle sale da pranzo». Da qui l'esortazione del filosofo a procurarsi i libri per servirsene, «non per metterli in mostra». Lui ce l'aveva con la Biblioteca di Alessandria, che considerava nient'altro che un accumulo di fascicoli, raccolti solo per fare spettacolo, ma avrebbe potuto scagliarsi anche contro il salotto delle famiglie italiane arredato all'inizio degli anni duemila con la serie di opere che i principali quotidiani italiani allegavano alle vendite in edicola. La trovata degli editori serviva per arginare il calo delle copie vendute e, tra alti e bassi, si è protratta fino a oggi, replicando stancamente, salvo in alcuni casi, gli schemi del passato.

I primi prodotti editoriali in vendita abbinata ai quotidiani e periodici sono nati in Francia e in Italia sono sbarcati intorno alla

metà degli anni novanta. Il successo, però, arriva nel 2002 quando il quotidiano «la Repubblica» trova la formula giusta per far breccia nel cuore e nel portafoglio di un pubblico che andava ben al di là del suo normale bacino di lettori. «Un'iniziativa editoriale» recitava lo slogan «che è un evento. Una collana che renderà preziosa la vostra biblioteca. Autentici capolavori che lasciano senza fiato. I romanzi e gli autori che hanno appassionato e incantato un intero secolo. Da Hemingway a García Márquez, da Calvino ad Allende. Repubblica ha il piacere di presentare “I Grandissimi del 900”, 50 romanzi fondamentali in un'edizione di altissima qualità. Intensi e immensi, folgoranti e penetranti, farne a meno sarà difficile. Da domani, ogni mercoledì con Repubblica, “I Grandissimi del 900”. Una vera libridine».

A parte la «vera libridine», tutte le altre parole erano state centrate: “Capolavori, grandissimi, fondamentali” davano l'idea di un'opera che anche un lettore incallito non poteva perdere. Perché sicuramente quel lettore aveva letto buona parte di quei romanzi, ma quasi certamente non li aveva letti tutti. E chi invece non li aveva letti, coglieva finalmente l'occasione per colmare un vuoto, fosse anche un vuoto fisico di una libreria che non poteva non avere opere “fondamentali”, in grado di renderla “preziosa”, con buona pace di Seneca. Non si doveva nemmeno pensare a quali libri acquistare: il giornale lo aveva fatto per noi, con una selezione il cui principale merito consisteva nel ridurre la percentuale di errore insita nella scelta di un romanzo. L'incertezza che accompagna l'acquisto di un libro è alimentata dal timore di comprarne uno sbagliato. Impiegare parte del proprio prezioso tempo per un libro che poi si rivelerà un fiasco è uno dei pericoli che i lettori vogliono evitare. Con gli allegati al quotidiano il rischio viene azzerato, anche perché si tratta di “capolavori, grandissimi e fondamentali”. A leggerli poi non doveva essere necessariamente chi acquistava l'opera: un papà li poteva anche raccogliere per metterli a disposizione dei figli: prima o poi, quei “capolavori”, qualcuno in famiglia li avrebbe letti. E non è un caso che, dopo le collane dei classici, il secondo più grande successo siano state le enciclopedie. Di ogni tipo, veri e propri mattoncini da collezionare e disporre in libreria e da usare solo all'occorrenza.

A gennaio 2002, «la Repubblica» lancia la sua collana con *Il nome della rosa* di Umberto Eco, che esce gratuito in edicola col quotidiano: tutto esaurito con una tiratura di un milione di copie. Una pietra miliare del postmodernismo, edito nel 1980: un successo librario reso ancor più celebre dalla versione cinematografica (1986) di Jean-Jacques Annaud che ha imperversato sulle reti televisive con ascolti record dal 1988 al 2001. L'anno dopo «la Repubblica» lo regala. Le altre 49 opere usciranno ogni mercoledì al prezzo di 5,90 euro, incluso il giornale. Un prezzo competitivo con qualunque edizione economica, per di più per un libro che si presenta con una copertina rigida. I titoli vanno da *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Márquez a *Siddhartha* di Hermann Hesse, da *Colazione da Tiffany* di Truman Capote a *Sulla strada* di Jack Kerouac fino a *Dedalus* di James Joyce. E ancora da *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo a *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, da *La luna e i falò* di Cesare Pavese a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Alcuni titoli sono più semplici, altri più impegnativi e non sempre da grande pubblico, ma nessuno esita a comprarli pur di avere, come con gli album di figurine, l'opera completa.

Il «Corriere della Sera» parte quattro mesi dopo con una collana molto simile. Si chiama «I Grandi romanzi» ed esordisce con *Il giorno della civetta* di Leonardo Sciascia. Altra tiratura milionaria. Le opere sono 30, gli autori sono spesso gli stessi della collana di «Repubblica», ma con titoli diversi. Tornano, oltre a Sciascia, Moravia, Hemingway, Milan Kundera, Simenon, Kafka, Italo Svevo, Thomas Mann, Conrad e Roth. Il prezzo è di 5,80 euro incluso il quotidiano. Alla fine dell'iniziativa il «Corriere» vende 10 milioni di libri.

È l'Associazione Italiana Editori a tracciare le linee del fenomeno nel rapporto sullo stato dell'editoria di quell'anno: «Nel 2002 su una stima di 100 milioni di copie di libri venduti (esclusi i libri scolastici, la manualistica universitaria, i libri acquistati da biblioteche o da studi professionali) si stima un venduto aggiuntivo di 44,2 milioni di copie. [...] Se consideriamo il numero di italiani che hanno comprato nel 2002 almeno un libro [...] arriviamo a 15.900.000 persone di età superiore ai 14 anni. Di questi quasi 16 milioni di ac-

quirenti, 500.000 dichiarano di aver acquistato libri esclusivamente in edicola».

Il riscontro lo si trova anche nei bilanci del Gruppo Espresso e della Rcs. Nel 2002 la diffusione media di «Repubblica» scende di 28mila copie a 623mila, ma i ricavi diffusionali sono quasi raddoppiati, passando da 143,1 a 228,5 milioni di euro: «La crescita» si legge nel bilancio «è da attribuirsi all'aumento di prezzo del quotidiano e all'ottimo andamento dell'iniziativa La Biblioteca di Repubblica». Non molto diversi i risultati nel conto economico della Rcs. Le copie scendono, ma i conti volano: «Il CorSera» si legge nel documento del 2002 «è sceso del 3,1% a 680mila copie medie giornaliere. I ricavi editoriali sono saliti del 33%, grazie al successo dei prodotti collaterali (Biblioteca e Grandi film del Corriere)». Le cifre parlano di un fatturato dei quotidiani italiani della Rcs cresciuto a 304 milioni di euro dai 239 dell'anno prima.

Per gli editori gli allegati sono il nuovo Eldorado da contrapporre all'inesorabile calo degli acquisti di giornali. Dopo i 44,2 milioni di copie di libri vendute nel 2002, si passa, sempre secondo i dati dell'Aie, a 62,1 milioni di copie nel 2003, a 75,5 milioni nel 2004 e a 80 milioni nel 2005. Parallelamente i ricavi diffusionali del Gruppo Espresso marciano a gonfie vele e nel 2003 crescono di altri 63 milioni di euro grazie agli allegati. Il successo editoriale della collana «l'Enciclopedia di Repubblica» si misura con oltre 8 milioni di volumi venduti nelle prime 16 uscite a pagamento. «La Biblioteca di Repubblica» supera le 203mila copie medie, mentre la nuova collana «I classici del fumetto» vende 204mila copie medie a uscita. Nel 2004 i ricavi derivanti dai prodotti opzionali valgono ben 227,2 milioni di euro: sono il fatturato di una Pmi italiana. E i margini sono superiori al 35%: significa che ogni 100 euro incassati 35 finiscono nelle tasche dell'editore. Il successo è dovuto ancora a «l'Enciclopedia di Repubblica», i cui volumi di appendice distribuiti nei primi quattro mesi dell'anno superano i 4,8 milioni di copie, e a «La Storia», che ha venduto 283mila copie medie a uscita. Nel 2005, il Gruppo Espresso segna il primo rallentamento negli opzionali, pur mantenendo numeri rilevanti: nell'anno sono stati venduti in abbinamento al quotidiano oltre 16,5 milioni di prodotti, grazie soprattutto al successo delle tre

grandi collane, «L'Italia», «Le Religioni» e «La Scienza», che hanno venduto oltre 7,5 milioni di copie.

Negli stessi anni la Rcs risponde colpo su colpo. Nel 2003 i ricavi dei prodotti opzionali fruttano ben 110,8 milioni contro i 57,8 dell'anno prima, un successo da ascrivere alla serie de «I Classici dell'Arte» (con un venduto medio di oltre 350mila copie per le 17 edizioni a pagamento) e a «La Storia d'Italia» di Indro Montanelli (con 370mila copie medie vendute per le 7 edizioni). Un buon supporto arriva anche dalla «Biblioteca del Sapere», da «I grandi film in DVD» e da «La grande poesia del Corriere». L'anno dopo i collaterali di «Gazzetta» e «Corriere» arrivano al loro apice con 199 milioni contro i 110 del 2003 su ricavi editoriali (senza pubblicità quindi) rispettivamente di 438,8 e 360,5 milioni. Oltre ai proseguimenti del 2003 («Classici dell'Arte» e «Storia d'Italia») e ai lanci della prima parte dell'anno («Enciclopedia» e «Arte del '900»), hanno riscosso un notevole consenso anche le iniziative del periodo estivo (in particolare il volume di Oriana Fallaci), «La Storia Universale» lanciata a fine agosto e «La Grande Cucina» uscita in ottobre. Anche per il Gruppo Rizzoli un primo rallentamento arriva nel 2005 con il valore degli opzionali che scende a 191,4 milioni di euro.

L'euforia, dunque, dura tre anni, perché nel 2006 la tendenza si inverte con le vendite complessive dei libri allegati in calo a 60 milioni di copie. L'anno dopo scendono a 45,5 milioni di copie vendute. Mantenere alte le tirature non era facile, ma al calo ha contribuito decisamente la strategia degli editori: al di là delle scelte dei libri e delle collane, diventate sempre più di nicchia e ricercate, si è rivelato sbagliato contrapporre al calo delle copie la stessa politica adottata per compensare il calo dei giornali, cioè aumentare il prezzo. Se diminuiscono i volumi, aumentando il prezzo si cerca di arginare il calo del fatturato. Così, in soli tre anni, il prezzo medio dei libri venduti in edicola è aumentato del 60,5%: si è passati dai 6,20 euro medi a libro del 2004 ai 9,95 euro medi del 2007, pur in un contesto economico che si stava decisamente deteriorando. E le vendite sono precipitate. La discesa è stata lenta ma costante ed è andata di pari passo con la diminuzione della diffusione dei giornali. Nonostante il ridimensionamento, la voce dei collaterali, tuttavia, ha continuato a essere importante per i bilanci dei gruppi editoriali

e ha avuto il merito di consacrare l'edicola come canale di vendita dei libri. Un canale più popolare rispetto alla libreria che ha permesso di portare titoli, che forse non sarebbero mai arrivati, nelle case di molti italiani. Il fenomeno ovviamente non ha inciso sul numero di lettori (e qui forse avrebbe avuto ragione Seneca), perché erano per lo più libri "da avere", ma ha comunque ampliato le vendite dei libri, con ritmi alterni a seconda del successo delle singole collane.

Quanto pesino oggi gli allegati per gli editori, lo dicono ancora i bilanci. Nel 2016 i ricavi complessivi della divisione Quotidiani Nazionali del gruppo Espresso, inclusa pubblicità e vendita in edicola, sono stati pari a 208 milioni di euro, in calo del 6,8% rispetto ai 223 milioni di euro dell'anno precedente. Di opzionali nei conti non si parla più, ma l'ultima traccia, che risale all'anno prima, ferma l'asticella degli allegati del gruppo a un incasso di 28,3 milioni di euro in calo dai 32,8 milioni del 2014. Numeri esigui rispetto agli anni d'oro, ma che contano pur sempre per un quarto del giro d'affari. Lo stesso vale per la Rcs. Nel 2016 i ricavi editoriali della divisione News Italy che comprende il «Corriere della Sera» si fermano a 160 milioni dai 175 del 2015 e i ricavi da collaterali valgono 32,6 milioni contro i 40,4 dell'anno prima (circa un quinto del fatturato). Per la divisione Sport di Rcs, in cui è inclusa «La Gazzetta dello Sport», i ricavi editoriali ammontano a 138 milioni (153,7 nel 2015), di cui 32,6 milioni dai prodotti collaterali (38,4 milioni nel 2015).

Milioni ai quali le imprese editoriali non vogliono rinunciare, nella speranza di trovare di nuovo qualche collana che tutti vorrebbero avere nella propria biblioteca. Nel 2015 l'Aie ha registrato addirittura un recupero del 2,8% dei collaterali in edicola dopo la *débacle* del 2014 (-17%) e una lunga serie di flessioni, per un valore di mercato che si aggira intorno ai 92 milioni di euro, non poco ma pur sempre lontanissimi dai numeri di una decina d'anni prima.

Il problema forse sta nelle iniziative che tendono a duplicare stancamente quanto è andato bene in passato con pochi spunti di novità. Nelle attuali proposte di «Repubblica» non manca l'omaggio ai fumetti con le collezioni storiche a colori di Zagor e Diabolik e con «L'arte di Hugo Pratt» al prezzo di 10 euro a uscita, che spazia da Corto Maltese a Wheeling. Il genere giallo è coperto con la serie «Noirissimo» che per 7,90 euro offre le opere di Camilla Läckberg,

Maurizio De Giovanni, Petros Markaris e Andrea Camilleri, mentre la letteratura torna con «Duemila». Lo slogan del lancio conferma il tentativo di imitare, ma con esiti diversi, la fortunata serie del 2002: «I romanzi che hanno già segnato questi primi anni del Duemila e che non possono mancare nella tua libreria. Una raccolta di libri per scoprire o riscoprire altrettanti autori che sarà bello conoscere anche meglio di così: perché dietro ognuno di questi autori c'è quasi sempre un curriculum ricco di altri titoli altrettanto interessanti. I libri più intensi, amati e premiati di inizio secolo raccolti in una collana unica. Storie coinvolgenti, personaggi indimenticabili, scritture sorprendenti. Lasciati incantare dalle loro pagine. Sono libri fuori dal tempo, sono i classici di domani». E sempre per arricchire la libreria di casa, il quotidiano presenta «La storia della civiltà europea» a cura di Umberto Eco (9,90 euro). Interessante, invece, e nuova, torna, dopo il successo inaspettato della prima, la seconda edizione della collana «L'italiano. Conoscere e usare una lingua formidabile», in collaborazione con l'Accademia della Crusca che, per soli 5,90 euro a uscita, insegna in 14 volumi la grammatica e la sintassi dell'italiano. È questa in effetti l'unica vera novità di successo, come dimostra il tentativo del «Corriere» di rincorrere chi ha fatto la prima mossa. L'opera della Rcs si intitola «Biblioteca della lingua italiana», è in 25 volumi (costo 8,90 euro) firmati ogni volta da un autore diverso, tra i quali figurano Tullio De Mauro e Luca Serianni. Per il resto, anche in via Solferino, viene offerto un repertorio piuttosto scontato con le collane «Filosofica», 30 monografie su singoli pensatori, «Philippe Daverio racconta» dedicata all'arte, «I classici greci e latini» e «L'Alta cucina di Antonino Cannavacciuolo». Per la letteratura, oltre alla scelta di romanzi, viene allegata al quotidiano l'opera completa di Dino Buzzati, arricchita con articoli e storie dipinte in una edizione molto curata graficamente, fin dalla copertina. Spazio anche per i gialli americani e la poesia nella serie «DiVersi» o per opere commemorative come «Fantozzi», uscita dopo la scomparsa di Paolo Villaggio. Per i bambini, i «Classicini» e l'opera di Emilio Salgari, o i fumetti, tutto disponibile sempre, non solo in edicola, ma in un vero e proprio negozio online, dove si può acquistare come su Amazon stando seduti sulla poltrona di casa. L'importanza della vendita dei libri accanto ai giornali è dunque assodata nei nu-

meri di bilancio, dal canale e-commerce dedicato alle iniziative e viene confermata dalle parole dell'azionista e amministratore delegato di Rcs, Urbano Cairo, che si è detto impaziente di voler tornare nel settore sebbene non sia ancora scaduta la clausola di non concorrenza con la Mondadori, alla quale è stata ceduta la Rizzoli Libri. «Come tutti sanno non avrei mai venduto: io, all'attività libraria ci tengo, la ritengo molto importante», ha dichiarato Cairo. E la contiguità col giornale la dimostrerebbe il nome pensato per la nuova casa editrice: Solferino 28.

L'editoria si impara a scuola?

di Giuseppe Strazzeri

*Lettere, filosofia, più in generale le scienze umane, sempre più appaiono come *cursus studiorum* da guardare con sospetto rispetto all'attrezzatura ritenuta necessaria a un ingresso consapevole nel mondo del lavoro. Invece proprio la capacità di innovazione del curriculum umanistico è al cuore della possibilità di creare un ceto competente e consapevole di produttori di cultura.*

È

moneta piuttosto corrente, nel nostro paese, accusare il percorso di studi universitario italiano di essere poco formativo dal punto di vista della dotazione necessaria a cimentarsi nel mondo professionale. Enciclopedismo, erudizione spesso minuziosa e mancanza di concrete relazioni con l'ambiente lavorativo: questo il cuore delle critiche tradizionalmente mosse alla formazione accademica nostrana. Tale valutazione può diventare poi particolarmente severa quando a essere sotto disamina sono le facoltà umanistiche. Lettere, filosofia, più in generale le scienze umane sempre più appaiono come *cursus studiorum* da guardare, se non con sospetto, perlomeno con condiscendenza da parte dell'addetto delle risorse umane di turno il quale, se particolarmente benevolo, potrà tutt'al più riconoscere in questo o quel candidato un qualche talento, seppur maldestramente impiegato ad acquisire conoscenze dalla dubbia se non nulla utilità.

Non ho strumenti o informazioni particolari per dire come stiano oggi esattamente le cose sotto questo aspetto, anche se sono al corrente delle spesso coraggiose innovazioni in seno al curriculum intraprese da questo o quell'ateneo, in parte anche allo scopo di correggere tale visione. Posso tuttavia dire con certezza che la mia diretta e personale esperienza di studio, nel corso degli ormai lontani anni ottanta presso l'Università degli Studi di Milano, Dipartimento

di Filologia Moderna, testimonia in realtà l'esatto contrario, ossia l'aver avuto la possibilità di approntare, fin dagli anni della formazione universitaria, una personale attrezzatura con la quale muovere i primi passi verso l'acquisizione di una professionalità certa in campo editoriale.

Tutto in realtà ebbe inizio con quello che a suo tempo mi apparve come un vero e proprio rovesciamento copernicano, peraltro non immediatamente ovvio da accettare, in merito al mio stesso oggetto di studio, ossia la letteratura. Il dato per me infatti più decisivo da un punto di vista dell'imprinting professionale, e questo ben prima di sapere che l'editoria sarebbe diventata per me un'occupazione, fu in primo luogo lo studio, o meglio il considerare oggetto di studio l'atto della lettura, nella sua consustanzialità all'operazione di scrittura che la precede, senza la quale qualunque creatività autoriale resta di fatto incompiuta. Va da sé che indissolubilmente legato all'approfondimento dell'atto del leggere nelle sue implicazioni teoriche ed estetiche non poteva che esserci poi lo studio attento e problematico dell'altro negletto contraente il patto che qualunque autore sa di dover sottoscrivere nel momento in cui si cimenta nello scrivere, ossia il pubblico. E altrettanto inedita e arricchente fu per me la scoperta del pubblico non come accidentale, per quanto interessante, ricaduta sociologica o, peggio, necessario e sgradevole pedaggio imposto al genio artistico, ma come dinamico e compartecipe soggetto dell'esperienza creativa della scrittura, esplorata pertanto nei suoi significati profondamente sociali. L'idea, da qui, che la storia della letteratura possa leggersi come la storia delle diverse attualizzazioni che lettori diversi nei secoli hanno operato della medesima opera; il concetto secondo cui il significato stesso di un testo letterario risiede nel rapporto che esso instaura con il soggetto che tale testo legge; queste e mille altre suggestioni, oggi so con retroattiva certezza, trovavano strada in me sotto forma di ben più di una salutare lezione di democrazia culturale, bensì di vera e propria propedeutica a quel peculiare ruolo di intermediazione tra chi scrive e chi legge che è il cuore stesso della funzione editoriale.

Avendo condotto successivamente studi post laurea in ambienti accademici statunitensi, ai tempi profondamente impregnati di postmodernismo e di suggestioni decostruttiviste, mi resi

rapidamente conto che l'armamentario teorico con cui ero partito non mi rendeva particolarmente "attuale" in una società culturale e accademica che, forse perché non obbligata a confrontarsi con i perduranti spettri dell'idealismo, era comprensibilmente attratta da altro genere di considerazioni in seno all'oggetto letterario. Tale strumentazione tuttavia faceva di me perlomeno un curioso osservatore dei fenomeni culturali che mi circondavano, proprio sotto la prospettiva per me nuova e feconda della ricezione. E si trattava di una prospettiva particolarmente interessante da adottare in un paese che, dall'editoria al cinema per arrivare al teatro e all'arte contemporanea, mi sembrava godere di una per me inedita libertà di poter far a meno della sterile, a volte sin comica distinzione tutta europea tra intrattenimento e cultura, e che perciò, quando si serviva di termini come *High Brow* e *Low Brow* o *Literary* e *Commercial*, pareva farlo partendo immancabilmente da una sorta di precondizione teorica che trovava puntualmente traduzione nella prassi creativa: l'accertamento cioè dell'esistenza di un pubblico, grande o piccolo che fosse.

Tutti questi strumenti, arricchiti com'è ovvio dall'esperienza specifica, hanno via via contribuito a formare quella che per me è stata ed è tutt'ora la chiave metodologica, se non addirittura deontologica, del lavoro editoriale e che consiste, di fronte a un testo, nel porsi non con la corazza difensiva della domanda: "mi piacerà?", ma con la vulnerabile responsabilità dell'interrogativo: "a chi piacerà?". Si tratta a mio parere di una posizione che da un lato marca senza ambiguità la costitutiva ma non sempre chiara differenza tra lettore comune e editore, al di là delle semplificazioni che talora vorrebbero vedere negli editori degli arbitri capricciosi dotati di superpoteri decisionali in merito a ciò che si dovrebbe o non dovrebbe leggere. Dall'altro credo rilanci, attualizzandola, la specificità del lavoro editoriale rispetto a sin troppo romanticizzati protagonismi che, se potevano forse avere un senso in un'editoria novecentesca che lavorava su un territorio di alfabetizzazione ancora relativamente recente, risultano io credo inservibili nell'esplosione contemporanea dei codici linguistici e simbolici. Ultima ma non ultima notazione, tale prospettiva ha io credo il non trascurabile pregio di ricordare all'operatore editoriale il fatto di lavorare

in un'industria culturale che, proprio in quanto industria, ambisce legittimamente a dei profitti, nel rispetto della pluralità dei gusti, degli strumenti, delle aspirazioni di una rete di pubblici diversi che è giusto auspicare la più ampia possibile. In definitiva perciò la cognizione teorica, divenuta poi pratica e potrei forse dire anche civile, dell'imprescindibilità del pubblico rispetto non direi neppure al testo ma all'"oggetto editoriale", ha spostato in me io credo una volta per tutte la percezione della figura dell'editore tanto dal ruolo di capriccioso e privilegiato censore, quanto da quello di mercante che si aggira nel tempio della cultura. Ritengo certo si sia trattato di un lascito culturalmente trasformativo per me, ma che può forse anche offrire risposta alle odierne diffidenze verso i curricula umanistici, in specie in merito alla creazione di operatori culturali contemporanei aggiornati, sempre più spesso auspicati di formazione tecnico-manageriale, dei quali si tralascia perciò secondo me il ruolo più importante e delicato, ossia di responsabile e competente mediatore di contenuti sui quali sarebbe bene disporre di una competenza non accessoria. E si tratta di un ruolo che occorrerebbe peraltro rivendicare con convinzione e difendere con energia tanto più in un tempo come quello che stiamo vivendo, in cui pratiche sempre più evolute e aggressive di disintermediazione di stampo eminentemente commerciale tendono a suggerire al pubblico una sovrapposizione concettuale, fin troppo facile per non essere sospetta, tra rapidità di accesso al consumo di contenuti e libertà nello sceglierli.

Legiferare sul digitale

di Piero Attanasio

L'incrocio tra immaterialità del digitale e immaterialità della proprietà intellettuale sembra generare una rete di nodi, culturali prima che politici, difficili da sciogliere. E se tempestività e concretezza sono trappole che il digitale presenta ai processi legislativi, ciò che manca non è la velocità né il contatto con la realtà immediata, quanto piuttosto una solida elaborazione teorica, che metta assieme competenze giuridiche ed economiche con la capacità di comprendere l'evoluzione tecnologica.

Il dibattito europeo sul diritto d'autore nel mercato unico digitale induce riflessioni che vanno oltre il mondo editoriale. Sembra che l'incrocio tra immaterialità del digitale e immaterialità della proprietà intellettuale generi una rete di nodi, culturali prima che politici, difficili da sciogliere. Ci si arrabatta sul nodo più prossimo, ma si finisce per infittire le maglie della rete nel suo insieme.

Da due anni sono immerso nell'intenso, spesso rissoso dibattito sulle norme proposte dalla Commissione europea per *modernizzare* il diritto d'autore alle esigenze del *mercato unico digitale*. In questa esperienza mi sono imbattuto in tre difficoltà nel processo di formazione delle leggi: (i) l'ansia di inseguire i tempi del digitale, quando occorrerebbe anticiparli; (ii) l'ancoraggio al caso concreto, così da trarne conforto, quando occorrerebbe un livello maggiore di astrazione; (iii) il ricorso all'analogia con l'analogico (se mi si passa il bisticcio) come metodo per comprendere la natura e le dinamiche evolutive del digitale.

Si può raccontare ciò che sta accadendo al diritto d'autore alla luce di queste premesse, dovendo prima fare un ultimo passo indietro. Il diritto d'autore è un meccanismo complesso che si basa tuttavia su un principio semplice: chi crea ha l'esclusiva sulla propria opera, e all'autore dev'essere sempre richiesta una preven-

tiva autorizzazione per qualsiasi utilizzo. Salvo poche eccezioni, fissate dalla legge.

La stessa cosa si può raccontare in modo diverso: ogni utilizzo di un'opera protetta è vietato a meno che non sia autorizzato dal titolare del diritto (o da un'eccezione). La sostanza non cambia ma la retorica è diversa: il diritto d'autore come divieto, invece che come diritto. Su questa differenza si costruiscono castelli. E qualche gaffe clamorosa, come quella che ha visto protagonista Julia Reda, unica parlamentare europea del Partito Pirata, in genere molto scaltra nell'argomentare. La storia è illuminante: nella Giornata mondiale del diritto d'autore Reda twitta: «Sto provando a leggere il *Diario di Anne Frank*, ma il diritto d'autore me lo impedisce». D'oltreoceano, un brillante autore canadese, John Degen, risponde con un articolo dal titolo: *Why I bought Anne Frank's Diary for a German Pirate*, in cui racconta di aver acquistato, per pochi euro, una copia del *Diario* facendola recapitare in Parlamento, dicendosi lieto di aver pagato i diritti d'autore alla Fondazione Anne Frank e notando come i diritti siano scaduti in alcuni paesi e prossimi a scadere in quelli che hanno riconosciuto una proroga legata al periodo bellico, solo perché l'autrice è stata uccisa nel 1945.

Storia illuminante perché svela un meccanismo ricorrente quando dall'espressione "ogni uso è vietato" si omette la seconda parte: "senza l'autorizzazione dell'autore". Autorizzazione che da secoli si ottiene facilmente tramite meccanismi di mercato, per cui il *Diario* è disponibile in ogni lingua in edizione economica a pochi euro.

Il tema emerge nel digitale perché gli usi si moltiplicano, grazie alla facilità di riproduzione e diffusione delle opere, mentre i meccanismi di mercato per regolarli non si attivano con la stessa rapidità, per cui capita sempre più spesso che ottenere un'autorizzazione sia più complesso, e quindi costoso, che nel passato. Da qui la necessità di modernizzazione.

Ma veniamo finalmente alla Direttiva europea. Proverò a parlarne indipendentemente dalla mia opinione sul merito che, come denuncia il mio curriculum speso in gran parte in Associazione Italiana Editori, è totalmente a favore di una maggior difesa e valorizzazione dei

diritti. Insomma, sono portatore di un punto di vista distorto, ma proverò a non farmene condizionare.

Il terreno in cui i problemi sopra enunciati sono più evidenti è quello delle eccezioni, e in particolare quelle in ambito educativo a causa della difficoltà di utilizzare opere o brani di opere in classe o nelle piattaforme educative online a sostegno della didattica. Ciò di cui parliamo non è la difficoltà finanziaria per il pagamento dei diritti (che certamente c'è, ma è questione diversa) ma l'assenza di meccanismi che consentano di acquisire i diritti in modo rapido ed efficiente, così da non associare al pagamento del diritto costi di transazione eccessivi.

Di fronte a questa difficoltà, la risposta è la creazione di un'eccezione al diritto d'autore, cioè di un caso – da definire nel dettaglio proprio perché eccezionale – in cui l'autorizzazione non è necessaria. Il centro della discussione diventa allora l'individuazione del confine tra ciò che ricade nell'eccezione e ciò che resta fuori. Discussione che segue le regole del giornalismo: quali opere o loro porzioni e per quali usi (*what*), da parte di quali destinatari (*who*), per quanto tempo (*when*), in quali luoghi (*where*), per quali scopi (*why*). E qui emerge il primo problema: il tempo del legiferare. La proposta di Direttiva è stata emanata nel settembre 2016, al termine di analisi di impatto condotte nell'anno precedente. Ben che vada sarà approvata nella primavera del 2018 e – sempre nella migliore delle ipotesi – sarà recepita da un buon numero di stati membri alla fine del 2019. Cioè: si inizia a studiare nel 2015 un contesto tecnologico, economico, socioculturale, per emanare una norma che entrerà in vigore come minimo quattro anni dopo. Non si chiede alla politica – scienza e prassi di cui abbiamo una fiducia sempre minore – una lungimiranza eccessiva?

L'ansia del legislatore è giustificata: deve entrare nel dettaglio perché in uno stato di diritto un'eccezione vaga è un ossimoro giuridico. Ma si pretende di regolare un futuro i cui dettagli non sono conoscibili.

La Commissione europea ha inserito un elemento di equilibrio: l'eccezione vale solo quando non sia possibile ottenere gli stessi usi tramite una licenza. La norma ha precedenti nel Regno Unito e ha dato nel tempo buona prova di sé. Il ragionamento è semplice:

se il mercato è in grado di trovare una soluzione, si adotterà quella, se non lo è, prevale l'interesse pubblico a che le opere siano usate, almeno entro certi limiti e per certi scopi, all'interno di percorsi didattici in classe o online.

La proposta della Commissione è sufficientemente astratta. Si definisce un problema in modo generale ma non generico – l'uso parziale di opere (*what*) in classe o online (*where*) da parte di studenti di corsi di scuole e università (*who*) al fine di illustrare un insegnamento (*why*) per il tempo dello stesso insegnamento (*when*) – ma l'eccezione si applica in mancanza di una soluzione diversa.

Le proposte emendative sono talvolta sorprendenti e denunciano la terza difficoltà: l'analogia con il noto, con il pre-digitale. Le più significative sotto questo profilo sono quelle che prevedono un obbligo di pubblicità di tali licenze con forte intervento dello Stato, chiamato a costruire grandi banche dati nazionali – e poi una europea – dove tutte le licenze siano disponibili. La mania di centralizzare le informazioni in un unico punto sembra davvero fuori dal tempo del web. Si ragiona per analogia al noto: le banche dati di libri in commercio, con l'aggiunta di una lista di riviste scientifiche, sono uno strumento sufficiente per costruire informazioni sulle licenze per fotocopiare parti di opere letterarie. Ma che dire, oggi, della possibilità d'uso digitale di copie di articoli di diverso genere, Internet news, immagini, audiovisivi, post, user generated content, musiche, software, giochi, simulazioni...

Di particolare interesse è il fatto che a presentare emendamenti che prevedono un ruolo attivo dei governi sono anche parlamentari del gruppo liberale, o che un documento di Business Europe, la confederazione delle associazioni industriali europee, esprime apprezzamento per il meccanismo di prevalenza delle licenze ma poi si riferisce solo a sistemi di gestione collettiva in regime di monopolio, dimenticando il recentissimo dibattito sulle società di gestione, tutto centrato sulla fine dei monopoli in questo settore.

Nel mondo delle tecnologie applicate alla gestione dei diritti d'autore, nel frattempo, crescono iniziative su basi molto diverse (l'ultima è a guida italiana: ARDITO, www.ardito-project.eu). Si è abbandonata l'idea di centralizzare le informazioni sui diritti a favore di sistemi in cui al massimo possono darsi luoghi di transito (*hub*) in

grado di smistare gli utenti verso reti distribuite di servizi e informazioni. E si evidenzia come una diversa gestione delle informazioni possa modificare il confine tra gestione individuale (l'utente chiede il permesso al titolare del diritto) e gestione collettiva, rimescolando le carte secondo esiti che oggi non è possibile prevedere.

Il problema, tuttavia, non è nella mancanza di conoscenza (invero un po' da iniziati) di questi temi da parte del legislatore. Il punto è che quanto più si va nel dettaglio, prevedendo quali licenze debbano prevalere e come devono essere pubblicizzate, tanto più si va incontro a questi errori.

La stessa dinamica è presente sul tema delle opere fuori commercio. Eppure se ne parla da quasi un decennio: era il 2008 quando è stata annunciata la transazione tra Google e autori e editori statunitensi per gestire appunto le opere fuori commercio per diverse tipologie di sfruttamento commerciale da parte del motore di ricerca.

Ci sono state esperienze diverse, l'unica che ha condotto a risultati concreti è stata quella francese. Quasi a suggerire che dalle parole discendono schemi normativi, la banca dati dei libri fuori commercio creata in Francia si chiama RELIRE, cioè *Registre des Livres Indisponibles en Réédition Électronique*, dove si parla di *riedizione elettronica* di libri non più disponibili in commercio. Il sistema francese è basato sull'idea che, nei casi in cui il titolare del diritto non sia attivo per conto suo, una società di gestione collettiva può concedere i diritti di riedizione digitale di libri fuori commercio anche a editori privati. I risultati sono 164mila licenze acquistate dagli editori per altrettanti libri riediti o in corso di ripubblicazione.

La legislazione europea parte da parole diverse: si parla di *biblioteche digitali*; non di riedizioni ma di *digitalizzazione del patrimonio culturale*. Di conseguenza la proposta di Direttiva consente ai soli istituti di tutela del patrimonio culturale di essere il nuovo editore (online) di un libro non più in commercio.

Così, l'unico sistema che sta funzionando, quello francese, appena bocciato dalla Corte di Giustizia perché non aveva una copertura nelle direttive europee, resterebbe illegale, mentre saranno possibili solo riedizioni da parte del settore pubblico, sempre con il sostegno pieno dei gruppi dei conservatori e dei liberali europei (a

eccezione di quelli francesi, con il sospetto che sia per spirito nazionale più che per convinzione liberale).

Ma la parte più illuminante del dibattito, per il nostro discorso, è quella che prefigura la modalità di scelta della società di gestione legittimata a concedere la licenza sulle opere fuori commercio. La proposta della Commissione parte dall'essenziale: la società deve essere rappresentativa dei titolari di diritti vincolati dall'accordo. Stabilisce anche un preciso criterio di rappresentatività: «sulla base dei mandati conferiti dai titolari di diritti». Quindi, la società deve raccogliere mandati ad hoc per questo scopo e se ne raccoglie in misura tale da risultare rappresentativa può licenziare anche opere di titolari non aderenti. Ciò sarebbe sufficiente a stabilire una regola astratta applicabile alla molteplicità di situazioni presenti e future. Ma non ci si ferma qui: la proposta della Commissione chiede che le società di gestione abbiano sede nel paese in cui le opere sono state pubblicate per la prima volta. Perché questa aggiunta? Dal canto suo una proposta presentata dalla Presidenza estone del Consiglio europeo (in discussione al momento in cui scrivo) chiede che le società abbiano sede nel paese dell'istituto culturale che chiede la licenza. Trovo assurdo che nessuno concepisca che, all'interno dell'Unione Europea, la sede della società è una variabile irrilevante. Che nessuno concepisca, per esempio, che possano esservi – se non oggi, in futuro: ma non si legifera per il futuro? – società che abbiano una rappresentanza europea o comunque transnazionale (definita per esempio dalla lingua invece che dai confini degli stati) di una categoria di autori o di editori. Eppure la Direttiva ha nel titolo il “mercato unico”!

L'ansia da caso concreto, accompagnata da scarsa astrazione nella definizione della regola generale, trova tre esempi evidenti nella proposta di Direttiva.

Il primo nasce dal contenzioso tra editori di giornali e Google News che si vuole risolvere attribuendo un diritto connesso agli editori “giornalistici” (*press publishers*) così da modificare i rapporti contrattuali a loro favore. I diritti connessi non sono un'invenzione di oggi. Esistono da tempo in capo ad alcune categorie di produttori (quelli musicali e audiovisivi) in ragione degli «investi-

menti necessari» alla loro attività al fine di «garantire la disponibilità di [un] soddisfacente rendimento degli investimenti» (i virgolettati sono tratti dal Considerando 10 della Direttiva n. 29 del 2001). Sarebbe logico ragionare se sia opportuno ampliare queste categorie di produttori ad altre, e a quali, per quali motivi. Ci si limita invece ad agire sul singolo caso utilizzando, forzandola, una categoria giuridica che ha una ratio più generale.

Non è diverso l'approccio sull'articolo che intende risolvere un problema nato con una sorprendente sentenza della Corte di Giustizia che – rovesciando il senso comune ancor prima che una giurisprudenza consolidata – ha sostenuto che (a) poiché le Direttive non citano gli editori come titolari dei diritti (b) questi non devono ricevere alcun equo compenso previsto a fronte di alcune eccezioni. Quindi, la Corte individua una causa (a) e ne fa derivare un effetto (b), producendo così danni enormi in alcuni paesi, e in particolare in Germania, dove si stima che gli editori (prevalentemente di saggistica) sono chiamati a restituire 350 milioni di euro. La proposta della Commissione – e gran parte del dibattito successivo – si concentra sull'effetto senza curarsi della causa, stabilendo che gli editori hanno diritto a un compenso, senza intervenire sulla loro qualifica come titolari di diritti.

C'è infine il tema del cosiddetto *value gap*, cioè dell'evidente squilibrio nella distribuzione del valore a favore dei mega-intermediari internazionali, secondo meccanismi che lasciano le briciole ai creativi e alle industrie culturali. In questo caso si utilizza il diritto d'autore come strumento di riequilibrio competitivo, introducendo regole che riducono quella sorta di “diritto all'insaputa” introdotto quasi due decenni or sono per garantire la posizione di soggetti che si limitavano a fornire servizi di accesso alla rete. Il cambiamento non è dettato dalla palese incongruenza che deriva dall'applicazione delle stesse garanzie a chi svolge attività affatto diverse, ma come dall'urgenza di avere uno strumento di politica della concorrenza. Il rischio è che gli effetti sui mercati delle norme saranno limitati se il problema non sarà affrontato con maggiore sistematicità, perché la tutela del diritto d'autore ha certamente, in questo caso, un effetto pro-competitivo, ma da solo non risolve il problema. Che avrebbe bisogno di un approccio più sistemico, a partire dall'esigenza di ab-

bandonare il criterio per cui l'obiettivo delle politiche a favore della concorrenza è solo la minimizzazione del prezzo pagato dai consumatori nel breve periodo, come ha di recente spiegato Lina Khan in *Amazon's Antitrust Paradox*, pubblicato su «The Yale Law Journal» (n. 126, 2017).

Mi vien da dire, in conclusione, che tempestività e concretezza sono trappole che il digitale presenta ai processi legislativi. Ciò che manca non è la velocità né il contatto con la realtà immediata. Manca piuttosto una più solida elaborazione teorica, che metta assieme competenze giuridiche ed economiche – come sempre è necessario quando si interviene sui mercati, anche quelli culturali – con la capacità di comprendere l'evoluzione tecnologica. E la responsabilità non è solo della classe politica. È ancor più nei nostri limiti teorici e analitici.

Uffici stampa 4.0? Dalla “terza pagina” alla promozione digitale della lettura

di Valeria Pallotta

La connettività digitale sta influenzando sempre più le nostre abitudini e trasformando i linguaggi della comunicazione editoriale. Alla metamorfosi del lettore, del giornalista, e forse anche del lettore, corrisponde la moltiplicazione di canali, strumenti e linguaggi per individuare gli interlocutori adatti. Di fronte ad una lettura sempre più multicanale come si deve posizionare ufficio stampa e editore?

Nel suo libro di recente uscita, *Marketing 4.0. Dal tradizionale al digitale*, Philip Kotler, “guru del management” e grande esperto di strategie di marketing, sostiene che in un mondo sempre più online, il contatto offline non solo rappresenta un efficace elemento di differenziazione, ma deve svolgere un ruolo complementare all’interazione digitale, per favorire la connessione tra esseri umani e il loro coinvolgimento come clienti. La connettività digitale infatti sta influenzando profondamente il comportamento e le abitudini dei consumatori: secondo un sondaggio di Google, il 90% delle nostre interazioni con i media è oggi mediato da smartphone, tablet, laptop e televisori, inoltre ogni giorno il tempo trascorso in modo sequenziale o simultaneo davanti a un display è di più di 4 ore. Sono online quattro persone su dieci nel mondo, e, secondo una previsione Cisco, entro il 2019 questa quota aumenterà di dieci volte.

Negli Usa inoltre, scopriamo che, secondo i dati rilevati dal Pew Research Center, l’impiego dei social network a scopo informativo è in progressivo aumento: questa tendenza a consultare le notizie attraverso i social network è sviluppata dal 67% degli adulti americani.

E in Italia, cosa succede? Secondo i dati raccolti da Audiweb, Facebook conta 30 milioni di utenti attivi, con una penetra-

zione di circa il 97% se si considera che gli utenti mensili di Internet sono stimati in circa 31 milioni. Nelle aziende è aumentato fortemente l'impiego (a scopo promozionale) di Instagram, passato dal 29 al 69% in un anno, LinkedIn, cresciuto dal 45% del 2016 al 64% attuale, e YouTube, dal 70 all'81% (Studio Università Bicocca).

Anche l'editoria libraria sembra finalmente essersi resa conto della potenzialità dei social network per mettere in relazione contenuti e lettori. Questo inseguimento però quali trasformazioni comporta nelle modalità e nel linguaggio della comunicazione editoriale?

Ne abbiamo parlato con Gino Roncaglia, docente di Informatica applicata alle discipline umanistiche e di Applicazioni della multimedialità alla trasmissione delle conoscenze presso l'Università degli Studi della Tuscia, nonché autore di numerose pubblicazioni dedicate al settore dei nuovi media. Dopo un invito alla prudenza rispetto alla stima della penetrazione dei social network (negli account personali spesso si conteggiano quelli legati ad aziende, associazioni, o quelli inattivi e abbandonati), Roncaglia osserva che la natura stessa di questi strumenti, «una sostanziale piattaforma per la pubblicazione e la condivisione di contenuti, e dunque in qualche misura essa stessa una piattaforma editoriale», si presta a un interesse aggiuntivo: «Se si considera che i social network sono in diretta concorrenza con l'editoria tradizionale nell'uso del tempo, si capirà che le relazioni fra mondo dell'editoria e mondo dei social non possono certo essere viste solo in termini di sfruttamento di spazi per la promozione editoriale: il rapporto è assai più complesso, ed è in qualche misura legato alla capacità di integrare l'esperienza d'uso dei social e la fruizione di contenuti editoriali tradizionali. Gli uni e gli altri fanno parte dello stesso ecosistema comunicativo, e assorbono fasce di tempo per molti versi analoghe. La comunicazione editoriale sui social non può insomma limitarsi alla promozione di un prodotto "esterno", ma deve sviluppare una qualche forma di continuità comunicativa fra contesti e contenuti diversi ma non totalmente indipendenti. Chi si occupa di comunicazione editoriale sui social deve certo conoscerne i linguaggi (e quindi avere una forte familiarità con la comunicazione visiva e veloce e con le potenzialità interattive e virali della rete) ma deve anche conoscere molto bene

i propri contenuti editoriali e deve saperli collegare ai linguaggi e all'ecosistema social». Secondo Letizia Sechi, esperta di editoria digitale e *digital marketing* per l'editoria, «il principale cambiamento provocato dall'utilizzo dei social media nell'editoria è consistito nel mettere per la prima volta editore e lettore a diretto contatto, senza intermediari. Questa è anche la principale ragione per stare in rete: un'occasione importante per ascoltare e raccogliere informazioni, analizzarle, prendere decisioni migliori e più informate. Forse gli editori non l'hanno nemmeno metabolizzata del tutto ancora oggi. Stabilire una presenza in rete significa scegliere un tono di voce che può essere allineato all'identità editoriale oppure essere straniante; definire un piano di contenuti per la produzione e la distribuzione; selezionare le risorse umane ed economiche in modo appropriato; non ultimo saper fare tesoro dei dati che derivano da questo lavoro, e che non potranno essere sostituiti da nessun'altra fonte».

Per la promozione editoriale un tempo c'era la terza pagina dei quotidiani, con recensioni di libri e riflessioni da parte della critica letteraria. Oggi le pagine degli spettacoli hanno fagocitato quelle della cultura, con la spettacolarizzazione dell'evento culturale, e gli uffici stampa convivono ormai con quell'affascinante e complesso "ecosistema di contenuti granulari", caratterizzato da codici comunicativi diversi, che è la lettura digitale. La comunicazione digitale, in una prospettiva futura e in relazione anche alla crisi dei giornali, può sostituire il ruolo dell'ufficio stampa? È ipotizzabile immaginare redazioni esterne e agenzie di professionisti della comunicazione che ne gestiscano tutti gli aspetti? Secondo Gino Roncaglia, «più che sostituire l'ufficio stampa, si tratta di prevedere al suo interno anche le competenze necessarie alla gestione della comunicazione online. Cosa non facile, perché quando parliamo di comunicazione online parliamo in realtà di un insieme assai eterogeneo di canali e strumenti: ci sono i blog letterari e le riviste online, che per certi versi – in particolare nello stile comunicativo – presentano una certa continuità rispetto al passato ma che richiedono comunque la padronanza di strumenti specifici (valutazione della diffusione e dell'impatto attraverso metriche web ecc.); ci sono i social network, a loro volta estremamente differenziati (si va dalla comunicazione quasi esclusivamente visiva di strumenti

come Instagram e Snapchat alla comunicazione breve di Twitter e a quella comunque sintetica ma più articolata e multimediale di Facebook); ci sono le piattaforme di social reading; ci sono i canali di comunicazione diretta, come le mailing list; ci sono gli store, che attraverso recensioni e *collaborative filtering* costituiscono probabilmente la più importante piattaforma di selezione editoriale, e che un editore deve comunque presidiare, se non altro per capirne bene le dinamiche e il funzionamento».

Per Letizia Sechi, «tracciare ancora una distinzione tra comunicazione digitale e ufficio stampa è un anacronismo che si paga caro, soprattutto in termini di strategie. Il digitale dovrebbe essere una competenza diffusa, in grado di permeare ciascuno dei mestieri editoriali nei modi più pertinenti. Così, l'ufficio stampa dovrebbe conoscere – con una sensibilità che dovrebbe essergli già propria – la distinzione tra i vari tipi di blog, ed essere in grado di tessere le relazioni in modo da innescare le dinamiche virtuose che questo tipo di lavoro, ben condotto, può attivare. In coordinamento con un ufficio marketing, se c'è, o dotandosi di strumenti e competenze ulteriori, può poi prendere decisioni più informate in base ai dati e ai numeri che la rete mette a disposizione, a seconda degli obiettivi di comunicazione previsti».

Conoscere le regole del SEO e del SEM, le *keywords*, saper scrivere un articolo e un comunicato stampa per il web, utilizzare correttamente e interpretare le metriche di analisi per Twitter e Facebook, saper segmentare i media e il target di riferimento, diventano quindi tutte competenze oggi più che mai necessarie e richieste.

Secondo Francesca Marson, blogger acuta e voce originale di *Nuvole d'inchiostro*, che ospita nel suo blog recensioni, articoli di approfondimento, interviste ad autori italiani e stranieri, «difficilmente la comunicazione digitale può completamente soppiantare o sostituire il ruolo della stampa. Semmai quello che mi auguro possa accadere è una maggiore ibridazione fra le rispettive funzioni degli operatori. Considerata la bulimia di nuove uscite in libreria, credo occorra capitalizzare gli sforzi: in alcuni casi la condivisione di un pezzo da parte della casa editrice, tramite le *Instagram stories* (pubblicazione di foto e video a tutti i propri follower), può avere esiti ben più funzionali rispetto alla sola recensione pubblicata sul

quotidiano. Utilizzando i due canali in modalità integrata, o in ogni caso quelli più adatti, si dà una vita più lunga a una recensione. Moltiplicando la visibilità di un singolo pezzo ottengo allo stesso costo un risultato potenzialmente più ampio. Così come gli eventi (le presentazioni, i festival, i reading) dovrebbero riverberare nel tempo diventando a loro volta contenuti: a evento concluso, esaurito il *live tweeting* (se c'è stato), terminato il passaggio in Italia di un grande nome straniero, l'incontro può trasformarsi in un piccolo thesaurus al quale l'editore deve continuare ad attingere per promuovere i propri libri. Diventa prestigio, ritorno d'immagine, costruzione di un dialogo costante con i lettori».

«Forse bisogna pensare che il lettore è cambiato», ci dice Letizia Sechi. E forse, sembra dirci Serena Danna, giornalista specializzata in culture digitali al «Corriere della Sera», a essere cambiato è anche il modello e il lavoro del giornalista, di quello tradizionale come culturale: «Fino a qualche anno fa si usciva a fare l'intervista e si tornava in redazione a scriverla; ora, invece, si esce con telecamera e smartphone, si fanno riprese, si registra l'audio e magari si fanno delle foto. Oggi, infatti, c'è l'idea che un servizio non si esaurisca nel solo testo, ma debba avere un corredo multimediale. Ed è proprio questo corredo multimediale cui diamo spazio attraverso il canale digitale».

Questo solleva anche un'ulteriore riflessione, relativa a come siano cambiati i rapporti tra la parola e l'immagine nella costruzione del contenuto culturale. Per Letizia Sechi «nella produzione della propria comunicazione gli editori devono (ormai) fare i conti con la necessità di produrre anche la parte visiva che accompagni i testi, in qualunque ambiente si trovino e secondo le regole di ciascuno, con particolare attenzione ai siti e ai blog degli editori stessi».

In un articolo del 26 luglio su ilLibraio.it Gino Roncaglia rifletteva su come questi linguaggi rappresentino al contempo nuove e sfidanti strategie da utilizzare anche per avvicinare alla lettura le giovani generazioni, perché «la strada della promozione digitale della lettura (indipendentemente dai supporti usati) è oggi – e nell'immediato futuro – assai più promettente ed efficace della promozione della lettura digitale...». Ampliando questa affermazione

al tessuto più ampio dei lettori in Italia, Letizia Sechi ritiene che sia fondamentale promuovere, prima ancora dei libri, la lettura (qualsiasi tipo di lettura) restituendole accessibilità, desiderabilità e valore.

Tra i differenti strumenti e ambienti per farlo, «il booktrailer prodotto dall'editore può avere come destinazione, oltre al web, anche il punto vendita fisico, laddove è possibile avere uno spazio per proiettarlo. Può essere anche spontaneo, frutto della fantasia e creazione dei lettori, come succede per esempio al festival Mare di Libri di Rimini. Le piattaforme di social reading prevedono un proprietario (da Amazon per Goodreads al Gruppo Mondadori per Anobii, per citare due delle più note) che deve essere in grado di garantire solidità tecnologica e – per quanto possibile – trasparenza, perché la discussione intorno ai libri viva e cresca in modo interessante. Parlando di blog, credo che ci si dovrebbe interrogare sull'attribuzione del termine “letterari” a qualunque sito o blog parli (o forse sarebbe più corretto dire “nomini”) dei libri. Se il discrimine risiede nella competenza, qualità dei contenuti e conoscenza della materia, i blog, tanto quelli amatoriali quanto i letterari contribuiscono alla promozione del libro, formando delle micro-reti interessanti da presenziare e conoscere: se ben coltivate sono infatti fondamentali per consolidare e ampliare la rete di fiducia intorno all'editore».

Secondo Francesca Marson, se «la maggior parte degli editori italiani è presente sui tre social network principali (Facebook, Twitter, Instagram), le potenzialità intrinseche di ciascun social – in particolar modo di Instagram, che è in crescita – vanno ancora esplorate. Così come non è mappata in maniera scientifica la rete, che è ovviamente vastissima rispetto alle redazioni dei giornali: si ha la sensazione che manchi ancora una figura interna alle case editrici, che si occupi in modo continuativo e specifico di individuare – fra blogger, youtuber, comunità online – gli interlocutori adatti. Ovviamente tenendo conto che il settore digital di alcuni grandi e medi editori è certamente più strutturato di altri».

Come sfruttare quindi l'uso del digitale per mettere a valore questa esperienza di “allargamento” della lettura?

Secondo Letizia Sechi «selezionare alcuni elementi di interesse intorno al libro e trovare i modi migliori per confezionarli e proporli ai lettori rappresenta proprio la strategia più editoriale

di tutte. Penguin per esempio offre più o meno regolarmente una guida pensata per i gruppi di lettura; per la saggistica poi le possibilità diventano infinite. È ovvio che anche solo in termini di risorse a disposizione (il tempo, prima tra tutte) l'editore non può proporre un corollario di conoscenza nemmeno per la metà dei libri che pubblica. Ma si potrebbe cominciare dal rispondere con eshaustività alle domande che spesso i lettori stessi pongono attraverso i canali social, e capire come valorizzare i vari punti di interesse. Forse questo, più di molto altro, posiziona l'editore come un riferimento culturale».

Aggiunge Francesca Marson, citando una recente intervista su «la Lettura» di Don DeLillo, che «oggi per esempio lo scrittore statunitense non scriverebbe più *Libra*: grazie a Internet, la conoscenza approfondita delle dinamiche del delitto Kennedy è alla portata di tutti. Trentacinque anni fa, invece, DeLillo girava il Nord America per incontrare testimoni ed esperti, visitava di persona i luoghi, raccoglieva prove e indizi: lo slancio narrativo di un simile progetto, negli anni duemila, necessiterebbe probabilmente di un approccio diverso (e forse non è un caso che Stephen King abbia “reinventato” l'omicidio più famoso della storia americana con il suo 22/11/63). Questo che cosa ci dice?».

Se è cambiato il lettore, il giornalista, e forse anche l'autore, ha senso parlare di lettura nel senso tradizionale del termine? L'Aie si è domandata nel 2017 se non sia il caso di rimettere in discussione questo concetto a favore di una “lettura multicanale”, dove i libri diventano contenuti di informazione e servizi attraverso siti Internet, riviste, social network, pay tv e molto altro.

Per trovare modalità efficaci per far incontrare buoni libri e lettori interessati, a una lettura multicanale non corrisponderà quindi il bisogno, tornando a Kotler, di una comunicazione in grado di ibridare linguaggi e strumenti, online e offline?

I LETTORI

Non è una manifestazione per vecchi.
I giovani e la partecipazione culturale
di Luca Maccarelli

Leggere sul cellulare: l'ecosistema
è il dispositivo
di Paolo Costa

Non è una manifestazione per vecchi. I giovani e la partecipazione culturale

di Luca Maccarelli

In Italia le manifestazioni culturali aumentano di anno in anno, ma i dati sulla lettura restano bassi, e le politiche ministeriali non sortiscono effetti. Il problema non riguarda soltanto i lettori adulti, sui quali è difficile incidere, ma anche i più giovani, che offrono un terreno più pronto a essere lavorato. Per farlo servono gli strumenti giusti, come quelli sperimentati da chi lavora in modo virtuoso con i ragazzi, facendo propri due concetti fondamentali: protagonismo e partecipazione.

È proprio vero, non c'è un attimo di respiro: a gennaio si parte coi libri usati, a febbraio protagonisti sono i paesi del Nord Europa, a marzo conviene non prendere appuntamenti visti Book Pride, Libri Come e Tempo di Libri (pietra dello scandalo dello scorso anno editoriale), aprile è monopolio di Bologna e della letteratura per ragazzi, maggio fa rima con Torino ma anche con Pistoia, a giugno si va al Mare (di Libri) a Rimini o si cercano Trame a Lamezia Terme, mentre a luglio Barolo è preda delle Collisioni, a settembre c'è solo l'imbarazzo della scelta tra Sarzana, Mantova, Pordenone e Matera, a ottobre cosa c'è di meglio della Sardegna e di Tuttestorie, con novembre arrivano BookCity e Lucca Comics, e a dicembre grande chiusura con Più libri più liberi a Roma.

L'elenco è lungo e sa essere noioso (e la ricerca della *variatio* si rivela più fiacca di quanto immaginato), ma dà conto in modo quasi icastico, e non esaustivo, della quantità e qualità di manifestazioni culturali in Italia.

Eppure, se anche le manifestazioni aumentano di anno in anno, con proposte sempre più specialistiche e di nicchia per un pubblico esigente o alla moda, la percentuale di chi ha letto almeno un libro nell'anno precedente diminuisce o, se va di lusso, resta stazionaria, come si dice di solito di chi è in condizioni critiche (i dati

più scandalosi sono rappresentati dal 39% di dirigenti e professionisti e dal 25% di laureati che non leggono alcun libro). Viene da chiedersi come sia possibile, ma soprattutto se queste manifestazioni culturali abbiano una qualche utilità o servano solo a movimentare le persone che già sono interessate all'argomento. Si ha l'impressione infatti che chi è già lettore interessato frequenti assiduamente i festival, mentre chi non legge non venga neppure scalfito da un'offerta tanto pletorica (d'altro canto incidere sul tasso di lettura degli over 30 è impresa difficile, a tratti titanica). E se ci spostiamo sui lettori più giovani la situazione cambia poco. Molte manifestazioni dedicano iniziative, spazi, programmi alle scuole, dal Salone del Libro di Torino al Women's Fiction Festival di Matera, dal Festival della Mente di Sarzana a Tempo di Libri, Pordenonelegge, Festivalletteratura ecc.; ognuno ha la propria peculiarità, ognuno propone formule e palinsesti diversi, eppure il bacino dei lettori non si riempie, anzi continua a soffrire del lento prosciugamento che negli ultimi anni ne ha fatto scendere il livello, quasi che la diminuzione dei lettori fosse in qualche modo legata al riscaldamento globale.

C'è un modo per invertire la tendenza? Un Protocollo di Kyoto da sottoscrivere e portare avanti con rigore? Forse sì, perché esistono buone pratiche che aprono prospettive interessanti per il futuro, se qualcuno vorrà ascoltarle. Tra queste, a mio parere, il Festival della Mente di Sarzana e Mare di Libri di Rimini sono esemplari e sottendono due concetti fondamentali per il nostro discorso: protagonismo e partecipazione.

Nel 2013 è uscito un interessante volumetto dal titolo *Eftofestival adolescenti*, a firma Matteo Lancini ed Elena Buday, e pubblicato per i tipi di Fondazione Eventi - Fondazione Cassa di Risparmio della Spezia (promotori del Festival della Mente di Sarzana). Il sottotitolo è piuttosto esplicativo: *Volontariato e impatto formativo dei festival di approfondimento culturale*. Come sottolinea Matteo Melley nella prefazione: «[...] nel corso dell'edizione 2012 [del Festival della Mente] è stata avviata un'indagine scientifica per comprendere il coinvolgimento dei giovani volontari nella manifestazione e studiarne le possibili ricadute in termini di crescita personale e culturale». La figura del volontario, infatti, è importantissima, se non indispensabile, in quasi tutti i festival culturali organizzati in

Italia, che con le poche risorse a disposizione, solitamente di provenienza privata, non riuscirebbero altrimenti a far fronte ai costi dell'organizzazione. D'altro canto il sistema volontariato porta con sé benefici indiretti che vale la pena approfondire.

Uno degli elementi che rilevava qualche anno fa Giulia Cogoli riguardo al Festival della Mente (di cui è ideatrice insieme a Raffaele Cardone) era la bassa partecipazione da parte del pubblico più giovane, ovvero le fasce di età 14-17 e 18-25 anni. Secondo le ricerche che il Festival effettuava regolarmente, nel 2007 il pubblico adolescente aveva rappresentato lo 0,8%, mentre quello dai 18 ai 25 anni il 5,8%. Alla Cogoli che gli chiedeva se ci fosse un modo per coinvolgere maggiormente i giovani, Gustavo Pietropolli Charmet, psichiatra e psicoterapeuta, grande conoscitore del mondo degli adolescenti e relatore storico di Sarzana, aveva risposto che non si potevano organizzare eventi mirati, perché sarebbero risultati ghehettizzanti; gli adolescenti avrebbero dovuto partecipare spontaneamente agli incontri, senza beneficiare di spazi protetti, che di sicuro non avrebbero abitato. Eppure, solo due anni dopo, e senza fare nulla, le percentuali erano passate al 3% per la fascia 14-17 anni, e addirittura al 12% per quella 18-25. Com'era possibile? La risposta è semplice, e sta nel fatto che in realtà il Festival già si occupava, indirettamente, di coinvolgere i più giovani, reclutandoli nell'organizzazione in qualità di volontari e rendendoli protagonisti attivi. «Fu Charmet» scrive la Cogoli «a spiegarmi che i giovani che ora partecipavano sempre più numerosi al festival erano gli ex-volontari che, cresciuti e memori di un'esperienza felice, acquistavano biglietti come pubblico normale: li avevamo avvicinati alla fruizione culturale.» In tal senso, sono significative le parole di uno dei volontari (ma tanti altri se ne potrebbero citare): «Anche se all'inizio l'aspetto culturale sembra marginale, poi involontariamente diventa importante, come un effetto collaterale».

Forse abbiamo toccato un punto nevralgico del discorso, un aspetto di cui si parla spesso, ma le cui applicazioni concrete sono sempre troppo sporadiche, non strutturate, lasciate nella maggior parte dei casi all'iniziativa dei privati, mentre a mio avviso dovrebbero diventare parte integrante delle politiche ministeriali: la partecipazione attiva dei giovani alle manifestazioni culturali fidelizza

quegli stessi giovani alla fruizione di cultura. D'altronde Pietropoli Charmet lo spiega bene nella sua introduzione a *Effettofestival*, intitolata *Adolescenti e cultura*: spinto dall'ambiente in cui vive, l'adolescente si sente in qualche modo obbligato a produrre cultura, ma si trova intrappolato tra l'anelito verso la creazione di una cultura propria e il peso di quella imposta dall'alto. È normale che in un quadro del genere i giovani tendano a denigrare tutto ciò che proviene dal mondo istituzionale e virino verso spazi di controcultura. Si danno delle eccezioni, secondo Charmet: può capitare infatti che l'adolescente incontri sulla propria strada un docente appassionato di ciò che insegna e anche capace di trasmetterlo con entusiasmo, allora si crea un punto di contatto tra la cultura dei giovani e quella degli adulti; come ci possono essere, ed è il nostro caso, manifestazioni culturali nelle quali i giovani siano chiamati a partecipare per quello che sono, ovvero giovani, ma anche per quello che saranno, ovvero adulti, con assunzione di responsabilità e condivisione di scelte.

Facciamo un passo ulteriore? Finora abbiamo infatti visto manifestazioni in cui i volontari, alcuni molto giovani, sono essenziali per la riuscita (accanto all'esperienza del Festival della Mente si possono citare il Festivaletteratura di Mantova, Pordenonelegge, BookCity Milano, Tuttestorie di Cagliari ecc.), ma cosa succede se l'onere e l'onore dell'intero festival ricade sulle spalle di ragazzi in età scolare? Se sono loro i veri protagonisti di tutto?

È questa la scommessa azzardata, forse folle, senz'altro vinta, di Alice Bigli, Elena Gaddoni, Serena Zocca, le tre socie della libreria riminese per ragazzi Viale dei Ciliegi 17, che nel 2008 lanciano la prima edizione di Mare di Libri: Festival dei ragazzi che leggono. È importante sottolineare l'utilizzo della preposizione, per nulla banale: questo è il festival *dei* ragazzi, non *per* i ragazzi. Ma come nasce un'esperienza tanto estrema? Da libraia, Alice si è accorta ben presto che in Italia mancavano eventi culturali dedicati agli adolescenti: «Ho iniziato a cercare esperienze e a fare domande» dice in un'intervista rilasciata nel 2015 alla rivista «Carmilla-online». «Ho scoperto che molti "addetti ai lavori" la ritenevano una sfida impossibile: non programmavano eventi e attività rivolte ai ragazzi perché i ragazzi, dicevano, non partecipano». Quale sfida migliore, per dimostrare che avevano torto? Però Alice è ambiziosa,

e «se sfida doveva essere non volevo sconti: non un evento per le scuole, quelli li organizziamo tutto l'anno, sono eventi importanti ma li sono gli insegnanti che decidono di far partecipare le classi. Questo doveva essere un evento diverso, a cui i ragazzi partecipassero per singola scelta. Per questo lo abbiamo voluto all'inizio delle vacanze scolastiche».

Il colpo di genio, per vincere la scommessa, è stato quello di realizzare un festival non per gli adolescenti, ma *con* gli adolescenti, nel quale i ragazzi partecipassero attivamente a tutte le fasi della manifestazione, e anzi ne fossero i veri organizzatori, con assunzione di ruoli e responsabilità definiti, dalla direzione artistica condivisa alla logistica, dalla redazione multimediale alla gestione degli autori alla libreria ecc. E così a metà giugno Rimini si colora dell'arancione e del blu delle magliette dei volontari, affaccendati ad andare a prendere qualche autore in stazione, a correre a sistemare una delle sale degli incontri, a portare quello che manca da una sede all'altra, e in altre decine di piccoli lavori di cui sono ormai gli unici depositari.

Purtroppo, come sappiamo bene, e senza fare facile retorica, l'Italia non è un paese per giovani, ma chi dice che è tardi per invertire la rotta? Nel 2008, durante un convegno dedicato proprio alle scuole (*A testa alta, a vita bassa*, organizzato da Fondazione Mondadori), Andrea Bajani affermò: «Nella *Linea d'ombra* succede una cosa fondamentale e altamente istruttiva su cui si dovrebbe riflettere. A un giovane viene affidata una nave, viene consegnato un equipaggio. A un giovane. Chi lo farebbe, oggi?». Facile, tre libraie di Rimini. E forse sarebbe il caso di seguire il loro esempio.

Leggere sul cellulare: l'ecosistema è il dispositivo

di Paolo Costa

Nel 2016 un americano su cinque sotto i cinquant'anni ha dichiarato di avere letto almeno un libro sullo schermo del proprio telefono. E sessanta milioni di utenti nel mondo usano lo smartphone, attraverso la piattaforma Wattpad, per scrivere e leggere storie. Forse è solo spazzatura. O forse sono i primi segni di un nuovo sistema letterario.

Fra le tante cose che facciamo con lo smartphone, una delle più diffuse è leggere.

Diamo per scontato, ormai, l'uso del telefono per la lettura di testi brevi con fini praticistici, ludici o informativi, ossia l'accesso continuo alle notizie online, ai messaggi degli amici e agli aggiornamenti di stato su Facebook. D'altronde è sotto gli occhi di tutti lo spettacolo di un'umanità intenta a compulsare il proprio smartphone in ogni luogo e ogni momento, catturata nel gorgo di un'esperienza irresistibile.

Meno scontata è l'idea che il cellulare cominci a essere impiegato per il consumo di testi fino a ieri destinati al libro di carta (qui dunque il termine *libro* rimanda al formato, non al contenuto; si riferisce cioè a un insieme di fogli di egual misura, stampati e rilegati, solitamente numerati e dotati di copertina). Eppure sta accadendo.

In questo senso chi immaginava che a scalzare il supporto tradizionale sarebbe stato l'e-reader, progettato espressamente per la lettura e capace di emulare l'esperienza della carta meglio di qualunque altro gadget grazie alla tecnologia e-ink, ha dovuto ricredersi. Le ricerche ci segnalano che la diffusione dell'e-reader come strumento di lettura di libri in formato digitale segna il passo, mentre cresce l'uso di tablet e smartphone per la stessa finalità.

Vediamo il caso degli Stati Uniti. Secondo la più recente indagine del Pew Research Center (*Book Reading 2016*, sett. 2016) fra i lettori americani di e-book la quota di coloro che utilizzano l'e-reader è passata dal 7% del 2011 all'8% del 2016. La penetrazione di Kindle, Kobo e simili, dunque, resta piuttosto modesta. Viceversa la percentuale di chi legge libri su smartphone è cresciuta, raggiungendo nel 2016 il 13% (e il 15% su tablet). Tale quota è risultata più alta tra gli afroamericani non laureati, ma soprattutto tra i più giovani. In sostanza lo scorso anno un americano su cinque sotto i cinquant'anni ha usato il telefono per leggere un libro.

È pure vero che stiamo parlando di una minoranza di lettori e che, anche nei mercati tecnologicamente più avanzati, la carta continua a essere l'opzione preferita per la lettura dei libri in ogni fascia di età. Tuttavia accanto alla dinamica di chi legge su cellulare testi concepiti per essere fruiti sui libri di carta, si registra il caso opposto: nuove tipologie di testi nascono per l'ecosistema del cellulare, e solo in un secondo tempo prendono la strada della carta. Non si tratta di un fenomeno residuale, se è vero che gli utenti di Wattpad hanno raggiunto il ragguardevole numero di 60 milioni. Sono per lo più giovani e giovanissimi che scrivono e leggono storie online, utilizzando il telefono. I sottogeneri più frequentati sono quelli che ci si aspetta: racconto fantasy, romanzo rosa, *fan fiction*, *new adult*.

Senz'altro Wattpad è – in larghissima parte – un contenitore di prodotti dozzinali, ingenuamente adolescenziali, privi di alcun valore letterario e tendenti al trash. Ma in mezzo a tanta spazzatura ci sono lavori che raccolgono il consenso di milioni di lettori. È il caso della trilogia *Bad Boy*, di Blair Holden, o della serie *After*, di Anna Todd. Si tratta di fenomeni editoriali su scala mondiale.

Parlo di ecosistema del cellulare, perché Wattpad è fatto di diversi elementi: la comunità online, l'applicazione di lettura da scaricare sul proprio telefono, una specifica logica di pubblicazione (seriale), un certo modo di intendere il rapporto fra chi scrive e chi legge, ma anche il rapporto fra contenuti *grassroot* e operatori *mainstream* (agenti letterari, editori, case di produzione).

Resta tuttavia irrisolta la questione di partenza. Il telefono può diventare un supporto adeguato per la lettura letteraria, ossia

per quel particolare tipo di lettura nella quale facciamo esperienza del mondo dell'opera scritta più che decodificare un messaggio? In modo ancora più specifico, è possibile leggere un romanzo sul cellulare?

Credo che una simile domanda rinvii a due questioni fondamentali.

La prima riguarda le differenze che le tecnologie di lettura si portano dietro, sul piano della dimensione cognitiva dell'esperienza. Leggere un testo lungo e complesso con un dispositivo elettronico dotato di uno schermo tattile capacitivo da 4-6 pollici non è come farlo con un supporto librario tradizionale. Non lo è, intendo dire, dal punto di vista della possibilità di attivare un complesso di procedure che hanno come fine la comprensione del testo: implicazione e inferenza, ragionamento deduttivo, procedimento analogico, analisi critica, riflessione e intuito. Su questo punto gli studi non mancano. Una rassegna esaustiva delle ricerche dell'ultimo decennio si trova in Lauren M. Singer, Patricia A. Alexander, *Reading on Paper and Digitally: What the Past Decades of Empirical Research Reveal*, «The Review of Educational Research», 87, 6, 2017.

In definitiva, se il nostro modo di leggere cambia, cambia anche il modo in cui facciamo vivere l'opera letteraria. Opera che, come ci ricorda Mario Barenghi, «è il testo concretamente riattivato dalla lettura: *eseguito* – nel senso musicale della parola – da un lettore o da una comunità di lettori» (*A cosa serve la letteratura?*, «Doppiozero», 13 giugno 2017).

Donald McKenzie, controverso quanto geniale sociologo dei testi scritti, era solito provocare i propri allievi sottoponendo loro un volume composto da pagine prive di qualsiasi tratto identificativo: un libro senza parole, totalmente bianco. In una celebre conferenza del 1993 per il centenario della Bibliographical Society di Londra, disponibile in italiano nel volume *Il passato è il prologo. Due saggi di sociologia dei testi* (Sylvestre Bonnard, Milano 2002), fu lo stesso McKenzie a spiegare il senso di questo espediente didattico. La sfida, per gli studenti, consisteva nell'ipotizzare il tipo di testo per il quale il libro in esame fosse stato progettato. Attraverso una serie di indizi – peso e grana della carta, formato, spessore, tipo di rilegatura ecc. – gli studenti arrivavano a ricostruire con una certa

precisione la destinazione d'uso del libro e addirittura a immaginare la storia della sua produzione, fino a discutere aspetti quali pubblico, tiratura e prezzo dell'opera.

In questo modo McKenzie induceva a riflettere sull'interrelazione fra manufatto librario e prodotto letterario. Per meglio dire: fra supporto fisico, forma testuale ed esperienza di lettura. Immaginiamo di svolgere lo stesso esercizio oggi. Osserviamo le caratteristiche di usabilità di un qualsiasi telefono cellulare dotato di interfaccia *touch screen*, connessione dati, sistema operativo proprio e capacità di calcolo. Consideriamo le dimensioni dello schermo, le prestazioni grafiche, le modalità di organizzazione e presentazione dei contenuti testuali di un simile dispositivo. E domandiamoci per quale tipo di testo esso sia stato progettato. Un romanzo di centinaia di pagine? O forse un saggio, con il suo apparato paratestuale fatto di titoli, note e illustrazioni? O magari una raccolta di composizioni in versi, in cui l'andare a capo non è un evento arbitrario, ma asservito a un più complessivo lavoro di significazione del testo?

Soprattutto domandiamoci se, rispetto alla struttura del *codex*, ossia il libro a pagine rilegato, le innovazioni introdotte con lo *smartphone* non segnino un arretramento, se non addirittura un ritorno a una forma più simile a quella del *volumen* o del *rotulus*. La risposta a questa domanda non è agevole, dal momento che a determinare il livello di ergonomia e l'esperienza di lettura sul telefono contribuiscono due componenti: da un lato c'è il telefono stesso, con tutte le sue prerogative hardware e software (dimensioni, comportamento dello schermo, risoluzione grafica, interfaccia utente del sistema operativo), dall'altro lato ci sono le caratteristiche dell'applicazione (modello di interazione con il contenuto, interfaccia grafica, funzionalità). Ma è chiaro che anche il software applicativo deve fare i conti con i limiti imposti dal dispositivo.

La seconda questione, per me ancora più importante, riguarda le interdipendenze tra strumenti di trasmissione dei testi e sistema letterario. Mi domando cioè se e in che direzione certe forme codificate di tale sistema – penso in particolare al romanzo – siano destinate a evolvere per effetto dell'innovazione tecnologica. Il romanzo può conservare la propria riconoscibilità oggi, adattandosi ai nuovi strumenti di trasmissione e rimanendo se stesso?

Che effetto avrà lo smartphone sul destino del romanzo in quanto istituzione letteraria?

Perché è sempre opportuno ricordare che la letteratura non è solo l'insieme delle opere affidate alla scrittura e fornite di un mandato estetico. La letteratura è appunto un'istituzione, fatta di regole, ruoli e tecnologie, con il compito di mediare fra l'esperienza della scrittura e quella della lettura; essa concerne «un ambito di attività predisposte e organizzate allo scopo di favorire lo sviluppo di relazioni reciprocamente soddisfacenti fra degli autori e dei lettori» (Vittorio Spinazzola, *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano 2010).

Per questa ragione lo studio dell'opera letteraria – dico lo studio del romanzo, come di qualsiasi altro oggetto fondato sulla parola e sul valore della scrittura – non può essere disgiunto dall'analisi dei dati materiali attraverso i quali tale opera si manifesta e degli aspetti socioeconomici che ne accompagnano la produzione, la diffusione e il consumo.

Occuparsi della lettura letteraria con lo smartphone concentrandosi sulle caratteristiche dello smartphone stesso è riduttivo. Ciò che orienta l'esperienza di lettura del singolo e la posizione degli attori coinvolti (autore, lettore, editore), è l'ecosistema nel suo complesso. Per questo, parafrasando il noto adagio di Marshall McLuhan, secondo il quale il medium è il messaggio, dovremmo dire: l'ecosistema è il dispositivo.

Torno al punto nevralgico, ovvero alle possibilità e ai limiti insiti nell'esperienza della lettura offerta dall'ecosistema del cellulare. Vedo tre dinamiche significative.

La prima dinamica è costituita dalla frammentazione del tempo della lettura in una serie di brevi episodi. Leggere in mobilità e con uno smartphone significa approfittare degli spazi di volta in volta disponibili: cinque minuti in attesa dell'amico in ritardo, un quarto d'ora mentre si viaggia sull'autobus, altri cinque minuti a scuola, fra una lezione e l'altra. In questo senso la logica seriale, cui è improntata tutta la produzione disponibile su Wattpad, è di aiuto.

La seconda dinamica riguarda la convergenza culturale, ovvero l'integrazione di contenuti, stili e personaggi che tiene in-

sieme il cellulare con altre piattaforme mediali: cinema, televisione, videogiochi.

Infine la lettura al telefono ci parla della irresistibile spinta di chi legge a impossessarsi del materiale letterario disponibile per commentarlo e rielaborarlo, senza troppi complessi di inferiorità nei confronti degli autori. Siamo testimoni di una progressiva diminuzione di rilevanza della paternità dei testi pubblicati sulla piattaforma. L'unicità dell'autore perde parte del suo significato. Identificare chi ha generato un testo conta meno degli obiettivi di chi si trova a manipolarlo, l'originale e le sue intenzioni contano meno della copia, la produzione è meno significativa della postproduzione.

MONDO LIBRO 2017

Almanacco delle classifiche

Quando sono i piccoli che si affacciano
di Alessandro Terreni

Calendario editoriale

Il problema dei problemi
di Roberta Cesana

Mappe transnazionali

Notizie dalla Cina
di Sara Sullam

Taccuino bibliotecario

Le biblioteche e l'invenzione della ruota
di Stefano Parise

**ALMANACCO DELLE
CLASSIFICHE
Quando sono i piccoli
che si affacciano**

di Alessandro Terreni

Le vendite librerie, registrate da Gfk, segnalano la prevalenza di nomi italiani sia in narrativa sia in saggistica, mentre le signore inglesi del racconto, maestre della letteratura di genere, resistono con onore. La Rete rimodula la mediazione editoriale; i giovani lettori alimentano il mercato; l'affabulazione romanzesca non è più tanto di moda; piccoli editori di qualità si affacciano sulla scena.

I dati: raccolta ed elaborazione

L'almanacco è basato sui dati di vendita raccolti da Gfk, la multinazionale di indagini di mercato che, come Nielsen, fornisce ad alcuni dei maggiori quotidiani nazionali i dati delle classifiche settimanali dei titoli più venduti, ricavati da un nutrito campione di librerie equamente distribuite sul territorio, escludendo le vendite della grande distribuzione e di Amazon. Come già fanno i lettori di «Titature», la graduatoria assegna al titolo più venduto della settimana un *indice di vendita* di 100 punti mentre attribuisce, alle posizioni inferiori, un punteggio che rispecchia, in proporzione, il distacco dal primo posto. L'indice non addita dunque un valore assoluto (la reale entità delle vendite non viene resa nota) bensì relativo: la prima posizione nelle settimane centrali di dicembre, per esempio, vale un numero di copie molto più alto rispetto alla stessa posizione in febbraio, per le ovvie ragioni legate ai flussi delle stagioni commerciali.

Abbiamo pertanto sommato gli indici di vendita settimanali di ogni libro, dalla prima settimana dell'ottobre 2016 all'ultima del settembre 2017, come risultano ogni domenica da «la Lettura» del «Corriere della Sera», sia per ricavare la top 10 dei maggiori successi mese per mese, sia per calcolare i primi dieci titoli dell'annata considerata: il numero dopo il titolo, dunque, rappresenta la som-

ma complessiva degli indici di vendita registrati da Gfk settimana per settimana. Per tradurre in termini più chiaramente palpabili il valore di tale *coefficiente di successo*, come lo possiamo chiamare, teniamo presente che il numero 100 equivale alle vendite di un primo posto per una settimana: un numero come 400, allora, avrà il valore di un primo posto per un mese; 1200 per tre mesi e così via.

I primi dieci della stagione: signore (inglesi) e signori (italiani)

Vediamo allora i dieci titoli più venduti dall'ottobre 2016 al settembre 2017:

- 1) Francesca Cavallo, Elena Favilli, *Storie della buonanotte per bambine ribelli*, Mondadori, 1750;
- 2) Alessandro D'Avenia, *L'arte di essere fragili*, Mondadori, 1419;
- 3) Andrea Camilleri, *La rete di protezione*, Sellerio, 1265;
- 4) Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, Feltrinelli, 900;
- 5) Valter Longo, *La dieta della longevità*, Vallardi, 891;
- 6) Paolo Cognetti, *Le otto montagne*, Einaudi, 749;
- 7) J.K. Rowling, *Harry Potter e la maledizione dell'erede*, Salani, 686;
- 8) Paula Hawkins, *Dentro l'acqua*, Piemme, 681;
- 9) J.K. Rowling, *Animali fantastici e dove trovarli*, Salani, 514;
- 10) Carlo Rovelli, *L'ordine del tempo*, Adelphi, 461.

A un primo colpo d'occhio, i dati sembrano esibire un complessivo stato di solida salute editoriale della narrativa italiana, presente con ben cinque vistosi successi nelle prime sei posizioni: due titoli Mondadori (Cavallo e Favilli, D'Avenia), un titolo Sellerio (il Camilleri di Montalbano), uno Feltrinelli (Saviano, al suo esordio come romanziere puro), uno Einaudi (Cognetti, premio Strega 2017). Prima di vederli più da vicino, osserviamo che la pressoché totale italianità dei successi dell'anno balza all'occhio in modo particolarmente notevole in quanto la stagione ha registrato numerose uscite di superstar letterarie internazionali, come John Grisham (*Il caso Fitzgerald*, Mondadori, uscito in giugno, complessivamente 177 punti), Daniel Pennac (*Il caso Malaussène. Mi hanno mentito*, Feltrinelli, da

aprile, 292), Wilbur Smith (*L'ultimo faraone*, Longanesi, da aprile, 424 punti), Nicholas Sparks (*La vita in due*, Sperling & Kupfer, da luglio, 434 punti). Titoli tutti che, benché entrati di volta in volta nelle classifiche *settimanali* dei primi dieci e, nel caso di Smith per esempio, restatici anche a lungo (da aprile a giugno inoltrato), non hanno accumulato, per la breve permanenza tra i primi dieci o per la (relativamente) bassa posizione occupata, un punteggio cumulativo sufficiente per entrare nell'hit parade annuale.

Il successo degli italiani è confermato anche dalla saggistica: rivelando parecchio delle ossessioni della contemporaneità, la classifica vede al quinto posto un manuale su cibo e salute e si chiude con un saggio sulla natura fisica del tempo, scritti entrambi da scienziati di fama internazionale. Longo e Rovelli (quest'ultimo già inatteso caso editoriale nel 2015 con *Sette brevi lezioni di fisica*, Adelphi) toccano allora sul vivo, come dimostrano i loro alti punteggi (rispettivamente 891 e 461), gli interessi e le paure di una società del benessere alla ricerca di autorevoli certezze sulla qualità della propria vita e sul proprio problematico rapporto con il futuro: in una fase storica in cui le più consolidate acquisizioni scientifiche vengono allegramente sbeffeggiate, l'ancora del razionalismo forse non ha perduto del tutto attrattiva ed efficacia.

Tornando nel campo dell'intrattenimento di genere, agli appannati re del bestseller internazionale sembra, quest'anno, essersi saldamente sostituita una trionfale coppia di regine inglesi. Da più di un punto di vista, potrebbero non stupire particolarmente gli alti numeri di J.K. Rowling che, con *Harry Potter e la maledizione dell'eredità* (Salani, da settembre 2016, 686) e con *Animali fantastici e dove trovarli* (Salani, da gennaio 2017, 514), mantiene ben due posizioni tra le prime dieci: il folto pubblico dei fan e l'esistenza di una vera e propria cultura legata al mondo inventato dall'autrice alimentano il successo planetario di ogni nuova puntata della sua saga fantastica; bisogna però osservare che ciò, stavolta, avviene *nonostante* l'abbandono della convenzionale affabulazione romanzesca per forme di racconto meno frequentate dal grande pubblico: una *pièce* teatrale nel primo caso, una sceneggiatura cinematografica nel secondo. Merita una puntuale riflessione anche il caso di Paula Hawkins. Dal giugno 2015 (data di uscita di *La ragazza del treno*, Piemme),

l'autrice si è infatti affermata anche sul mercato italiano come nuova stella internazionale del thriller, e ottiene ora l'ottavo posto con il suo nuovo titolo: uscito in primavera, *Dentro l'acqua* (Piemme, 681) ha riportato nelle classifiche anche l'edizione in brossura di *La ragazza del treno*, che ha accumulato in questa veste 155 punti a ridosso dell'estate. I quali, se venissero sommati ai 422 già ottenuti in inverno dall'*hard cover*, manterrebbero *La ragazza del treno*, già terzo libro più venduto del 2016 («la Lettura» del 31/12/2016), tra i primi dieci per quasi due anni di fila, collocandolo virtualmente al nono posto con 577 punti. Una conferma importante per un'autrice che coglie nel segno con le sue antieroiiche figure di donne emarginate e perdenti, e sa sottoporre al pubblico trame anche molto intricate (oltre dieci diversi punti di vista si alternano in *Dentro l'acqua*), coniugandole a un'efficace rappresentazione della psicologia e della complessa condizione femminile nella società contemporanea.

E dunque il made in Italy... o no?

Grandi successi *italiani*, si diceva. Ma è veramente così? Se infatti l'etichetta *made in Italy* si addice senza problemi al poker D'Avenia, Camilleri, Saviano e Cognetti, possiamo applicarla serenamente anche al primo libro in classifica? Benché infatti Francesca Cavallo sia pugliese e abbia studiato a Milano, mentre Elena Favilli è toscana e bolognese di formazione, l'ideazione e la realizzazione del libro sono integralmente avvenute sul mercato americano, dove le giovani autrici operano già da qualche anno: il testo originale, pubblicato negli Stati Uniti nel novembre 2016, è, pertanto, in inglese e l'edizione Mondadori propone al pubblico italiano una traduzione (di Loredana Balducci), come avviene per i bestseller stranieri. Per di più, la peculiare struttura del libro, che affianca alle cento vite di donne straordinarie i loro rispettivi ritratti illustrati, ha previsto la collaborazione di sessanta artiste da tutto il mondo. Ma ancora non basta: come forse è ben noto, visto che il marketing del libro l'ha sottolineato con enfasi, l'iniziativa ha visto la luce grazie a un *crowdfunding*, come si chiamano le sottoscrizioni collettive nell'epoca della Rete, particolarmente fortunato: la raccolta di contributi per la realizzazione del progetto, lanciata e

gestita attraverso un'apposita piattaforma su Internet (in questo caso Kickstarter), ha infatti coinvolto migliaia di persone in varie parti del mondo, convinte dell'opportunità di sostenere una pubblicazione per bambini in cui si proponessero modelli di donne forti e determinate (scienziate, sportive, politiche e via dicendo), e come tali lontane dagli stereotipi e dai pregiudizi di genere che impongono alle bambine modelli remissivi di docile femminilità. Le cronache parlano di un grande risultato in termini economici – l'iniziativa ha messo insieme oltre un milione di dollari in sei mesi – che ha permesso, contrariamente al progetto iniziale che prevedeva di affidare produzione e stampa a un editore esterno, di mantenere all'interno della Timbuktu Labs, la società di produzione di contenuti multimediali per bambini fondata dalle due autrici nel 2012, la realizzazione e la stampa del volume in America. Volume che, ha dichiarato Elena Favilli, nasce da «sei anni di ricerca su queste storie, i personaggi, il formato su cui raccontarle e il dialogo con il nostro pubblico», pubblico al quale è stato chiesto di suggerire alcuni dei nomi raccolti in questo *De mulieribus claris* postmoderno.

E dunque *a posteriori*, come sempre succede, si capiscono direi molto bene le ragioni degli oltre 1700 punti di *Storie della buonanotte*, numero che somma all'incontrastata prima posizione da marzo a maggio gli ottimi piazzamenti nei mesi successivi: siamo di fronte a un prodotto editoriale dalla innovativa fisionomia internazionale, che favorisce – data l'efficacia della formula “favola breve + illustrazione” – una leggibilità agile e, se il caso lo richiede, anche discontinua, capace di abbinare alla scorrevolezza delle soluzioni testuali (dichiaratamente rivolte a un pubblico giovane) l'impegnativo problema, al centro della riflessione collettiva, della ristrutturazione dei modelli di genere e dei rapporti tra i sessi, oggi che la cronaca, fitta di vicende di abusi e violenze sulle donne, impone la questione.

Come tutti i clamorosi successi di vendita, *Storie della buonanotte* ha suscitato discussioni e polemiche: autorevoli voci hanno infatti parlato di “occasione mancata”, sottolineando la banalizzazione e la semplificazione delle biografie, o hanno criticato l'astuzia di un'operazione che, sostanzialmente, riconducono a una riuscita strategia di marketing. Si può con legittimità entrare moralisticamente nel merito del libro, ma il lettore di «Tirature» è forse più

interessato alle domande che *Storie della buonanotte* solleva vistosamente all'attenzione di chi osserva il mondo della produzione libraria: gli editori, infatti, sono Favilli e Cavallo, che sono però contemporaneamente anche gli autori. Si può allora parlare di un particolare caso di *self-publishing*? In che termini? E il pubblico che, già *prima* dell'uscita del volume, è stato creato dal *crowdfunding* che ha *poi* permesso la realizzazione del progetto, si può veramente considerare solo come *destinatario* del lavoro o, in quanto vi ha anche investito, è soprattutto il diretto committente? E poi, che ruolo ha avuto il dialogo tra autrici e pubblico nella scelta delle biografie? La *community* che ha sostenuto il progetto può essere considerata co-autore? E come valutare il sostanziale contributo delle illustratrici, difficilmente riducibile alla pura e semplice decorazione?

Come si vede, una serie di quesiti che rimandano alla riconfigurazione dei ruoli tra gli attori della tradizionale filiera libraria, e alla complessa ri-mediazione dei rapporti editoriali, che la rete sta rimaneggiando e confondendo... Vedremo in futuro in quale modo esattamente e con quali esiti finali.

Lettori giovani...

La classifica mette inoltre in evidenza il ruolo decisivo del pubblico giovane e giovanissimo sul mercato librario. Per lo meno stando, ancora una volta, ai risultati di *Storie della buonanotte*, che si rivolge esplicitamente alle *bambine* del titolo, e alla presenza di ben due libri di J.K. Rowling dei quali si sottolineava, qualche riga fa, l'atipicità formale. Tre titoli tra i dieci più venduti dell'anno, dunque, ci fanno riflettere, in tempi di crisi generale della lettura, sulla vitalità della produzione editoriale per ragazzi nonché sulla sua capacità di intercettare, con tutta evidenza, un pubblico più ampio di quello immaginato in partenza. Nel caso di Favilli e Cavallo, infatti, il libro è stato promosso soprattutto dalle mamme o dai genitori in genere, che hanno creduto nell'efficacia educativa della proposta e hanno piacevolmente letto essi stessi le cento biografie. Ma la dialettica intergenerazionale mi sembra un elemento importante anche per capire il successo dei due titoli della Rowling, perché non sembra del tutto agevole immaginare un lettore undicenne alle prese con

l'inconsueto linguaggio di una *pièce* teatrale, o della sceneggiatura cinematografica: anche se mai sottovalutare i ragazzini, l'impressione molto netta è che, alla vigilia del ventennale della saga di Harry Potter, i piccoli lettori di allora, oggi pienamente adulti, manifestino, attraverso l'acquisto, la fedeltà all'eroe delle loro prime letture.

Tra i libri per ragazzi in senso più stretto, inoltre, va segnalato, parlando di successi commerciali, il fenomeno dei «Superpigiamini». Molto note tra i bambini italiani per una serie anglo-francese di cartoni tv, tratta dai libri *Les Pyjamasques* (Gallimard) di Romuald Racioppo, sono le storie di tre normalissimi scolaretti (due maschietti e una femminuccia) che di notte si trasformano in supereroi zoomorfi (un gattino, una gufetta e un piccolo gecko) per combattere i loro cattivi nemici. La Coccinella pubblica, basata sui cartoni, un'intera collana dedicata ai tre personaggi: tre titoli soprattutto lasciano vistose tracce nelle top 10 settimanali, che registrano, da aprile a luglio, *PjMasks. Colora e gioca!*, *PjMasks. Superpigiamini, pronti all'azione!* e *PjMasks. Super adesivi*. Si tratta di libri giocattolo o cartonati di poche decine di pagine: non li vediamo nella classifica dei primi dieci dell'anno ma, unendo i punteggi settimanali dei tre titoli, la serie accumulerebbe un indice totale di vendita di 565: un coefficiente che porrebbe i «Superpigiamini», virtualmente riuniti nel nostro calcolo, più in alto di *Animali fantastici*.

... e pochi romanzi

E prendiamo spunto dalla Rowling per notare che la più convenzionale diegesi romanzesca trova, a ben vedere, poco spazio nella classifica finale. In senso stretto, infatti, nella categoria «romanzo» rientrano solo quattro dei dieci titoli elencati, vale a dire quelli di Camilleri, di Saviano, di Cognetti e della Hawkins. Oltre alle due narrazioni *da vedere* dell'autrice di Harry Potter, infatti, due dei dieci titoli appartengono alla saggistica; le *Storie* sono, poi, una raccolta di brevi biografie. D'Avenia, inoltre, rientra certo nella narrativa ma propone una formula di *fiction non-fiction* secondo la quale un narratore/saggista immagina di rivolgersi con una serie di lettere a Giacomo Leopardi, mescolando da un lato critica e analisi letteraria e dall'altro un saggismo moralistico-sapientziale volto a

illustrare agli adolescenti come la grande letteratura possa tornare buona per la vita, che, nelle sue diverse fasi, può sempre trovare una risposta negli eccellenti poeti e in chi sa porgerceli con il fuoco della passione disinteressata.

L'andamento di vendita del libro illumina la fisionomia del pubblico che ha assegnato a *L'arte di essere fragili* gli oltre 1400 punti che ne fanno il secondo titolo dell'annata editoriale: secondo Gfk, D'Avenia è uno dei protagonisti della campagna natalizia, visto che, uscito nel novembre 2016, appare nelle classifiche di dicembre direttamente al terzo posto, è primo a gennaio e secondo a febbraio, con una curva di lunga durata che lo tiene nelle prime posizioni fino ad aprile quando, fisiologicamente, esce dalla top 10. Alla classifica si riavvicina vistosamente, però, in giugno, allorché risale fino alla dodicesima posizione e, secondo Ibuk (www.ibuk.it), che elabora in classifiche le movimentazioni di Arianna (il sistema di teleordinazione cui si connettono circa 1600 librerie e cartolibrerie), conquista addirittura il nono posto. In assenza di altri eventi (come l'assegnazione di un premio nel caso di Cognetti, per esempio, o l'uscita di un film tratto dal libro – o di un libro tratto dal film), il ripescaggio in classifica a così tanti mesi dall'uscita (e dal successo) appare del tutto stravagante. Ma se facciamo mente locale sul fatto che giugno è il mese in cui si assegnano i libri per le vacanze, e che circa il 20% dei punti vendita collegati ad Arianna è costituito da librerie scolastiche, si vede con chiarezza, in particolare dalla classifica Ibuk, che *L'arte di essere fragili* è stato promosso e canonizzato da un cospicuo numero di insegnanti i quali, insieme ai consueti Levi e Calvino periodicamente presenti nelle classifiche di giugno, l'hanno selezionato come lettura formativa dei loro studenti nella pausa estiva.

Nel caso di *Le otto montagne* (749), poi, è proprio l'evento "esterno" che si fa promotore dell'ingresso in classifica del titolo. Uscito infatti nel novembre 2016, il romanzo Einaudi non lascia tracce nelle top 10 settimanali fino a luglio quando, secondo Gfk, appare improvvisamente al secondo posto della classifica mensile. Improvvisamente si fa per dire: a luglio, infatti, risale l'assegnazione del prestigioso premio Strega il quale, come mostra il dato, esibisce una forza promozionale notevole. Che poi il romanzo resti in classifica per così tante settimane (risulta ancora nei primi dieci alla fine di

settembre), questo veramente non può più essere attribuito solo alla spinta propulsiva del premio in sé: altri importanti riconoscimenti (Campiello 2016, assegnato in settembre; Bancarella 2017, assegnato in luglio), nei mesi considerati, hanno lanciato titoli che, entrati in classifica nelle settimane di proclamazione, ne sono presto usciti senza lasciare tracce nella classifica annuale. L'indiscussa efficacia di lancio del premio, allora, nel caso di Cognetti si accompagna a una reale capacità di captare specifici e diffusi fantasmi dell'immaginario collettivo: la montagna come luogo incontaminato, dall'intensa carica simbolica; il rapporto padre-figlio; l'antico *topos* dell'amicizia virile... Sarà interessante vedere, nei prossimi mesi, se il filone della narrativa di montagna, tradizionalmente ristretto nella piccola ma solida nicchia degli appassionati, avrà trovato in Cognetti il suo efficace sdoganatore.

Grandi e piccoli editori

Per concludere, merita di essere richiamato un ultimo dato, invisibile nella top 10 annuale ma apparso localmente nella classifica del mese di marzo. I libri più venduti, come si può constatare, appartengono tutti ai grandi e grandissimi marchi storici dell'industria editoriale italiana: si capisce, così, che l'ingresso e la permanenza in classifica richiedono, accanto alle qualità intrinseche dei testi (riconosciute di volta in volta dai lettori sulla base delle diverse esigenze di intrattenimento estetico che li spingono all'acquisto), un apparato aziendale in grado di fare tempestivamente fronte alle richieste e agli imprevisti del mercato: comunicazione efficace del prodotto a promotori e consumatori, tirature e ristampe valutate al momento giusto, tempestività operativa nella reazione ai segnali del pubblico, distribuzione agile e capillare. Sono tutte cose non facili, più agevolmente fronteggiate da chi è dotato di una struttura articolata e consolidata nel suo funzionamento che, ovviamente, dalle strutture meno complete. Quindi nessun complotto contro i piccoli che, quando riescono a centrare il titolo e a reagire con abilità e mestiere alle sollecitazioni del mercato, possono certamente ambire alla classifica.

Lo ha dimostrato, quest'anno, il caso di NN Editore. Fondata a Milano nel 2015, la casa editrice ha piazzato al quarto posto

di marzo (terzo secondo Ibuk) *Le nostre anime di notte* (232 punti complessivi secondo «la Lettura»), dell'americano Kent Haruf. Risulta, se non abbiamo sbagliato i calcoli, il 34° libro dell'anno. Il che, se consideriamo che Grisham si assesta al 43° posto e Renzi al 41°, ci dice che non è proprio del tutto vero che dalla classifica i piccoli sono esclusi. Specie se, come nel caso di NN, al fiuto per la qualità del testo si accompagna la profonda conoscenza, maturata dai fondatori in anni di lavoro nell'ambiente editoriale, dei meccanismi e delle funzioni della produzione libraria, nonché dei gusti del pubblico. Conoscenze che continuano a valere, come in questo caso, più di un intenso bombardamento pubblicitario.

Ringrazio cordialmente Chiara Pagani

CALENDARIO EDITORIALE

Il problema dei problemi

di Roberta Cesana

I dati di mercato dicono che l'editoria è in (leggera) ripresa, ma permane e anzi, si aggrava, il «problema dei problemi»: sono sempre meno gli italiani che leggono. La media italiana si attesta sul 40,5% nel 2016, ben al di sotto del 62,2% della Spagna, del 68,7% della Germania, del 73% negli Stati Uniti, dell'83% del Canada, dell'84% della Francia fino al 90% della Norvegia.

«Nel sistema della chiacchiera mediatica attuale la lettura profonda non è all'ordine del giorno: svalutata alla radice, non è una forma di piacere e non è una forma di dovere, e meno che mai è considerata sul serio una forma essenziale dell'educazione.»

GIUSEPPE MONTESANO, *Come diventare vivi.*
Un vademecum per lettori selvaggi

Come ogni anno l'Ufficio studi dell'Associazione Italiana Editori presenta in occasione della Buchmesse di Francoforte (11-15 ottobre 2017) i dati che fotografano lo stato dell'editoria italiana nel 2016 e anticipano l'andamento del primo semestre 2017. Quest'anno i numeri ci dicono che il fatturato complessivo del mercato del libro nuovo nel 2016 è cresciuto dell'1,2%, raggiungendo quota 2,561 miliardi di euro e rappresentando un dato positivo ma non ancora sufficiente, se ricordiamo che prima della crisi, cioè nel 2010, il mercato valeva oltre 3 miliardi di euro. Inoltre, andrà tenuto presente come i prezzi medi di copertina, che erano calati costantemente dal 2010 al 2014 (-14,7%), nel 2016 mostrino una conferma della crescita già rilevata nel 2015, passando da 18,41 euro a 18,93 (+2,8%), con un prezzo medio che resta sì inferiore a quello di sei anni fa ma che sicuramente incide sull'aumento dichiarato del fatturato, e di questo dobbiamo tenere conto.

Cresce anche il numero delle case editrici attive in Italia: sono 4.877 quelle che hanno pubblicato almeno un titolo nel corso dell'anno (+5,8% rispetto al 2015). In tutto, nel 2016 sono stati pubblicati 66mila titoli a stampa (novità e nuove edizioni di varia adulti e ragazzi oltre ai titoli educativi, sono esclusi gli e-book), in linea con il 2015, e per la prima volta il catalogo "vivo" dei libri di carta in commercio (titoli commercialmente attivi) ha superato quota un milione, attestandosi su 1.032.799 (+13,9% sul 2015).

In teoria, il lettore italiano trova dunque a sua disposizione più titoli (di piccoli come di grandi editori), più catalogo, e di conseguenza prezzi e formati diversi tra cui scegliere. Ma in pratica, non sembra affatto giovargli poiché i dati sulla lettura ci dicono che nel 2016 il numero di persone (di più di 6 anni) che dichiarano di aver letto almeno un libro non scolastico ha ripreso a calare, con un preoccupante -3,1%. L'Italia registra la più bassa percentuale di lettori a confronto con le altre editorie: la media italiana si attesta sul 40,5% nel 2016, ben al di sotto del 62,2% della Spagna, del 68,7% della Germania, del 73% degli Stati Uniti, dell'83% del Canada, dell'84% della Francia fino al 90% della Norvegia. Quest'anno nel nostro paese la lettura di libri è diminuita tra i lettori deboli e occasionali (-4%), tra le donne e tra i bambini e ragazzi (che leggono libri comunque più della media della popolazione) e in parte anche tra i forti lettori (più di 12 libri all'anno: -0,4%). Il 59,5% degli italiani non legge. Solo il 5% della popolazione ha letto un libro al mese nell'ultimo anno.

I dati ci dicono anche che il 39% dei dirigenti e professionisti non legge alcun libro nel tempo libero, così come non legge il 25% dei laureati. Sarà appena il caso di ricordare, in quest'ottica, la polemica che ha visto contrapporsi Giuseppe Laterza a Paolo Gentiloni quando quest'ultimo, alla domanda di Mario Calabresi: «Che libri sta leggendo il presidente del Consiglio?», ha risposto: «A palazzo Chigi non c'è tempo per leggere libri». L'intervento di Giuseppe Laterza, pubblicato il giorno dopo sulle pagine di «Repubblica», ha voluto ricordare al premier che «Leggere libri è una necessità. E per chi ha un incarico assorbente è una necessità anche prendersi il tempo che la lettura di un libro richiede». L'auspicio di Laterza, che non possiamo non condividere, è che gli italiani arrivi-

no a comprendere che «oltre a un piacere la lettura di libri è per un cittadino consapevole una necessità vitale». O almeno, così dovrebbe essere. Potremmo aggiungere – cercando di far leva su un altro tipo di motivazioni – i risultati di uno studio condotto da tre ricercatori dell'Università di Yale, intitolato *A chapter a day: Association of book reading with longevity*, che è stato pubblicato sulla rivista scientifica «Social Science & Medicine» e che sostiene che leggere circa 30 minuti al giorno allunghi la vita di almeno 23 mesi. Provare per credere.

Tornando ai dati Aie, e passando alla lettura in digitale, sono quasi 4,2 milioni le persone che hanno dichiarato di aver letto nel 2016 anche un solo e-book negli ultimi 3 mesi, in leggero calo rispetto ai 4,7 milioni del 2015. Dopo i primi anni di crescita, quindi, anche la lettura di e-book sembrerebbe presentare segnali di rallentamento e negli Stati Uniti addirittura si è registrato un -17% di fatturato (alcune fonti calcolano un -30% dal 2014 al 2016). Va detto, però, che ormai non è più chiaro quanto dei risultati relativi agli indici di lettura sia frutto di processi legati al diverso uso del tempo, di tecnologie *mobile* (smartphone), di sostituzione (dall'abbandono del libro alla lettura dell'e-book) o piuttosto di integrazione tra forme diverse di lettura effettuate su *device* differenti. Per il lettore carta e digitale sono diventati intercambiabili, a seconda delle occasioni e delle necessità del momento: il 37% dei lettori compone mix diversi di carta e e-book (erano il 28% nel 2015) e solo l'1% dichiara di leggere libri esclusivamente in formato e-book (altri istituti di ricerca indicano un 3% di lettori che scelgono «prevalentemente e-book», non escludendo l'occasionale libro cartaceo).

Se Donald Sassoon dovesse riscrivere oggi l'introduzione alla *Cultura degli europei*, che si apriva con un colpo d'occhio in un vagone della metropolitana di Londra a inizio XXI secolo – chi sfoglia un quotidiano, chi una rivista, chi legge un libro, chi fa le parole crociate, chi gioca con il Nintendo, chi ascolta la musica in cuffia –, probabilmente descriverebbe la maggior parte dei viaggiatori immersi nel loro smartphone: per chattare con gli amici, compulsare Facebook & Co., guardare video, ma anche scorrere (non so più se leggere è la parola adatta) testi di ogni tipo. Perché forse, viene da pensare, il «problema dei problemi» come lo definisce l'Aie non è

(tanto e/o solo) *quanto* leggono gli italiani, ma è soprattutto *cosa* leggono. Come ha detto Walter Siti, riferendosi ai social network: «oggi gli italiani leggono moltissimo, anche tutto il giorno: leggono ad esempio cos'ha mangiato l'amica».

In generale si osserva un modo nuovo di uso del tempo libero, sempre più assorbito dalla navigazione in rete e dall'uso di social network, in cui molto spazio viene rubato ad attività che presuppongono una concentrazione prolungata, come la lettura. E non a caso tra le indagini presentate a Tempo di Libri (nell'ambito del programma professionale curato da Giovanni Peresson) ce n'erano alcune particolarmente innovative proprio in questo senso. Ne cito solo una, alla quale rimando per eventuali approfondimenti: l'indagine di Pepe Research che prova a fotografare per la prima volta la lettura non solo di libri ma anche di altri contenuti informativi, sia cartacei che multimediali (secondo me non possiamo più esimerci dal farlo). Ricordo anche la ricerca Gfk sugli acquisti culturali degli italiani, dalla quale risulta che il 61% delle persone dai 14 anni in su (31 milioni di italiani) acquista libri, biglietti per il cinema, app, cd musicali e videogame (per ora sono esclusi dall'indagine teatri, musei e concerti) mentre il 39% non compra nulla. Attenzione: non vuole dire che questi ultimi (sono 20 milioni di italiani) non accedano a prodotti culturali, ma lo fanno quando sono gratuiti.

I movimenti dell'editoria

La dinamicità del nostro mercato editoriale, a livello di fusioni, acquisizioni, cambi di poltrona e nuove strategie, sembra invece andare tutta in controtendenza rispetto al quadro non certo roseo che abbiamo fin qui tracciato. Nel senso che il dinamismo è alto e le novità si susseguono a ritmo quasi vertiginoso. Ripetiamo e confermiamo quello che avevamo già notato l'anno scorso: l'acquisizione di Rcs Libri da parte di Mondadori, dopo aver generato tante polemiche, ha fatto, evidentemente, da stimolo al mercato, provocando movimenti che vanno sostanzialmente in due direzioni, e cioè la nascita di nuove case editrici da una parte e la dipartita da Segrate di molti dirigenti e editor dall'altra. Questo mentre il presidente di Rcs Media Group, Urbano Cairo (che ha rilevato poco più di un

anno fa il controllo di Rcs con un'Opas lanciata tramite la Cairo Communication), conferma la volontà di avviare un progetto, che forse si chiamerà Solferino 28, dedicato ai libri: al «Corriere della Sera» Cairo ha dichiarato che la nuova casa editrice e la sua Cairo Editore resteranno realtà separate e ha specificato che Rcs ha vincoli di non concorrenza con Mondadori che prevedono un massimo di 110 libri nel prossimo anno, ma che dal 1° gennaio 2019 avrà invece la possibilità di muoversi come crede. Staremo a vedere.

A uso del lettore, proviamo a tracciare un quadro riassuntivo dei movimenti che quest'anno si sono verificati nel mondo editoriale.

La Nave di Teseo, nata nel 2015 da una costola di Bompiani e guidata da Elisabetta Sgarbi, ha acquisito il 95% di Baldini & Castoldi, che ha cambiato nome in Baldini + Castoldi.

Feltrinelli ha acquisito il 40% di Marsilio (quota destinata ad arrivare al 55% dopo due anni), storico marchio veneziano guidato dalla famiglia De Michelis e tornato indipendente dopo l'acquisizione di Rcs Libri da parte di Mondadori. Qui troviamo Ottavio Di Brizzi (ex Rizzoli) alla saggistica e Chiara Valerio (ex nottetempo) alla narrativa. L'operazione si inserisce nello sviluppo del Gruppo Feltrinelli, che in autunno ha annunciato anche la *joint venture* con il Gruppo Messaggerie Italiane per la creazione di quello che dovrebbe diventare il primo polo di e-commerce nel nostro paese perché andrebbe a unificare tre piattaforme digitali: Ibs.it, parte del Gruppo Messaggerie Italiane, lafeltrinelli.it, e-commerce di Gruppo Feltrinelli, e libraccioc.it, portale specializzato nella vendita di prodotti editoriali e libri scolastici nuovi e usati, nato dalla partnership tra Ibs.it e Libraccio. L'accordo, soggetto all'approvazione dell'Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato, prevede che la *joint venture* sia composta dal Gruppo Feltrinelli con il 50,1%, Messaggerie Italiane tramite la controllata Emmelibri con il 46,9%, mentre Argo, la holding di Gruppo Libraccio, con il 3%.

Procede alla riorganizzazione interna anche il Gruppo Giunti, dopo aver acquisito Bompiani dal Gruppo Mondadori: Jacopo Gori, già direttore generale delle librerie Giunti al Punto, è il nuovo direttore Libri Trade (rileva la posizione che Martino Montanarini, amministratore delegato del gruppo, ricopriva *ad interim*).

Bompiani rimane diretta da Beatrice Masini, mentre in Giunti già da un paio d'anni era arrivato Antonio Franchini (da Mondadori) alla Direzione editoriale di narrativa e saggistica (portando con sé come editor Giulia Ichino, sempre da Mondadori), e Beatrice Fini alla Direzione editoriale dell'area ragazzi.

Riccardo Cavallero (ex direttore generale Mondadori Libri), dopo aver fondato la Società Editrice Milanese, le cui prime uscite sono arrivate in libreria all'inizio del 2017, annuncia l'ingresso di nuovi soci nella compagine azionaria: il Gruppo Feltrinelli (37,5%) e Anthos Produzioni (15%), società attiva nella tv e nel cinema.

E poi ci sono due grandi gruppi editoriali che arrivano in Italia: HarperCollins (in proprio) e Planeta in *joint venture* con De Agostini. DeA Planeta Libri è guidata da Gian Luca Pulvirenti e Jesus Badenes, rispettivamente amministratore delegato e presidente della nuova società. Tra le prime nomine: Francesca Cristoffanini alla narrativa straniera e Stefano Izzo alla narrativa italiana (entrambi da Rizzoli), mentre Mattia de Bernardis (da Feltrinelli) va al marchio Utet come senior editor. Guidata da Laura Donnini (ex Ceo di Rcs Libri), HarperCollins Italia chiama Sabrina Annoni (ex Rizzoli) alla Direzione editoriale e Giovanni Dutto al Marketing, Operations, Vendite e Trade (stesso incarico che ricopriva in Mondadori e Rizzoli Libri).

Molto interessanti le considerazioni di Laura Donnini in un'intervista a «pagina99»: «Se la concorrenza una volta stava nel controllo della distribuzione e della produzione, domani si giocherà su database, metadati e clienti. Non si può più sparare nel mucchio, serve un approccio mirato». Gioverà spiegare che Donnini si riferisce, in particolare, ai *big data*, algoritmi che permettono di profilare i clienti e sfruttare le correlazioni negli acquisti: «se hai letto questo... ti piacerà anche...», ovvero la frase con cui ci accoglie Amazon a ogni nostra nuova visita sul sito, che poi è lo stesso meccanismo utilizzato da Facebook nella proposta di contenuti, amici e pagine da seguire (*mutato nomine de te fabula narratur*). Per fare questo, serve una gigantesca mole di dati e ciò a cui puntano i grandi gruppi editoriali espandendosi su più paesi è proprio ottenere questi dati. Donnini rivela che HarperCollins, tramite il digi-

tale, fa indagini sui propri lettori in molti paesi («vince chi meglio di altri sa mettere in connessione autori e lettori») e che in questo modo ha scoperto, per esempio, che «l'utilizzo di determinate parole chiave nelle quarte di copertina aumenta la possibilità di essere agganciati nelle ricerche». Un'intuizione geniale, diabolica verrebbe da dire, sempre che i bestseller siano bestseller ovunque e che la globalizzazione dei gusti sia un dato di fatto (intanto HarperCollins Italia ha acquistato i diritti per la pubblicazione in Italia di otto nuovi romanzi di Wilbur Smith, che dal 1980 pubblicava con Longanesi con cui aveva venduto più di 26 milioni di copie). Una visione completamente diversa appartiene, per esempio, a Sandro Ferri e Sandra Ozzola, i fondatori della casa editrice romana e/o, che nel 2005 hanno creato anche Europa Editions a New York, realtà che oggi, con l'esportazione della quadrilogia della Ferrante, contribuisce per oltre la metà dei ricavi: «La visione della globalizzazione che hanno i grandi gruppi internazionali è molto diversa dalla nostra. Loro puntano su prodotti fruibili ovunque, utilizzando anche strumenti come i *big data*. Noi invece vorremmo accrescere la diversità, posizionarci su mercati internazionali mantenendo le nostre caratteristiche originali: per quanto riguarda i contenuti, ma anche il modo di pubblicare. Negli Usa abbiamo fatto una grande battaglia per mantenere una linea grafica chiaramente di impronta europea e il nome dell'editore in copertina. Vogliamo conservare la nostra specificità».

Torniamo in Italia, ancora da segnalare, in ordine sparso e nell'ambito dell'editoria indipendente: il ritorno in libreria della casa editrice La Tartaruga; la seconda vita delle Edizioni Theoria che rinascono con una nuova gestione; l'acquisizione di una quota di minoranza delle Edizioni Sonda da parte del Castoro; l'accordo tra la Nave di Teseo e Oblomov di Igort nel settore dei fumetti; la nuova grafica di Elèuthera affidata a Riccardo Falcinelli, quella di Sur che passa dalla collana al "format" (ma sempre con Falcinelli), e quella di minimum fax (affidata a Patrizio Marini) che annuncia novità anche tra gli editor: arrivano Luca Briasco (narrativa straniera) e Fabio Stassi (narrativa italiana), lasciano Nicola Lagioia e Christian Raimo, oltre ad Alessandro Grazioli (ufficio stampa) e Giorgio Gianotto (direttore editoriale).

Infine, qualcosa si è mosso quest'anno anche intorno al premio Strega: dopo la scomparsa di Tullio De Mauro (5 gennaio 2017) il nuovo presidente della Fondazione Bellonci, Giovanni Solimine, ha introdotto una novità nella Giuria del Premio, per cui quest'anno a determinare il titolo vincitore (Paolo Cognetti, *Le otto montagne*, Einaudi) hanno concorso, oltre ai voti dei tradizionali 400 Amici della Domenica, anche 20 voti espressi da biblioteche, scuole e università, 15 dai circoli di lettura delle biblioteche di Roma e 200 voti provenienti da intellettuali, traduttori e studiosi, italiani e stranieri, selezionati da 20 Istituti Italiani di Cultura all'estero.

Milano sempre più capitale dell'editoria

È di nuovo Giuseppe Laterza a sollevare la questione: «Caro Levi, l'editoria in Italia non è solo a Milano. Il nostro patrimonio editoriale si distribuisce su tutta la penisola». Questa volta l'editore si rivolge a Ricardo Franco Levi, nominato nuovo presidente sia dell'Associazione Italiana Editori sia di Tempo di Libri, la manifestazione che quest'anno si propone per la seconda volta a Milano, non più nei padiglioni di Rho ma a Fieramilanocity, dentro la città, non più ad aprile ma a marzo (dall'8 al 12), con la direzione di Andrea Kerbaker che succede a Chiara Valerio.

A marzo 2018, Milano ospiterà anche la quarta edizione di Book Pride (23-25 marzo), la fiera degli editori indipendenti che ovviamente non ha gradito lo spostamento di data di Tempo di Libri e che coerentemente ha rifiutato all'unanimità la proposta di portare Book Pride all'interno della manifestazione maggiore, che così «si candida ancora una volta a essere solo la fiera dei grandi gruppi editoriali», si legge in un comunicato dell'ODEI (Osservatorio degli Editori Indipendenti, organizzatore di Book Pride) che conclude auspicando che Milano sappia confermarsi «come una città che dell'editoria accoglie tutte le sue molteplici manifestazioni». Un panorama affollato quindi per la città che, lo ricordiamo, ospita anche BookCity a novembre (sesta edizione dal 16 al 19 novembre 2017) e per la quale è recentemente arrivata da parte dell'UNESCO la nomina a «Città Creativa per la letteratura», un riconoscimento attribuito per la prima volta a una città italiana, ora inserita

in un circuito internazionale di 18 città scelte dall'agenzia delle Nazioni Unite tra quelle che maggiormente hanno «individuato nella creatività un fattore strategico per lo sviluppo sostenibile». Unendosi al network, «Milano si impegna a condividere le buone pratiche e le iniziative che ha saputo realizzare finora, sviluppando partnership che promuovono la creatività e le industrie culturali, la partecipazione e l'integrazione della cultura nel piano di sviluppo urbano», si legge in una nota del Comune.

In tutto questo Torino è in qualche modo risorta, perché la trentesima edizione del Salone del Libro, guidata da Nicola Lagioia, è stata un successo superiore alle aspettative, tra le più partecipate degli ultimi anni (oltre 160mila visitatori); tanto è vero che a ottobre 2017 sia Mondadori che GeMS hanno annunciato per il 2018 il loro ritorno a Torino, che l'anno scorso avevano disertato scegliendo di partecipare solo a Tempo di Libri. La manifestazione milanese, al suo debutto nel 2017, ha fatto registrare circa 70mila presenze, poche se confrontate con quelle di Torino, ma in linea con le aspettative degli organizzatori che, del resto, sono stati sicuramente penalizzati sia dal fatto di essersi ritrovati a organizzare la manifestazione in pochi mesi, sia dalle date sostanzialmente infelici perché a cavallo tra Pasqua e il ponte del 25 aprile.

Amazon, librerie e promozione della lettura

La prima libreria fisica Amazon è stata aperta all'interno del centro commerciale Time Warner Center di Columbus Circle, New York, e a questa ne sono rapidamente seguite altre 12 in California, Illinois, Massachusetts, New Jersey, Oregon, Washington, e a breve anche in Texas. In un contesto stile Ikea, scaffali neri su cui campeggiano scritte realizzate in Bookerly (che è il font del Kindle), ogni libro è presentato con una targhetta che riporta la media dei voti che ha ricevuto sul sito di Amazon e il commento di un lettore che ha postato la recensione online. Le suddivisioni sono a dir poco innovative, faccio solo due esempi: si va dagli "Highly Rated Books" (quelli che hanno totalizzato più "stelline" online, senza distinzione di genere) ai "Books Kindle Readers Finish in 3 Days or Less", altrimenti detti *pageturners*. Si può pagare tramite la app di Amazon

e uscire dal negozio senza neanche aver estratto il portafogli dalla borsa. Anche nel mondo di Amazon, dunque, i libri si comprano in libreria, che del resto si conferma (per tornare ai dati Aie) anche nel nostro paese come il principale canale attraverso il quale le case editrici raggiungono i loro clienti. Detto questo, non possiamo nasconderci che le nuove formule di commercio online ne hanno comunque eroso importanti quote di mercato e hanno abituato i clienti a modi diversi di acquistare: nel 2016 si assiste a una perdita di quota di mercato della libreria fisica che passa dal 79% del 2007 all'attuale 73%, mentre le librerie online crescono dal 3,5% del 2008 all'attuale 17%, superando ormai la Gdo, il canale che soffre più di tutti e fa registrare unafatturato in calo addirittura del 46%. Attenzione, però, ammonisce l'Aie: «Diminuisce il fatturato ma non il ruolo di questo canale: i banchi libri di supermercati e i grandi magazzini avevano avuto un ruolo fondamentale nell'intercettare, tra gli anni ottanta e novanta, un pubblico nuovo di lettori e di clienti che non entrava in libreria, ma che è poi migrato progressivamente verso canali con assortimenti e servizi maggiori. Ciò nonostante, quasi un milione di persone dichiara di comprare libri solo in Gdo, che rimane in alcuni casi, come nei piccoli comuni, il punto di vendita fisico più vicino dove trovare assortimenti sia pure minimi». Non dobbiamo infatti dimenticare che in Italia ben 13 milioni di italiani vivono in un comune senza libreria, così come circa mezzo milione di ragazzi frequenta una scuola senza biblioteca. A questo dato possiamo aggiungere quello relativo alla presenza o meno di libri nelle case poiché sappiamo che esistono profonde differenze in relazione alle abitudini di lettura dei genitori: leggono il 65% dei ragazzi con genitori lettori, ma solo il 27% di quelli con genitori non lettori. Ed è partendo da questa constatazione che Ricardo Levi ha intenzione di avanzare la richiesta presso le istituzioni della detrazione fiscale per l'acquisto dei libri, «detrazione che oggi viene concessa persino alle spese per la palestra» ricorda al «Corriere della Sera». Intanto anche gli editori stanno facendo la loro parte, con il progetto #ioleggo perché, una grande raccolta di libri a favore proprio delle biblioteche scolastiche.

MAPPE TRANSNAZIONALI Notizie dalla Cina

di Sara Sullam

La presenza della letteratura cinese sugli scaffali delle librerie italiane è aumentata esponenzialmente: un paese fino a poco tempo fa confinato in miti e stereotipi dell'immaginario, si offre oggi in narrazioni diverse e che, ognuna a suo modo, esplorano le affascinanti contraddizioni di una realtà in costante trasformazione. Colpiscono, in un simile panorama, le nuove realtà editoriali specializzate e la presenza massiccia del graphic novel.

Nel 2000 Gao Xingjian, autore di *Il libro di un uomo solo* ([1998] Rizzoli 2003, tr. it. di Alessandra Lavagnino), vince il premio Nobel. È la prima volta che il riconoscimento viene assegnato a uno scrittore cinese (sebbene naturalizzato francese); e oggi quel premio, assegnato in una data così simbolica, sembra aver in un certo modo inaugurato il “secolo cinese”.

Dieci anni dopo, nel 2010, il paese si presenta al mondo con l'Expo di Shanghai, e nel 2012 l'Accademia di Stoccolma assegna un secondo premio Nobel a uno scrittore cinese. Anzi, a uno degli scrittori cinesi forse più noti in Occidente: Mo Yan, autore del celebre *Sorgo rosso* (Theoria 1994, poi Einaudi 1997, tr. it. di Rosa Lombardi). Il Nobel a Mo Yan ha sicuramente sancito un dato di fatto tangibile anche da chi non abbia particolari conoscenze della lingua e della cultura cinese. La Cina non è più la grande sconosciuta di un tempo; o meglio, da qualche anno i romanzi sugli scaffali delle librerie italiane ci restituiscono un quadro variegato, complesso, di un paese che nel giro di settant'anni – lo ricorda Yu Hua nel divertente “vademecum” *La Cina in dieci parole* (Feltrinelli 2012, tr. it. di Silvia Pozzi) – ha conosciuto una trasformazione socioculturale senza precedenti: «un occidentale avrebbe dovuto vivere quattrocento anni per assistere agli stravolgimenti che i cinesi hanno visto in appena quarant'anni».

Già negli anni sessanta si era assistito a un rinnovato interesse nei confronti della letteratura cinese. Come osserva Norman Gobetti, sono quelli gli anni in cui iniziano la propria attività traduttori e mediatori che conoscono bene la lingua e il paese, gli anni in cui si abbandona la prassi della traduzione da “lingue ponte”, francese, inglese o tedesco (*Da lingue ignotissime*, <https://rivista-tradurre.it/2017/11/da-lingue-ignotissime/>). Ma è alla fine degli anni ottanta (si veda sempre Gobetti) che si registra un sensibile aumento della presenza della letteratura cinese contemporanea sugli scaffali delle librerie italiane. Ecco allora arrivare autori come Mo Yan, Su Tong, Yu Hua, accolti dapprima nel catalogo dalla pioniera Theoria (Napoli) e poi confluiti velocemente in quelli di Einaudi, Feltrinelli e Neri Pozza.

Ad accomunare scrittori pur diversissimi sono tre aspetti. Il primo è il dato generazionale: si tratta per lo più di autori nati negli anni cinquanta o al massimo nei primi anni sessanta, testimoni della Rivoluzione culturale e già maturi all'epoca di Piazza Tien An Men. Sono scrittori tuttora prolifici, che continuano a pubblicare con regolarità (di Mo Yan e Yu Hua sono usciti, nel 2017, rispettivamente *I quarantuno colpi*, Einaudi, tr. it. di Patrizia Liberati, e *Il settimo giorno*, Feltrinelli, tr. it. di Silvia Pozzi). Il secondo è la scelta del genere: i loro romanzi di maggiore successo sono incentrati su una vicenda familiare narrata sull'arco temporale del Novecento, dai primi anni del secolo, immortalati da Su Tong (*La casa dell'oppio*, Theoria 1995, tr. it. di Rosa Lombardi) fino agli anni più recenti, di cui parla, per esempio, Yu Hua nel dittico di *Brothers* (Feltrinelli 2008, tr. it. di Silvia Pozzi), e *Arricchirsi è glorioso* (Feltrinelli 2009, tr. it. di Silvia Pozzi). Terzo aspetto rilevante sono le trasposizioni cinematografiche delle opere dei tre scrittori da parte di Zhang Yimou con grande successo di pubblico globale, che per anni hanno segnato l'immaginario occidentale della Cina. A questa narrativa *mainstream* di qualità, di autori ben insediati nel campo letterario cinese (è il caso anche di Jia Pingwa, autore celebrato in patria e appena giunto, per effetto “traino”, sugli scaffali italiani con *Lanterna e il distretto dei ciliegi*, Elliot 2017, tr. it. di Barbara Leonesi e Caterina Viglione), si affianca, con non meno successo, quella di chi scrive dall'esilio, come il Nobel Gao Xingjian, o il giallista di succes-

so Qiu Xialong, autore di una fortunata serie di romanzi ambientati a Shanghai e tradotti in Italia da Marsilio.

Il dato generazionale si rivela particolarmente utile per esplorare le realtà editoriali che in tempi più recenti hanno contribuito ad allargare sensibilmente i confini dell'immaginario cinese in traduzione. Tra queste particolarmente attiva è Metropoli d'Asia, diretta da Andrea Berrini. Già evidente dalla vocazione urbana nel nome, l'intenzione di esplorare la contemporaneità dell'immenso continente asiatico si è concretata, nel caso della Cina, nella scelta di autori non per forza appartenenti alla generazione che ha vissuto in prima persona la Rivoluzione culturale o a quella dei giovanissimi, ormai cittadini a pieno titolo di un mondo globale.

La scelta dei titoli si rivolge piuttosto a scrittori – o scrittrici, perché va detto che quella di Xiaolu Guo è una delle pochissime voci femminili nell'offerta in traduzione italiana – attivi anche nell'industria cinematografica o in altri campi artistici contemporanei. È il caso della stessa Xiaolu Guo, ben nota anche sul mercato anglofono, ma anche di Zhu Wen, autore dei racconti raccolti in *Dollari, la mia passione* (2009, tr. it. di Maria Gottardo e Monica Morzenti), o del più giovane Han Han (classe 1982), blogger che sceglie due generi meno praticati, ossia il romanzo di formazione (in *Le tre porte*, 2011, tr. it. di Silvia Pozzi) o quello “sulla strada” (*Verso nord unonoveottootto*, 2012, tr. it. di Silvia Pozzi), ben lontani dagli affreschi storico-familiari della generazione precedente.

Un'altra realtà editoriale che di recente ha dedicato all'Asia, e alla Cina, grande attenzione è add editore con la collana «Asia», inaugurata a fine 2015, curata da Ilaria Benini che, come Berrini, frequenta in prima persona la scena letteraria asiatica. All'interno della collana, la Cina occupa la metà dell'intero catalogo. Ed è proprio all'interno di «Asia» che è uscita, tra il 2016 e il novembre del 2017, la trilogia del *graphic novel* *Una vita cinese*, firmata da Li Kunwu e Philippe Ôtié, introdotta da un mediatore di spicco come Pierre Haski. Come osserva Ilaria Benini, «per accorciare le distanze e raccontare mondi diversi dal nostro è fondamentale, oltre che divertente, solleticare e abituare l'occhio», e forse il racconto per parole e immagini ha anche un'immediatezza di fruizione che la letteratura tradotta da una lingua così lontana non sempre riesce ad avere.

Nel 2017 il nesso tra *graphic novel* e Cina è risaltato in tre occasioni: la mostra *Chinamen*, tenutasi presso il Mudec - Museo delle Culture di Milano e dedicata alla storia dell'immigrazione cinese in Italia, ha dato vita al *graphic novel*, che si propone come "catalogo narrativo" della mostra stessa e rappresenta un interessante caso di un genere ancora poco praticato in Italia, quello del romanzo dell'immigrazione.

In estate, poi, Bao Publishing ha inaugurato una collana dedicata esclusivamente a *graphic novels* di autori cinesi, di cui sono usciti i due primi titoli. Infine, nel mese di novembre, si è conclusa la pubblicazione, iniziata l'anno precedente, della trilogia *Una vita cinese*.

Uscita in Francia tra il 2009 e il 2011 per i tipi di Kana, *Una vita cinese* è stata, a detta di Benini, una «riscoperta», caratteristica che accomuna diversi titoli di «Asia». Come se il momento giusto per pubblicare l'opera, già proposta ad altri editori che l'avevano scartata, sia giunto solo ora che l'attenzione nei confronti della Cina è molto maggiore e permette incursioni fuori dai tracciati consueti. Il fumetto, pluripremiato in Francia, è frutto di una singolare collaborazione: quella tra Li Kunwu e Philippe Ôtié, francese, da anni attivo in Estremo Oriente nel settore economico.

Una vita cinese copre il periodo dal 1955, anno di nascita del protagonista che narra in prima persona gli avvenimenti, fino a oggi, ed è suddiviso in tre volumi. Il primo, *Il tempo del padre*, va dal 1955 alla morte di Mao nel 1976, che corrisponde anche al raggiungimento della maggiore età da parte del protagonista Li e il suo arruolamento nell'esercito; il secondo, *Il tempo del Partito*, copre gli anni segnati dalla teoria di Deng Xiaoping, che coincidono con l'ingresso nell'età adulta del protagonista, il quale si sposa e inizia a lavorare come vignettista prima a Pechino (per sostenere la campagna di Deng) e poi, tornato a Kunming, per il quotidiano «Yunnan Ribao»; mentre il terzo, *Il tempo del denaro*, copre gli anni del pieno ingresso nel libero mercato, fino ai giorni nostri. Se nel primo e nel secondo volume, usciti nel 2009, l'io narrato è quasi sempre collocato nel passato, nel terzo, uscito nel 2011, Li e Ôtié compaiono come personaggi, e la narrazione è scandita da flashback sempre più frequenti.

Il tratto saliente di *Una vita cinese*, quello che la rende un'opera genuinamente transnazionale che forse, più di altre, getta luce sulla difficoltà di raccontare una realtà in evoluzione come quella cinese, è una sorta di doppio “patto narrativo”, che riflette la presenza di due autori. Alla fine del terzo volume, nel capitolo conclusivo intitolato significativamente *Tempi moderni*, il protagonista Li aspetta lo scoccare del nuovo anno, il 2010, davanti alla televisione. Il presentatore passa in rassegna gli eventi più importanti degli anni precedenti, tra cui le Olimpiadi del 2008 e il sessantesimo anniversario della Repubblica Popolare Cinese nel 2009, e annuncia il grande traguardo del 2010: l'Expo di Shanghai. È in quel momento che Li mette a fuoco la propria nostalgia per il tempo andato e osserva: «Anche se rappresentavamo un quarto della popolazione mondiale, allora non aveva alcuna importanza: eravamo come trasparenti. Tutto, sulla terra, avveniva senza di noi. Senza nessun cinese, mai, da nessuna parte», e rivendica l'appartenenza alla Cina di allora e non a quella «del 'Made in China', dei grattacieli, dell'Expo» (*Una vita cinese. Il tempo del denaro*, p. 267).

Eppure *Una vita cinese* non cede mai a una rievocazione nostalgica unilaterale: la collaborazione stretta, vera e propria co-autorialità dell'opera, fa sì che *Una vita cinese*, se da un lato restituisce un affresco di una Cina ormai passata, dall'altro non manca mai di interrogare criticamente la contemporaneità, riuscendo a far convivere i due orientamenti prospettici. Sempre il terzo volume si apre con una prefazione di Ôtié, il quale affida all'apparato paratestuale le riflessioni sulla genesi dell'opera: «Io non sono Lao Li (che vuol dire “Vecchio Li”, il soprannome [...] con cui mi rivolgo a Li Kunwu). Non ho la sua età. Né le sue convinzioni. Né il suo talento. Né il suo passato. Né il Partito. Né il suo posto nella società. [...] Non sono Lao Li ma devo pensare come lui. [...] Devo essere [...] un Lao Li che riassume in sé tutti i Li, gli Zhang e i Chen della Cina. [...] Agli occhi di Lao Li, non sono solo l'amico [...] sono Dupont, Durand, Schmidt, Popov, Martin e Smith insieme. Sono lo Straniero» (*Una vita cinese. Il tempo del denaro*, p. 7). Questa “doppia prospettiva” esclude di per sé la scelta iniziale, quella del genere autobiografico, cadenzato sui toni della rammemorazione pura e semplice, della riflessione del singolo.

Le considerazioni della prefazione trovano applicazione nelle scelte compositive e stilistiche. L'aspetto forse più interessante è osservare come l'ex vignettista di propaganda si serva delle potenzialità formali del *graphic novel* nel momento in cui torna – soprattutto nei primi due volumi – su immagini dall'alta carica simbolica. È il caso dei *dazhebao*, del ritratto dell'eroe-soldato Lei Feng. O, naturalmente, di Mao – immortalato nello storico attraversamento a nuoto del Fiume Azzurro o nella tavola a piena pagina che simbolicamente chiude il primo volume sulla morte del Grande Timoniere.

A conferire coesione narrativa e una cifra stilistica riconoscibile lungo l'intero arco della trilogia sono invece alcune ricorrenze: per esempio la vista della città di Kunming dall'alto, che ben registra, di volta in volta, i cambiamenti nel tessuto urbano. Ma soprattutto tavole a tutta pagina che, in ogni volume, presentano un Li che parla al presente, seduto su una collinetta da cui scorge in lontananza la città. Si tratta di tavole con lunghe porzioni di testo, quelle in cui vengono affrontati i temi più scomodi (per l'autore stesso, che, malgrado la sua appartenenza alla "vecchia Cina", ne ha subito anche in prima persona le violenze), o forse di più difficile comprensione, come gli estremi della Rivoluzione culturale (durante la quale il padre di Li, quadro di partito, viene mandato in un campo di rieducazione), la denuncia di un proprio commilitone da parte di Li o, sopra ogni cosa, i fatti di Piazza Tien An Men (vero spartiacque per molti scrittori, come ben ha osservato Berrini nei suoi contributi usciti su «Doppiozero»). In questo ultimo caso, nel terzo volume, la tavola "della collina" è anticipata da pagine in cui compaiono Ôtié e Li (*Una vita cinese. Il tempo del denaro*, pp. 62 e ssg.). All'insistenza del francese, il quale vorrebbe sottolineare la posizione di "semplice testimone" di Li, quest'ultimo risponde che «in via eccezionale» vorrebbe semplicemente esprimere la propria opinione, sebbene ciò significhi, come osserva con Ôtié, «tirare una riga sulla neutralità» mantenuta fin dall'inizio.

La struttura dialogica dell'opera permette di entrare in maniera personalissima e sentita in questioni delicatissime. Insomma, per quanto, a prima vista, possa sembrare che si inserisca nel solco di una letteratura tutto sommato ancora rivolta ai miti (o contromiti) cinesi del Novecento, grazie alle possibilità espressive del *graphic*

novel e a una proficua collaborazione transnazionale, *Una vita cinese* riesce a illuminare le questioni ancora aperte, le contraddizioni che, specie agli occhi del lettore occidentale, rendono ancora difficile – e, per questo, affascinante – il viaggio all'interno di un universo sempre più presente ma ancora, irrimediabilmente, lontano.

TACCUINO BIBLIOTECARIO
Le biblioteche e
l'invenzione della ruota
di Stefano Parise

La biblioteca non è più il luogo in cui si va a studiare e a cercare informazioni, ma sempre più un luogo della comunità, di "conversazione partecipativa", al cui centro non è la collezione libraria, ma gli utenti. Questo nuovo modello, diffuso nei paesi anglosassoni e del Nordeuropa, inizia a farsi strada anche in Italia; ma accanto a realtà virtuose che hanno prodotto risultati significativi, ce ne sono altre che guardano alle nuove attività come a un mezzo per rifare il lifting a un istituto dall'immagine logora, senza modificarne in profondità le logiche di funzionamento.

La parola d'ordine che circola fra gli addetti ai lavori di un settore, quello bibliotecario, frustrato da decenni di incuria istituzionale e alla spasmodica ricerca di visioni e strumenti che consentano di riposizionarsi un po' più in alto nella scala dell'utilità percepita da cittadini e decisori politici, è da qualche anno la seguente: la biblioteca non è più solo il luogo in cui studiare in un ambiente che favorisce la concentrazione o dove è possibile scegliere le proprie letture all'interno di una proposta ampia e ragionata ma una piazza del sapere aperta alla comunità, un luogo di incontro e partecipazione che valorizza l'attivismo civico, sviluppa la creatività individuale, favorisce l'integrazione e la conoscenza del diverso, un laboratorio polivalente di apprendimento, condivisione e integrazione.

Questo modello, in Italia ancora troppo poco diffuso, guarda a esempi stranieri, in prevalenza anglosassoni e nordeuropei, ma si nutre anche delle suggestioni (e delle realizzazioni) provenienti ormai in numero significativo dall'Estremo Oriente, in particolare dalla Cina.

Esso si basa su due pilastri speculari, a cui abbiamo già accennato in altre edizioni del presente annuario: la nuova biblioteconomia di David Lankes, che concepisce la creazione di nuova conoscenza come una "conversazione" partecipativa più che una

trasmissione lineare da un emittente a un destinatario, e l'idea che al centro delle attenzioni della biblioteca non debba esserci la collezione libraria ma la comunità degli utenti con i loro bisogni informativi. In sostanza, gli utenti rappresentano il centro della biblioteca mentre i libri, le risorse elettroniche, i fondi antichi e rari sono lì per ispirare, educare e provocare conversazioni e apprendimento.

La biblioteca si propone quindi come luogo della comunità, centro attivo delle sue relazioni, spazio multifunzionale in grado di connettere domanda e offerta di conoscenza, ma anche di socialità e di partecipazione. In una parola, essa aspira al ruolo di "hub della comunità", secondo una formula (o, se preferite, uno slogan) che sta prendendo sempre più piede.

Va detto, a scanso di equivoci, che alcune biblioteche italiane hanno preso molto sul serio tale modello, declinandolo in una fisionomia di servizio multiforme e orientata alla relazione con la comunità circostante che sta producendo significativi risultati, contribuendo a rafforzare il ruolo e l'immagine di quegli istituti nel territorio in cui operano.

Accanto alle buone pratiche, però, c'è un universo che si arabbatta procedendo per tentativi, recependo acriticamente formule che richiederebbero – per essere compiutamente implementate – un approccio sistemico e un cambiamento radicale di mentalità, oltre a competenze almeno in parte differenti da quelle normalmente presenti nelle biblioteche italiane. È qui che "hub di comunità" diventa la formula magica per riscaldare una minestra già cucinata: si guarda a nuove attività come a un mezzo per rifare il *lifting* a un istituto dall'immagine logora, senza modificarne in profondità le logiche di funzionamento. La biblioteca si avventura così su terreni vergini nel tentativo di rifarsi una verginità, provando a scrollarsi di dosso la memoria (e il peso) dei suoi fallimenti (indici di impatto ridotti, incapacità di attrarre fasce di popolazione diverse da anziani e studenti...) ma senza mostrare di voler fare realmente i conti con il proprio vissuto e la propria storia recente. Il che significa, almeno, riconoscere che la presenza in Italia di oltre 14.000 biblioteche di varia tipologia e appartenenza istituzionale non ha impedito la stagnazione degli indici di lettura, segno che la loro attività sul campo non è in grado – al pari di quella di editori, librerie e del sistema scolastico nel suo

complesso – di incidere sulla scarsa propensione degli italiani verso una pratica centrale per colmare il ritardo culturale del nostro paese.

La pretesa centralità della biblioteca nelle pratiche di promozione della lettura, al di là dell'inegabile impegno profuso almeno a partire dal passaggio di competenze fra Stato e Regioni avvenuto nel 1972, appare alla luce dei risultati quanto meno contro-intuitiva, poiché le biblioteche, secondo Alberto Petrucciani «non sono mai state né l'unico né il principale, né il primo luogo a cui le persone si sono rivolte per leggere, e men che meno, secondo una favola ideologica diffusa a partire dagli anni settanta del secolo scorso, per un generico “cercare informazioni”».

L'idea che la biblioteca possa essere considerata un “hub di comunità”, quindi, partecipa di questa incongruenza per ragioni (almeno) lessicali. Il termine in inglese ha letteralmente il significato di “fulcro, mozzo (della ruota)” e fa riferimento a un'idea di centralità: il mozzo sta al centro della ruota ed è la parte meccanica che la collega con l'asse. La sua posizione all'interno della ruota rappresenta, in tutta evidenza, una *condizione* (affinché il mozzo, ovvero l'hub, possa considerarsi tale, è necessario che si trovi al centro) non uno *stato* (che rimanda a una posizione da conquistare e da rinegoziare nel tempo, in quanto in divenire e mai data a priori, come avviene per qualsiasi ruolo sociale).

Se una biblioteca ambisce al ruolo di “hub di comunità” non deve soltanto dichiararlo ma deve in primo luogo decidere quale sia il suo campo di gioco, i suoi riferimenti operativi, le sue colonne d'Ercole. Esattamente come il mozzo è inscritto all'interno del cerchione, che delimita la superficie della ruota (e il suo campo d'azione), non è detto che la ricerca di un nuovo ruolo sociale e culturale debba necessariamente risolversi in un ampliamento illimitato delle funzioni e delle attività svolte. Un fattore decisivo in questo senso è rappresentato dalle *connessioni* che si stabiliscono con l'ambiente di riferimento, dal numero e dalla qualità delle relazioni che si è in grado di attivare, dalla loro persistenza: le ruote funzionano sia se il mozzo è collegato al cerchione da pochi e robusti raggi in lega di carbonio, come avviene nella maggior parte delle auto sportive, sia se si struttura in una molteplicità di raggi sottili ma egualmente funzionali, come nel caso della bicicletta. Non c'è un

modello di riferimento unico, o una soluzione migliore di un'altra: il design (dei servizi, nel caso della biblioteca) è funzionale al contesto di riferimento e ai risultati che si vogliono ottenere.

L'accentuazione del profilo "sociale" dell'attività bibliotecaria se non vuole ridursi a mera concessione alle mode del presente deve dunque essere il frutto di una progettazione strategica. Per rimanere alla metafora della ruota, ciò che serve senz'altro a qualsiasi progetto di ripensamento è il moto rettilineo che caratterizza la traiettoria del mozzo, che fa da contraltare al rotolamento (termine tecnico), ovvero alla rotazione della ruota attorno all'asse: serve, in altre parole, lucidità d'analisi, capacità progettuale e soprattutto continuità e coerenza nel perseguire i propri fini, che dovrebbero essere pre-stabiliti per non rischiare che l'esigenza di cambiamento, di evoluzione delle modalità con cui la biblioteca attualizza la propria missione istituzionale (quale che sia) assomigli più a uno scivolamento verso modelli di richiamo che a un movimento con una direzione prestabilita.

La metafora meccanica, infine, viene utilmente in soccorso per sottolineare una qualità che la biblioteca dovrebbe tenere sempre presente, a prescindere dalla connotazione data al suo profilo di servizio. Più che coltivare il mito di una supposta centralità nella comunità di riferimento, sarebbe molto più utile ricordarsi che la posizione dell'hub nella struttura della ruota è equidistante da ogni punto della sua circonferenza: essere il centro geometrico della comunità significa mantenere l'equidistanza da tutti i suoi membri, fungere da spazio neutro perché aperto a tutti e lavorare affinché all'interno di un ecosistema delicato e complesso come quello bibliotecario l'accesso alla produzione culturale (e alla sua memoria registrata) funzioni per tutti secondo un modello perequativo in grado di restituire di più a chi dalla vita e dalla società ha avuto di meno. In questo processo è certamente più utile la qualità relazionale della propria attività, la capacità di intessere alleanze con il proprio ambiente di riferimento, la capacità simbiotica di trarre vantaggio dalle competenze, dalle capacità e dalle specializzazioni che altri hanno sviluppato in specifici ambiti.

Meglio concepirsi come nodi di una rete diffusa piuttosto che come il centro di gravità della comunità locale. Un cambiamen-

to di prospettiva – sorpresa! – che può giovare della polisemicità del linguaggio: nel lessico dell'informatica “hub” significa anche “nodo di una rete” e si riferisce a un dispositivo che ha il compito di concentrare e distribuire i dati in una rete di comunicazione. Un dispositivo permeabile nei due sensi, in grado di raccogliere e di convogliare i dati verso i punti della rete che li richiedono. Un dispositivo che funziona grazie alla sua versatilità, alla sua disponibilità allo scambio e alla relazione. È la metafora che meglio descrive la biblioteca che vorremmo, un organismo aperto all'interazione, che opera in senso orizzontale condividendo la propria attività e modulando il suo ruolo nel quadro delle priorità dettate dal suo ambiente di riferimento: una biblioteca di comunità, che possiamo anche chiamare “hub”, purché l'orizzonte di senso preso a riferimento, fra i possibili, sia quello giusto.

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

- Adorno, T.W. 29, 36
- Alexander, P.A. 165
Reading on Paper and Digitally: What the Past Decades of Empirical Research Reveal («The Review of Educational Research», v. 87, n. 6, dicembre 2017), 165
- Alighieri, D. 98
Divina commedia, 100
- Allende, S. 128
- Almanacco Bompiani 1972* (Bompiani 1972), 35, 37
- Altan, 92
I nostri antenati. Tre biografie non autorizzate. Colombo, Franz, Casanova (BUR2009), 92
- Andersen, H.C. 49
- Arbasino, A. 28
Fratelli d'Italia (Feltrinelli 1963; Einaudi 1976; Adelphi 1993), 28
- Aristotele, 37
- Poetica*, 36
- Augias, C. 90
- Austen, J.
Orgoglio e pregiudizio, traduzione italiana di Giulio Caprin (Mondadori 2017), 20
- Bacilieri, P. 91
- Badiou, A. 72
- Baglioni, C. 42
- Bajani, A. 161
- Barenghi, M. 165
A cosa serve la letteratura? («Doppiozero», 13 giugno 2017), 165
- Basile, G. 49, 50
Sole, Luna e Talia, 49
- Battaglia, D. 92
Un uomo un'avventura (Sergio Bonelli Editore), 92
- Bavishi, A.
A chapter a day: Association

- of book reading with longevity*
 («Social Science & Medicine», v.
 164, settembre 2016), 183
- Berrini, A. 193, 196
- Bertone, G. 46
The end. Il finale dei film (il
 melangolo 2014), 46
- Boccaccio, G.
De mulieribus claris, 175
- Book Reading 2016* (Pew Research
 Center, settembre 2016), 164
- Borgese, G.A. 35
- Briasco, L. 187
- Brockmole, J.
Non ti dirò mai addio, traduzione
 italiana di Giuseppe Maugeri
 (Nord 2016), 17
- Buday, E. 158
Effetofestival adolescenti.
Volontariato e impatto formativo
dei festival di approfondimento
culturale (Fondazione Eventi-
 Fondazione Cassa di Risparmio
 della Spezia 2013), 158, 160
- Burgess, A. 45, 47, 48
Arancia meccanica, traduzione
 italiana di Floriana Bossi
 (Einaudi 2014), 45, 47, 48
- Buttitta, A. 116
- Buzzati, D. 133
- Calabresi, M. 182
- Calvino, I. 41, 128, 129, 178
Lezioni americane. Sei proposte
per il prossimo millennio
 (Mondadori 2016), 41
Se una notte d'inverno un
viaggiatore (Mondadori 2016),
 129
- Camilleri, A. 115, 117, 118, 119, 133,
 172, 174, 177
La bolla di componenda (Sellerio
 1993), 117
La forma dell'acqua (Sellerio
 1994), 115, 117
La pazienza del ragno (Sellerio
 2004), 25
La rete di protezione (Sellerio
 2017), 172
La stagione della caccia (Sellerio
 1992), 117
La strage dimenticata (Sellerio
 1984), 117
- Campbell, J.W. 49
La "cosa" da un altro mondo,
 traduzione italiana di Alfredo
 Pollini (Fanucci 1977), 49
- Cannavacciuolo, A. 133
- Capote, T. 48, 129
Colazione da Tiffany, traduzione
 italiana di Vincenzo Mantovani
 (Garzanti 2016), 48, 129
- Caproni, G. 103
- Cardella, L.
Volevo i pantaloni (Mondadori
 2009), 20
- Cardone, R. 159
- Carlotto, M. 22
Blues per cuori fuorilegge e
vecchie puttane (e/o 2017), 22
- Carofiglio, G. 22, 119
- Carrera, A. 42
La memoria delle canzoni.
Popular music e identità italiana

- (puntoacapo 2017), 42
- Casati Modignani, S. 19
- Casey, L.A.
Love. Un pensiero infinito, traduzione italiana di Brunella Palattella (Newton Compton 2016), 17
- Cassola, C. 33
La ragazza di Bube (Mondadori 2016), 33
- Catullo, 41
- Cavallo, F. 172, 174, 176
Storie della buonanotte per bambine ribelli. 100 vite di donne straordinarie, traduzione italiana di Loredana Baldinucci (Mondadori 2017), 123, 172, 175, 176
- Chandler, R. 22, 46
Il lungo addio, traduzione italiana di Bruno Oddera (Feltrinelli 2013), 45
- Cherry, B.C.
Infinite volte, traduzione italiana di Maria Grazia Perugini e Mariacristina Cesa (Newton Compton 2017), 17
- Chiara, P. 21
I giovedì della signora Giulia (Mondadori 2015), 21
- Ciabatti, T. 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87
Adelmo, torna da me (Einaudi 2002), 82
I giorni felici (Mondadori 2008), 82, 83, 84, 87
Il mio paradiso è deserto (Rizzoli 2013), 83
- La più amata* (Mondadori 2017), 81, 82
- Ciabattoni, F. 41, 42
La citazione è sintomo d'amore. Cantautori italiani e memoria letteraria (Carocci 2016), 41
- Cicerone,
Somnium Scipionis, 103
- Cognetti, P. 172, 174, 177, 178, 179, 188
Le otto montagne (Einaudi 2016), 172, 178, 188
- Cogoli, G. 159
- Colaone, S. 91
- Collodi, C. 49
Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino (Einaudi 2014), 49
- Conrad, J. 129
La linea d'ombra, traduzione italiana di Flavia Marengo (Einaudi 2015), 161
- Corona, M. 91
- Costantini, R. 22
- Crepax, G. 92
Un uomo un'avventura (Sergio Bonelli Editore), 92
- Crespi, P. 43
Io vorrei. La lezione di Giovanna Marini (Castelvecchi 2017), 43
- Crownover, J.
Oltre noi l'infinito, traduzione italiana di Mara Gini (Newton Compton 2015), 17
- D'Annunzio, G. 35, 91
- D'Arrigo, S. 28

- Horcynus Orca* (BUR 2017), 28
- D'Avenia, A. 97, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 172, 174, 177, 178
L'arte di essere fragili. Come Leopardi può salvarti la vita (Mondadori 2016), 97, 103, 172, 178
- D'Orta, M. 97
Io speriamo che me la cavo. Sessanta temi di bambini napoletani (Mondadori 2013), 97
- Danna, S. 151
- Daverio, P. 133
- De Angelis, M. 64
- De Giovanni, M. 22, 23, 133
In fondo al tuo cuore. Inferno per il commissario Ricciardi (Einaudi 2015), 23
Per mano mia. Il Natale del commissario Ricciardi (Einaudi 2013), 23
- De Mauro, T. 133, 188
- De Santis, L. 91
- Degen, J. 140
Why I bought Anne Frank's Diary for a German Pirate («Medium», 28 aprile 2016), 140
- DeLillo, D. 153
Libra, traduzione italiana di Massimo Bocchiola (Einaudi 2016), 153
- Demonte, M.
Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano (Becco Giallo 2017), 194
- Dexter, C. 119
- Di Brizzi, O. 185
- Dick, P.K. 45, 48
- Il cacciatore di androidi*, traduzione italiana di Maria Teresa Guasti (Nord 1986), 48
- Dikele Distefano, A. 58, 59
Fuori piove, dentro pure, passo a prenderti? (Mondadori 2016), 58
- Doody, M. 119
- Dovlatov, S. 118
- Dumas, A. 36
- Dürrenmatt, F. 36, 117
- Dylan, B. 41, 42
Lyrics. 1983-2012, traduzione italiana di Alessandro Carrera (Feltrinelli 2017), 42
- Eco, U. 35, 36, 37, 38, 39, 129, 133
Baudolino (Bompiani 2014), 39
Il cimitero di Praga (Bompiani 2014), 38
Il nome della rosa (Bompiani 2018), 36, 38, 129
Il pendolo di Foucault (Bompiani 2014), 38
L'isola del giorno prima (Bompiani 2014), 39
La misteriosa fiamma della regina Loana (Bompiani 2014), 39
Numero zero (Bompiani 2018), 38
- Emanuelli, R. 57, 58
Davanti agli occhi (Rizzoli 2018), 58
E allora baciami (Rizzoli 2017), 57, 58
- Ephron, N. 56
- Falcinelli, R. 187
- Fallaci, O. 131

- Favilli, E. 172, 174, 175, 176
Storie della buonanotte per bambine ribelli. 100 vite di donne straordinarie, traduzione italiana di Loredana Baldinucci (Mondadori 2017), 123, 172, 175, 176
- Ferrante, E. 187
- Ferri, S. 187
- Fielding, H.
Il diario di Bridget Jones, traduzione italiana di Olivia Crosio (Rizzoli 2016), 20
- Fitzgerald, P. 119
- Flaiano, E. 17, 32
Diario degli errori (Adelphi 2002), 17
Tempo di uccidere (BUR 2013), 32
- Fofi, G. 78
- Fortini, F. 63, 64, 65, 66, 67, 68
A Milano i tetti, 63
Cisalpina, 67
Dialogo, 67
La forme d'une ville, 66
La guerra a Milano, 65
Leggendo una poesia, 65
Milano, 66
Milano 1953, 66
- Franchini, A. 186
- Frank, A. 140
Diario, traduzione italiana di Laura Pignatti (Einaudi 2015), 140
- Gadda, C.E. 21, 36, 129
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (Garzanti 2011), 21, 129
- Gao Xingjian, 191, 192
Il libro di un uomo solo, traduzione italiana di Alessandra Lavagnino (Rizzoli 2003), 191
- García Márquez, G. 33, 128, 129
Cent'anni di solitudine, traduzione italiana di Ilide Carmignani (Mondadori 2017), 129
L'amore ai tempi del colera, traduzione italiana di Angelo Morino (Mondadori 2016), 33
- Gardini, N. 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104
Viva il latino. Storie e bellezza di una lingua inutile (Garzanti 2016), 97
- Giménez-Bartlett, A. 119
- Glauser, F. 117
Il grafico della febbre, traduzione italiana di Gabriella De' Grandi (Sellerio 1985), 117
- Gobetti, N. 192
Da lingue ignotissime. Le traduzioni da lingue ponte della narrativa dell'Estremo Oriente («Tradurre», n. 13, autunno 2017), 192
- Goethe, W.
Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister, traduzione italiana di Isabella Bellingacci (Mondadori 2013), 30
- Granzotto, G. 90
- Grimm, J. e W. 49

- Biancaneve*, 18, 49
Cenerentola, 18
 Grisham, J. 172, 180
Il caso Fitzgerald, traduzione italiana di Luca Fusari e Sara Prencipe (Mondadori 2017), 172
 Guccini, F. 30, 41
 Guevara, E. 90
 Guiducci, R. 64
- Hammett, D. 22
 Han Han, 193
Le tre porte, traduzione italiana di Silvia Pozzi (Metropoli d'Asia 2011), 193
Verso nord unonoveottootto, traduzione italiana di Silvia Pozzi (Metropoli d'Asia 2012), 193
 Harmon, A.
Infinito + 1, traduzione italiana di Stefania Rega (Newton Compton 2017), 17
 Haruf, K. 180
Le nostre anime di notte, traduzione italiana di Fabio Cremonesi (NN Editore 2017), 180
 Haski, P. 193
 Hawkins, P. 172, 173, 177
Dentro l'acqua, traduzione italiana di Barbara Porteri (Piemme 2017), 172, 174
La ragazza del treno, traduzione italiana di Barbara Porteri (Piemme 2015), 173, 174
 Hegel, G.W.F. 93
 Hemingway, E. 128, 129
- Hesse, H. 129
Siddhartha, traduzione italiana di Massimo Mila (Adelphi 2012), 129
 Holden, B. 164
Bad Boy (Sperling & Kupfer), 164
 Horkheimer, M. 29
 Hugo, V.-M. 36, 49
- Igort, 91, 187
 Izzo, S. 186
- Jaccoliot, L. 36
 James, E.L.
Cinquanta sfumature (Mondadori), 20, 54
 Jauss, H.R. 28
 Jia Pingwa, 192
Lanterna e il distretto dei ciliegi, traduzione italiana di Barbara Leonesi e Caterina Viglione (Elliot 2017), 192
- Joyce, J. 129
Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane, traduzione italiana di Cesare Pavese (Adelphi 1990), 129
 Jung, C.G. 42
- Kafka, F. 41, 129
 Kerbaker, A. 188
 Kerouac, J. 129
Sulla strada, traduzione italiana di Marisa Caramella (Mondadori 2016), 129
 Khan, L. 146

- Amazon's Antitrust Paradox*
(«The Yale Law Journal», v. 126,
n. 3, gennaio 2017), 146
- King, S. 45, 47, 153
22/11/63, traduzione italiana di
Wu Ming 1 (Sperling & Kupfer
2016), 153
Shining, traduzione italiana di
Adriana Dell'Orto (Bompiani
2014), 45, 47
- Kotler, P. 147, 153
*Marketing 4.0. Dal tradizionale
al digitale*, traduzione italiana di
Ilaria Katerinov (Hoepli 2017),
147
- Kundera, M. 129
- Lacan, J. 73
- Läckberg, C. 132
- Lagioia, N. 187, 189
- Lancini, M. 158
*Effetofestival adolescenti.
Volontariato e impatto formativo
dei festival di approfondimento
culturale* (Fondazione Eventi-
Fondazione Cassa di Risparmio
della Spezia 2013), 158, 160
- Langer, A. 118
- Lankes, D. 199
- Lanza, F. 116
- Leopardi, G. 97, 103, 105, 177
*Canto notturno di un pastore
errante dell'Asia*, 100
L'infinito, 103
- Levi, C. 32
Cristo si è fermato a Eboli
(Einaudi 2014), 32
- Levi, P. 32, 178
Se questo è un uomo (Einaudi
2015), 32
- Levi, R.F. 188, 190
- Levy, B.R.
*A chapter a day: Association
of book reading with longevity*
(«Social Science & Medicine», v.
164, settembre 2016), 183
- Li Kunwu, 193, 194, 195, 196
*Una vita cinese. Il tempo del
denaro*, traduzione italiana di
Giovanni Zucca (Add Editore
2017), 193, 194, 195, 196, 197
*Una vita cinese. Il tempo del
padre*, traduzione italiana di
Giovanni Zucca (Add Editore
2016), 193, 194, 195, 197
*Una vita cinese. Il tempo del
Partito*, traduzione italiana di
Giovanni Zucca (Add Editore
2017), 193, 194, 195, 197
- Liala, 10, 15, 16, 18, 19, 51
Diario vagabondo (Sonzogno
1997), 18
Dormire e non sognare
(Sonzogno 1998), 15
Il peccato di Guenda (Sonzogno
1999), 18
Il velo sulla fronte (Sonzogno
1998), 15
Lalla che torna (Sonzogno 1998),
15
Signorsì (Sonzogno 2001), 15
- Link, C.
Quando l'amore non finisce,
traduzione italiana di Alessandra

- Petrelli (Corbaccio 2010), 17
- Loi, F. 64
- London, J. 77
- Longo, V. 172, 173
La dieta della longevità (Vallardi 2016), 172
- Lotman, J. 28
La struttura del testo poetico, traduzione italiana di Eridano Bazzarelli, Erika Klein, Gabriella Schiaffino (Mursia 1990), 28
- Lucarelli, C. 22, 117, 119
Intrigo italiano. Il ritorno del commissario De Luca (Einaudi 2017), 23, 25
- Lucrezio, 99
De rerum natura, 99
- Lupo, G. 75, 79, 80
Gli anni del nostro incanto (Marsilio 2017), 75, 79
- Luzi, M. 42
- Malpas, J.E.
Ancora una volta. One night trilogy, traduzione italiana di Fulvia Rosselli e Alice Crocella (Newton Compton 2017), 17
Tutte le volte che vuoi. One night trilogy, traduzione italiana di Claudio Cavoni (Newton Compton 2015), 17
- Malvaldi, M. 115, 119
- Mann, T. 129
- Manzini, A. 22, 24, 115, 119
 7-7-2007 (Sellerio 2016), 24
- Manzoni, A.
I Promessi Sposi, 29, 59, 104
- Mao Zedong, 194, 196
- Marcolongo, A. 97, 98, 100, 101, 102, 104
La lingua geniale. 9 ragioni per amare il greco (Laterza 2017), 97
- Mari, M. 75, 76, 77, 78, 80
Di bestia in bestia (Longanesi 1989; Einaudi 2013), 77
La stiva e l'abisso (Einaudi 2002), 77
Leggenda privata (Einaudi 2017), 75, 76, 78, 79
Roderick Duddle (Einaudi 2014), 76
Verderame (Einaudi 2007), 78
- Markaris, P. 133
- Marx, K. 42
- Masini, B. 186
- Mastrocola, P. 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105
La passione ribelle (Laterza 2017), 97, 105
Togliamo il disturbo. Saggio sulla libertà di non studiare (Guanda 2011), 105
- Mattioli, R. 99
- Maupassant, G. de 40
- McKenzie, D. 165, 166
Il passato è il prologo. Due saggi di sociologia dei testi, traduzione italiana di Remigio Allegri e Gianna Lonza (Sylvestre Bonnard 2002), 165
- McLuhan, M. 167
- Meillet, A. 102
- Melissa P., 20
100 colpi di spazzola prima di

- andare a dormire* (Bompiani 2011), 20
- Melley, M. 158
- Melville, H. 42
- Meneghello, L. 32
I piccoli maestri (BUR 2013), 32
- Micali, S. 46
Parodie dell'hard-boiled nel romanzo postmoderno («Between», v. VI, n. 12, novembre 2016), 46
- Micheluzzi, A. 92
Un uomo un'avventura (Sergio Bonelli Editore), 92
- Mies van der Rohe, L. 105
- Mo Yan, 191, 192
I quarantuno colpi, traduzione italiana di Patrizia Liberati (Einaudi 2017), 192
Sorgo rosso, traduzione italiana di Rosa Lombardi (Theoria 1994; Einaudi 1997), 191
- Moccia, F. 51, 52, 53, 57, 59
Ho voglia di te (Feltrinelli 2006), 51, 52
Tre metri sopra il cielo (Feltrinelli 2004), 51
Tre volte te (Nord 2017), 51
- Mogol, 41, 42, 43
Il mio mestiere è vivere la vita (Rizzoli 2016), 42
- Montale, E. 41, 103
Ossi di seppia (Mondadori 2016), 41
- Montanelli, I. 131
- Montesano, G. 181
Come diventare vivi. Un vademecum per lettori selvaggi (Bompiani 2017), 181
- Morante, E. 34, 42
Menzogna e sortilegio (Einaudi 2014), 34
- Moravia, A. 12, 30, 31, 129
La ciociara (Bompiani 2017), 30, 31
La noia (Bompiani 2017), 31
La romana (Bompiani 2017), 9, 12, 31
- Morris, D. 41
La scimmia nuda. Studio zoologico sull'animale uomo, traduzione italiana di Marisa Bergami (Bompiani 2017), 41
- Morrison, J. 90
- Natoli, L. 36
I Beati Paoli (Feltrinelli 2017), 36
- Ôtié, P. 193, 194, 195, 196
Una vita cinese. Il tempo del denaro, traduzione italiana di Giovanni Zucca (Add Editore 2017), 193, 194, 195, 196, 197
Una vita cinese. Il tempo del padre, traduzione italiana di Giovanni Zucca (Add Editore 2016), 193, 194, 195, 197
Una vita cinese. Il tempo del Partito, traduzione italiana di Giovanni Zucca (Add Editore 2017), 193, 194, 195, 197
- Pasolini, P.P. 28, 42, 91
Ragazzi di vita (Garzanti 2014), 28

- Pavese, C. 41, 129
La luna e i falò (Einaudi 2014), 129
- Pennac, D. 98, 172
Diario di scuola, traduzione italiana di Yasmina Melaouah (Feltrinelli 2008), 98
Il caso Malaussène. Mi hanno mentito, traduzione italiana di Yasmina Melaouah (Feltrinelli 2017), 172
- Peresson, G. 184
- Petacco, A. 90
- Petrarca, F. 99, 103
- Petruciani, A. 201
- Philips, S.
Lo scoicco e la top model, traduzione italiana di Velia De Magistris (Harlequin Mondadori 2010), 20
- Piazzese, S. 119
- Pietropoli Charmet, G. 159, 160
- Pirandello, L. 28, 30, 35
Uno, nessuno e centomila (Mondadori 2016), 30
- Piumini, R. 99, 103
- Pizzagalli, D. 90
PjMasks. Colora e gioca! (La Coccinella 2017), 177
PjMasks. Super adesivi (La Coccinella 2017), 177
PjMasks. Superpigiamini, pronti all'azione! (La Coccinella 2017), 177
- Plutarco, 90
- Poe, E.A. 42
- Pratolini, V. 36
Metello (BUR 2011), 36
- Pratt, H. 92, 132
Un uomo un'avventura (Sergio Bonelli Editore), 92
- Premoli, A. 54
Ti prego lasciati odiare (Newton Compton 2014), 54, 55
Tutti i difetti che amo di te (Newton Compton 2017), 55
Un imprevisto chiamato amore (Newton Compton 2017), 54
- Proust, M.
Alla ricerca del tempo perduto, traduzione italiana di Giovanni Raboni (Mondadori), 34
- Qiu Xialong, 193
- Racioppo, R. 177
Les Pyjamasques (Gallimard), 177
- Rafanelli, L. 91
- Raimo, C. 187
- Raimondi, E. 29
Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi Sposi» (Einaudi 2000), 29
- Rapporto sull'import/export di diritti* (Ediser 2017), 107, 111, 113
- Rebora, C. 70
- Renzi, M. 180
- Riccioni, F. 91, 95
Enigma. La strana vita di Alan Turing (Rizzoli Lizard 2012), 95
- Richardson, S. 18
Clarissa, traduzione italiana di Masolino D'Amico (Frassinelli

- 2004), 18
Pamela, traduzione italiana di Masolino D'Amico (Mondadori 2016), 18
- Robecchi, A. 24, 115, 119
Torto marcio (Sellerio 2017), 24
- Roberts, N.
Le parole infinite, traduzione italiana di Stefano Andrea Cresti (Leggreditore 2016), 17
- Rocchi, C.
Chinamen. Un secolo di cinesi a Milano (Becco Giallo 2017), 194
- Rollo, A. 75, 78, 80
Un'educazione milanese (Manni 2016), 78
- Roncaglia, G. 148, 149, 151
- Ronsard, P. de 41
- Roth, J. 129
- Rovelli, C. 172, 173
L'ordine del tempo (Adelphi 2017), 172
Sette brevi lezioni di fisica (Adelphi 2014), 173
- Rowling, J.K. 172, 173, 176, 177
Animali fantastici e dove trovarli, traduzione italiana di Silvia Piraccini (Salani 2017), 172, 173, 177
Harry Potter e la maledizione dell'erede, traduzione italiana di Luigi Spagnol (Salani 2016), 172, 173
- Salgari, E. 36, 91, 133
- Sampayo, C. 91
- Sassoon, D. 183
- La cultura degli europei. Dal 1800 a oggi*, traduzione italiana di Chiara Beria, Monica Bottini, Elisa Faravelli, Natalia Stabilini (Rizzoli 2008), 183
- Satta, F. 91
- Saviano, R. 172, 174, 177
La paranza dei bambini (Feltrinelli 2016), 172
- Scerbanenco, G. 22
- Sciascia, L. 22, 24, 36, 115, 116, 117, 118, 119, 129
Dalle parti degli infedeli (Adelphi 1993), 115
Il giorno della civetta (Adelphi 2016), 21, 129
L'affaire Moro (Sellerio 2009), 116
- Sechi, L. 149, 150, 151, 152
- Seneca, 127, 128, 132
La tranquillità dell'animo, 127
- Sereni, V. 64
- Serianni, L. 133
- Sgarbi, E. 185
- Shakespeare, W. 42
- Simenon, G. 117, 129
- Singer, L.M. 165
Reading on Paper and Digitally: What the Past Decades of Empirical Research Reveal («The Review of Educational Research», v. 87, n. 6, dicembre 2017), 165
- Siti, W. 69, 70, 71, 72, 73, 74, 184
Brucciare tutto (Rizzoli 2017), 69, 71, 73
Resistere non serve a niente

- (Rizzoli 2012), 71
- Slade, M.D.
A chapter a day: Association of book reading with longevity («Social Science & Medicine», v. 164, settembre 2016), 183
- Smith, W. 173, 187
L'ultimo faraone, traduzione italiana di Sara Caraffini (Longanesi 2017), 173
- Solimine, G. 188
- Solmi, S. 99
Ricordi su Raffaele Mattioli, in Id., *Opere I. Poesie, meditazioni e ricordi*, t. II (Adelphi 1984), 99
- Soriano, O. 45, 46
Triste, solitario y final, traduzione italiana di Glauco Felici (Einaudi 2015), 45
- Soulié, F. 36
- Sparks, N. 173
La vita in due, traduzione italiana di Alessandra Petrelli (Sperling & Kupfer 2017), 173
- Spataro, A. 91
- Spiegelman, A.
Maus, traduzione italiana di Cristina Previtali (Einaudi 2010), 90
- Spinazzola, V. 167
L'esperienza della lettura (Unicopli 2010), 167
Tirature '07. Le avventure del giallo (il Saggiatore-Fondazione Mondadori 2007), 51
- Starnone, D. 97, 98
- Stassi, F. 187
- Stout, R. 115
Due rampe per l'abisso, traduzione italiana di Nanni Filippone (Sellerio 1999), 115
- Su Tong, 192
La casa dell'oppio, traduzione italiana di Rosa Lombardi (Theoria 1995), 192
- Sue, E. 36
- Svetonio, 90
- Svevo, I. 35, 129
La coscienza di Zeno (Feltrinelli 2017), 129
- Tabucchi, A. 118
Notturmo indiano (Sellerio 1984), 118
- Tasso, T.
Gerusalemme liberata, 100
- Testori, G. 32
I segreti di Milano (Feltrinelli 2012), 33
Il dio di Roserio (Mondadori 2002), 32
- Todd, A. 164
After, traduzione italiana di Ilaria Katerinov (Sperling & Kupfer), 164
- Toffolo, D. 91
- Toppi, S. 92
Un uomo un'avventura (Sergio Bonelli Editore), 92
- Tuono Pettinato, 91, 95
Enigma. La strana vita di Alan Turing (Rizzoli Lizard 2012), 95
- Valerio, C. 185, 188
- Van Dine, S.S. 22, 23

- Vasari, G. 90
- Vázquez Montalbán, M. 118
Assassinio al Comitato centrale,
 traduzione italiana di Lucrezia
 Panunzio Cipriani (Sellerio
 1984), 118
- Vecchioni, R. 41
- Venturi, M. 19
- Verne, J. 36
- Villaggio, P. 133
- Vinci, V. 91
- Viollet Le Duc, E. 116
- Virgilio,
Eneide, 104
- Viscardi, S. 55
Succede (Mondadori 2016), 55
- Vitruvio, 101
- Vittorini, E. 64
- Viviani, C. 64
- Volo, F. 51, 53, 57, 59
Quando tutto inizia (Mondadori
 2017), 53
- Watt, I. 27
Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding, traduzione italiana di Luigi Del Grosso Destrieri (Bompiani 2017), 27
- Way, M.
Per un bacio del milionario
 (Harlequin Mondadori 2010), 20
- Woolf, V. 34
Gita al faro, traduzione italiana di Anna Laura Malagò (Newton Compton 2015), 34
- Xiaolu Guo, 193
- Yu Hua, 191, 192
Arricchirsi è glorioso, traduzione italiana di Silvia Pozzi (Feltrinelli 2009), 192
Brothers, traduzione italiana di Silvia Pozzi (Feltrinelli 2008), 192
Il settimo giorno, traduzione italiana di Silvia Pozzi (Feltrinelli 2017), 192
La Cina in dieci parole, traduzione italiana di Silvia Pozzi (Feltrinelli 2012), 191
- Zhu Wen, 193
Dollari, la mia passione, traduzione italiana di Maria Gottardo e Monica Morzenti (Metropoli d'Asia 2009), 193

Finito di stampare nel 2018
presso Rotomail Italia S.p.A. - Vignate (MI)