

Tirature

'13

Le emozioni romanzesche

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

ilSaggiatore

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

SOMMARIO

LE EMOZIONI ROMANZESCHE

Il piacer del pianto <i>di Vittorio Spinazzola</i>	10
È una questione di sfumature <i>di Giovanna Rosa</i>	15
Quel babbeo di David Copperfield <i>di Paolo Giovannetti</i>	21
Il fuoco dei sentimenti <i>di Luca Clerici</i>	27
«Il futuro sarà come il passato». Strategie melodrammatiche su sfondo familiare <i>di Bruno Pischedda</i>	34
Perché il giallo non fa piangere? <i>di Giuliano Cenati</i>	40
Le generazioni del rosa <i>di Laura Cerutti</i>	48
Grandi emozioni nel condominio soap <i>di Elisa Gambaro</i>	57

GLI AUTORI

Alte tirature

Un bel dì vedremo. Considerazioni sulla rete e sul romanzo <i>di Alberto Rollo</i>	66
--	----

www.ilsaggiatore.com

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

In copertina:
illustrazioni di Valentina Picco

Quando la poesia va in classifica: il caso Szymborska <i>di Stefano Ghidinelli</i>	74
Scrivere serve ancora a qualcosa... <i>di Gianni Turchetta</i>	81
Gli adorati arricchiti di Edoardo Nesi <i>di Mario Barenghi</i>	89
Faletti, non solo delitti <i>di Luca Daino</i>	94
Cristo in libreria, troppo divino, troppo umano <i>di Roberto Carnero</i>	101
Manuele Fior, narratore a fumetti <i>di Paolo Interdonato</i>	107
Streghe, monelle, ballerine: modelli femminili per piccole lettrici <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	115
L'istante del libro giusto <i>di Federico Bona</i>	123
Come rendere sostenibile lo sviluppo <i>di Sylvie Coyaud</i>	129
Versi e versacci <i>di Umberto Fiori</i>	136

GLI EDITORI
Cronache editoriali

Il pubblico dell'editoria di cultura <i>di Vittorio Spinazzola</i>	146
Prezzi e e-book: proteggere il valore del libro <i>di Paola Dubini</i>	154

I prezzi ultrabassi di Newton Compton <i>di Maria Serena Palieri</i>	160
Qui non siamo «Al paese dei libri» <i>di Roberta Cesana</i>	165
Quando YouTube fa il best seller <i>di Daniela de Rosa</i>	178
Che tempo farà in libreria? <i>di Laura Lepri</i>	182
Il fascino (poco sottile) dei supplementi <i>di Mauro Novelli</i>	187
Il modernariato librario <i>di Alberto Cadioli</i>	192
Ritorno alla scrittura della limpidezza. Intervista a Luisa Carrada <i>di Ilaria Barbisan</i>	197
La concorrenza di prezzo nell'editoria libraria <i>di Marco Gambaro</i>	203

I LETTORI

Gestire la complessità dei diritti <i>di Piero Attanasio</i>	214
Siate esigenti con i vostri librai <i>di Stefano Salis</i>	222
Il web? E chi si fida? <i>di Dario Moretti</i>	226
Ma cosa leggono gli immigrati? <i>di Alessandro Terreni</i>	232

 MONDO LIBRO 2012

Diario multimediale

2012: lettori digitali, 240
 giardinetti e dinamiche competitive
di Cristina Mussinelli

Taccuino bibliotecario

Biblioteche e bibliotecari 248
 fra vecchi vizi e nuovi modelli
di Stefano Parise

Mappe transnazionali

Dall'Italia all'estero e ritorno 257
di Sara Sullam

Calendario editoriale

Verso il libro transmediale 264
di Raffaele Cardone

Indice dei nomi e dei titoli 271

 LE EMOZIONI ROMANZESCHE

Il piacer del pianto
di Vittorio Spinazzola

È una questione di sfumature
di Giovanna Rosa

Quel babbeo di David Copperfield
di Paolo Giovannetti

Il fuoco dei sentimenti
di Luca Clerici

«Il futuro sarà come il passato».
 Strategie melodrammatiche su sfondo familiare
di Bruno Pischetta

Perché il giallo non fa piangere?
di Giuliano Cenati

Le generazioni del rosa
di Laura Cerutti

Grandi emozioni nel condominio soap
di Elisa Gambaro

Il piacer del pianto

di Vittorio Spinazzola

I romanzieri italiani di ultima generazione si sono scoperti molto «romanzeschi»: raccontano storie di uomini comuni versatili, costruiscono intrecci ampi e pieni di colpi di scena degni di un romanzo popolare e, soprattutto, sono in grado di intercettare le emozioni più profonde del lettore e di commuoverlo senza melensaggini. Federica Manzon e Paolo Giordano, Silvia Avallone e Alessandro Mari hanno insomma inaugurato una nuova stagione della narrativa italiana.

Oggi come oggi, i romanzi più interessanti degli scrittori di nuova generazione sono molto romanzeschi: cioè si tratta di narrazioni di tipo modernamente avventuroso, impostate con ricchezza di colpi di scena, giochi di coincidenze sorprendenti, trovate effettistiche. Sono libri in linea con lo spirito dei tempi: siamo in epoca di precarietà e provvisorietà: la letteratura giovanile reinventa la vita nel suo flusso imprevedibile e senza meta.

Si capisce allora che queste narrazioni, quanto più sono accidentate, tanto più riescano emozionanti. Il punto forte di svolta epocale sta proprio nel rilancio delle tecniche di coinvolgimento del lettore negli stati d'animo vissuti dai personaggi, di esultanza o di sgomento, eccitazione o tristezza. Prevalentemente giovani, i protagonisti della narrativa più recente ne attraversano di tutti i colori; e sollecitano con il loro attivismo l'immedesimazione o la ripulsa da parte del pubblico.

Siamo agli antipodi delle figure tipiche della letteratura novecentesca, eroi del dubbio, dell'indecisione, dell'inettitudine. È in atto un recupero vistoso dell'orchestrazione melodrammatica delle vicende romanzesche, che fece la forza e la fortuna dei classici della

narrativa europea ottocentesca: tranne l'Italia, per via del micidiale elitismo di gran parte della nostra cultura letteraria. Prima dell'unificazione nazionale, solo Manzoni e Nievo hanno giostrato agilmente con degli intrecci di peripezie avventurose al limite fra credibile e incredibile, come facevano Scott e Dickens e Sue e Balzac e tanti altri. E anche dopo l'Unità, la prosa di romanzo ebbe vita più stentata, da noi, meno fertile di invenzioni estrose che altrove.

Nella stagione attuale succede invece che un libro importante, *Acciaio*, di Silvia Avallone, si apra subito con una scena di forte presa spettacolare: un padre di famiglia operaia, ottuso e brutale, guarda con occhio avido dalla finestra della cucina la figlia quattordicenne che gioca seminuda in spiaggia con gli amici. Nella *Solitudine dei numeri primi* di Paolo Giordano, l'esordio è affidato ai due terribili incidenti che devastano la vita di entrambi i piccoli protagonisti, maschio e femmina. Mentre al bell'inizio di *Troppo umana speranza* di Alessandro Mari campeggia l'immagine del ragazzino Colombino detto «il menamerda» che conduce per le stradette della campagna lombarda il carro del letame, col fido muletto Astolfo. Quanto a *Di fama e di sventura*, di Federica Manzon, comincia con il colpo di rivoltella del suicidio di un bel marinaio, davanti agli occhi della figlia decenne.

Siamo sempre a un livello di piccola gente. Ma la curiosità del lettore viene sollecitata con forza. Poi, a tener sveglia l'attenzione provvede uno sgomitolo di fatti e fattacci *à sensation*: si va dalle sfide spericolate al buon senso alle trovate più spudoratamente risapute. Nel libro della Manzon il nodo centrale dell'intreccio si presenta quando il protagonista ruba la ragazza al suo miglior amico. Il Colombino di Mari invece scarpina fino a Roma per ottenere l'intercessione di papa Pio IX al suo desiderio di congiungersi con una contadinella benestante.

Sono per lo più storie d'amore, quelle raccontate dai giovani narratori: amori giusti o sbagliati, vincenti o sconfitti, come sempre capita al mondo: ma l'essenziale è che le peripezie sentimentali aprono le escursioni più larghe nell'universo sociale, dagli strati infimi ai livelli più elevati: proprio come succedeva nei romanzi d'appendice di una volta, che davano un respiro di totalità ai loro affreschi. E la struttura narrativa si diversifica, procedendo a zig-zag e trascolorando da uno sfondo ambientale all'altro.

Il linguaggio propriamente romanzesco esclude che lo stile possa mai avere il carattere alto-sublime riservato dalla retorica classica alla raffigurazione delle passioni di personaggi d'una levatura superiore all'umanità media e comune. No, qui siamo davanti a gente qualsiasi, i cui patemi chiedono di essere rappresentati con energia icastica ma senza gli accenti nobilitanti della solenne scrittura tragica.

Nel mondo moderno l'intensità delle emozioni può venire enfatizzata drammaticamente, anzi melodrammaticamente, ma restando sul piano della effusione sentimentale, colloquialmente. Le passioni si sono fatte meno fatali e più struggenti, quindi più commoventi. E la commozione implica un senso di affratellamento, che accomuna partecipativamente il lettore agli affanni del personaggio narrato. Qui si pone la grande questione della mozione degli affetti.

Se la materia privilegiata della narrativa romanzesca è costituita dalle emozioni sentimentali generate dalle esperienze concrete di vita, ciò ovviamente non significa che tutti i moti emotivi siano eticamente apprezzabili: cioè siano tali da suscitare commozione e contrizione nella buona coscienza dei lettori. Invece nell'opinione pubblica del regime di civiltà contemporaneo è prevalsa correntemente l'idea che i sentimenti vadano sempre e comunque intesi come buoni sentimenti; e che il sentimentalismo vada identificato con il buonismo, ossia una forma di mistificazione consolatoria, a truffa dell'ingenuità dei lettori.

Nel corso del secondo Novecento i libri commoventi sono stati demonizzati spietatamente. Basti ricordare un episodio emblematico, la micidiale presa in giro del *Cuore* deamicisiano compiuta da Umberto Eco col suo *Elogio di Franti*. Si trattava di una reazione più che comprensibile alle tendenze al piagnisteo facile che avevano inondato l'Italia nella prima metà del secolo, a contraltare innocuo del trionfo virilismo fascisteggiante. Dopo la fine della guerra gli appelli alla commozione e i cedimenti alle lagrime sono stati a lungo considerati alla stregua di malefatte ipocrite, e come tali combattuti, per lasciare campo alle pulsioni incontrollate dell'io profondo o alla perfida logica del cinismo.

Però nel 1974, parlando del romanzo più discusso della grande Elsa Morante, che di sentimentalità è profuso, Italo Calvi-

no uscì con una affermazione controcorrente: la commozione è un «ingrediente necessario» di una «proposta di romanzo popolare d'oggi». E a chiarimento: «La vera riuscita sarebbe quella di chi sapesse affrontare l'insieme di procedimenti e di effetti di tecnica letteraria della commozione, e cercare di capire cosa sono, cosa significano, come funzionano, perché comunicano qualcosa che molti lettori credono di riconoscere. A una chiara coscienza tecnica di questi procedimenti letterari forse potrebbe corrispondere un nuovo uso del pathos come pedagogia morale non mistificante». Quale modello supremo cui guardare, nell'Ottocento, Calvino indicava il Victor Hugo dei *Miserabili*.

Si può anche restare sconcertati di fronte a una presa di posizione simile da parte di uno scrittore celebre per l'asciuttezza limpida della sua prosa, oltre che per l'assenza di finalità edificanti. Eppure, in lui permaneva un riconoscimento dell'importanza di una narrativa in grado di «far piangere», come metodo irrinunciabile di espansione e maturazione della forma romanzo. Ma per valutare l'interesse attuale dell'indicazione calviniana, bisogna naturalmente ricordare che il sentimento della commozione può essere attivo o passivo.

Se si risolve in uno stato di inerzia sgomenta, di triste pietismo rassegnato, allora è un inganno o un autoinganno, un modo per evitare una assunzione di responsabilità di fronte agli accidenti che non ci riguardano direttamente. Ma se è un empito di energia fattiva, se induce a partecipare alle difficoltà altrui, non a piangersi addosso, questa è una forma di socializzazione solidaristica, da riconoscere e accettare senza perplessità.

Gli appelli alla sensibilità del lettore, o in altre parole la retorica della commozione, vanno valutati a seconda degli effetti che sono destinati a produrre, e che possono essere quietistici o energetici. Resta solo da aggiungere che un effetto diseducativo, come Calvino lo paventava, può derivare non solo dal contenuto di asocialità untuosa del buonismo autoriale ma dalle forme di arroganza sussiegosa, di superiorità autoritaria adottate nel rivolgersi a un pubblico considerato alla stregua di una folla amorfa, votata alla subalternità più supina. Il guaio è che la retorica sentimentalistica si presta agevolmente a essere usata in modo prevaricatorio, tale da eccitare a oltranza le emozioni indotte dalla lettura. Così si sci-

vola sul piano di una sorta di demagogia letteraria, come accadeva nei melodrammi strappalacrime della narrativa rosacea.

Ma nella giovane narrativa di questi anni è rassicurante notare come al rifiuto delle melensaggini spudoratamente struggenti si accompagni l'assenza degli atteggiamenti di sovraccitazione predicatoria. Nei primi anni duemila il ritorno a una gran voglia di romanzare le emozioni affettive avviene sotto il segno di una maturità mentale e nitidezza espressiva decisamente postnovocentesche.

È una questione di sfumature

di Giovanna Rosa

Nella narrativa sentimentale prevale la tonalità del grigio e le sfumature spazzolano via il rosa Melody: la narrazione fluviale sceneggia l'eros con toni disinvolti e caserecci per approdare al consueto contratto di matrimonio, non di sottomissione.

Alle soglie dell'estate scorsa esce, per i tipi Einaudi, *Romanzo rosa* di Stefania Bertola: è il racconto di come si scrive un Melody in «otto giorni»: la protagonista narratrice è una bibliotecaria, non tanto giovane né tanto brillante, prototipo della zia zitella, scorbutica ma sensibile, che ama la letteratura e soprattutto i libri gialli. Ha già frequentato la Scuola Holden e pubblicato un racconto, ma non ne ha ricavato né denaro né tanto meno successo. Decide allora di partecipare, presso il Circolo dei lettori, a un «laboratorio di scrittura» tenuto dalla signora Leonora Forneris, firma rosa ad alta tiratura.

Il romanzetto, pubblicato negli «Einaudi Tascabili», ha una scansione temporalmente ordinata – la settimana in cui si svolgono gli incontri – che si increspa grazie all'alternanza dei livelli diegetici: al resoconto in diretta dell'esperienza di vita e di scrittura che coinvolge Olimpia e i compagni di corso, si affiancano i «capitoli» del romanzo Melody che la protagonista compone e manda alla supervisione della maestra-editor. L'uso di caratteri tipografici diversi indica, con evidenza solare, lo sviluppo complementare delle due vicende. La narratrice schizza la schiera degli aspiranti «melodisti» con pennellate veloci che disegnano una neocomunità lette-

raria, tanto poco tradizionale quanto simpaticamente arruffata, mentre il ritratto di Leonora Forneris è tratteggiato con i timbri graffianti della parodia. Bertola mette a buon frutto la sua esperienza di sceneggiatrice nella calibratura agile che alterna l'ordito ultraconvenzionale del rosa, pieno di stereotipate «situazioni» – questo il termine usato nel laboratorio – alle cadenze lievi e «sgarzoline» del resoconto cronachistico, fatto di impicci domestici, piccole beghe familiari e finanche scambi di e-mail, scorciate e «fichissime». Alla fine degli otto giorni, lo scioglimento è affidato a un doppio *happy end*: al premio Melody assegnato a Manuela, disoccupata e iscritta al corso grazie a un biglietto fortunato del Gratta e vinci, si affianca, in un crescendo kitsch di tinte pastello, il matrimonio della Forneris con uno sceicco arabo che viaggia in limousine rosa. Un tocco di affabile e consolante ironia spetta anche a Olimpia, cui viene concessa, in conclusione, una nuova opportunità di successo: la strada però non ha le nuance mielose delle trame sentimentali ma i bagliori sinistri degli amati libri gialli.

Al lettore, anzi alla lettrice resta il gusto, venato di bonomia sorridente, di averne seguito le peripezie lungo le pagine di un romanzo che, a dar retta alla quarta di copertina, «ha la freschezza di una rosa. Anzi di *un rosa*». Un *bon mot* che meriterebbe l'acido corrosivo della satira di Paolo Poli o di Luciana Littizzetto se non fosse già stato abraso e spazzato via dalla valanga di «sfumature» sentimental-erotiche che hanno dominato il mercato librario nei mesi estivi, e non solo. Perché quanto a rosa non c'è dubbio che, in questa stagione letteraria, il pubblico femminile abbia privilegiato le tonalità di colore più intense, poco curando la verve snobistica di chi prende in giro modelli ormai logori.

Il successo strepitoso di *Cinquanta sfumature di grigio* deriva certo da un'abile strategia di marketing globale (venti milioni di copie in dieci settimane, dati della «Domenica-Il Sole 24 Ore»), ma soprattutto nasce dall'acconsentimento alle attese di un pubblico di lettrici in cerca di emozioni appassionanti, condite in salsa rosa. La prima mossa vincente fatta dalla James è aver sostituito la formula seriale, a misura medio-corta, tipo Harmony o «Bluemoon», ma anche «Pizzo nero», insomma il Melody parodiato dalla Bertola, con una morfologia narrativa d'orditura ampia, anzi strabordante,

che allinea con montaggio veloce e spigliato le peripezie di cuore e di sesso della protagonista. La scelta non implica un maggior tasso di tortuosità d'intreccio, né un arricchimento del sistema dei personaggi; anzi, il prototipo di genere viene semplificato e adattato alla scansione fluviale del best seller anni duemila: al canonico triangolo sentimentale, una donna fra due uomini, si sostituisce il primato ingombrante della coppia lui/lei e la progressione della trama replica all'infinito, senza grandi variazioni, uno stesso motivo: un tempo erano spasimi ed equivoci sentimentali, ora sono orgasmi in serie. Altrettanto netta l'abrasione di ogni riferimento a uno scenario esterno, in cui sia possibile, seppur di scorcio, intravedere un affresco di società. *Le Sfumature* di grigio e nero non alterano lo statuto del romanzo rosa, per il quale continua a valere l'azzeccata definizione di Brunella Gasperini: «Una storia d'amore fine a se stessa», in cui in dominanza attiva è sempre la figura femminile. Se ne esaltano gli effetti di lettura coinvolgente, virati con furbizia di mestiere su una più moderna e scalfata intonazione: a raccontare in presa diretta è la stessa protagonista, giovanissima laureata ultraperbene, che conosce le pene d'amore solo per aver letto e studiato *Tess dei d'Urberville* di Thomas Hardy. Grazie all'uso del tempo presente, il racconto sceneggia, senza digressioni o sfasature cronologiche, le tappe dell'incontro-scontro di Anastasia con il bel tenebroso Grey, e la lettrice segue passo passo l'esperienza della fanciulla, che «chiede di più», ovvero l'autenticità di una passione, capace di piegare la virile pretesa di dominare cose e persone, tenendo tutto «sotto controllo». I ritratti della coppia non potrebbero essere più canonici e più spudoratamente inverosimili: lui giovane manager di successo, elegante e affascinante con lo sguardo «torbido» – e l'aggettivo ricorre con fastidiosa frequenza martellante, ad alludere a un misterioso trauma infantile –; lei fanciulla in fiore, sfacciatamente vergine e sprovvista: non una parolaccia, rossori in quantità. «Una vita di insicurezze... Sono troppo pallida, troppo magra, troppo trasandata, scoordinata»: così si presenta Anastasia all'appuntamento con l'uomo della sua vita che ovviamente si impegnerà a dimostrarle il contrario, liberandola da paure, inibizioni e pregiudizi. Il coinvolgimento innescato dal racconto in prima persona è rafforzato dall'immediatezza con cui la scrittura mette in chiaro, senza approfondimenti analitici né titubanze psi-

cologiche, le spinte emotive che muovono la ragazza: c'è sempre una «vocina» interiore che, con l'urgenza più disarmante del desiderio, spiega, suggerisce e soprattutto incoraggia a superare ogni ostacolo che si frappone al felice e radioso *happy end*. La conquista dell'uomo, che vorrebbe farle firmare un «contratto di sottomissione», viene ritardata per oltre mille pagine, ma l'esito è scontato: e il contratto finale non ha «regole» e «limiti», se non quelli ultratradizionali dell'unione matrimoniale. È la conferma che, nel gioco rosa dei sessi, la dialettica dei ruoli si rinnova, ma senza capovolgimenti: vince lei, ottenendo sicurezza e protezione, nell'atto stesso in cui riesce a redimere lui, educandolo ai sentimenti disinteressati, non brutalmente possessivi. Il tocco in più sono le spruzzate di un erotismo che, privo di intellettualismi, annebbia baldanzosamente i confini tra lecito e illecito, tra abitudini e tabù. Se il genere «fonda le sue fortune sull'evocazione di istinti censurati e repressi» (Spinazzola), le *Sfumature* fanno aggallare gli impulsi riposti del masochismo femminile, senza, però, caricarli di interdetti moralistici, anzi declinandoli con un tono di quotidianità casereccia, alla portata di tutte, che poco o nulla ha a che fare con la pornografia o la trasgressione conturbante. Sta qui il motivo del favore travolgente arreso alle avventure sessual-sentimentali di Anastasia e Grey: le lettrici, meno grulle di molti critici che hanno gridato allo scandalo, hanno capito al volo che la «stanza della tortura» è soprattutto il campo privilegiato delle chiacchiere e dei bistocchi fra i due amanti, mentre ciò che «succede» nella trama è la sequela ininterrotta delle scopate da urlo. L'esperienza di lettura è tanto più coinvolgente, quanto maggiore è la consapevolezza che nelle favole rosa «l'immaginazione corre a briglia sciolta e se la ride delle nostre riflessioni sulla realtà». Così ha commentato il successo della James Hanna Rosin, saggista americana, pronta a ribattere con sano buon senso alle accuse di lesa letteratura e lesio femminismo, lanciate alla trilogia.

Nelle *Sfumature* di grigio e di nero – il rosso suona appiccaticcio, per stile e struttura – la scrittrice britannica rimodella le convenzioni della narrazione sentimentale, proiettando la vicenda sull'orizzonte americano, più vicino agli scenari di tante pellicole hollywoodiane (e Christian sembra modellato sul Richard Gere di *Pretty Woman*, affarista miliardario, talentuoso suonatore

di pianoforte, che ha sostituito al conflitto edipico per papà un più traumatico senso abbandonico verso la mamma), e attingendo a piene mani dalla tradizione romanzesca della vecchia Inghilterra, appunto *Tess* o *Jude l'oscuro*. Insomma l'operazione non è molto diversa dall'ammodernamento compiuto dalla Rowling con il celebre maghetto Harry Potter. Nella galassia della narrativa rosa, l'ingrediente della formula vincente non è la dose massiccia di fantasy immessa entro il *Bildungsroman*, ma il deciso cambio di prospettiva e d'intonazione: la rappresentazione ultramelodrammatica del conflitto fra i sessi lascia il passo a una performance allegra e disincantata del desiderio e del piacere femminile. Per carità, nessun appello all'infrazione dell'etica familiare o al ribaltamento dei ruoli: nel finale scontato delle *Sfumature di nero* si può anche leggere la nostalgia per un modello di virilità energico e paternamente incoraggiante «dài, piccola, ci sono io»; ma, come spesso capita con i libri di successo, la vicenda di Anastasia Steel e Christian Grey ci suggerisce anche che il Principe azzurro, con cravatta grigia, è figura di finzione per un immaginario collettivo molto mutato, in cui cominciano a prevalere sfumature di sessualità non punitiva.

Nel sistema letterario di casa nostra, i romanzi delle scrittrici che hanno espugnato la «città proibita» dell'eros ne hanno offerto una rappresentazione sfaccettata e modernamente inquietante, ma per lo più orchestrata sui timbri crucciosi di un dialogismo scorbutico, che poco o nulla concede ai moti di coinvolgimento emotivo. Nei libri a firma femminile degli ultimi anni sembra prevalere, nei toni più diversi, una retorica dell'antipathos che, nello scontro fra eros e thanatos, privilegia il secondo termine. Calata nelle schegge dei frammenti pulp o nella trasparenza di una scrittura algida, la narrativa istituzionale offre alle lettrici, con sicura cifra espressiva, la raffigurazione di lutti abbandoni e gorgi angosciosi: la conquistata indipendenza sessuale conduce, per lo più, a mettere in mostra antiche frustrazioni, inediti patimenti, addirittura sensi di colpa, magari per maternità fallite o rifiutate.

La James pare rispondere anche a questi quadri disforici rivendicando, dall'area marginale dell'intrattenimento romanzesco, la libertà di scansare i condizionamenti ruvidi di realtà, dando

corpo a protagoniste con cui è agevole, per il tempo di lettura, acconsentire, senza interdetti e censure preventive. Alle deprecazioni sulla morte della letteratura, dei libri e della lettura, le *Sfumature* ribattono, con il peso di una voluminosa leggibilità, che le vie dell'immaginazione fantasticante non sono esaurite; starà alle altre autrici percorrerle con un estro più ricco di stile e qualità.

Quel babbeo
di David Copperfield
 di Paolo Giovannetti

*Difficile formarsi, se si è già perfettamente maturi sin da piccoli.
 Difficile essere realisti, se il reale è solo apparenza oscena.
 Pratiche letterarie di questo tipo sono contrastate in particolare
 dalla non fiction di formazione «meticciosa» Timira, e dai personaggi
 falliti di Davide Orecchio, narratore controfattuale.
 Da qui un interrogativo: è ai limiti della finzionalità che si
 collocano – oggi in Italia – le crescite letterarie più convincenti
 (ed emozionanti)?*

Una cosa è assai probabile. A Babi e Step, e ai giovani protagonisti di *Acciaio*, personaggi come Wilhelm Meister e David Copperfield, ma direi anche come Julien Sorel, devono sembrare degli *sfigati*. Che noia quel Guglielmo! Non gli capita mai nulla di eccitante, e alla fine si accontenta di così poco... E poi avete presente gli errori che Copperfield ripete per centinaia di pagine, continuando a non capire fino a che punto lo stanno minchionando, quanto patetici sono gli adulti che lo circondano e quali erano le tipe con cui avrebbe potuto concludere subito senza troppi problemi, al primo appuntamento? E quel Sorel lì, che bisogno c'è di farsi tante storie per la Storia: per una storia di politica, intanto, e per una storia poi anche di donne, oltretutto con una vecchia? La realtà – lo capissero una buona volta – ce l'abbiamo *tutta* davanti fin dall'inizio, non c'è possibilità di cambiarla, e i torti si fanno o si patiscono, non se ne esce, come diceva quell'altro che ci han fatto studiare a scuola: che però non era d'accordo con il concetto, e infatti gli è andata malissimo. Le avete ben viste le Twin Towers: un altro mondo è *impossibile*. Godetevi quello che avete, a spalle dritte e con gli abiti giusti.

Nell'eterocosmo, nel mondo possibile dei personaggi letterari, i ragazzi in crescita dell'ipereccitata (ma soprattutto – come vedremo – *eccitante*) narrativa sui giovani dei nostri tempi vivono in uno spazio nettamente separato da quello dei confratelli di più antica tradizione, se non altro perché denunciano una sicurezza di valori personali e pubblici che li rende estranei alla possibilità di maturare o di trasformarsi *davvero*. E forse non c'è bisogno di insistere troppo su un simile concetto, che rischierebbe di portarci alle soglie di sociologismi dilettantistici, anche se, probabilmente, non del tutto inutili. Diciamo: quando è cominciata la scollatura mondo adulto/mondo giovanile che oggi spinge sempre più spesso gli autori di fiction a puntare sulla figura del *puer senex*, del giovane che non matura perché i valori si (ap)prendono qui-e-ora in blocco, senza bisogno di incertezze, inutili roveli, filosofemi? (Del resto, come ci ha insegnato Curtius, al bambino dalle fattezze dell'adulto nella tradizione occidentale si accompagna l'immagine del vecchio rimasto giovane: che però nel sistema odierno implica sempre qualcosa di ridicolo o di insopportabilmente patetico, declinandosi nelle forme di padri bavosi e/o velleitari, e di madri in disarmo e/o portatrici di ideologie defunte...) O forse, più esattamente: chi, quale (bio)potere ci sta suggerendo che è meglio rassegnarsi a un'esistenza in cui l'unico possibile cambiamento è quello fisiologico, e che dei bei pettorali o un bel culo sono l'unico lasciapassare per la vita? In definitiva: perché noi lettori dovremmo appassionarci a una *realtà* di quel genere, tanto diversa da quella in cui *realmente* viviamo? Qui infatti – almeno dove sto io – tanti dispositivi simbolici mi convincono invece della straordinaria fluidità, liquidità dei confini: e che – poniamo – anche gli esseri decrepiti maturano, non solo negli ambienti virtuali, e che la trasformazione «seria» del giovane può confrontarsi con l'«irresponsabilità» dei padri, magari riscattandola. E via ibridando.

Proviamo dunque a limitarci allo specifico letterario, come suol dirsi. E parliamo di tecniche. In un romanzo come *Acciaio* (ma qualcosa del genere si può cogliere nelle opere di Giorgio Faletti, Fabio Volo, e in parte anche in quelle di Federico Moccia; Saviano richiederebbe un discorso a sé, ma ha molto a che fare con la questione), quel *tutto qui-e-ora* ha una notevolissima corrispondenza rappresentativa, e quasi automaticamente si traduce in *for-*

me. Cioè: siamo di fronte a qualcosa di più di un autore onnisciente, al punto che potremmo chiamarlo onniemotivo (onnipatetico) perché la sua è una strategia al rialzo coattivo della temperatura passionale. Come spesso accade nelle migliori serie tv americane soprattutto di azione, quel vero e proprio meganarratore che parla nel romanzo di Avallone *si colloca ovunque*. Ha una posizione debolmente omodiegetica (nei luoghi che racconta c'è stato e ha conosciuto i personaggi), ma è in grado di vedere quel che più gli aggrada, interpretando i più profondi pensieri dei suoi eroi (di fatto, quasi tutti coloro che hanno un minimo peso narrativo godono di questo diritto: e che a fare eccezione sia una portatrice di handicap, credo non abbia bisogno di commenti); soprattutto, restituisce volta per volta l'ottica, il filtro percettivo, l'angolatura ideologica in grado di tenere alto il tono emotivo della storia. Se ci sono da vedere dei bei muscoli, dei begli attributi, che li si inquadri bene e in chiara luce, se bisogna indagare sulla mente di un depravato o di una frustrata, per favore si esaurisca il discorso *apertis verbis*, e se uno resta spappolato sotto un caterpillar, si dica almeno due volte quanto è irricognoscibile e informe ciò che resta di lui. E così via. Si potrebbe parlare di un *melodramma* dello sguardo. Essendo il *mélo* nel mondo occidentale quell'istanza che teatralizza *tutto*, anche ciò che non si dovrebbe percepire, che ci rassicura intorno al fatto che non esiste l'ineffabile poiché ogni evento è traducibile in parole, e in quanto tale è risolvibile, se solo si avesse la pazienza di mettersi d'accordo. Che poi è l'impressione in fondo rassicurante che provo quando a distanza di anni mi ritrovo davanti a spezzoni o a puntate intere di *Beautiful*: il mondo è difficile, certo, tutti litigano, tutti tradiscono; ma con un po' di buona volontà, suavia... Appunto: lo spazio simbolico del melodramma è per definizione *senza inconscio*.

Non per caso, fenomeni del genere sono riscontrabili anche in romanzi (in senso lato di formazione) di natura – non sto dicendo: *di qualità* – molto diversa da quelli appena ricordati. Così, la strana autofiction realizzata in un'opera come *La cospirazione delle colombe* di Vincenzo Latronico (Bompiani, 2011) implica un narratore interno capace di gestire competenze (macro)economiche e finanziarie stupefacenti, e insieme di monitorare aspetti dell'altrui interiorità apparentemente inaccessibili. E, sulla stessa li-

nea di un promettente filone di «romanzo di (de)formazione accademica», il Filippo D'Angelo autore della *Fine dell'altro mondo* (minimum fax, 2012) filtra i fatti del G8 genovese attraverso la percezione di un aspirante ricercatore universitario di francesistica, che aveva subito capito tutto, e – sebbene *nerd* e depoliticizzato – sotto gli occhi del lettore spiattella un'analisi ineccepibile degli eventi in corso di svolgimento. Per esempio:

Ludovico stentò a crederci: in caso di scontri, veniva chiesto ai manifestanti di farsi ordinatamente massacrare dai poliziotti appostati alle loro spalle [...]. L'ineluttabilità del conflitto fisico non gli pareva doversi spingere a tanto. [...] L'unico esito possibile del confronto era lo scoppio liberatorio di violenza.

Non solo. Curiosamente, ma non contraddittoriamente, è possibile puntare su un procedimento opposto, ma altrettanto effettistico (in definitiva anticlassico). Penso ad Aldo Nove che nella sua autofiction *La vita oscena* (Einaudi, 2010) viceversa compie una restrizione di campo, e si limita a dire della propria vita solo quel tanto di zozzo e impresentabile che può eccitare il lettore, resecando con grande abilità sia tutte le tracce dell'Antonio Centanin intellettuale in formazione, sia la possibilità offerta a tutti i soggetti narranti di razionalizzare i propri errori, nel presente della narrazione. Se si tratta di *épater* il lettore, di giocare con la *pruderie* di massa, di patemizzare il testo, ecco pronto un sé osceno privo di contesto e di giustificazioni, da esibire nell'arida meccanica di eventi – interni o esterni indifferentemente – che l'hanno separato dall'io.

Certo. E nell'anno 2011 uno splendido libro di critica come *Senza trauma* di Daniele Giglioli (Quodlibet) ci ha insegnato a capire, meglio di quanto non lo avessimo fatto in passato, la differenza che corre tra *realtà* e *reale* (in senso lacaniano): la differenza, a dirla alla maniera di Lukács, fra la strategia che coglie le tipicità della Storia, e quella che il mondo solo *descrive* cedendo alle veneri dei fenomeni irrelati (anche se variamente gustosi, efficacemente spettacolarizzati). Non per caso, forse, entro la galassia del *New Italian Epic* già da tempo si è imposta una forma di racconto tutto a picchi, *cliffhangers*, ganci e agganci emotivi, spesso favorito da uno stile contratto e nominale, pausatissimo, che appunto mira a otte-

nere la massima attenzione del lettore con un massimo di sottolineature enfatiche, in climax. Così, per esempio, nel pur (mediamente) composto Lucarelli, alla fine di un capitolo si ottiene l'effetto di stigmatizzare un serial killer e di scaldare fino al calor bianco l'interesse del lettore (cito dall'*Ottava vibrazione*, Einaudi, 2008):

C'era stato un bambino quasi decapitato a Marradi, l'anno prima, e una bambina a Prato, aperta in due dal collo alla pancia, pochi mesi dopo. E adesso anche questo, a San Frediano. La sua idea era giusta.

Un assassino di bambini.

Che fosse un ufficiale dell'esercito, però, se ne era convinto soltanto dopo.

Un ufficiale dell'esercito.

Un maggiore.

Ora – ed è questo il punto a mio avviso decisivo – è curioso osservare che un romanzo (in senso lato) di formazione tra i più interessanti usciti nel 2012, vale a dire *Timira. Romanzo meticcio* di Wu Ming 2 e Antar Mohamed (Einaudi), racconta una vicenda personale, reale e drammaticissima, *senza* indulgere a questi artifici. Strano: la bellissima meticcina Isabella Marincola, italiana ma di madre somala, sorella di un martire partigiano, attrice cinematografica con De Santis, fuori posto in tutti i luoghi in cui ha vissuto (Italia e Somalia indifferentemente), ma borghesemente educata in un liceo classico e insegnante anche di italiano e latino, sembra essere l'epitome dell'avventurosità, il sintomo facile da denunciare di un sistema di ingiustizie che solo una donna nera può subire nel contesto dell'ipocrita postcolonialismo italiano. Al contrario, gli autori di *Timira*, anche a costo di essere noiosi, puntano sulla normalità, addirittura sui difetti della protagonista (beona, moglie infedele, madre poco responsabile, capricciosa...) in qualche modo frustrando le nostre attese di belle vicende. Quella vecchia con dentiera, obesa e infantile, capace di litigare con tutti, non ci emoziona direttamente (questo semmai lo fa la storia di suo fratello così come è stata «epicamente» raccontata da Wu Ming 4 nel reading-concerto *Razza partigiana*, più volte messo in scena dal 2009 in poi). La maturazione accidentata di Isabella, le sue non sempre

nobili trasformazioni, devono semmai indurci a una risposta più *storica* che estetica, a un investimento di conoscenza, a un'indagine su che cosa l'Italia ha veramente (non) fatto per uscire dal colonialismo e su perché ancora oggi si ostina a gettar sale sulle ferite aperte di quella storia. In definitiva, l'imperfezione letteraria di *Timira*, il suo ibridismo spesso irrisolto hanno la funzione di ricordarci quanto siamo impotenti – specie se mossi da istinti «sinceramente democratici» – davanti alle *impasses* del postcolonialismo, quanto difficile sia percorrere una diversa storia. Le conseguenze letterarie possono essere curiose. Per esempio, Igiaba Scego, un'altra somala che nella *Mia casa è dove sono* (Rizzoli, 2010) racconta la propria *Bildung* italiana, segnala il tifo calcistico come una delle poche occasioni in cui un'identità condivisa le ha permesso di sentirsi a proprio agio nell'Italia dei troppi razzismi. Una ragazzina nera con la sciarpa giallorossa della Roma, le domeniche allo stadio, la «fede» nella propria squadra, le imprese di Rudi Völler: un individuo qualsiasi in una folla qualsiasi...

Analogamente, le individualità finto-vere (racconti finzionali di personaggi storicamente reali: l'ultimo è addirittura Wilhelm von Humboldt) narrate da Davide Orecchio in *Città distrutte* (Gaffi, 2012) sono manipolate letterariamente entro una strategia espressiva che mima con la massima efficacia la razionalità dell'argomentare storico. Ci sono anche le fonti bibliografiche, le note, i conflitti delle interpretazioni. L'esito è raggelante, le emozioni che proviamo (intense, nondimeno) sono di natura solo disforica. Trame di vite che *non possono non fallire*, crescite esistenziali che si sgonfiano nel nulla, tempi segnati dalla necessità che infine collasano: l'inquietudine che le biografie di Orecchio comunicano addita una direzione di ricerca che – certo – non è ancora chiara. Sfigurare (finzionalizzare) la realtà con un metodo che si vuole obiettivo forse assomiglia alla sciarpa della Roma vestita da una negretta somala: un metodo tortuoso, assolutamente improbabile, per risolvere un problema fin troppo evidente. *Faute de mieux*, tuttavia, proviamoci.

Il fuoco dei sentimenti

di Luca Clerici

Nel dittico Il fuoco amico dei ricordi Alessandro Piperno costruisce un romanzo popolare ambientato nel mondo dell'alta borghesia romana. Persecuzione e Inseparabili raccontano la storia di una famiglia in crisi in una narrazione che lascia il lettore in bilico tra due sentimenti contrastanti: l'empatia verso i protagonisti e la voglia di prendere le distanze dal loro sgradevole sistema di valori.

Il dittico mondadoriano di Alessandro Piperno *Il fuoco amico dei ricordi* (*Persecuzione*, uscito nel 2010, e *Inseparabili*, del 2012, Premio Strega) è un romanzo psicologico e sociologico, un ritratto di usi, costumi e mentalità della comunità ebraica di Roma disegnato a partire dalle vicende che riguardano la famiglia Pontecorvo, genitori (Leo, Rachel) e figli (Filippo, Samuel). Siamo nell'ambito di una letteratura istituzionale che si legge molto volentieri, giocata com'è su modelli di qualità, alti e bassi. La vicenda – persecuzione e condanna a morte di un innocente – è quella di Josef K, ma anche la definizione di Leo come il «nostro povero scarafaggio» che «aveva sollevato i suoi cari dal peso di un'importuna presenza, come il cauto e pudico Gregor Samsa» richiama Kafka. Invece, il nome del protagonista, la tematica erotica (con relative allusioni incestuose), la Roma borghese e la villa ricalcano *Gli indifferenti* (ma le donne dai capelli rossi di Piperno ricordano 1934). Come in ogni buon *feuilleton* il taglio di molti paragrafi sollecita la suspense – perché «un romanzo» deve essere «una storia che tiene» –, e se *Il Conte di Montecristo* è citato più di una volta, la condizione dell'eroe, relegato

nelle segrete della casa, potrebbe piuttosto alludere alla *Sepolta viva* di Carolina Invernizio.

Come in ogni romanzo popolare che si rispetti la trama è ricca di colpi di scena imprevedibili, ben distribuiti lungo la storia che procede scandita da frequenti flashback, ma la sostanza del racconto consiste nell'analisi approfondita – caratteriale, psicologica e motivazionale – cui sono sottoposti i personaggi, esponenti di un mondo «privilegiato, asfittico, feroce». Il romanzo infatti mette a fuoco e critica «roba di famiglia», perché «certi rapporti morbosi erano concepibili solo tra consanguinei». A dominare sono stati d'animo, sensazioni e sentimenti forti e tutti «negativi» – paura, spavento e terrore; angoscia, vergogna e rancore; vigliaccheria, invidia e diffidenza –, fra i quali dominano l'odio, la sete di vendetta e il senso di colpa, accompagnati da un oltranzistico cinismo.

Per ricondurre il resoconto avventuroso all'analisi dell'interiorità e viceversa, Piperno realizza un narratore particolarmente duttile, interno al mondo della storia («almeno, parlo degli impotenti che conosco io»). Anzitutto, chi racconta si presenta in forma impersonale e onnisciente – «occorre spiegare che» –, salvo ben presto adottare anche la prima persona singolare: «se volessi essere capzioso». Fra questi due estremi ecco l'utilizzo immedesimativo del «noi» (Leo è definito il «nostro uomo», «il nostro recluso»), ma anche del «voi», che tende invece a distanziare voce narrante e lettore («la soluzione del dilemma, come avrete già facilmente evinto»). Un lettore valorizzato in molte incidentali, spesso chiuse fra parentesi in un fuori scena ritagliato nel racconto che lo chiama in causa all'improvviso: «(Vedete? Ogni volta che Leo Pontecorvo si trovava in queste imprese iniziava a pensare al mondo in terza persona plurale. Il mondo intero diventava un generico "loro" desideroso di fargli del male, metterlo in difficoltà, incastrarlo)». Questa varietà di impostazioni può manifestarsi in un'unica frase, come in questo coinvolgente «giro di voce» egli-tu-noi: «lui, in coscienza, sentiva in sé la scandalosa motivazione che ti spinge a generare? [...] Che Dio ce ne scampi». Oppure nel passaggio voi-tu, che tende piuttosto a sottolineare le distanze: «vedete? Neanche una parola spesa sulla ragazzina [...] quando puoi sdi-linquirti sul tuo meraviglioso ragazzo».

Volendo attrarre nell'universo romanzesco il destinatario, chi racconta non solo dialoga con lui assimilando l'esperienza del lettore alla propria e a quella dei personaggi, ma si rivolge anche a loro, ai protagonisti, di cui peraltro adotta spesso il punto di vista e a cui cede la parola grazie a un abbondante uso dell'indiretto libero. «Lo so che non è facile. Non lo fate da troppo tempo. Anzi, a ben pensarci lo avete fatto talmente poche volte che ti sembra di ricordarle tutte» osserva il narratore a proposito dell'impotenza di Samuel, interpellato direttamente con fare paternalistico: «ragazzo mio». Ancora, eccolo ragionare a tu per tu con Filippo, il fratello maggiore di Samuel: «ti crogioli nell'inconcludenza [...]. Poi, appena ti dai un po' da fare [...]. E comunque non ti meriti tutto questo meno di quanto se lo meritino persone che se la tirano assai più di te!». Ma chi racconta dialoga anche con Leo, ormai defunto – «perché lasciarti massacrare? Perché permettere che la tua famiglia vada a picco con te?»; e se la prende con i suoi tre famigliari: «perché è con voi che ce l'ho. Toc, toc, mi sentite? Proprio con voi: i tre immacolati e intransigenti abitanti del piano di sopra». E pure in questi discorsi – le parole sono ora rivolte alla madre – viene chiamato in causa il lettore: «insomma, via, Rachel, dicci cosa non ti va a genio di questa Camilla».

Il camaleontismo dell'io narrante trova la sua nota di fondo in una movenza parlata, in un raccontare «ad alta voce» d'intonazione colloquiale – «tanto per capirci» – e persino confidenziale: «e, ragazzi, parliamo di Cannes!». L'uso del «tu» assolve anche a questa funzione, come modalità tipica del discorso orale – «se avevi dodici anni nel 1985, se eri un ragazzo carino, educato» –, e infatti chi racconta usa sempre *verba dicendi*: «dicevo», «e c'è da dire che [...] anzi direi che». Ma parlare ad alta voce permette anche una notevole libertà argomentativa, e infatti la storia e l'analisi psicologica si alternano in proporzioni molto variabili, con una concatenazione ritmata di approfondimenti e digressioni su entrambi i piani: si va dal breve aneddoto narrativo all'episodio strutturato, dall'interpretazione analitica dei comportamenti e delle attitudini alle rapide illazioni scaturite da singoli gesti, alla descrizione degli accessi sentimentali.

Naturalmente, un narratore come questo tende a esporsi. Se quando riprende il filo della storia – «ma torniamo a Rachel e

alla paura» – emerge solo un'anonima prima persona, le frequentissime valutazioni metadiscorsive esprimono invece qualcosa di più circa la fisionomia di chi racconta e i suoi gusti: «mi rendo conto che dirlo suoni corvivo». È una personalità che con il procedere del romanzo si rivela sempre di più, con un atteggiamento disponibile e aperto: all'affermazione lapidaria «e quando dico mai è mai», ecco subito seguire una smentita: «anzi, ripensandoci». Questa franchezza nel dichiarare mutamenti d'opinione e intenzioni argomentative – «amerei dirvi [...] Vorrei dirvi... Ma detesto dirvi sciocchezze. La verità [...]» – ha però soprattutto una funzione retorica, perché nasconde il tratto caratteristico dell'io narrante, rendendolo più accettabile. Il punto è che chi racconta in realtà non ha dubbi, proprio in quanto dispone della verità: «la verità è che»; «la brutta verità (ce n'è sempre una sullo sfondo) è che». Discende da qui l'autorevolezza che gli permette di dispensare massime e di proferire affermazioni lapidarie, ma anche di giudicare impietosamente i personaggi – Leo è un «poveruomo», un «citrullo», «il nostro coglioncello» –, verso i quali non di rado l'atteggiamento di chi racconta è a dir poco astioso e inquisitorio.

Ci si potrebbe ora chiedere su cosa si basi la conoscenza dei fatti – la «verità» – così ostentata, e insomma chi sia colui che racconta. Su questo piano i due volumi sembrano differenziarsi. All'inizio di *Persecuzione* il narratore dichiara di aver «conosciuto Leo Pontecorvo abbastanza bene», ma il suo assoluto dominio della vicenda e delle dinamiche psicologiche di tutti i personaggi coinvolti nella storia non ne fa un semplice testimone, per quanto tanti indizi lo accreditino come molto vicino alla famiglia: «dopo il film *si* andava a mangiare sempre nello stesso posto». In realtà, le affermazioni più utili per individuare l'identità dell'io narrante e la fonte del suo sapere sono altre, quelle in cui emerge la sua vicinanza non ai personaggi, ma all'autore. In molti passi chi racconta si presenta infatti propriamente come *scrittore*, per esempio quando si riferisce al «dialogo che sto per trascrivere», alla «frase da me qui riportata in maiuscolo» o quando propone al lettore un intervento sul testo: «togli una “elle”, sposta una “i” e cambia tutto». E se è «da autore» riferirsi ai documenti esibiti nel romanzo – «la foto che riproduco implacabilmente» o «l'esemplare [di lettera] che ho riportato poche righe più su» –, richiamare una «questione di

coerenza narrativa» vuol dire interpretare la parte di chi gestisce l'*inventio*. Un ruolo esibito anche in *Inseparabili* – la luce diurna «sembra ancora intrecciata con i fili dorati dell'alba (o, se preferite, del tramonto)» –, dove prevale però la conoscenza diretta dei fatti – «per fortuna ci sono io, che di questa storia conosco ogni particolare». Una competenza che alla fine si spiega: «è ora di togliersi la maschera, di mandare in pensione la parodia di questo narratore onnisciente. È tempo di dirvi ciò che forse alcuni di voi avranno già intuito [...]. Sono l'impotente, il fallito, l'impostore. E, vi assicuro, parlare di me, di Samuel Pontecorvo, in terza persona per così tante pagine è stato meno imbarazzante che dover, a questo punto, rivelare la mia identità». Così, se nella prima parte del dittico il narratore ha un atteggiamento verso i Pontecorvo simile a quello dichiarato da Piperno, che si rispecchia in lui – «per me conta molto scrivere in una specie di stato d'animo vicino al risentimento. Devo avere di fronte qualcosa da odiare» –, nella seconda puntata a prendere la parola è uno degli alter ego dell'autore, perché Filippo e Samuel «sono le due parti della mia personalità».

Nel *Fuoco amico dei ricordi* la rappresentazione a forti tinte dei sentimenti – del «fuoco del sentimento» – è condotta con enfasi e in modo coinvolgente tramite una doppia strategia, analogica e oppositiva, sia sul piano espressivo, sia narrativo, dove il frequente uso del presente storico conferisce evidenza al racconto. La figura di gran lunga più utilizzata per organizzare il discorso rendendolo scandito e dunque facilmente dominabile è l'anafora – fra le più estese, la ripetizione per ben nove volte della congiunzione avversativa «invece» all'interno della stessa frase, e di «forse» a scandirne un'altra con sei occorrenze. Ma anche le domande retoriche ritornano spesso, con analogia funzione di dominio preventivo dei significati. Quanto alla storia e ai personaggi, le corrispondenze sono numerosissime, di varia portata: a richiamarsi sono episodi (l'esperienza giovanile di Leo a Parigi è replicata a Londra da Semi), ruoli (Rachel «svolge nella vita di Leo una funzione non troppo dissimile da quella svolta a suo tempo dalla vecchia signora Pontecorvo») e soprattutto attitudini e tratti caratteriali: come Leo, Filippo è ipocondriaco, irresoluto, ma anche eloquente (entrambi affascinano le platee dell'università) e dotato dello «spirito organizzativo ereditato dal padre». Se Filippo si innamora di

Elodie, che girando il mondo per curare i bambini malati svolge una professione simile a quella di Leo, oncologo pediatrico (e pediatra è stato suo padre), la moglie di Semi assomiglia a Rachel, la madre. D'altronde, il dittico si chiude con una palese ripresa del motivo centrale del libro: i nipotini di Semi si dichiarano, proprio come il padre e lo zio, *inseparabili*. E il vezzo di parlare in terza persona di sé il narratore-Samuel l'ha preso dal padre, a suo volta emulo del genitore: «Leo aveva mediato l'abitudine di parlare di se stesso ai figli in terza persona da suo padre».

Molte somiglianze, ma anche evidenti differenze: a scuola Semi eccelle mentre Filippo è un disastro; manifestando atteggiamenti bulimici sposerà Anna – «l'esatto opposto di Elodie» –, un'ex anoressica. Dal gusto nell'abbigliamento (quanto Semi è curato ed elegante tanto Filippo studiatamente trasandato) alle propensioni erotiche – il fratello minore è sessualmente compulsivo, il maggiore impotente – i due interpretano ruoli antitetici, e in effetti «niente descriveva meglio la difformità emotiva dei fratelli Pontecorvo del fatto che il primogenito avesse bisogno di tirarsi su con gli antidepressivi e il minore di calmarsi con gli ansiolitici». «Eppure tutto quello che li divideva allora è proprio ciò che li unisce oggi»: a moltiplicare le corrispondenze per analogia o per differenza ecco che le relazioni possono essere anche bidirezionali, e così se Leo è pediatra e perciò cura i bambini, Rachel diventerà medico anche lei, ma geriatra.

Nel complesso, la fitta rete di riflessi tessuta allude a un universo chiuso e autoriferito: raccontata dall'interno – il narratore parla di «nostra tradizione» – la comunità «giudaico-romanesca» del *Fuoco amico dei ricordi* è claustrofobica, e le generazioni che si susseguono sono governate dalla ferrea legge dell'ereditarietà, sin nei dettagli: «calcolo statistico. Probabilità genetica. Darwin e tutte quelle altre cazzate. Ce l'ha mio padre, ce l'aveva mio nonno. Insomma, era probabile che anch'io...» riflette l'avvocato Herrera (avvocato come il padre) a proposito della sua eredità. Rachel è dotata di un «dizionario emotivo» ma anche di «un vocabolario genetico» e, deterministicamente, altro «non era che il prodotto di quanto le era stato inculcato». Così, vedendo i figli di Filippo e Rachel – identici ai genitori – Semi «comprese che quelle spettacolari somiglianze erano il solito tributo dei cromoso-

mi a se stessi». E nel presentarsi come *inseparabili* fratello e sorella chiudono il romanzo alludendo a un destino ineluttabile.

Al centro delle tensioni narrative che attraversano il dittico, enfatizzate dalla sceneggiatura drammatica e melodrammatica dei sentimenti, si trova il tema della virilità in crisi. O meglio, della crisi dei ruoli genitoriali, soprattutto di quello maschile. Sotto accusa, insomma, è la famiglia, assolutamente inadeguata soprattutto per responsabilità dei padri, serie di figure accomunate da precise debolezze: infantilismo regressivo, egocentrismo narcisistico, incapacità di emanciparsi dalla madre, «venerata mamma», che si riflette in un rapporto morboso con i figli. In tale quadro asfissiante non sembra esserci nulla da fare, e la disillusione che prova il lettore dipende anzitutto da questa amara constatazione. Ma la sensazione più profonda è un'altra, difficile da definire: *Il fuoco amico dei ricordi* è tanto appassionante quanto sgradevole. È una sensazione che scaturisce dal contrasto fra l'empatia prodotta dalle strategie di coinvolgimento emotivo e i valori di riferimento di questo mondo, che non possono non generare repulsione. D'altronde, come l'autore si specchia nella storia di Leo e dei suoi figli entrando addirittura a farne parte – «se scrivi con questo spirito incontri scarsa comprensione e poche simpatie», afferma Piperno –, così il lettore si sente chiamato in causa nei suoi sentimenti peggiori, e finisce per riconoscersi – almeno un po' – in personaggi oggettivamente disprezzabili.

**«Il futuro sarà
come il passato».
Strategie
melodrammatiche
su sfondo familiare**
di Bruno Pischèdda

Uno degli aspetti caratteristici della narrativa italiana recente riguarda il patetico, offerto al lettore apertamente oppure disciolto entro trame efferate. Ne offrono testimonianza scrittori diversi come Ammaniti, Mazzucco, Mazzantini. Il racconto verte solitamente sulla vita dei coniugi, sul rapporto genitori/figli. Le tecniche di amplificazione, i sondaggi coscienziali, lo stile e l'aspetto drammaturgico delle scene intervengono a esaltare il lato nostalgico e struggente.

Come dio comanda, proposto nel 2005 da Niccolò Ammaniti, *Un giorno perfetto* di Melania Mazzucco (stesso anno) e *Nessuno si salva da solo* di Margaret Mazzantini (2011) sono organismi testuali diversi, che assegnano al pessimismo cupo della rappresentazione, al desiderio di denuncia o di provocazione etico-estetica una misura non omogenea. Condividono però un tema, destinato a tornare più e più volte nelle recenti annate letterarie: quello del rapporto doloroso tra genitori e figli, che a sua volta sottende le lacerazioni non di rado drammatiche a cui è dannata la dimensione coniugale. Il rifiuto di attingere secondo procedure di medietà realistica a un quadro di amorevolezza eterosessuale e intergenerazionale dà spazio a opere che inclinano al sangue, al truculento, comunque a perturbazioni psichiche di lunga durata: divorzi, violenze vendicative, stupri, insanie, suicidi. Ma non perciò ne viene smentita la centralità della vita domestica, sia pure nei suoi aspetti di degenerazione senza scampo e lungo la china di un sentimentalismo nostalgico esasperatamente centellinato.

Il romanzo ammanitiano insinua il patetico su uno sfondo di efferatezze raccapriccianti: qui sta la sua trovata maggiore e in-

sieme il suo arduo equilibrio. In realtà non da ora Ammaniti si sforza di lasciare indietro il sarcasmo cinico delle origini (*Branchie*, 1994; *Fango*, 1996; molti tra i racconti compresi nel *Momento è delicato*, 2012), e di inserire spunti di affettuosità e di melodramma eccentrico in un ambito di devianza, o catastrofe sociale, solitamente delimitato da una produzione a tinte noir (*Ti prendo e ti porto via*, 1999, e *Io non ho paura*, 2001, potrebbero segnare a riguardo altrettanti punti di svolta).

Anche nel nostro caso il contesto antropico e geografico è poco rasserenante. In un Veneto appena stilizzato, dove elevatissima è la media dei redditi, l'occhio può contemplare un paesaggio rurale giusto ieri trasformato in paese di Bengodi: ai lati di stradoni anonimi, scherza il narratore, «si stendeva un chilometro e mezzo di magazzini, rivendite all'ingrosso e al dettaglio, outlet, autolavaggi fai da te, stock-house, luminarie colorate, insegne che pulsavano offerte e ribassi. C'era pure una moschea». Qui albergano un alcolizzato responsabile per la morte della figlioletta trentenne, un balordo semidemente che si macchia di stupro, omicidio e finisce impiccato, un bullastro con la moto, un assistente sociale fedifrago, un piccolo imprenditore avvezzo allo sfruttamento schiavistico e giovinette di buona famiglia devote a una trasgressione confortevole.

Entro un mondo siffatto, descritto con il gusto per l'iperbole e tramite un metaforismo insistito, di tono basso, anche disgustoso, sale però alla ribalta la coppia amorosa costituita da Rino e Cristiano Zena. Padre di scarsa occupazione lui, trentaseienne, single, di fede naziskin; figlio adolescente l'altro, ciecamente legato al genitore e disposto a tutto pur di preservarne l'onore.

Ammaniti sembra compiacersi nell'allineare contenuti che contrastano vistosamente con un assennato tirocinio educativo. L'ammaestramento di Cristiano corre all'insegna del razzismo xenofobo, dell'orgoglio ribelle, di una familiarità diuturna con la violenza e la sopraffazione. Il ragazzo accusa una commozione profonda al ricordo del proprio cane straziato dalle ruote di un camion, ma non ha ancora tredici anni quando il padre gli mette in mano una pistola per liquidare nottetempo il lupo molesto dei vicini. Un affetto disperato, esclusivista e nascostamente eslege vige tra i due, a tingeggiare il quale intervengono non di rado gli stilemi

consueti del pulp e del noir. Al solo pensiero che i tribunali possano privarlo della paternità su Cristiano, per indigenza o condotta disordinata, Rino smarrisce a un tratto la linea dell'orizzonte e ogni ostentazione virilista, quasi che «un vortice di terrore lo avesse risucchiato nella tenebra».

È in questo quadro di fragilità emotive e di impulsi prevaricanti che si annida il sentimentalismo melodrammatico concepito da Ammaniti: un sentimentalismo arcaico, se vogliamo, estraneo o precedente ai dettami di una polis evoluta, ma non perciò meno diffuso. Il personaggio maggiore cui il romanziere mette mano, Rino, appare sì come un imbarazzante campione di misoginia e altre virtù incivili; tuttavia in obbedienza a un mannello di valori malsani è pur capace di proteggere gli emarginati, di rifiutare l'aborto, la droga; e, lui stesso ai margini, di levare alta la propria protesta contro un mondo involgarito («Non avevano più rispetto per niente in quel cesso di televisione»). Il lettore, scosso da un simile disordine, non può che restare intrigato dall'affidamento estremo e reciproco esibito dalla coppia Rino-Cristiano. Anche perché al fondo di tanta dedizione, spiega il padre, sta un credo impavido e fiduciosamente cristiano:

Semplice: io non ho paura di morire. Solo chi ha paura muore facendo stronzate come camminare su un ponte. Se a te di morire non te ne frega niente puoi stare tranquillo che non cadi. La morte se la piglia con i paurosi. E poi io non posso morire. Almeno fino a quando lo deciderà il Signore. Non ti preoccupare, il Signore non vuole che ti lascio solo. Io e te siamo una cosa sola. Io ho te e tu hai me. Non c'è nessun altro. E quindi Dio non ci dividerà mai.

Mentre in altro luogo il figlio, con analogo trasporto amoroso:

Tutta la rabbia che Cristiano aveva dentro si sciolse come la neve che era caduta quella notte. Ed ebbe una voglia terribile di abbracciare suo padre, ma disse solo con un groppo in gola: «Io non ti tradirò mai. Tu mi devi credere, papà, quando ti dico le cose».

Dinnanzi a un fraseggio tanto atipico e struggente, romanzi come *Un giorno perfetto* e *Nessuno si salva da solo* sembrano ricondurre

le dinamiche familiari verso esiti di ordinario dissolvimento e di cronachistica follia. Tra i due, è certamente il primo a distendere la tela maggiore: personaggi più numerosi, intreccio plurimo di destini, varietà d'ambienti. Ma anche qui, a campeggiare incontrastato è un dato patetico e psicologico di ordine brutalmente regressivo. Abbandonato dalla moglie, e single da oltre due anni, il poliziotto Angelo Buonocore, quarantaduenne, caposcorta di un politico romano, non trova altra via che ripristinare il già noto, anche a costo di scatenare una violenza omicida che travolge infine i figli adolescenti e se stesso: «Voglio stare dove sono già stato – immagina di dire all'amata di un tempo –. L'unica novità che cerco: tornare con te»; «Il futuro sarà come il passato, tutto sarà di nuovo in ordine».

Non già che il personaggio concepito dalla Mazzucco si attenga a un impulso uniforme, monolitico nel suo esito atrocemente distruttivo e autodistruttivo. Preda di un rimpianto senza fine, Angelo sembra almeno in parte consapevole del rischio a cui si espone, lo suggeriscono alcune precisi metaforicamente stinte: «Oh Signore, aiutami a dimenticare tutto questo, a dimenticare lei, i bambini, la casa. Aiutami a svegliarmi domani senza questa nostalgia andata a male come un gelato scaduto». Il suo è tuttavia un rovello prevedibile, dal decorso ovvio, che il prologo d'opera lascia d'altronde intuire.

In *Un giorno perfetto* tutto cospira all'acme finale, di tono sanguinario, stragistico. Ma non prima che il lettore abbia assaporato a lungo i turbamenti e le buie sollecitazioni passionali che giacciono nell'animo del personaggio preminente. Poco c'è da fidarsi, invero, degli intenti progettuali dichiarati in nota dalla Mazzucco, risoluta a «scrivere con verità la sconosciuta filologia della vita quotidiana». È il vortice dei sentimenti, non l'analisi motivazionale, a prevalere nel romanzo; o meglio ancora: è il melodramma, sia pure cupo e funesto, che prende campo sul tragicismo cruento del congedo.

In questo senso, maggiore nitidezza e coesione documenta il lavoro della Mazzantini. Qui l'affresco noir metropolitano è ridotto abilmente a duetto postconiugale, di ambientazione sempre romanesca ma più dettagliatamente borghese. A dividersi le battute aggressive, le memorie di una felicità sepolta, le frustrazioni e le consuetudini erotiche di un tempo sono Gaetano e Delia: l'uno,

sceneggiatore di bassa forza («all'epoca [...] non sapeva che avrebbe finito per sbattere le corna in tv a pisciare scalette»); l'altra, ex-anoressica, divenuta con gli anni una stimata nutrizionista (*new-ager*, orientaleggiante); accanto a loro i figli, Nico e Cosmo, scomparsi tra i genitori per affinità elettive. Un ritratto di famiglia debitamente pessimista, insomma, entro il quale però la nostalgia d'amore prevale di un buon tratto sulle diagnosi di fallimento sentimentale.

La Mazzantini fa di tutto per rendere più mediocre e più remoto l'antico fondamento d'affetti. L'impiego di un greve turpiloquio a base di *merda*, *culo*, *cazzo*, *cacca*, *bordello*, *inculàti*, *sputtanare* ha da testimoniare nella mente e nelle parole degli odierni separati il senso di un indecoroso disincanto. Ma in sostanza non è che l'osceno contrappunto di una linea tradizionalmente lirica ed effusiva, sulla quale si dispongono martellamenti anaforici, metonimie, costrutti sinestetici e metafore struggentemente goffe del tipo: «Le ciglia sembravano bisonti che correvano e poi si fermavano a bere nei suoi occhi». E col rinforzo, se del caso, di un finale diversamente *mélo*, rappresentato dal vecchio malato di cancro che, involontario testimone del conflitto di coppia, si congeda dagli astanti invocando il loro sostegno solidale: «Pregate per me».

Davvero *Nessuno si salva da solo* non ci va leggero col patetico; indugia a lungo sul disamore per riaffermare l'imprescindibilità di un sentimento condiviso; consacra il *ménage* a due per celebrarne i fasti possibili. Nulla di nuovo, nulla di male. Va d'altronde riconosciuto alla scrittrice romana un tocco di felicità espressiva, particolarmente da individuarsi sul terreno sintattico; là dove primeggia la brevità, la brachilogia, e dove un indiretto libero frazionatissimo tende a farsi salmodiante, secondo cadenze alterne e quasi a rinfaccio:

Hai ragione. Sai di avere ragione.
Anche lei sa di aver ragione.
Invece non c'è più nessuna ragione.
Anche i bambini sanno di non essere una buona ragione.

In realtà più di un tratto architettonico accomuna i lavori di Ammaniti, Mazzucco, Mazzantini. Il patetico, in ciascun membro della

triade, muove da una macrostruttura narrativa a carattere concentrato: *Come dio comanda* si svolge in sei giorni; annovera un Prologo, un Prima e un Dopo; lasciando al centro, come spesso in Ammaniti, la megascena apocalittica, in cui tutto o quasi si compie («quella notte sembrava che fosse arrivata la fine del mondo»). *Un giorno perfetto*, dal canto suo, dispone ventiquattro capitoli per ciascuna ora e poi li raggruppa in quattro parti: Notte, Mattina, Pomeriggio, Sera. La Mazzantini riduce ulteriormente la rappresentazione allo spazio di un incontro al ristorante, da cui si irradia una sorta di pulviscolo memoriale insieme ripartito e convissuto.

Data questa mossa prioritaria, è vero che Ammaniti e Mazzucco insistono sul montaggio alternato, conferendo al resoconto il senso di un'ariosità prismatica e policentrica. Ma tutti e tre fanno perno su artifici anche esasperanti di amplificazione e rallentamento; basano cioè i rispettivi romanzi su focalizzazioni interne, spesso di tenore psicologico, e su azioni o microazioni da ribalta teatrale. Il melodrammatico dei nostri anni trova una più chiara espressione qui: in una voce narrante scarsa, quasi snervata, cui fanno da corredo la pausa descrittiva e la mimesi scenica. In altre parole, la ricerca di un'unità ristretta, pochi giorni, un giorno, un singolo evento focale, favorisce il *pathos* anziché l'*epos*, agevola l'urto plateale dei sentimenti piuttosto che la storia quanto si voglia conturbata di un amore. E a queste latitudini davvero emblematico sembra proprio il romanzo della Mazzantini, che a un frastagliato monologare assomma un tempo presente e una minuziosità di gesti in cui resta tracciato sia pure alla brava uno stato d'animo: «Gae tira su un sorso di vino. La conosce, ha bisogno di essere squassata nel profondo. La vacuità del benessere l'annoia, la spegne».

Perché il giallo non fa piangere?

di Giuliano Cenati

Se il giallo contemporaneo è stato declinato secondo varie commistioni di genere, ha escluso però l'appello alle risorse della commozione sentimentale. Piuttosto, sono le risorse della comicità a esservi accolte con larghezza. Nonostante affronti il più tragico dei temi, la morte violenta, il giallo non concede spazio ai turbamenti emotivi. La divisione del lavoro tra vittime, malfattori e investigatori, relegando gli uccisi a un ruolo passivo e pretestuale, costituisce un dispositivo atto a mitigare gli effetti emotivamente destabilizzanti dell'esperienza delittuosa.

Dal momento in cui Sciascia (*Il giorno della civetta*, 1961) ha avviato l'analisi narrativa della mentalità mafiosa a quello in cui Camilleri, Lucarelli, De Cataldo, Carofiglio hanno definitivamente confermato dignità letteraria al genere poliziesco, si sono moltiplicate le occasioni di accogliere sulla scena romanzesca non solo l'omicidio, ma la sua ripetizione parossistica e la sua organizzazione sistematica, senza esclusione di mezzi né di crudeltà. Basti pensare alla variopinta fantasia omicida dei criminali di Scerbanenco, dispiegata già sul volgare degli anni sessanta; o, per venire ad anni recenti, all'intarsio monocromo di ammazzamenti e stragi che si dispiega, con effetto protratto di suspense, in *Romanzo criminale* (2002) dello stesso De Cataldo: laddove il modello poliziesco di narrazione, abbandonando l'impianto retrospettivo, vira in realtà verso il noir. Quando dalle trame del gangsterismo cupido si passi all'esplorazione delle menti inclini alla morbosità aggressiva, come capita con Carlo Lucarelli (*Almost blue*, 1997), lo stesso De Cataldo (*Onora il padre*, 1999) o Nicoletta Vallorani (*Eva*, 2002), gli esiti non sono troppo diversi. L'avvento romanzesco dell'uccisore seriale riorienta la narrazione dalla sociologia alla psicologia. Il movente non sarà da

individuare nell'anelito al possesso materiale cumulativo, nell'esercizio del potere in quanto arbitrio estensivo della violenza, ma piuttosto nell'urgenza della sopraffazione individuale alimentata da pulsioni primarie distorte. Il teatro dell'assassinio tende allora ad acquisire un'evidenza truce, insieme con l'oggetto corporeo che calamita gesti di effrazione vieppiù sanguinari.

Con tutto ciò, la narrazione poliziesca non indirizza affatto alla commozione, all'adesione simpatetica nei confronti di coloro che subiscono il torto del delitto, siano essi le vittime o i loro congiunti. I meccanismi di proiezione e identificazione cui si appresta l'io leggente si rivolgono piuttosto al personaggio dell'investigatore; o tutt'al più, per suo tramite, al personaggio dell'uccisore maniaco: secondo la tattica di calarsi nei panni dell'assassino per ripercorrerne e prevenirne le mosse. Il protagonismo dell'indagine, sia poliziotto o detective o privato dagli incerti trascorsi, impone al pubblico una vicinanza emotiva più sentita di quanto non possa suscitare qualunque fanciulla indifesa o vedova derelitta che sia incappata nelle angherie dei malfattori. L'istanza fondamentale del racconto poliziesco è un'istanza di verità e giustizia, al limite di compensazione uguale e contraria del torto inferto. La trasgressione delle norme elementari di convivenza, così come è sceneggiata dal poliziesco, non incoraggia al trasporto partecipe verso la parte lesa. La tutela di un patrimonio fondamentale di empatia è bensì una delle premesse istitutive del patto di lettura giallistico; il baricentro delle risorse emozionali movimentate dal racconto andrà tuttavia collocato altrove che nella sofferenza delle vittime: semmai nella loro esigenza implicita di riconoscimento e rivalsa.

La divisione del lavoro narrativo tra investigatori e vittime da un lato e antagonisti criminali dall'altro lato fa sì che l'investimento di energie emotive intrapreso dal lettore privilegi decisamente il primo ruolo, quello degli investigatori, rispetto agli altri. Le vittime sono senz'altro elemento necessario e propulsivo della trama poliziesca, che consente anzi di identificarla d'acchito come tale, eppure si tratta di un motore immobile, per così dire: immobile che più immobile non si dà, come può esserlo solo un cadavere immortalato nel momento dell'innaturale trapasso. Il più delle volte, d'altronde, il delitto si pone sulla soglia dello spazio testuale,

mentre la sostanza della narrazione attiene all'indagine che tenta di restituire dignità e senso all'insensatezza della morte violenta. L'uccisione è posta a monte del racconto così come della ricostruzione condotta dall'investigatore. La concatenazione di cause ed effetti che ha prodotto il crimine viene chiarita in genere da un protagonista investito di tale ruolo per mandato istituzionale.

L'oppositore originario e primo del malvivente è stato eliminato, in quanto vittima designata; proprio per questo motivo è chiamato a subentrargli il detective che, a dispetto delle sue funzioni vicarie, potrà emergere quale oppositore fattivo e nella maggioranza dei casi vittorioso. All'antagonista criminale, insomma, si contrappongono un protagonista mancato, nella persona della vittima, e un protagonista autentico, nella persona dell'investigatore. Costui, in linea di massima, non è animato da ragioni o passioni personali nel suo compito di individuare le responsabilità delittuose: si tratta per lo più di un professionista, sciolto da ogni condizionamento soggettivo che possa emanare dal delitto. Di qui provengono l'attendibilità e l'imparzialità del suo intervento: a miglior garanzia che il principio di giustizia perseguito possieda un carattere universale e parificante, integralmente umano. È così che il giallo assolve a una sorta di finalità catartica *sui generis*, dal momento che il fardello del lutto e le potenziali riserve di astio e cuppezza lasciate in eredità dalla vittima, ormai impotente, sono riconosciute e tuttavia accantonate a favore della funzione reattiva e sovraperonale incarnata dall'investigatore.

La tragedia particolare della vittima va ammessa ma va anche arginata, a opera dell'indagatore, prima che possa convertirsi in tragedia generale della collettività. Pertanto il romanzo giallo non ammette di indugiare nell'esperienza lugubre della perdita, a pena di attestare il collasso della norma sociale. È questo il rischio corso dal mediatore questurino che Gadda insedia al centro di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), don Ciccio Ingravallo, dal momento in cui si trova a contemplare il corpo squarciato di Liliana Balducci. La sostenutezza tragico-sublime dell'artefatta pagina gaddiana è resa possibile appunto dalla fascinazione che la signora esercita sullo stesso commissario Ingravallo: questi partecipa dunque dell'omicidio non solo in veste istituzionale quale incaricato delle indagini, ma anche come uomo, come scapolo,

non insensibile all'ambigua femminilità dell'assassinata. L'esito di stallo della vicenda, soprattutto sotto il profilo poliziesco, sarà determinato dalla commistione nevrotica tra un'esigenza di riordinamento analitico-investigativo e un'esigenza di empatia mortalmente frustrata, quale si dà nell'intimo del contristato Ingravallo.

Viceversa, l'efferatezza del delitto richiede una risposta altrettanto pronta e risoluta, come quella che può fornire l'intraprendenza di un indagatore esente da turbamenti sentimentali, inteso a un superiore obiettivo di restaurazione cognitiva ed etica. Lo slancio reattivo dell'investigatore, volto a superare il lutto in una dimensione generale di giustizia, si legittima a maggior ragione sulla base della struttura retrospettiva del racconto d'indagine. Quando la ricostruzione delle circostanze delittuose viene avviata, ovviamente l'oltraggio è già stato perpetrato, le passioni e le emozioni della vittima sono spente: ne rimane la sola salma, muta, enigmatica, che andrà interrogata e decifrata, riconsegnata idealmente a un contesto di vita e di conflitto che può spiegare l'approdo mortifero. Compito dell'investigatore è pertanto tratteggiare la rosa di rapporti in cui la vittima era avvolta, identificare le brame ostili che avrà volente o nolente suscitato, senza cedimento alle melensaggini.

A mitigare ogni trasporto immedesimativo, da parte dell'investigatore come dell'io leggente, si oppone la stessa barriera cronologica che rigetta il delitto in un tempo certamente prossimo ma ormai conchiuso e ineluttabile, suggellato dalla morte. Il detective potrà, dovrà rivivere il dramma dell'ucciso, al fine di comprenderne i tratti determinanti, tuttavia le risorse cui fare appello in tale missione saranno prevalentemente di ordine analitico-razionale, anziché empatico-emozionale, pur senza escludere le complicazioni muscolari annesse al rischio fisico della sfida malavitosa. La specializzazione del mestiere poliziesco, insieme con la consuetudine al dolore e al lutto, con la distanza statutaria dalla vittima, reca con sé l'obbligo di avvalersi del ragionamento, l'intuizione, l'astuzia. Nel confronto con le narrazioni giallistiche extralletterarie, sia fumettistiche sia cinetelevisive, la rimozione del pathos luttuoso sembra consentanea al più elevato grado di concettualizzazione della scrittura in prosa: come se l'adozione esclusiva della parola stampata esaltasse le energie intellettuali atte all'astra-

zione analitica, mentre la sollecitazione sensibile immediata della rappresentazione audiovisiva coadiuvava più agevolmente la commozione simpatetica.

Ciò per lo meno si riscontra nel giallo letterario d'impianto classico, propriamente a enigma, come viene aggiornato da Camilleri con robusti apporti di pittoresco regionalistico e di comicità grottesca. Ma pure rivolgendosi al filone *hard-boiled*, dove ritrova smalto una drammaticità avventurosa propensa a registri gravi, il risultato non è troppo diverso. Qui anzi si è venuta consolidando la psicologia monolitica dell'indagatore, che vi appare rotto a ogni esperienza e catafratto da uno spessore di insensibilità emotiva sfociante nel cinismo misantropico. Come attesta sin dalle origini il Duca Lamberti di Scerbanenco, l'unico pathos ammesso dall'eroe poliziesco tutto d'un pezzo è quello della giustizia sommaria, nella quale la sadica offesa patita dalla vittima autorizza e incentiva l'offesa simmetrica del vendicatore. Nelle storie del commissario Montalbano, per contro, viene a perfezionarsi quella tendenza, che già si affacciava nel *Pasticciaccio* di Gadda, ad abbinare faccende di morti ammazzati con un disincanto ridanciano: la più tremenda delle questioni umane con la constatazione dell'inadeguatezza, l'incoerenza, la contraddizione gravanti sulla condotta degli uomini anche nei passi estremi. In effetti, nell'evoluzione novecentesca del romanzo giallo ha avuto la meglio l'innesto, sulla sua originaria vocazione tragica, di componenti comico-ironiche, piuttosto che patetico-sentimentali. Lo conferma da ultimo Marco Malvaldi con la serie giallistica imperniata sulla combriccola di pensionati che stanziano al BarLume e vi esercitano la più dilettantistica e maldicente delle cooperazioni investigative (*La briscola in cinque*, 2007; *Il gioco delle tre carte*, 2008; *Il re dei giochi*, 2010; *La carta più alta*, 2012). Il modello del racconto logico-deduttivo si combina qui con la caratterizzazione satirica del dialogismo paesano di marca toscana. L'umorismo nero di vecchietti linguacciuti si rinfocola grazie all'epifania dell'omicidio nel seno della presunta quiete provinciale.

L'interdetto estetico vigente lungo il Novecento a carico delle tendenze narrative di timbro patetico-sentimentale, già suggellato a suo tempo dal sistema paraletterario dei generi, non trova smentite dopo la legittimazione letteraria del poliziesco. La com-

binazione modellistica dei generi potrà ammettere gialli storici, gialli fantascientifici, gialli psicologici e sociologici, ben più difficilmente gialli inclini all'enfasi commovente. Soprattutto, il privilegio riservato alle attitudini comico-umoristiche nel romanzo poliziesco contemporaneo appare direttamente proporzionale all'emarginazione delle risorse di emotività lacrimosa. Bisogna forse ricavarne che le armi analitiche e intuitive attivate dall'indagatore poliziesco predispongono a un distacco critico analogo a quello che permette il sorriso comico-umoristico, per quanto sarcastico o amareggiato. L'empito deontologico del detective induce a una raggelata contemplazione della morte, così come l'umorismo nero garantisce uno scarto intellettuale salvifico rispetto all'incombenza dell'evento lugubre. La cornice umoristica, d'altronde, agevola la dicibilità di quel fatto indicibile per eccellenza che è la morte, per giunta morte violenta: solo allestendo opportuni dispositivi ironici di allontanamento e messa in sicurezza è possibile avvicinarsi all'abisso dell'omicidio, renderlo praticabile in termini narrativi. Tanto più che le vittime, tutto sommato, in non moltissimi casi appaiono linde da ogni macchia, nel bilancio di ragioni e disragioni che l'indagine poliziesca consente di svelare. L'attenzione alla complessità che il giallo contemporaneo ha maturato, l'esigenza di prevenire la scontatezza di contrapposizioni convenzionali e manichee, hanno favorito l'intervento di contropunte asimmetriche nella spartizione dei ruoli tra vittime e colpevoli. Sicché è difficile incontrare una vittima che sia in tutto e per tutto innocente, nello sfumato delle caratterizzazioni e delle relazioni interpersonali, e non anzi oscuramente compromessa con le motivazioni che ispirano il suo oppressore.

D'altra parte, persino in *Morte a Firenze* di Marco Vichi (2009), dove l'assassinio consegue a incontrollati sfoghi sadomasochisti e si consuma ai danni di un tredicenne rapito e drogato, lo spazio di empatia concesso alla vittima non oltrepassa i contorni del ritrovamento macabro e dell'anamnesi anatomopatologica. Al centro del racconto si colloca invece la crisi del cinquantenne commissario Bordelli, con i suoi fantasmi della guerra di Liberazione, l'ansia della stasi investigativa, le debolezze gastronomiche, il desiderio della serenità amorosa. L'inondazione di Firenze del 1966, con il suo impatto profondo sulla sensibilità collettiva, costituisce

uno scenario di singolare contrasto rispetto alla vicenda poliziesca che ossessiona il protagonista. L'urgenza di fermare i colpevoli del delitto singolo non ammette di essere subordinata al disastro cittadino, nonostante le ingenti perdite umane e materiali: l'alluvione è una sorta di conferma allargata del male che si è scatenato sul bambino rapito, ma è anche il quadro da cui Bordelli può muovere con nuova risolutezza alla soluzione del caso. Tanto più spiazzante è allora la scelta di dimettersi dalla polizia dopo aver individuato i colpevoli, massoni altolocati dalle corrive nostalgie fasciste. Quell'accoramento che non è ispirato dal minore ucciso, né dalla sciagura dell'Arno esondato, si accenna invece di fronte alla violenza subita dalla nuova fidanzata di Bordelli su mandato degli onnipotenti pedofili fascisti. Ma è proprio qui che il meccanismo poliziesco s'inceppa, quando Bordelli viene minacciato nei propri affetti più cari, la fidanzata gli amici i collaboratori, e si ritrova ad associare in sé i ruoli di investigatore e di vittima per l'innanzi accuratamente distinti. Quasi che coltivare legami sentimentali si converta *ipso facto* in motivo di vulnerabilità al cospetto dei perfidi antagonisti, mentre realizzare la propria missione investigativa obblighi a una sorta di ascetismo eroico, scevro di qualsivoglia tenerezza.

A un simile profilo di eroe ascetico si avvicina in effetti il protagonista del ciclo romanzesco di Maurizio De Giovanni (*Il senso del dolore*, 2007; *La condanna del sangue*, 2008; *Il posto di ognuno*, 2009; *Il giorno dei morti*, 2010), ripubblicato integralmente da Einaudi nel corso del 2012, a stretto giro dopo le prime edizioni Fandango Libri (*Per mano mia* appare invece direttamente da Einaudi nel 2011). Il commissario Luigi Alfredo Ricciardi, animato da una dedizione inesausta al proprio lavoro, presta servizio presso la regia questura di Napoli all'alba degli anni trenta, nonostante le sue origini nobiliari e la cospicua rendita garantitagli dal patrimonio di famiglia. Siamo nei pressi di un superuomo di massa, come si vede: il sacro fuoco dell'investigazione è ispirato oltre che da un senso smagliante di giustizia, dalle doti parapsicologiche che lo condannano a «vedere» i morti di morte violenta fissati nel loro ultimo gesto, ascoltati nelle loro conclusive parole. È chiaro quanto un simile superpotere possa nuocere a ogni suspense di ricostruzione poliziesca: tuttavia le qualità di veggente del commissario Ricciardi, se contribuiscono senza dubbio alla sua famigerata

infallibilità, non offrono la soluzione spiattellata dell'enigma criminale, ma nient'altro che indizi, sia pur decisivi. Cosicché la fatica delle indagini, i sopralluoghi, gli interrogatori non è risparmiata al protagonista, ben determinato a profondersi in essi.

Sussiste certo un qualche indugio orrifico nell'apparizione ossessiva di corpi dilaniati, pugnalati, impiccati. Dominante nell'impasto romanzesco è a ogni modo l'accoglienza per lunghi tratti testuali delle voci dei trapassati, della loro prospettiva dolente e rattristata, accanto alle parole e alle prospettive dei vivi e dei colpevoli. Nel discorso dominato da un narratore impersonale sovrano, che pur privilegia l'ottica del commissario protagonista, sono riservate pagine ai discorsi stessi degli assassinati, delle vittime comprimarie e di contorno, insomma di coloro che hanno qualche parte notevole nella vicenda: così che il computo di ragioni e torti si va chiaroscurando nel viluppo di relazioni che stringono tra loro non solo ucciso e uccisore, ma i numerosi altri personaggi che ne dipendono per vincolo affettivo, sociale, economico. Come avviene particolarmente nel primo campione del ciclo, *Il senso del dolore*, il dramma delittuoso è rivissuto, mediante una miscela di indiretto e diretto libero, anche attraverso la parola di coloro che ne sono stati travolti: dei quali riecheggiano la vitalità e la disperazione, sollevate finalmente da un afflato comprensivo di tono lirico, *in limine mortis*.

Le generazioni del rosa

di Laura Cerutti

Chi abbia gettato uno sguardo sia pur distratto agli elenchi dei romanzi più venduti non può non essersene accorto: dall'erotico al paranormale, negli ultimi anni il genere rosa s'è fatto strada fino a raggiungere la vetta delle classifiche. Il proliferare dei sottogeneri sentimentali sugli scaffali, tuttavia, si preparava da tempo in edicola, dove l'industria del rosa è nata. Perché, sebbene il rosa sembri immobile, anche i romanzi periodici d'evasione cambiano, cercando di conciliare i sogni delle figlie, delle madri, delle nonne. Un'impresa sempre più ardua.

«**I**l 2012 è stato l'anno del *romance*». Esordisce così al telefono con noi Alessandra Bazzardi, direttore editoriale di Harlequin Mondadori, leader indiscusso del mercato rosa. Il punto è che il commento riguarda il comparto trade della narrativa in generale, non il romanzo sentimentale da edicola. L'onda rosa che ha invaso tutti i canali distributivi ristora almeno in parte dalle secche della flessione di vendite e lettori: per la prima volta da tre-quattro decenni, registra l'AIE, nel 2011 il mercato del libro si è rivelato non anticiclico, allineandosi al negativo contesto generale dei consumi con una flessione dell'8,7% a valore e del 7,3% a copie, mentre in assenza dei best seller (la trilogia di E.L. James edita da Mondadori, per intenderci, da giugno a fine settembre ha venduto due milioni di copie) le perdite sarebbero state, rispettivamente, del 9,7% e dell'8,5%. Ma ancor prima del mercato, evidentemente, quest'onda dolce e un po' pepata ritempra le lettrici. Secondo un sondaggio condotto dall'americana Bowker Market Research, infatti, la propensione verso questo particolare genere si può riassumere per le intervistate nella parola-chiave «happy end», seguita da «relax», «speranza», «evasione», «lettura edificante», «benessere», «facilità», «legge-

rezza»: un'area semantica facilmente riducibile a due parole, *comfort book*. Concetto senz'altro valido anche per il panorama delle lettrici italiane, dove s'intuisce stringente la relazione tra rifugio in racconti sentimentali dal lieto fine assicurato e un pubblico che Peresson nell'*Almanacco Guanda 2012* a ragione descrive come «spaventato da crisi economiche, cambiamenti tecnologici, spread, disoccupazione, default, guerre diffuse e non sempre lontane».

Questo fenomeno in prepotente ascesa, a ben vedere, ha almeno in parte il suo terreno di coltura proprio là dove il rosa, per numero di titoli e fatturato, detiene da oltre trent'anni il suo impero, ossia nel romanzo periodico, seriale. Sebbene il campo di produzione secondo modelli industriali della narrativa sentimentale venga frequentemente percepito come un luogo immobile, grattando appena un poco la superficie ci si accorge di come ciò sia tutt'altro che vero. Addentriamoci dunque un poco per questa strada.

Com'è noto, l'industria del rosa si apre in Italia nel 1981 con Harmony (joint venture fra Arnoldo Mondadori e il leader mondiale del settore, la canadese Harlequin Enterprises – centotrenta milioni di libri venduti in oltre venticinque paesi nell'ultimo anno). Tuttavia è interessante notare che la stessa Mondadori diede vita, un paio d'anni prima di questa data – mentre Harlequin mieteva già le prime messi in altri paesi europei –, a una pubblicazione periodica sentimentale nella collana da edicola dei «Romanzi» (che a oggi rimane, in sostanza, l'unico soggetto concorrente del colosso del «petalo rosa» nel settore). Se consideriamo queste prime opere, la rivoluzione portata da Harmony è evidente anche al di là del suo innovativo sistema di promozione. «I Romanzi Mondadori» si configurano al proprio debutto come libri di genere storico, di foliazione molto variabile, ma tendenzialmente piuttosto lunghi, ricchi di personaggi secondari (fra i quali compaiono anche più eroi e senza che quello vincente, l'uomo giusto, sia facilmente identificabile dalle lettrici) e con un lieto fine non sempre garantito. Al contrario, gli Harmony si attestano subito attorno alle 160-200 pagine, riducendo ai minimi termini la trama del rosa e lasciando a campeggiarvi eroe ed eroina; inoltre si servono di una lingua piana, accessibile, e assicurano il felice superamento finale di ogni ostacolo o conflitto che inizialmente impediva l'amore/il

matrimonio fra i protagonisti. «I romanzi» Mondadori poi riadatteranno velocemente la loro proposta sul modello vincente, seppur mantenendosi fino a tempi più recenti sul genere storico e su un numero di pagine tendenzialmente maggiore.

Tutto ciò, si badi, avviene da noi nei primi anni ottanta, in quel particolare momento, cioè, in cui «si verifica un vero e proprio sorpasso delle donne [sui lettori uomini]. Questo forte cambiamento è imputabile all'annullamento delle differenze di genere nei livelli di istruzione della popolazione», e in tale contesto l'editoria «ha saputo creare maggiori spazi proprio nella narrativa d'evasione femminile», come sottolineano Morrone e Savioli nella *Lettura in Italia* (Editrice Bibliografica, 2008).

Per continuare ad allargare il suo pubblico senza perdere la fetta già conquistata, il rosa seriale – fatto salvo lo schema in qualche modo fiabesco del racconto – negli anni ha mutato alcuni dei propri tratti, aprendosi in parte a forme più complesse (e lunghe) di narrazione e a una maggiore introspezione e caratterizzazione dei personaggi, privilegiando i dialoghi sulle descrizioni e utilizzando uno stile «meno aulico» (si veda l'intervista ad alcune storiche traduttrici di Harmony in «Wuz», 23 aprile 2012). Inoltre «le eroine odierne» puntualizza Isabella Spanu, già consulente editoriale per diverse case editrici e ora editor della Leggereditore, costola di Fanucci dedicata alla letteratura femminile, «hanno una forza e un peso narrativo che anche solo fino agli anni ottanta erano impensabili: sempre più spesso oggi rappresentano il motore della storia. Di riflesso, i personaggi maschili si sono adeguati, divenendo sempre più sfaccettati, sensuali, tormentati». È questo uno dei più sensibili cambiamenti in tale tipologia di testi: il personaggio maschile, che per lungo tempo è stato illuminato quasi esclusivamente attraverso la focalizzazione dell'eroina e conservava un'interiorità più semplice e stereotipa, ha via via acquisito una maggiore profondità, oltre che uno spazio ben più cospicuo sulla pagina. La minor presenza nelle opere dell'autocommiserazione femminile fa dunque da contraltare a un eroe assai meno sereno, tanto che in moltissimi casi l'ostacolo all'amore dei protagonisti è oggi rappresentato da un segreto nel passato dell'eroe, anziché in quello dell'eroina. Ciò detto, «al contrario che in America e in molti altri paesi, dove il protagonista si configura sempre più come

un tipo Beta» spiega Maria Rosa Contardi, consulente per diverse case editrici del settore, «le lettrici italiane continuano ad amare quasi esclusivamente l'Alfa, il maschio dominante, che è ora meno timoroso di mostrare il suo lato più sensibile, e viene spesso servito in salsa *dark hero*, cioè nelle vesti dell'eroe pericoloso, misterioso e travagliato. Il cambiamento del rapporto fra i sessi si nota piuttosto perché le trame predilette sono quelle che mettono in scena un'eroina pure di tipo Alfa, che prima passivamente e poi sempre più attivamente riesce a tenere testa all'eroe».

Il cambiamento più immediatamente percepibile del rosa seriale dalla sua nascita a oggi, tuttavia, riguarda la rappresentazione del sesso: dopo la svolta nel *romance* rappresentata dal rosa storico di Kathleen E. Woodiwiss *Il fiore e la fiamma* (edito in Italia da Sonzogno nel 1978), proliferano negli anni ottanta i romanzi d'ambientazione storica detti «strappacorsetto», mentre il regency alla Georgette Heyer, casto e molto attento all'ambientazione d'epoca, perde sempre più terreno, al punto che fra gli anni novanta e i primi duemila chiudono – a eccezione della storica Mills&Boon – praticamente tutti i marchi specializzati, come Zebra Regency o Signet Regency. Se titoli Regency più tradizionali sono stati recentemente ripresi per essere pubblicati in e-book per un pubblico più di nicchia, come consente il mercato a «coda lunga» del digitale, la maggior parte delle scrittrici di Regency, e delle scrittrici del sentimento in generale, ha dovuto adeguarsi ai nuovi gusti delle lettrici e concedere più spazio al sesso. Non si tratta però solamente di una questione quantitativa: l'aspetto forse più interessante è anzi quello stilistico, perché non solo dalle ellissi si passa alle descrizioni dettagliate e da appena una o due scene erotiche si incontrano più frequenti tête-à-tête pepati, ma anche gli eufemismi lasciano il posto a un linguaggio più preciso e talvolta anatomicamente puntuale. Si pensi che recentemente il sito in assoluto più seguito fra i tanti che si occupano di *romance* – l'americano All About Romance – ha rivisto al rialzo i suoi *sensuality ratings*, i suoi indici di sensualità, includendo per esempio nella categoria «caldo» e «bollente» anche il «sesso con varianti» e con «varianti estreme», reso con un «linguaggio schietto».

L'irrompere progressivo e ineluttabile del sesso all'interno di questa letteratura, se da un lato afferma la legittimazione sociale

della donna non più solo come «soggetto desiderante», come scrive Eugenia Roccella, ma anche quale soggetto dotato di pulsioni – nella riscoperta del piacere del corpo e della sessualità propria del postfemminismo e che in quest’ambito si è esplicato nel largo successo della *chick-lit* –, nello stesso tempo nasconde innegabilmente molte insicurezze: «la droga eccitante dell’erotismo cela la crisi della virilità moderna; ma nasconde anche quella, necessariamente corrispettiva, della femminilità», secondo Vittorio Spinazola. La sessualità sia maschile sia femminile di questi romanzi infatti non è mai complessa ed è, appunto, sempre facile. Verrebbe anzi da aggiungere che proprio per quella maggiore inclinazione al sentimento e alle emozioni dell’eroe maschile, più tormentato e problematico, la sessualità sembra affermarsi prepotentemente come l’ultimo baluardo di fronte alle tortuosità psicologiche ed emotive di entrambi i protagonisti. Nell’erotismo entrambi si muovono in ruoli tradizionalmente consolidati e senza intoppi: la virilità di lui è priva di ogni incertezza e fallibilità, sicché l’eroe è in grado di guidare l’eroina verso l’appagamento e la scoperta della sua sessualità, mentre in lei il desiderio sessuale si trasforma da tentazione che conduce all’errore, quando non alla perdizione o alla morte, in una guida infallibile per scegliere l’uomo giusto. Un’equivalenza, quella fra desiderio dei sensi e relazione amorosa felice, che proprio perché cela, una volta di più, i rischi che la moderna possibilità di scelta della donna inevitabilmente reca con sé, sottolinea per tutto il corso della narrazione le ansie e i conflitti che l’eroina si trova a superare prima di vedere confermata la «correttezza» delle sue azioni, del suo abbandono. L’alternativa, come è ben rilevato nelle *Cinquanta sfumature*, è abdicare a tale potere di scelta: «“Se fossi la mia Sottomessa”» leggiamo nel primo volume della trilogia «“non dovresti pensarci. Sarebbe facile.” La sua voce è dolce, suadente. “Tutte quelle decisioni... tutto lo sfiancante processo mentale che ci sta dietro. Tutte quelle domande: ‘È la cosa giusta da fare? È bene che succeda qui? È bene che succeda adesso?’ Non dovresti preoccuparti di nessun dettaglio. Spetterebbe tutto quanto a me.”» L’eroina condurrà infine il suo eroe oscuro verso una sessualità più normalizzata e paritaria, ma anche in questo caso a spiccare sono in primo luogo le peripezie che l’eroina si trova ad affrontare lungo tale cammino, sicché i lettori si trovano a

seguirla per oltre 1.700 pagine di particolareggiata rappresentazione del succitato rapporto dominatore/sottomessa. (Vale la pena sottolineare, fra l’altro, che nella trilogia della James il turbamento dell’eroe maschile si spinge fino a lambire il suo comportamento sessuale, contrariamente a quanto visto sopra, ma Mr Grey è tutt’altro che incerto fra le lenzuola, e il trauma nascosto nel suo passato si declina nell’attrattiva moderatamente trasgressiva – mi si passi l’espressione – del «famolo strano».)

Il boom del romanzo sentimentale erotico, che vede nel best seller appena citato il suo caso più visibile, si preparava dunque in edicola da qualche tempo: oltre a un innalzamento di temperatura diffuso nel rosa seriale, negli ultimi anni abbiamo assistito in Italia, per esempio, alla nascita di nuove collane dedicate all’interno della produzione dei due principali soggetti del mercato (nel 2001 Harmony inaugura la collana «Temptation», e nel 2007 «Passion»; e nello stesso anno «I Romanzi Mondadori» lanciano «Passione», seguita all’inizio del 2011 da «Extra Passion», e dagli Harmony «Grandi Storici Seduction» al principio del 2012). Ma anche il successo di *paranormal romance* risulta avere un nutrito retroterra, seppure americano più che italiano, se si considera che «fra la fine degli anni novanta e l’inizio del duemila» puntualizza la Contardi «il rosa s’è aperto a moltissimi sottogeneri, dal suspense all’erotico, dal paranormale al fantascientifico, fino allo *young adult*». E a partire dai primi anni novanta, infatti, sia Harlequin Mondadori sia i periodici rosa Mondadori reagiscono alla maturità avanzata del segmento con una strategia che punta a una differenziazione per canale, con un’apertura sostanziale alla grande distribuzione organizzata per esempio e, più recentemente, alle librerie e agli e-book, e con una proliferazione di collane e sottocollane. Alle nuove continuano ad affiancarsi quelle più tradizionali, perché la difficoltà risiede proprio nel rivolgersi a un pubblico sempre più vario e stratificato, mano a mano che i sogni, le realtà e le aspirazioni delle donne e delle giovani donne si allontanano da quelli delle generazioni precedenti. «Oggi» conferma il direttore editoriale di Harmony «accanto alle serie abbiamo romanzi di maggiore lunghezza e complessità, perché le lettrici amano i romanzi veloci, ma anche storie più complesse in formato hardcover. Le nostre lettrici leggono anche

i libri della concorrenza, acquistano in edicola, nei supermercati e in libreria: sono cresciute, e per questo noi siamo cresciuti nell'offerta.»

Considerando dunque le lettrici, sappiamo che la fascia d'età oltre i 45 anni, in particolare oltre la sessantina, comprende le acquirenti più fedeli e che la fascia più giovane, fra i 15 e i 25 anni, è formata da un pubblico volatile, poco fedele, mentre lo zoccolo duro dei *romance* è storicamente formato dalle lettrici fra i 25 e i 45 anni; e questo vale anche, e a maggior ragione, per il rosa seriale. Ora, questa fascia di pubblico sembra essere oggi in un subbuglio tale da rendere il gap fra le diverse fasce di lettrici ancora più critico e difficilmente conciliabile: da una recente indagine americana emerge che il 55% dei libri classificati come YA, *young adult*, viene in realtà letto da persone di età superiore ai 18 anni, con il più largo segmento di acquirenti proprio fra i 30 e i 44 anni (Bowker Market Research) – e da noi il dato non deve essere troppo diverso se anche Peresson parla di «giovani adulti (o giovani anziani)». Lo slittamento di questa porzione di pubblico è tanto sensibile che non solo molte scrittrici rosa americane si stanno a propria volta spostando verso la scrittura di YA, ma in parecchi covano il dubbio che questo genere sia la «nuova *chick-lit*»: c'è infatti da dire che i sottogeneri dei crossover rosa in vetta alle classifiche degli ultimi tempi, dalla Meyer alla James (i cui libri – ricordiamo – nascono come fanfiction di *Twilight*, ossia come uno dei numerosissimi «universi alternativi» alla saga scritti online dai fan), pur mantenendo indiscutibilmente il più classico intreccio sentimentale, fanno tesoro della lezione *chick-lit* nel mettere in scena una protagonista che narra la propria storia, intridendo il racconto di autoironia per le proprie goffaggini, le proprie insicurezze.

Dunque, anche su quello che costituisce il target elettivo del romanzo seriale, il potere di attrazione degli editori tradizionalmente da edicola rischia di farsi più difficile da esercitare (non per niente, nel momento in cui già esplodeva il boom del sentimento con i romanzi «Tiffany», l'ad Harlequin Mondadori Paola Ronchi ha dichiarato «anche noi, che fino all'anno scorso eravamo abituati a crescere ogni anno, ci siamo stabilizzati»). Ciò viene reso ancora più complicato dal fatto che, come rileva Alberto Brodesco, «Harmony, quando va in cerca di nuove acquirenti,

sconta il fatto di essere un prodotto molto caratterizzato [...], con un ampio pregiudizio collegato al marchio». E, infatti, così come era avvenuto per la *chick-lit* e per il *suspense romance* (con le collane «Red Dress Ink» e «I chiaroscuri»), Harlequin Mondadori nel 2012 entra nelle librerie con alcuni titoli di *women's fiction* e di rosa non seriali sotto il marchio hm, non sotto Harmony. Anche «I Romanzi Mondadori» sembrano faticare su questo terreno paludoso, dato che «il confronto con le blogger» come ci rivela l'editor Marzio Biancolino «che rappresentano una sorta di avanguardia del nostro pubblico, mediamente più giovani e informatizzate, ci dà delle indicazioni di gradimento che spesso non corrispondono poi ai dati di vendita», come a dire che il target più «nuovo» non riesce a essere catalizzato, se non per qualche piccola nicchia. Target che invece, per esempio, è stato senz'altro pienamente centrato nell'ultimo paio d'anni dai romanzi sentimentali Newton Compton, che ha attratto lettrici attraverso un prodotto molto visibile, la riconoscibilità del marketing e l'ormai noto «9,90» del prezzo.

In fin dei conti, la forza costitutiva degli editori seriali, ossia la spinta alla fidelizzazione attraverso le serie, per l'appunto, e la forza del marchio, di un'offerta periodica percepita come un corpus, rischia di penalizzarli in tempi il cui il pubblico si fa più fluido e meno fedele. Gli ultimi dati Istat evidenziano un calo dei lettori, calo che – a sorpresa – riguarda il 61,8% dei lettori forti: sebbene le lettrici conservino comunque il loro primato sugli uomini, si vede anche che a tenere sono soprattutto quelle oltre i 60 anni, mentre per le altre può valere in parte quanto scrive Peresson nell'*Almanacco Guanda*: «il lettore deve essere ogni volta ri-conquistato: con nuovi sistemi di prodotti/autori, mode e tendenze culturali e letterarie, generi e letterature», poiché «accanto al tradizionale “non lettore” e al “lettore occasionale” è nato nel decennio scorso anche il “non lettore occasionale”».

Certo, con il libro digitale la sfida resta aperta anche per le sigle editoriali più etichettabili: si consideri, per esempio, che fra i titoli più venduti per i periodici Mondadori digitali compaiono, oltre alle serie più «bollenti», anche titoli di quella collana «Emozioni» che, al suo esordio in edicola qualche tempo fa, non aveva dato i risultati sperati. L'e-book infatti, come ha notato una lettrice

all'incontro milanese dell'aprile 2012 per festeggiare il numero mille dei «Romanzi Mondadori», «dà uno statuto di autorialità ai romanzi tradizionalmente venduti in edicola perché nella libreria digitale finalmente stanno insieme al resto della narrativa, senza esser più ghettizzati». E le carte si spargono.

Grandi emozioni nel condominio soap

di Elisa Gambaro

In un momento di forte crisi della soap opera e di complessivo ridimensionamento del genere sul mercato televisivo, Un posto al sole continua a raccogliere il gradimento di un pubblico vasto e trasversale. A decretarne il successo concorrono diversi e ben dosati ingredienti: le scaltrite tecniche di fidelizzazione degli spettatori si accompagnano alla presenza inedita di tematiche sociali, mentre a una sceneggiatura modulata sulla varietà dei generi corrisponde un sistema dei personaggi tanto compatto quanto duttilmente articolato.

La fiction televisiva a cadenza quotidiana e lunga serialità, o soap opera, ha una forte tradizione in ambito anglosassone e in genere nei paesi con una robusta storia di radio-televisione pubblica, mentre è poco radicata altrove. In Italia la sperimentazione autoctona di soap è un fenomeno piuttosto recente: dopo decenni di importazione di serial soprattutto americani, le prime fiction prodotte e ambientate nel nostro paese appaiono sui teleschermi tra la seconda metà degli anni novanta e i primi anni zero. È questo il periodo d'oro della soap italiana: dopo la nascita di *Un posto al sole* nel 1996, Mediaset inaugura *Vivere* e quindi *Centovetrine*, mentre la televisione pubblica, accanto a esperimenti sfortunati destinati a durare una sola stagione, mette in onda una fiction di largo successo come *Incan-tesimo*, trasformata in *daily soap* dopo dieci anni di programmazione. Già alla fine del decennio, tuttavia, la presenza dei prodotti italiani sui palinsesti si è notevolmente assottigliata: nel 2008 ha chiuso *Vivere*, l'anno successivo è stata sospesa anche *Agrodolce*, la fiction quotidiana ambientata in Sicilia lanciata solo un anno prima con grande enfasi di stampa e altrettanto dispendio di fondi pubblici; mentre scriviamo pare assai probabile anche la prossi-

ma definitiva cancellazione di *Centovetrine*, ultima soap di produzione nazionale in onda sulle reti private. Del resto il genere è in crisi dappertutto, a partire dalla sua patria d'elezione, gli Stati Uniti, dove ormai lo spazio del *day time* dedicato alla messa in onda di serial continui è ridotto di un quinto rispetto a quanto accadeva negli anni settanta e ottanta. L'evento emblematico di questo declino è stata la cessazione definitiva, nel 2009, della soap più antica e durevole di tutte, *Sentieri (Guiding Light)*, nata negli anni trenta come soggetto radiofonico e diventata sceneggiato televisivo all'inizio degli anni cinquanta. Di fatto, la lenta ma inarrestabile perdita di egemonia della televisione generalista rende le soap un prodotto non più competitivo nel rapporto tra indici di ascolto e costi di realizzazione.

Da noi, l'offerta nazionale di soap opera si riduce oggi alla programmazione di *Un posto al sole*. La prima e più longeva soap italiana si distingue dagli esperimenti analoghi per popolarità e durata: con uno share tra il 9% e il 10% e una media di due milioni e mezzo di spettatori a puntata, è senz'altro un prodotto che funziona, e attualmente l'unico a resistere alla crisi del genere sul mercato televisivo.

Un posto al sole è nato dalla trasposizione di un format anglosassone, la serie australiana *Neighbours*, mutuandone in parte il cronotopo strutturante: uno stesso luogo che riunisce una serie di famiglie, divenendo centro di interazione tra i personaggi e cornice unitaria dei diversi filoni d'intreccio. Ma il modello è stato declinato con originalità efficace: l'ambientazione napoletana di *Un posto al sole*, il settecentesco Palazzo Palladini a Posillipo, è uno degli elementi di forza della soap e un ingrediente strategico del suo successo. Lo sfondo partenopeo consente una caratterizzazione locale assai forte, facendo leva sui tratti peculiari della napoletanità come realtà nazionale molto connotata, allo scopo di corroborare la verosimiglianza realistica del racconto. Al tempo stesso la scelta di una location scenograficamente fascinosa e aristocratica, separata e lontana dagli spazi gremiti della Napoli reale, sollecita il coinvolgimento di un pubblico vasto e non regionalmente circoscritto. Agli spettatori viene offerta una rappresentazione della città promozionalmente accattivante e insieme sufficientemente asettica, senza che troppo realistici riferimenti agli eccessi di invivibili-

tà caotica della metropoli meridionale interferiscano con l'ordinata messa in scena delle passioni private.

Ciò tuttavia non significa che *Un posto al sole* manchi di affrontare vicende e argomenti di indole sociale; se l'artificialità patinata del set risponde ai paradigmi rappresentativi del genere, senz'altro eccentrica rispetto alla morfologia della soap opera è invece la tendenza a uno sguardo più aperto e problematico su temi di portata collettiva. Ancorché variamente edulcorata, la rappresentazione di situazioni di disagio ed emarginazione è anzi iscritta nei fondamenti della sceneggiatura: la soluzione narrativa principale – ma non l'unica – prevede che alcuni protagonisti lavorino come assistenti sociali in un centro di servizi, e si trovino dunque a fronteggiare, di volta in volta, storie problematiche e tragici episodi di cronaca. Si tratta di uno stratagemma che permette di coniugare la vocazione all'impegno con il racconto del vissuto quotidiano dei personaggi, fondamentale nel ritmo continuo della soap; con il vantaggio non secondario di accrescere il tasso di patetismo delle vicende narrate. Ma la scelta di un punto di vista interno alle istituzioni e alla società civile si rivela cruciale soprattutto in funzione didascalica, come appello forte al solidarismo altruistico e messaggio di sensibilizzazione della pubblica opinione; pur offrendosi esplicitamente come un prodotto di intrattenimento, *Un posto al sole* mantiene radicate ambizioni di servizio pubblico. Naturale dunque che l'ambientazione napoletana induca riferimenti più o meno articolati alla presenza della malavita camorristica nel tessuto sociale. Nella modulazione della sceneggiatura, le declinazioni del tema mafioso si rifanno alla ormai corposa tradizione nazionale di fiction televisive su soggetto analogo; ma in *Un posto al sole* a prevalere sugli effetti spettacolari è sempre un forte intento di educazione alla legalità democratica. Ne è un esempio, tra i molti possibili, la scelta di ambientare alcune recenti puntate nella sede della fondazione Pol.i.s., strumento operativo della Regione Campania per la gestione dei beni confiscati alla camorra e il sostegno ai familiari delle vittime della criminalità organizzata.

La presenza di un filone narrativo di carattere sociale, che si alterna e spesso si fonde con le più canoniche trame amorose, è una delle radici dell'allargamento della cerchia dei fruitori. Del resto il successo durevole di *Un posto al sole* si deve proprio al coin-

volgimento di un'utenza più vasta di quella tradizionale del genere, storicamente circoscritta a una platea di casalinghe: non solo oggi il pubblico della soap in onda su Rai3 è anche maschile, ma è soprattutto interclassista e intergenerazionale. Se sul gradimento trasversale del prodotto influisce certo la programmazione in fascia oraria serale, a motivarlo sono principalmente precise scelte di sceneggiatura, declinate secondo un'interpretazione innovativa di alcuni archetipi del genere.

Un primo punto di forza la soap lo trova nell'articolazione delle classiche tecniche di fidelizzazione dello spettatore, in special modo per quanto riguarda l'organizzazione temporale. La regolarità di trasmissione del programma, alla stessa ora di tutti i giorni feriali, autorizza la finzione di coincidenza tra il trascorrere del tempo della fiction e quello della realtà. È questa una strategia cruciale per garantire la continuità di ascolto sulla lunga durata: chi guarda sarà istintivamente portato a familiarizzare con vicende che si sviluppano con l'identico ritmo che scandisce la quotidianità della vita reale. A corroborare questa sincronia, in *Un posto al sole* vige la tecnica, mutuata da molte soap anglosassoni, di menzionare giorni significativi del calendario nella data corrispondente alla messa in onda della puntata. Ovviamente deve trattarsi di eventi prevedibili, dal momento che il girato precede di circa quaranta giorni la messa in onda; ma anche in questo modo è possibile far sì che i personaggi condividano con lo spettatore il tempo stagionale, ricorrenze e festività importanti, eventi sportivi di grande popolarità (come accade con le partite della nazionale durante i campionati mondiali di calcio) oppure, ancora una volta con intenti di educazione civica, celebrazioni istituzionali (per esempio il Giorno della Memoria che commemora l'Olocausto).

Agli artifici volti a valorizzare gli aspetti di familiarità rassicurante dell'universo rappresentato fanno riscontro i procedimenti che ne enfatizzano i tratti di imprevedibilità avventurosa. Sul piano della gestione del tempo, caratteristica del serial continuo è un particolare senso di futuro, dovuto all'incessante rimandare lo scioglimento dell'intreccio. Nella soap gli eventi narrati non sono mai conclusivi, e ciò permette di rinnovare costantemente gli effetti di suspense. Di qui anche la relativa parsimonia nel somministrare ai protagonisti la morte violenta, evento ad al-

tissima intensità drammatica perché l'unico in certa misura irreversibile nella soap: non per nulla, nella gestione del fisiologico tasso di ricambio degli attori, l'espedito preferito per rappresentare l'uscita di scena di un personaggio consiste di solito in un suo allontanamento da Napoli.

Nel dosare gli effetti di coinvolgimento emotivo degli spettatori allo scopo di accrescerne l'efficacia, fondamentale si rivela inoltre un'altra tecnica tipica del genere, ovvero l'intreccio di diversi *plot*: è qui probabilmente che *Un posto al sole* ha sviluppato le soluzioni più originali rispetto ai prodotti omologhi. Anziché limitarsi a coordinare orditi narrativi molteplici, ma tutti accomunati da un'omogenea matrice intimistica, la soap partenopea sfrutta al massimo grado l'architettura complessa dei *plot* per accostare generi differenti: alle venature di impegno sociale si alternano le vicende sentimentali, alle tonalità drammatiche o tragiche gli episodi comici o leggeri, in una gamma piuttosto vasta di gradazioni che va dalla commedia degli equivoci alla rappresentazione umoristica del quotidiano. In quest'ultimo caso, la produzione ha opportunamente messo a frutto l'esperienza teatrale di alcuni attori storici della soap, come Patrizio Rispo e Marzio Honorato, formati all'interno della tradizione della commedia napoletana e del cabaret. D'altra parte, la presenza costante di sketch comporta numerosi vantaggi. Sul piano dell'organizzazione produttiva, velocizza e semplifica un lavoro di scrittura portato avanti a ritmi febbrili, lasciando agli attori un margine consistente di improvvisazione; facilita inoltre la cattura del pubblico occasionale, o di chi non è al corrente degli ultimi sviluppi della trama; ma soprattutto permette di alleggerire opportunamente, interrompendolo, un *continuum* di seriosità drammatica altrimenti insostenibile – o almeno stucchevolmente monotono – sulla lunga durata della serialità protratta.

Al tempo stesso, mentre fa appello ai gusti e alle preferenze di un pubblico stratificato, la varietà di toni all'interno di una stessa puntata è la prima garanzia della solidità narrativa della soap, perché consente di valorizzare di volta in volta, per contrasto, un solo *plot* dominante.

Alla molteplicità dei piani diegetici corrisponde un'omologa complessità del sistema dei personaggi. È proprio a partire dalla

costruzione di fisionomie accattivanti, destinate a evolvere e mutare in modo convincente sul tempo lungo della continuità seriale, che si gioca la prima scommessa di coinvolgimento del pubblico. Ma a questo scopo non meno decisiva si rivela la messa a punto di un sistema di relazioni tanto duttile quanto compatto, di cui il cronotopo napoletano rappresenta l'indispensabile elemento coesivo. È proprio la trovata di concentrare quasi tutti i personaggi all'interno di Palazzo Palladini, un condominio di lusso abitato da figure eterogenee per ceti sociale, età, cultura e provenienza, a garantire la ricchezza variegata della sceneggiatura: prestando attenzione all'organizzazione dei tipi e dei ruoli, si potrebbe osservare che *Un posto al sole* condensa almeno tre tipologie distinte di soap opera. Vi è anzitutto il modello dinastico, che favorisce il disporsi dei personaggi in base a una rigida griglia classista: questa morfologia si riscontra nelle vicende della nobile famiglia dei Palladini, proprietari del palazzo, e delle figure che contendono loro denaro e potere con iperbolica spregiudicatezza. Di qui gli infiniti intrighi e conflitti, sceneggiati a partire da una rappresentazione dell'universo delle classi alte di tipo melodrammatico: non solo questi personaggi sono di norma esclusi dai ruoli comici o leggeri, ma significativamente, e a differenza di quanto accade per tutti gli altri, non ci si sofferma nemmeno sui dettagli spiccioli della loro quotidianità. A risaltare è semmai la lotta incessante per la supremazia, mentre tuttavia le dinamiche del gioco non rispondono a concreti interessi materiali o a criteri di razionalità economica, bensì a una rete inestricabile di passioni arroventate: per cui il rivolgimento delle fortune di un'azienda è di solito dovuto a ragioni di amore o odio, gelosia o vendetta. Poiché però *Un posto al sole* non è *Beautiful*, al *côté* dinastico si affianca e si sovrappone un paradigma rappresentativo di tipo comunitario, incentrato sulle vicissitudini delle famiglie medio e piccolo borghesi che abitano nel palazzo. È senz'altro questa la struttura dominante della soap, ed è quella che permette di raccontare la quotidiana fatica del lavoro e degli impegni familiari secondo un'ottica di realismo: in quest'ambito rientra anche la costante attenzione alle dinamiche intergenerazionali, e ai conflitti tra genitori e figli.

Infine, *Un posto al sole* mutua da un'ormai vasta tradizione di fiction giovanili la rappresentazione degli avvicendamenti senti-

mentali di ragazzi e ragazze, intrecciando le storie di diverse giovani coppie fra amori, separazioni e tradimenti. Se la tipologia comunitaria costituisce l'asse portante della sceneggiatura, l'interscambiabilità delle coppie è il modello che più agevolmente permette di gestire l'uscita di scena di vecchi personaggi e l'ingresso di nuovi, garantendo l'automatico rinnovamento degli *script* attraverso la continua inserzione di storie fresche.

Da ultimo, vale la pena di notare, perché qui sta un altro motivo di peculiarità non banale della soap, che il debutto di singole figure da principio estranee alla comunità condominiale di Palazzo Palladini si rivela la via privilegiata per dare dignità rappresentativa anche agli strati sociali oggi in difficoltà: a entrare in scena sono per lo più giovani senza radici familiari e con un passato turbolento, le cui vicende illuminano in modo non completamente cauto condizioni di vita dominate dalla precarietà lavorativa e dal bisogno economico. Non era affatto scontato che una soap opera italiana ci raccontasse tutto questo, e gliene va dato atto.

GLI AUTORI

Alte tirature

Un bel dì vedremo.
Considerazioni sulla rete e sul romanzo
di Alberto Rollo

Quando la poesia va in classifica:
il caso Szyborska
di Stefano Ghidinelli

Scrivere serve ancora a qualcosa...
di Gianni Turchetta

Gli adorati arricchiti di Edoardo Nesi
di Mario Barenghi

Faletti, non solo delitti
di Luca Daino

Cristo in libreria, troppo divino, troppo umano
di Roberto Carnero

Manuele Fior, narratore a fumetti
di Paolo Interdonato

Streghe, monelle, ballerine:
modelli femminili per piccole lettrici
di Maria Sofia Petruzzi

L'istante del libro giusto
di Federico Bona

Come rendere sostenibile lo sviluppo
di Sylvie Coyaud

Versi e versacci
di Umberto Fiori

ALTE TIRATURE
 Un bel dì vedremo.
 Considerazioni
 sulla rete
 e sul romanzo
 di Alberto Rollo

La scrittura in rete non ha ucciso il romanzo: semmai vi si contrappone. Dove il romanzo produce modelli psicologici e sociali, la rete archivia, conserva e disperde i contenuti acquisiti, si dà come mera trascrizione del reale. D'altronde, un mondo basato sul principio dell'infinita connessione non ha bisogno di derive (melo)drammatiche.

Nel saggio *L'immaginazione melodrammatica* Peter Brooks pone al centro della dinamica romanzesca la polarizzazione morale e l'eccesso caratteristici di quello che, almeno in letteratura, suona peggiorativamente come melodramma. In realtà, dice Brooks, «come l'oratoria rivoluzionaria, il melodramma si preoccupa fin dai suoi inizi di individuare, esprimere e imporre verità etiche e psichiche fondamentali: le ripete continuamente con la massima chiarezza, ne inscena i conflitti e gli scontri, presentando e ripresentando la minaccia del male e la glorificazione finale della moralità. Le sue implicazioni sociali possono essere, a seconda dei casi, rivoluzionarie o conservatrici; ma il linguaggio è sempre radicalmente democratico, e si sforza di rendere le sue immagini chiare e comprensibili a chiunque. Non è arbitrario sostenere che il melodramma diviene lo strumento privilegiato per la scoperta e la traduzione in termini operativi di un mondo etico fondamentale in un'epoca ormai lontana dal sacro».

La rete è il regno dell'infinito giocattolo. Nello spazio immenso che essa copre non esistono – o quanto meno non esistono ancora – le condizioni di quello che chiamiamo romanzo: l'appa-

rente contemporaneità «democratica» dell'informazione e della stessa immaginazione liofilizzata in informazione frammentata e moltiplicata ma non consente forme di polarizzazione. Non può farlo, diciamo così, per definizione. Lo spazio della «rete» è uno spazio pigliatutto che organizza per accumulo, magari anche per accumulo intelligente, ma non contiene in sé una grammatica (vecchia, nuova non importa) della narrazione.

Non a caso chi lavora nel settore parla di tutto ciò che riempie la rete come di *contents*, tradotto in italiano con l'ambiguo e pericoloso «contenuti».

Va da sé che sto semplificando parecchio, ma solo per arrivare presto a una riflessione che molto mi preme, e dovrebbe premere a chiunque stia, correttamente, cercando di visualizzare futuri (al plurale, inevitabilmente) possibili nell'area della cultura letteraria.

La rete non ha ucciso il romanzo – diciamolo subito. Anche perché la rete non uccide nulla, semmai disperde. La sua caratteristica più evidente è quella di conservare, archiviare e movimentare i contenuti archiviati.

Lo stesso modello Facebook si fonda sul principio che ogni «notizia» portata nella comunità virtuale lavora al di fuori della catena logica della narrazione percorrendo piuttosto la sequenza allineatoria di fatti, o di immagini che alludono a fatti, o, ancora, a immagini che suggeriscono interpretazioni di sentimenti.

La logica tweet è ancor più drasticamente informativa e opinionistica.

La forma che più sembrerebbe colloquiare con la tradizione, diciamo con la tradizione del diario, vale a dire il *web-log*, meglio noto come blog, è anch'essa forma avvitata nel presente: quale che sia il tema o i temi, la logica della scrittura mette in gioco la catena dei giorni, costruisce scene che esigono familiarizzazione, empatia, misurazione del setting e condivisione di esso. Quando chi lo conduce ha una forte personalità mima la costruzione di un mondo, e soprattutto finisce per guadagnarsi una autorevolezza di visione che ricade ancora una volta sotto il segno dell'adesione (uno per tutti: il blog di Beppe Grillo; vera e propria tribuna, ma soprattutto macchina retorica orientata al consolidamento del «personaggio»).

Riepilogando: la frammentazione, la velocità, l'informazione, la domanda di adesione, l'invito alla partecipazione (non è un caso che i social siano tali proprio in ragione dell'effetto di condivisione che devono produrre; devono, altrimenti non esistono).

Fin qui tutto bene.

Il rapporto tra fuori e dentro la rete è complesso (nel senso che più che spesso tutto il gioco resta decisamente un fenomeno «di rete» e la socialità è mera socialità di rete), ma si è potuto misurare come la contaminazione del messaggio politico da una parte e la viralizzazione di quello commerciale dall'altra producono effetti sempre più importanti. Allo stesso modo funziona – o ci si dispone acciocché funzioni – il messaggio culturale (mostre, incontri, dibattiti ecc.).

Nella rete «abitano» gruppi il cui essere gruppo dipende dal sito in cui scrivono, commentano, parlano del mondo «fuori dalla rete».

Si diceva prima di gioco complesso tra fuori e dentro, giacché non è sempre chiaro, anzi non è chiaro affatto che cosa deve restare dentro e cosa no, e se tutto deve entrare, o se tutto deve uscire.

La grande novità della rete, a ogni suo livello, è che esercita un potere che per ora ha conquistato con certezza soltanto il tempo degli utenti. Quale altro effetto profondo abbia prodotto su di essi non è ancora dato di dire, se non azzardando visioni troppo impressionistiche.

A me pare che, per citare il Foucault della *Volontà di sapere*, stiamo conoscendo una nuova declinazione del nostro essere già «bestie da confessione». Foucault poteva sintetizzare una vicenda che l'Occidente aveva maturato in secoli: «Da un piacere di raccontare e di ascoltare, che era centrato sul racconto eroico o meraviglioso delle “prove” di bravura o di santità, si è passati ad una letteratura finalizzata al compito infinito di far sorgere dal fondo di se stessi, fra le parole, una verità che la forma stessa della confessione fa intravedere come inaccessibile». Una vicenda che contemplava un «esame di se stessi che consegna, attraverso tante impressioni fuggite, le certezze fondamentali della coscienza». La confessione «di rete» è la traduzione dematerializzata di quello stesso processo che – attenzione – è «compito infinito» e procede per «tante impressioni fuggitive».

Come si vede, sia attraverso Brooks sia attraverso Foucault il tema è la «narrazione», una *letteratura*.

E tuttavia non c'è spazio per «polarizzazioni».

Di per sé la rete è mera tecnologia. Utile e *indifferente*. E tuttavia dotata di una intelligenza che ha consentito di pensarla «rivoluzionaria» o quanto meno «democratica». Fino a qui niente di particolarmente nuovo. Più interessante è cercare di misurare quanto le forme che acquisiscono «contenuti» siano effettivamente in grado di andare oltre l'archiviazione o l'imitazione e di farne nascere di nuovi, con una fisionomia che muova da quelle forme e di quelle forme senta l'influenza.

L'e-book è tuttora, e perciò evito di entrare in questa area di analisi, una declinazione non cartacea di scritture nate (e che continuano a nascere) per l'editoria «di carta».

La stessa serialità – che è uno degli esiti più interessanti della scrittura «per la rete» – non acquisisce modi suoi propri.

Dice Hayden White nel suo *Storia e narrazione*: «Ben lungi dall'essere uno dei tanti codici che una cultura può utilizzare per dotare l'esperienza di significato, la narrativa è un meta-codice, un universale umano sulla cui base si possono trasmettere messaggi transculturali sulla natura di una realtà condivisa». L'assenza o il rifiuto di una organizzazione narrativa del discorso mette a repentaglio la percezione del significato. Anche perché: «La narrativa – dice ancora White – diviene un problema solamente quando si desidera dare agli eventi reali la forma di una storia. È proprio perché gli eventi reali non si presentano come storie che la loro narrativizzazione risulta così difficile».

Ecco. Da una parte il romanzo – e il melodramma che sostiene il romanzo – ha bisogno di polarizzare per produrre modelli psicologici e sociali, dall'altra una vera narrazione non vuole mai essere la riproduzione di un accadere storico: in entrambi i casi siamo tuttavia alla costruzione di una logica sequenza di eventi, che è tale anche quando il materiale è fantastico.

Nella rete e nelle forme che la rete produce per veicolare contenuti, non si dà polarizzazione e d'altro canto quelle che vi appaiono come storie chiedono di essere intese sempre come effettiva trascrizione del reale.

La verità morale e la verità narrativa cedono il campo a una

verità relativa che minaccia un proprio potere rappresentativo in quanto somma di tante verità relative.

Il luogo comune del diritto di dire quel che si sente o si crede è il vero motore delle «storie» che fanno della rete un luogo molto abitato, e forse il luogo per eccellenza del nuovo secolo.

È un luogo in cui bisogna «stare», perduto all'ansia tardo illuministica di «capire».

E tuttavia quella polarizzazione impraticabile mi sollecita a continuare.

Dice Peter Brooks: «Quando il rivoluzionario Saint-Just esclama: “Il governo repubblicano si basa sul principio della virtù; o altrimenti del terrore”, i termini sono quelli mistici e manichei del melodramma, fra i quali non esiste mediazione possibile, nel quadro di una situazione rivoluzionaria in cui il mondo è chiamato a gettare le basi di una società nuova, istituendo per legge il regno della virtù».

Il romanzo e il melodramma nascono con la rivoluzione francese e intorno all'elastico teso di quegli estremi: virtù o terrore. Norma, Violetta, Manon devono morire perché la loro condotta scardina il tracciato della virtù (così come è intesa dalla società a cui appartengono). La loro sorte può (deve) commuoverci proprio perché rinunciamo a loro, e con loro all'opzione che è stata messa al bando.

E così sono risolutive le pistole di Albert nel suicidio di Werther nell'opera di Goethe, così suona «giusta» la povertà implacabile di Balthazar nella *Ricerca dell'assoluto* di Balzac, e sono drammaticamente conseguenti (nella loro specularità) la morte di Anna Karenina e la serena vita in campagna di Konstantin Dmitrič Levin nel capolavoro di Tolstoj.

Il melodramma musicale e il romanzo chiedono il tempo della narrazione, chiedono che una logica sequenza di fatti si dispieghi dalla realtà verso l'immaginazione.

Non solo: i fatti muovono tutti verso snodi emotivi che va da sé il melodramma musicale rende più evidenti, ma sono nondimeno tessuto connettivo di ogni narrazione.

L'effetto patetico di molto teatro musicale è in verità legato alla rivelazione del conflitto.

Esempio: Butterfly. L'aria *Un bel di vedremo*. Cio-Cio-San

intravede e disegna un futuro felice proprio quando di futuro non ce n'è più e lo promette con veemenza, quasi con aggressività, alla serva Suzuki. L'effetto del patetico dipende esattamente dalla certezza di sapere irrealizzabile (da parte di Suzuki e del pubblico) quello che con infiammata irruenza sentimentale viene evocato da Cio-Cio-San nel suo «vedere» lontano. La felicità anticipata e sconfessata dai fatti è nodo melodrammatico per eccellenza, è parte di una precisa costruzione drammaturgica che la partitura metabolizza e porta a evidenza.

Non so come ma proprio a partire da questo esempio mi è venuto automatico pensare, per negazione, alla struttura antiromanzesca e antinarrativa della rete.

Che bisogno ha un mondo che si pone come promessa di infinita connessione di una deriva drammatica? Non ci sono sviluppi creativi della rete che possano contemplare lo scacco romanzesco.

Dove la rete incuba racconti lo fa imitando l'esperienza editoriale più tradizionale e non a caso tende a creare esperienze che pretendono esiti destinati all'editoria tradizionale.

A commento del volume *La notte dei blogger*, Loredana Lipperini, che è fra le più intelligenti presenze della rete «letteraria», ed è responsabile dell'operazione spiega: «Non c'è, né doveva esserci uno stile unificante. Spicca, nei diciotto blogger scrittori o disegnatori di questa antologia, un ventaglio di scelte amplissimo che va dal racconto di genere alla scrittura visionaria, dalla cronaca reinventata all'apparente neominimalismo, dalla stralunata quotidianità alla narrazione dell'impossibile. Non esiste un passo comune, così come non esiste una “generazione blog”; l'età degli autori varia dai sedici ai trentasei, come avveniva nelle radio libere, o in qualsiasi altro mezzo che si sia affacciato, imponendosi rabbiosamente, nel nostro recente passato. In comune, però, ci sono una forza e una coscienza che fanno pensare non a un gruppo chiuso, ma ad affini che si incontrano e si riconoscono come tali». Non credo fosse il suo vero obiettivo ma Lipperini dice dei blogger che sono individui che utilizzano la rete e la scrittura per sollecitare affinità, per essere «social». Per il resto la sequenza di negazioni (non passo comune, non generazione, non stile unificante) contrapposta alla variegata sperimentazione di genere spoglia ulte-

riormente di una originale relazione scrittura-rete la fisionomia di quella che è, non a caso, una «antologia di racconti», un volume collettaneo senza traccia di collettività.

Il mondo è molto più cambiato di quanti, fuori o dentro l'editoria, tentano di capire. Le premesse, ampiamente visibili, di questo cambiamento sono state asciugate dall'accelerazione di una trasformazione che non è semplicemente «crisi» ma drastico assestamento. Ed è cambiato là dove il tempo s'apre a delta in ramificazioni sempre più fitte. Si tratta di un tempo affetto da una singolare forma di smemoratezza: assiste all'elaborazione di poteri (e quindi tollera costrizioni) ma non riconosce il rigore delle forme dei linguaggi. La scrittura «di rete» è infatti per lo più approssimativa, sciolta, *non finita*. Deve dire presto, e *male*, l'urgenza dell'accadere. Si contenta dell'urgenza, e attende altro accadere. Ne consegue, molto probabilmente, una forma interessante di giornalismo deprofessionalizzato. Destinato, senza traumi, alla sua funzionalità, alla sua efficacia, *temporary*.

Scrive Arnold Gehlen in *L'uomo nell'era della tecnica*: «[...] osserviamo l'intelletto umano all'opera nello stadio di un postilluminismo, emancipato da quella morale che l'Illuminismo credeva in esso infusa e che in tal modo viene ridotta ad assumere il disperato ruolo di chi deve continuamente intralciare l'efficace, l'attuabile e il funzionale». Siamo nel 1957. Sessant'anni dopo, la morale, *quella* morale, non è nemmeno più disperata; semplicemente non oppone, non può più opporre resistenza, e dunque non partecipa alla costruzione narrativa di conflitti.

Che la rete non possa produrre «romanzo» è un sintomo importante.

La società che sta intorno alla rete – e molta parte di quella che vi sta dentro – non ha bisogno di modellare figure morali. Non temendo che queste figure si escludano nella narrazione di conflitti, può anche fare a meno di narrazioni.

Ma, d'altro canto, «inventa» modalità di promozione e ricezione che continuano a guardare alla produzione di storie: il *pitch* (quando la storia non è ancora raccontata), il *trailer* (quando è già stata raccontata), la *catchphrase* (quando la storia deve essere recepita). In queste forme della rapidità, in questi schemi riduttivo-sintetici, che appartengono allo spirito della rete più di quanto

appartenga la forma romanzesca, è contenuto molto delle modalità del processo di transizione a cui stiamo assistendo.

La brevità, la condensazione, la distrazione dalla pertinenza della logica sequenza dei fatti. Ancora una volta la sensazione di una dispersione strutturale. Una dispersione in cui è fondamentale imparare a stare senza cedere alla tentazione di forzare l'immediato futuro. Nessun *bel dì vedremo*. Non si tratta di *capire*. Si tratta piuttosto di sapere come muovere i materiali acquisiti e acquisibili, e apprendere come trarre dalla inevitabile dispersione isole di consumo culturale, nuclei omogenei, flussi governabili.

ALTE TIRATURE
Quando la poesia
va in classifica:
il caso Szyborska

di Stefano Ghidinelli

Il successo delle poesie di Wisława Szymborska, rilanciate in classifica da una lettura in tv di Roberto Saviano, riapre utili considerazioni sulla disponibilità di un pubblico potenziale della poesia. Ma il caso della Szymborska non dimostra che, per far funzionare la poesia, basta portarla in tv; semmai che a funzionare sono quei poeti di cui si possa dire (tanto meglio se in tv) che piacciono anche a coloro ai quali, di solito, la poesia non piace.

Sul sito di Adelphi lo ringraziano ancora oggi. La noticina è breve e misurata, ma esemplare. Grazie a Roberto Saviano, dice: e non solo perché, dopo la sua appassionata dichiarazione d'amore per i versi di Wisława Szymborska, nella puntata di *Che tempo che fa* del 5 febbraio 2012 (a pochi giorni dalla scomparsa della poetessa polacca), la raccolta completa delle sue poesie (*La gioia di scrivere*, Milano 2009) ha registrato un'impennata di vendite talmente vertiginosa da dover essere ristampata due volte in pochi giorni. Soprattutto, a Saviano bisogna essere riconoscenti per il servizio reso (oltre che a Szymborska, e a Adelphi) alla poesia stessa: per aver avuto il coraggio di «portare sul piccolo schermo un genere, la poesia, troppo spesso relegato a un ruolo marginale. La risposta dei lettori è stata una preziosa dimostrazione del fatto che quando la poesia parla, sono in molti ad aver ancora voglia di ascoltare».

Come dargli torto, a quelli di Adelphi? Bravo Saviano, davvero: convincere migliaia di italiani che, qualche volta, anche la lettura di un bel libro di poesie può essere una esperienza gratificante, non è da tutti. Ovviamente, però, la bravura sta anzitutto nell'aver scelto bene il cavallo su cui puntare: nell'aver consigliato

al pubblico una poetessa che – per l'appunto – davvero «sa parlare», scrive poesie che «parlano». Ma cosa vuol dire, per un poeta, saper «parlare»? Quand'è che la poesia «parla»? O piuttosto (non è il caso di porsi interrogativi troppo impegnativi): perché, in che senso, in che modo la poesia della Szymborska «parla»?

Di sicuro non c'entra solo, e forse nemmeno anzitutto, il fatto che Wisława Szymborska (Nobel per la letteratura nel 1996) sia o no una delle più grandi poetesse del secondo Novecento europeo. Certo che la Szymborska è una brava poetessa. Però ci sono tanti poeti (anche italiani, oltre che europei) bravi quanto e anche più di lei. Ma se Saviano avesse consigliato i loro versi, l'effetto sarebbe stato lo stesso? Se avesse confessato la propria passione non dico, che so, per Andrea Zanzotto, ma anche per Giovanni Raboni o Giovanni Giudici, per dire, sarebbe bastato a rispedirli in classifica? Non c'è la controprova, naturalmente, ma è lecito nutrire qualche dubbio. Il fatto è che a distinguere la poesia di Wisława Szymborska è anzitutto la sua strenua attenzione e fedeltà a un valore che, da un secolo e mezzo a questa parte, non si può certo dire sia stato in cima alle preoccupazioni della maggior parte dei poeti moderni. Lo stesso Saviano, non per caso, ha cominciato proprio da qui, impegnandosi con speciale enfasi proprio nel segnalare *questa* vistosa specificità: quelle della Szymborska, ha detto, «sono poesie che hanno una semplicità incredibile. Chi non ha mai letto poesia, o non gli piacciono le poesie, si trova, tra le sue pagine, assolutamente a suo agio. Su questo do la mia parola d'onore».

E Saviano è uno di cui ci si può fidare. Non che l'onorabilità sua e della sua parola dipendano davvero dalla precisione o competenza dei suoi giudizi letterari, è ovvio: l'autorevolezza cui fa appello nel consigliarci un libro non è certo quella del critico o del professore di letteratura (non è insomma – per usare una formula che ormai imperversa nella nostra vita pubblica – il parere di un «tecnico»). Fatto sta che la poesia di Szymborska è davvero, come ha detto lui, *insolitamente* semplice e leggibile (per essere poesia, *nonostante* sia poesia). Tutt'al più è nello spiegare meglio da cosa dipenda, concretamente, questa «semplicità» che un punto di vista un po' più tecnico può tornare utile.

A me pare che le ragioni del successo riscosso da Szymborska, in questo senso, siano essenzialmente due. La prima è una spiccata

leggibilità *metrico-stilistica*. Metrica? D'accordo per lo stile, la «semplicità stilistica» si capisce (lessico e fraseologia colloquiale, sintassi lineare e ordinata, le «parole che già conosci» di cui ha parlato lo stesso Saviano). Ma la «leggibilità metrica»? A prima vista suona un po' grossa. Quello che voglio dire, in realtà, è semplicemente che, nel leggere i testi di Szyborska, il fatto che siano in versi non appare affatto una cosa strana. Non è che i versi *non* si sentano, o che – come usa dire – «tendano alla prosa», si confondano con la prosa. Tutt'altro. Li senti eccome: solo che, nel sentirli, non li avverti come una «forma seconda» (imposta a, applicata sul linguaggio). Li riconosci invece, immediatamente, come un modo di organizzare il discorso (di mettere insieme parole e frasi in un discorso) del tutto naturale o, meglio ancora, limpidamente funzionale. In questo senso accade sì qualcosa di simile a quanto accade quando leggi un romanzo. Anche lì la prosa – che di per sé non è una forma di organizzazione del linguaggio meno artificiale del verso, meno lontana dal «parlato» – non la senti come una «seconda forma». Ti appare invece come un modo di organizzare il discorso scritto che conosci e *riconosci*, che c'è anche fuori dalla letteratura e che sai padroneggiare, a cui sei abituato. Come dice Saviano, ti ci senti «a tuo agio».

A livello più superficiale, si potrebbe dire che questa capacità di far apparire *anche* il verso poetico come una «prima forma» del discorso (immediatamente riconoscibile come tale dal lettore) è conseguita da Szyborska anzitutto grazie all'uso modestissimo dell'enjambement, cioè facendo coincidere quasi sempre verso e frase, scansione metrica e articolazione sintattica, ripartizione strofica e strutturazione del testo in una sequenza di periodi o paragrafi. Più precisamente, però, la strategia di base (che non per caso resta perfettamente percepibile anche nella traduzione italiana) sembra consistere in un costante sforzo di rigiustificazione del verso letterario attraverso l'emulazione o ripresa parodico-allusiva di generi o tipi discorsivi di estrazione *extra-letteraria*, che presentino già una struttura organizzativa di stampo *non* prosastico (e tendenzialmente segmentata).

Detta così sembra una cosa un po' complicata, ma il procedimento è davvero piuttosto intuitivo. Il caso più elementare è quello del diffuso riuso del modulo-base della filastrocca (cioè

della forma più elementare di «poesia» quotidiana, preletteraria). Un riuso che si traduce non solo nell'opzione frequente per versi brevi, strofette e rime, ma anche per una discorsività fortemente ricorsiva e modulare, imperniata su strutture iterative e parallelistiche, secondo un procedimento che ricorda quella «costruzione a gradini» che secondo il grande formalista russo Viktor Šklovskij è tipica appunto delle filastrocche tradizionali. Nella poesia *Un'idea*, per esempio (dall'ultima raccolta, *Qui*, del 2009), il procedimento è funzionale a una teatralizzazione dialogica, autoironica e colloquiale, del processo dell'ispirazione poetica: «Mi è venuta un'idea / per una poesiola? Per una poesia? / Bene – le dico – resta, ne parliamo. / Devi dirmi di più su di te. // Al che lei mi sussurra qualcosa all'orecchio. / Ah si tratta di questo – dico – interessante. / Già da tanto mi stanno a cuore queste cose. / Ma al punto di scriverti una poesia? No, no di certo. // Al che lei mi sussurra qualcosa all'orecchio. / È solo una tua impressione – rispondo – / sopravvaluti le mie forze e capacità. / Non saprei neanche da dove cominciare. // Al che lei mi sussurra qualcosa all'orecchio [...]» (una struttura del tutto analoga hanno anche, per esempio, la *Conversazione con una pietra*, in *Sale*, 1962, o *Il vecchio professore*, in *Due punti*, 2005).

Un altro modulo di strutturazione discorsiva che Szyborska simula/riusa di frequente (spesso peraltro contaminandolo con il primo), è quello, meno tradizionale e più «moderno», dell'elenco, della lista. Nell'esemplare *Contributo alla statistica* (da *Attimo*, 2002), l'impianto strofico-versale sembra proprio dissolversi nel *layout* tipografico di un elementare elenco per punti, di quelli che si usano anche per la lista della spesa: «Su cento persone: // che ne fanno sempre più degli altri / – cinquantadue; // insicuri ad ogni passo / – quasi tutti gli altri; // pronti ad aiutare, / purché la cosa non duri molto: / – ben quarantanove // [...] degni di compassione / – novantanove; // mortali / – cento su cento. / Numero al momento invariato»).

Il terzo tipo testuale di cui Szyborska si serve spesso per «naturalizzare» il suo verso è quello – quant'altri mai congeniale, come noto, a una poesia di stampo lirico – dell'annotazione, dell'appunto. Proprio *Appunto* si chiama, per esempio, un'altra poesia di *Sale*, dove la discorsività smozzicata, sintetica, telegrafica, un

po' ellittica, tipica appunto delle annotazioni, si inquadra in una struttura testuale «a gradini» funzionale a narrativizzare vividamente un ragionamento: «Nella prima bacheca / c'è una pietra. / Vediamo su di essa / una lieve graffiatura. / Opera del caso / come dicono taluni. // Nella seconda bacheca / un pezzo di osso frontale. / Difficile stabilire / se d'animale o d'uomo. / Un osso è un osso. / Proseguiamo. / Qui non c'è nulla. // [...] Nella prima bacheca / c'è una pietra. / Nella seconda bacheca / un pezzo di osso frontale. / Siamo venuti meno agli animali. / Chi verrà meno a noi. / Attraverso quale somiglianza. / Il paragone di chi con cosa».

Sono numerosissime le possibilità di modulazione e variazione, intreccio e ibridazione, con cui Szyborska sfrutta, nelle sue poesie, l'allusione a questi super-moduli discorsivi extra- e antiletterari: i quali, per un verso, funzionano sì come cornici in grado di «addomesticare» il verso (di renderlo una forma «familiare», non straniera, anche al lettore non specialista); ma che nel contempo, attraverso il riuso poetico-letterario cui Szyborska li sottopone, ne vengono a loro volta sottilmente de-familiarizzati, straniati, ironizzati. È un cortocircuito che, mentre porta il mondo della quotidianità (del nostro quotidiano comunicare) dentro la poesia, al tempo stesso consente alla poesia di *agire* su quel mondo di parole, prassi discorsive (ma anche di modi di interazione sociale mediati da quelle parole e prassi discorsive), come una sorta di reagente allergizzante, di dispositivo di rimessa a fuoco sorprendente, di intensificazione spostata e spesso ironica. Del resto il procedimento può ripetersi talora sfruttando anche modelli ancor più anomali e peculiari. Nella poesia *Piccoli annunci* (da *Appello allo Yeti*, 1957) a essere simulato/parodiato è addirittura l'assetto di una colonna di inserzioni in un giornale: «CHIUNQUE sappia dove sia finita / la compassione (immaginazione del cuore) / – si faccia avanti! Si faccia avanti! [...] // INSEGNO il silenzio / in tutte le lingue / mediante l'osservazione / del cielo stellato [...] // RIPRISTINO l'amore. / Attenzione! Offerta speciale! [...] // SI CERCA persona qualificata / per piangere / i vecchi che muoiono / negli ospizi [...]». Similmente, in *Intervista con Atropo* (da *Due punti*) il modulo di per sé abbastanza classico del «dialogo con la morte» è rideclinato nella forma di un incalzante botto e risposta fra poeta/reporter e renitente, sfuggente personalità pubblica; in

Foglietto illustrativo (da *Ogni caso*, 1972) è addirittura uno psicofarmaco a rivolgersi direttamente al lettore/paziente secondo il modulo testuale segmentato delle «istruzioni per l'uso» farmaceutiche; ma anche la celebre *Scrivere il curriculum* (da *Gente sul ponte*, 1986), una delle poesie lette in tv da Saviano, è costruita sull'imitazione critico-straniante di un genere testuale schematico, e schematizzante, che si fa subito emblema peraltro di un tipo di relazione interumana percepita come gelidamente, angosciosamente «schematizzante».

La seconda ragione di successo della poesia di Wisława Szymborska – in un certo senso più ovvia, e comunque strettamente legata alla prima – consiste nella spiccata immediatezza e «semplicità» delle procedure *rappresentative* di cui si serve. Qui gli aspetti da osservare sono almeno un paio. Da un lato a colpire è la ricorrenza – più che di certi temi – di certi moduli retorico-inventivi. La focalizzazione disorientante sull'infinitamente piccolo o l'infinitamente grande, la commutazione fra il punto di vista dell'umano e dell'inumano, la commisurazione straniante dell'effimero con l'eterno, del transeunte con il perdurante, del banale con il sorprendente, sono gli strumenti elementari, benché inventivamente riproposti in continue variazioni, di una poesia animata da alcuni intenti e interessi di fondo pressoché costanti: la tensione alla relativizzazione della nostra percezione dell'esistere; la propensione all'immaginazione dell'altro e del punto di vista dell'altro; un'attitudine all'interrogazione metafisica che muova però dal dettaglio concreto; un cortocircuito continuo fra un umanesimo intensamente rivissuto e un disincantato, ironico antiantropocentrismo. Se non sempre l'applicazione di questo repertorio di dispositivi produce esiti di uguale efficacia e originalità, la loro funzionalità nel proporre a chi legge un certo spettro di atteggiamenti mentali (di posture etico-conoscitive) è indubbia.

Per altro verso, a essere sempre limpidamente definita è la situazione entro cui è collocata la relazione comunicativa fra scrittore e lettore. Nella sua poesia, insomma, chi legge ha sempre chiaro chi gli parla, in quali circostanze, a che titolo, sulla base di quale «autorità». Quella di Wisława Szymborska, lo si è detto, è una poesia di stampo essenzialmente lirico: i suoi libri si offrono come una successione di riflessioni, pensieri, commenti, che il soggetto

poetante distilla dalla propria esperienza esistenziale e affida alla pagina come testimonianze esemplari, per l'appunto, di quella esperienza. È indubbio che questo sia il tipo di relazione che a tutt'oggi il lettore senza laurea in Lettere moderne si aspetta di trovare quando apre un libro di versi. Ed è ciò che Szyborska gli offre: sia pure, certo, con una spiccata dose di *understatement* e autoironia (cioè con un diffuso ricorso a procedure e atteggiamenti che molti critici definirebbero antilirici). È anzi sintomatico che l'autrice polacca tematizzi ampiamente, nei suoi testi, il proprio quotidiano, domestico «essere poetessa». Anche nell'intensa, impegnativa *Scritto in un albergo* (*Uno spasso*, 1967) la rievocazione dell'aneddoto dell'«amatore di antichità» che, scoppiando in lacrime «al tavolo delle conferenze», determinò la salvezza di Kyoto, «decisamente più bella di Hiroshima», dà il via alla riflessione di un io poetante situato e riconoscibile, che sta «scrivendo questi versi» in una «stanza d'albergo / con vista sulla grondaia», «in una città dove c'è molta gente [...] // In una città di cui so / questa sola cosa / che non è Kyoto / di certo non è Kyoto». È anche e proprio in questo modo, autorappresentandosi spesso nel concreto esercizio della propria attività di scrittrice di versi, che Wisława Szyborska può proporre al lettore un'idea al tempo stesso tradizionale e sottilmente rinnovata dei compiti e dei limiti di quel particolare mestiere – di quel particolare modo di fare qualcosa con le parole – che è (che oggi può continuare a essere) la poesia.

ALTE TIRATURE Scrivere serve ancora a qualcosa...

di Gianni Turchetta

Con il suo ultimo romanzo, Walter Siti si conferma una delle voci di maggior spicco della nostra narrativa recente. I suoi libri mescolano narritività e modi saggistici, imponendo al lettore un criticismo radicale nei confronti del mondo contemporaneo: l'Occidente, trascinato dalle estreme conseguenze delle dinamiche economiche che ne hanno fatto la fortuna, sembra sull'orlo del tracollo. E se nell'esperienza privata balenano forme residuali di positività, la società e l'economia appaiono compromesse dal sovrapporsi indiscriminato di nuova finanza globalizzata e malavita organizzata.

A poco meno di due decenni dal suo esordio romanzesco, con *Scuola di nudo* (Einaudi, 1994), Walter Siti si conferma sempre più come una delle voci di maggior spicco della nostra narrativa. Mentre scrivo questo doveroso complimento ho però anche l'impressione di dire qualcosa di insoddisfacente, se non proprio riduttivo. Se il romanzo ha una vocazione onnivora ed enciclopedica, e può dare spazio al proprio interno a qualsiasi genere di discorso, Siti costruisce i propri libri intrecciando in modo inestricabile, e per vari aspetti oltranzistico, narrazione e riflessione saggistica, attraversando senza soluzione di continuità una tavolozza stilistica amplissima (starei per dire onnicomprensiva), che passa con leggerezza, e non senza compiacimento, dalla ricercatezza persino preziosa alla provocazione del turpiloquio, e dall'esibita concretezza del quotidiano al dispiegamento di una discorsività fitta di tecnicismi (filosofici, sociologici, urbanistici, antropologici, economici). La miscela, è chiaro, varia da libro a libro. Ma costante, in Siti, è la tensione a fare di ogni intrapresa narrativa un ininterrotto e vigoroso sforzo ermeneutico, di cui una delle manifestazioni più vistose è la permanente, flagrante vocazione all'aforisma, alla sintesi folgorante e sor-

prendente, spinta non di rado fino al limite del barocchismo e della battuta. Solo due esempi, tratti dall'ultimo romanzo, *Resistere non serve a niente* (Rizzoli, 2012): «Qualsiasi raggio attraversando una lente cambia direzione: Dio è una lente potentissima, se vuoi che la tua vita gli appaia dritta devi offrirgliela spezzata»; «Col cuore si scherza, col portafoglio no». La realtà è opaca, enigmatica, parrebbe dirci Siti: proprio per questo, appare tanto più urgente il compito di cercare di decifrarla, di trovare un senso agli eventi che ci attraversano, rendendoli dicibili. Con l'impegno, esercitato di nuovo con peculiare vigore, e non senza una buona dose di civetteria, di non accontentarsi mai del senso comune, di schivare infallibilmente ogni conformismo e ogni buonismo, fino al limite del cinismo ostentato: come nelle pagine di *Troppi paradisi* (Einaudi 2006) in cui difende la pedofilia o dichiara «deludente» la «famosa esperienza archetipa» della morte del padre. E con la ferma intenzione di non lasciarci mai in pace, di costringerci a interrogarci a fondo su quello che ci sta succedendo, e su quello che stiamo diventando. Sullo sfondo, la percezione, acutissima, di come la realtà sociale ci cambi nell'intimo, modificando e colpendo non solo noi stessi, ma la natura dei nostri sentimenti, in un contesto segnato dall'inesorabile declino dell'Occidente e della cultura che ha saputo produrre, accanto alla ricchezza, per tanti secoli. D'altro canto, nonostante tutto, Siti continua (per fortuna) a riporre una non trascurabile fiducia nelle possibilità conoscitive della letteratura. Chiave di volta costante dei suoi libri, benché sempre diversamente modulata, è un narratore che si lascia supporre autobiografico, ma al tempo stesso ci proibisce di schiacciarlo sull'autobiografia reale dell'autore, dal momento che costituisce per programma qualcosa come un'ipotesi sul mondo, un tipo e una proposta di generalizzazione, proprio nel momento in cui ritaglia la proprio indiscutibile diversità: «Mi chiamo Walter Siti, come tutti» suona l'incipit di *Troppi paradisi*, memorabile anche nel plagio (eccone la fonte, non dichiarata: «Je m'appelle Érik Satie comme tout le monde», *Écrits réunis*, Champ libre, 1981); e prosegue così: «Campione di mediocrità. Le mie reazioni sono standard, la mia diversità è di massa». La stessa indegnità del narratore, calcolatamente esibita, finisce così per funzionare quasi come una paradossale garanzia di onestà, e dun-

que di verità: «sarò lo strumento retorico attraverso cui passano i fatti per depurarsi e acquistare senso deformandosi: un pagliaccio al servizio delle cose» (così in *Resistere non serve a niente*).

Ultimo, ampio movimento della trilogia aperta con *Scuola di nudo* e proseguita con *Un dolore normale* (Einaudi, 1999), già *Troppi paradisi*, passaggio decisivo del percorso di Siti e della narrativa italiana recente, radicalizza l'indagine su un mondo nel quale l'offerta continua di godimenti e piaceri, frutto del trionfo della merce (ricordate lo Zola di *Au bonheur des dames*?), fa tutt'uno con lo svuotamento estremo dell'esperienza: avere «troppi» paradisi, palesemente, significa non averne nessuno, anche perché nessuno di questi ha sostanza. Strategicamente, Siti dà molto spazio nei suoi libri al discorso sui media, e sulla televisione in particolare (nel 2012 ha addirittura recitato in un reality di Italia 1, *La scimmia*), luogo emblematico di una società dominata sempre più radicalmente dal trionfo dell'immagine e dell'apparenza: «L'immagine, ecco la parola magica. Se si accettava che la realtà fosse sostituita dall'immagine della realtà, il paradiso in terra tornava ad essere possibile. Se l'arte era capace di questo, non restava che ampliare il procedimento, soprassedendo sulla qualità e puntando a un'arte di massa. È quello che il Novecento ha lentamente ottenuto, col cinema, col design, con la pubblicità, coi video musicali; e alla fine col look, con l'estetizzazione dell'esistenza, col trasformare in spettacolo la stessa informazione, e l'economia tutta». Persino la costante, esibita presenza degli amori omosessuali del narratore diventa in questa chiave, con un ennesimo, profondo paradosso, al tempo stesso garanzia di indegnità e dunque garanzia di verità, della rappresentazione e di chi ce la propone; infatti, chiosa Siti, gli omosessuali «sono i migliori interpreti dello Zeitgeist», perché «sono condizionati da sempre a desiderare non una persona, ma un'immagine. [...] Il loro oggetto d'amore è, per definizione, un surrogato»; in questo modo gli omosessuali diventano l'«avanguardia dell'integrazione consumistica; maestri di recitazione, nell'epoca della recitazione universale. E maestri di regressione infantile, nell'epoca dell'infantilismo di massa», nonché, *last but not least*, «alfieri» del consumismo, come mostrerebbe esemplarmente la loro stessa sessualità, spesso segnata dall'occasionalità dei rapporti.

Nello splendido *Il contagio* (Mondadori, 2008; ne tratta più ampiamente *Tirature '10*), l'amore omosessuale verso un borgataro diventa l'asse narrativo di un viaggio, fisico e sociologico, verso l'universo degradato della borgata, quasi discesa agl'inferi verso una società altra; e il viaggio si fa strumento di una tarda ma non per questo meno sconvolgente *Bildung*, di una scoperta dell'eterno presente della vitalità elementare. Solo che questo tempo senza tempo sta diventando la modalità dell'esperienza di tutti, nella precarietà crescente della società globalizzata: così «L'appassionata analisi di Pasolini, vecchia di oltre trent'anni, andrebbe rovesciata: non sono le borgate che si vanno imborghesendo, ma è la borghesia che si sta (se così si può dire) "imborghatando"». Ancora una volta, la singolarità della traiettoria esistenziale del narratore diventa emblema di un destino collettivo, ribadito, con quella miscela di leggerezza e spietatezza così caratteristica di Siti, in *Il canto del diavolo* (Rizzoli, 2009), racconto di un viaggio del 2008 nei sette Emirati Arabi Uniti, e soprattutto a Dubai, «Paese arretrato e futurista», «parodia d'Occidente dovuta a un capriccio della modernità», dove, dopo la scoperta del petrolio, avvenuta solo nel 1966, «in quarant'anni sono passati dal Medioevo al postmoderno, con una velocità di trasformazione che dev'essere apparsa miracolosa o stregonesca; dalle baracche di foglie di palma [...] ai grattacieli di vetrocemento, dai sette giorni di cammello attraverso le dune all'ora e mezzo sulla superstrada in Ferrari; qui il telefonino è arrivato prima dell'acqua potabile, l'aereo prima della ferrovia (ancora oggi non esiste un solo chilometro di binari in tutto il paese), il computer prima dell'uso della forchetta».

Luogo esemplare della modernità estrema, e dunque del trionfo dell'apparenza, Dubai si mostra del tutto solidale al mondo della borgata: anche perché ciò che credevamo altro da noi vi si mostra immagine deformata, ma proprio per questo rivelatrice, e a suo modo perfetta, di quello che siamo diventati: «sottoposto a sollecitazione caricaturale, l'Occidente accelerato è andato in tilt, mostrando la propria inteccherita decrepitezza», e «forse si potrebbe sostenere che il tramonto di una civiltà lo si misura dalla sguaiatezza delle sue imitazioni». Ancora, Dubai ci mostra come siamo diventati perché è un mondo dove alla produzione, cioè al petrolio, sono subentrati gli scambi finanziari vertiginosi (con una

manca di controlli pressoché assoluta, che ne ha fatto un paradiso, stavolta sì, del riciclaggio e delle mafie di tutto il mondo), l'edilizia (in un'esplosione di case che non troveranno mai sufficienti abitanti) e un singolare turismo, dove i turisti vanno perché «si mette in scena il turismo – quel che si mostra è il turismo stesso»: trionfo dell'antinatura, dell'artificio e della ricchezza in quanto tale, che qui «celebra la sua potenza intransitiva, il suo celibe giubileo», in un panorama di grattacieli, infrastrutture gigantesche, barriere onnipresenti e permanenti lavori in corso, dove diventa difficile riuscire a vedere, nonché il mare, persino il deserto. Estrema radicalizzazione di un modello che nasce con Disneyland, antesignana del «neo-turismo, un turismo che va a visitare ciò che non esiste», e prosegue con Las Vegas, Dubai ci mostra un mondo dove, come preconizzava genialmente Benjamin, scrivendo di Mickey Mouse e dei cartoon di Disney, «l'umanità si prepara a sopravvivere alla cultura», mettendo in scena in permanenza l'«allucinazione di un dopostoria in cui la differenza tra paradiso e inferno sarà azzerata sull'atlante del piacere».

Prima di riprendere, con l'ultimo romanzo, il tema della finanza globalizzata, in *Autopsia dell'ossessione* (Mondadori 2010) Siti prende di nuovo di petto il tema dell'amore omosessuale, che diventa la sede privilegiata per le residue chance di una pienezza di esperienza che non possiamo più dire autentica, ma pure conserva un'irriducibile, sconvolgente intensità. Il trionfo dell'immagine aggredisce dall'interno la natura stessa dell'esperienza, ma forse proprio per questo dà luogo alle nuove forme dell'amore, cioè dell'ossessione, che prende corpo (è il caso di dirlo) nell'amore omosessuale del colto antiquario Danilo Pulvirenti per il culturista borgataro Angelo: «Angelo e Danilo: un'anima non formata e una assordata dalla nostalgia dell'intero – un vincolo travestito da scambio mercenario, mentre nel buio si stringe la morsa che li salda in profondità». Significativamente, qui la pseudo autobiografia abbandona le modalità del narratore interno, con la sua proclamata, serio-comica indegnità: lo spazio per lo scherzo, infatti, si riduce ai minimi termini, dal momento che la posta in gioco, prima ancora che l'amore, è la bellezza, incarnata nel corpo desiderato. Già in *Scuola di nudo* la bellezza dei corpi e la sessualità potevano essere dimensione privilegiata di una tensione «gnostica», che è a dire

mistica. In *Autopsia dell'ossessione* il corpo, goduto e/o ammirato, dell'amante si fa, ancora di più, campo dove si attualizzano dinamiche contraddittorie, ancora una volta espressione di una condizione generalizzata: anche se ormai, come constata il finale, «sulla terra non c'è che la terra», proprio l'ossessione può consentire di lasciar vivere un'eccedenza con cui bisogna fare i conti, la tensione umanissima, e nonostante tutto irriducibile, alla totalità e all'infinito. In altre parole, l'ossessione è l'ultimo esilio della trascendenza, o quanto meno del sacro. Ma, d'altro canto, il trionfo della mercificazione ha confinato quella nobilissima tensione nel campo delle dipendenze, delle coazioni: «forse la modernità all'individuo ha chiesto troppo e le nostalgie gregarie hanno preso la strada dell'ossessione». Così, «L'ossessionato vive in due dimensioni contemporaneamente: la dimensione mistica lo attira a sé ma lui ci entra con le scarpe sporche». L'ossessione chiama di nuovo in causa l'impoverimento dell'esperienza, a cui in qualche modo cerca di porre rimedio: essa si configura così come continua negazione del reale, che però ha bisogno del reale stesso, sia pure per negarlo; complementariamente, solo l'ossessione, che ha bisogno della metafisica, attribuisce senso e intensità alla carnalità: «Fuori dal mito non c'è desiderio». Il gioco di Siti è però ancora più complesso: basti dire che le domande su quanto sia reale la realtà, e in che maniera, s'intrecciano con un discorso sul potere nelle relazioni tra soggetti (anche e proprio in amore). A loro volta, le questioni della realtà e del potere si rifrangono nella riflessione sull'immagine: che si concentra intorno alla serie di fotografie, per lo più commentate, che attraversano il libro, ritraendo l'oggetto dell'ossessione, e rivelando volta a volta sia il gioco di poteri incrociati del fotografo, del committente e del modello, sia il più fondamentale tentativo di fare dell'amato un oggetto e non un soggetto, di possederlo (un po' come nella *Noia* di Moravia), anche grazie al potere dei soldi. Non a caso, *Autopsia dell'ossessione* segna anche un picco della vocazione aforistica dell'autore, qui condensata nelle venticinque *Proposizioni*, in cui il narratore rielabora periodicamente e sintetizza in forma semiteorica il tema dell'ossessione, declinandolo secondo modulazioni e prospettive volta a volta diverse.

Con *Resistere non serve a niente* Siti riprende ancora più di petto il tema del crollo dell'Occidente, raccontando la parabola

esemplare di un protagonista della nuova finanza globalizzata degli ultimi vent'anni, Tommaso Aricò, che affida la propria storia al narratore primo, di nuovo un Walter pseudo autobiografico: «devi dirmelo tu chi sono». Nato il 2 agosto 1976, Tommaso è espressione di «una generazione in debito di utopia, che si affanna a saturare con l'attivismo l'identità che le manca»; in lui «c'è un'ansia di assoluto di cui non è all'altezza»: come accade ormai quasi a tutti. Il narratore conosce Tommaso, ormai straricco, fidanzato con Gabry, una *starlette* che vorrebbe fare televisione, in una festa mondana, dove ritroviamo gente dei media e gossip: ma Tommaso, figlio della portinaia Irene e di Sante, malavitoso di mezza tacca (costretto dai propri capi non solo a eseguire un omicidio, ma anche a farsi arrestare), era un poveraccio, borgataro e «pez-zente atavico», mangione, obeso, complessato. Se è diventato un mago della finanza globalizzata, lo deve al proprio straordinario talento matematico, ma anche all'aiuto di un misterioso signore, che lo ha fatto operare in modo da ridargli un corpo normale (ancora l'ossessione del corpo), e gli ha dato i soldi per studiare, naturalmente Economia. Appena laureato, fonderà una società di fondi d'investimento, che lo farà entrare in un gioco via via più grande: «Tommaso è estasiato dal pirotecnico gioco di prestigio, far apparire soldi dal nulla semplicemente spostando dei numeri; siamo davvero i nuovi alchimisti, i soli che si orientano nel pianeta in bolitura. Tutto in diretta, un videogame giocato sulla realtà». Tommaso è un «prototipo della mutazione»: perché incarna il trionfo dell'immagine nella sua forma più pesante e luciferina, quella finanza digitale e globalizzata che sconvolge quotidianamente la vita di tutti, ma anche perché si muove in uno scenario dove l'economia legale si mescola sempre di più a quella criminale della malavita organizzata, capace ormai di controllare circa la metà dell'economia mondiale e di mescolarsi alla politica in modo sempre più organico e raffinato. Emblematicamente, nella parte finale del romanzo la storia di Tommaso lascerà per un po' il posto, quasi sdoppiandosi, a quella di Morgan Lucchese, figlio di un celebre mafioso, e a sua volta mago della nuova finanza, oltre che patron degli affari di Tommaso.

Fin dal titolo, Siti radicalizza ulteriormente la propria spietata diagnosi sull'inesorabile declino, anzi senz'altro sull'imminen-

te «crollo dell'Occidente padrone-dei-prodotti», sottoposto a una serie infinita di crisi, generate dal movimento forsennato di un «denaro caldo» dall'origine indecifrabile, «i soldi senza patria che vagano per il mondo avendo perduto qualunque traccia della loro origine. È il lato oscuro della globalizzazione». Anche in questo caso, pare inutile fuggire: ci siamo dentro comunque anche noi, e ogni passo della nostra vita quotidiana è coinvolto di fatto in una dinamica economica forsennata e ambigua, che non può lasciarci tranquilli. Eppure, nonostante tutto, anche se *Resistere non serve a niente*, lo scrittore scrive ancora, e, chissà, qualcosina ancora forse si può fare. Come dice Edith, l'altra donna di Tommaso, l'amante seria e onesta, «con le parole, sia pure di pochissimo, puoi migliorare le cose». Edith, si capisce, è troppo ottimista, troppo ingenuamente etica; ma resta vivo il sospetto che lo stesso Walter Siti finisca per insegnarci energicamente, per quanto a contraggenio, proprio una via di resistenza, sia pure residuale: nulla è sicuro, e forse tutto è perduto, ma scrivi.

ALTE TIRATURE
Gli adorati
arricchiti
di Edoardo Nesi
 di Mario Barenghi

La parabola di Edoardo Nesi, scrittore che a lungo si è diviso tra il mondo delle lettere e quello imprenditoriale, è un caso pressoché unico nel panorama letterario nazionale: la sua «doppia vita» gli ha però permesso di raccontare dall'interno, in romanzi che sono tutti variazioni su un unico tema, l'ascesa e la caduta di un distretto industriale.

Difficile non provare simpatia per Edoardo Nesi, lo scrittore-imprenditore che ha legato il proprio nome alla storia del distretto industriale di Prato. Nelle sue pagine vibra un'energia insolita nella nostra narrativa, un impasto di amore e di rabbia (il binomio che compare nel sottotitolo del suo libro più noto), di risentimento e voracità, in cui paiono mischiarsi opposti desideri di appropriazione e liberazione, di ribellione e radicamento, di conquista e di fuga: e che trova un efficace corrispettivo stilistico in una scrittura a pennellate spesse e a tinte *fauves*. L'esperienza di Nesi appare contrassegnata da un destino di ambivalenza. Fino a un certo punto egli ha operato contemporaneamente sui due fronti dell'attività aziendale e della creazione letteraria, coltivando le speculari sensazioni di rubare tempo ora alla sua vocazione artistica ora alle sue concrete responsabilità di imprenditore, erede di un'industria tessile, datore di lavoro. Con quattro romanzi già all'attivo (*Fughe da fermo*, 1995; *Ride con gli angeli*, 1996; *Rebecca*, 1999; *Figli delle stelle*, 2001), dopo la vendita dell'azienda, nell'anno-chiave 2004, ha avuto modo di identificarsi in maniera più piena con il ruolo di scrittore: ma vi si è applicato soprattutto per rendere conto della perdita dell'altro

ruolo, quello di industriale, sullo sfondo dell'inopinata e generalizzata rovina del comparto tessile a Prato. Divenuto collaboratore di «la Repubblica», oggi Nesi firma interventi e testimonianze sui problemi delle piccole e medie imprese; non si tratta mai di discorsi strettamente tecnici – con gli economisti Nesi ha una partita aperta – ma di economia pur sempre si tratta. Destino istruttivo per chi, apparentemente predestinato a perpetuare l'azienda di famiglia, sognava invece di emulare Malcom Lowry e Francis Scott Fitzgerald.

Beninteso, si tratta di ambivalenze vissute con piena consapevolezza: e questa è, diciamo subito, la maggior forza di Nesi. Per anni «sballottato fra una passione ardente e un confuso senso del dovere», diviso poi, all'indomani della decisione di vendere il Lanificio Nesi T.O. & Figli S.p.A., tra valutazioni opposte della scelta compiuta. «Non riesco a togliermi dalla testa quell'«& Figli» che suggella il nome del lanificio, quell'annuncio di continuità che era un richiamo e un augurio, una promessa fatta per me sessant'anni fa da un nonno che non ho mai conosciuto. Non so decidere se sono stato furbo o vigliacco, se ho fatto bene o se ho tradito, come se a un capitano d'industria si richiedesse lo stesso ardire del capitano d'una nave e fosse moralmente necessario starci dentro fino in fondo, alla ditta che porta il tuo nome». Peraltro, esiste anche una frangia di ambiguità che esorbita dalla coscienza dell'autore. «Non volevo che finisse così» si rammarica Nesi «e solo Dio sa quanto sarei stato più contento di narrare il successo e l'eccesso della mia città; quanto più adatto a raccontare delle sbruffonate dei miei adorati arricchiti, invece che del loro declino». Proprio quel declino sembra invece aver conferito alle pagine di Nesi un mordente che in precedenza mancava; e del resto l'immagine che egli dà di quel ceto di artigiani divenuti piccoli imprenditori e poi facoltosi industriali è ben lungi dall'essere univoca, o pacificamente lusinghiera.

Altrettanto istruttivo, su un diverso piano, è che Nesi non sia stato premiato per il suo libro migliore. Lo Strega è arrivato nel 2011 per *Storia della mia gente. La rabbia e l'amore della mia vita da industriale di provincia*, libro dichiaratamente, appassionatamente autobiografico, a mio avviso molto meno riuscito del romanzo *L'età dell'oro* (2004), entrato nel 2005 nella cinquina da cui era poi

uscito vincitore *Il viaggiatore notturno* di Maurizio Maggiani. Non occorre una particolare competenza in fatto di storia dei premi letterari per supporre che di tanto in tanto possano agire meccanismi di compensazione o di risarcimento. Certo è che il libro successivo allo Strega, *Le nostre vite senza ieri* (2012), non costituisce un passo avanti. Ancora più composito di *Storia della mia gente*, il testo assembla stralci autobiografici, brani narrativi, pagine saggistiche: riflessioni sulle nuove generazioni e sulla crisi economica, una specie di memoriale dello Strega, critiche al governo dei professori, una serata a San Siro con il figlio quindicenne. In questo pot-pourri spiccano alcuni capitoli che riprendono, alla stregua di complementi o appendici, la figura di Ivo Barrocciai, il protagonista dell'*Età dell'oro*, senza dubbio alcuno l'invenzione letteraria più memorabile di Edoardo Nesi.

Ivo Barrocciai, proprietario di un'industria tessile che dopo aver accumulato grandi ricchezze fallisce nel giro di pochi anni, sembra avere parecchio in comune con il suo creatore; soprattutto, si direbbe condivide con lui un temperamento impetuoso e sanguigno, un energico dinamismo, una dirompente carica di vitalità. Ma oltre a essere più rozzo, Barrocciai ha anche vistosi, flagranti difetti: quindi, inevitabilmente, come personaggio romanzesco riesce meglio. Intraprendente, infaticabile, laborioso e gaudente insieme, volta a volta cauto e spregiudicato, razionale e disonesto, sempre egocentrico, non di rado smargiasso, sa essere disonesto, prepotente, sleale. Al tracollo economico che investe la sua azienda fa seguito, quasi a suggellare la catastrofe, una malattia dalla prognosi infausta. La storia si arresta però un passo prima, a un tardivo soprassalto del suo delirio di onnipotenza: il sogno di avere un figlio da una giovane incontrata per caso, con la quale condivide un'estrema disperata fuga. Nell'ultima scena del romanzo un flashback richiama invece la sua più plateale prodezza, quando, al colmo della fortuna, per ripicca contro un cameriere del Crazy Horse dal quale si era sentito trattato con degnazione, aveva ordinato una bottiglia di Dom Pérignon chiedendo poi di versarla nel secchiello del ghiaccio: e così un'altra, e un'altra ancora, fino a ottenere le scuse della direzione e la simpatia di una schiera di avventori famosi, colpiti da quello stravagante sperpero. Le «giunte» delle *Nostre vite senza ieri* rievocano il vertice della

sua parabola («Un giorno io ho guadagnato sette miliardi») e il racconto che egli stesso ne fa, più istrionico che mai, nella corsia dell'ospedale.

Una disamina sia pur superficiale della produzione di Nesi non può passare sotto silenzio la connessione che l'autore istituisce fra le sue opere. Da un romanzo all'altro passano non solo riferimenti culturali, musicali, cinematografici (alcune pagine spessaggiano di richiami a brani rock o heavy metal), ma anche nomi, personaggi, temi narrativi, persino intere scene: il capitolo *Vagellare* dell'*Età dell'oro* («vacillare», riferito alla mente) è una variazione dell'omonimo incipit di *Fughe da fermo* (1995), la trama del quale costituisce un antefatto di *Rebecca* (1999). Il ricorso a una procedura resa celebre dalla *Comédie humaine* è legittimato dalla coerenza dell'ispirazione. Prato è l'ombelico di un universo rigorosamente concentrico: sull'orbita più prossima vi sono la Versilia, Forte dei Marmi; poco più in là le città dell'Europa opulenta, come Parigi o Zurigo; quindi le Americhe e il resto del mondo. Tutto ruota intorno al perno di una cittadina di provincia che aveva assistito, anzi, che aveva dato vita a un miracolo sociale, oltre che economico: l'utopia di una prosperità diffusa e apparentemente senza conflitti, accessibile a chiunque avesse abbastanza voglia di lavorare. Un sogno breve che la storia ha tradito, facendo svanire nel nulla un'abbondanza inebriante, fatta non solo di denaro e di guadagni, ma anche di possibilità, di prospettive, di fiducia nel futuro.

Nei panni di osservatore e commentatore, Nesi punta il dito contro una politica economica che non si è opposta a una globalizzazione dissennata, privando così di ogni tutela la produzione nazionale; specie la galassia delle piccole e medie imprese, blandita a parole e sacrificata nei fatti. Nei panni di narratore, ci mostra i limiti intrinseci di un ambiente sociale in cui il dinamismo imprenditoriale poteva accompagnarsi al pullulare di ambizioni deliranti e ostentazioni grottesche, a una crescente inconsistenza umana, alla perdita di autenticità, alle derive nevrotiche: nonché allo storico abbaglio che ha accomunato tanti cittadini italiani, ammaliati dall'immagine (prima ancora che dalle promesse) di Silvio Berlusconi. Certo è che l'opera di Nesi, pur presentando un'inclinazione all'eccesso che è dello spirito dei nostri tempi, non offre confer-

me alle tesi che Daniele Giglioli ha formulato, con ammirevole abilità retorica, nel saggio *Senza trauma* (Quodlibet, 2011). Qui il trauma c'è, eccome: c'è un trauma individuale, correlato a un trauma collettivo che ha ferito profondamente una città e un territorio; e l'intreccio fra realtà e immaginario – sempre, giustamente, complesso – non si lascia in alcun modo descrivere in termini di prevaricazione del secondo termine sul primo.

Alla «letteratura industriale» del Novecento, tesa a rappresentare in chiave problematica le alienanti condizioni di vita nelle fabbriche e nelle aziende, sembra essere subentrata nel presente secolo una letteratura dell'alienazione dell'industria, giocata su tonalità prevalentemente epico-liriche. Da questo punto di vista, Nesi appare all'altezza dell'Ermanno Rea della *Dismissione* (2002); ma ad animarlo è uno spirito assai più combattivo. La fine di un'epoca di irripetibile, spensierato benessere non lo induce a ripiegare nella rassegnazione: non nelle pagine di intervento (per quanto accorate e amare), non nella scrittura d'invenzione. L'ostinato rifiuto di morire di Ivo Barrocciai (ancora vivo alla fine dell'*Età dell'oro*, risorto nelle *Nostre vite senza ieri*) ne è l'emblema più eloquente. Avere perso i nostri ieri non significa che abbiamo perso i nostri domani.

ALTE TIRATURE Faletti, non solo delitti

di Luca Daino

È ormai un decennio che Giorgio Faletti scorrazza nel campo letterario italiano e internazionale con i suoi romanzi e i suoi racconti. Quale formula ha reso vincenti le sue proposte?

E soprattutto: la sua cospicua produzione si è mossa sempre entro le coordinate che ne hanno segnato l'esordio nel 2002, o ha forzato i confini del thriller, rispondendo anche a urgenze diverse?

Se affrontata in questa prospettiva, una lettura ad ampio raggio delle coinvolgenti opere falettiane può riservare qualche sorpresa.

E la prima, a ben guardare, è che Faletti non ha scritto soltanto di delitti.

Rally, cabaret e conduzioni televisive, colonne sonore e canzoni (sia in veste di paroliere che di interprete), teatro e cinema (da attore, doppiatore e sceneggiatore): di tutto questo, e non solo, si è occupato nel corso della sua carriera il poco più che sessantenne Giorgio Faletti. Con sorpresa dei più e soddisfazione di molti, dai primi anni duemila, senza abbandonare gli spettacoli musicali e cinematografici, Faletti è diventato anche un autore di romanzi e racconti (unico precedente, datato 1994, le spassose narrazioni dedicate al suo più celebre personaggio comico, Vito Catozzo). Varietà e prolificità sono una costante del lavoro falettiano, e non fa eccezione lo scrittore, che in dieci anni ha dato alle stampe sei romanzi (tranne l'ultimo, tutti oltre le quattrocento pagine) e un consistente volume di sette racconti, tre dei quali collocati sul limite incerto con il romanzo breve. Sono libri che hanno goduto di un successo formidabile: i primi tre hanno venduto nel complesso dieci milioni di copie e i successivi si sono attestati su cifre non troppo dissimili.

Faletti si è guadagnato questa popolarità a forza di trovate clamorose e intricate narrazioni abilmente condotte a esiti di non

così facile prevedibilità. È forte la tentazione di immaginarlo mettere a punto i suoi soggetti in una grande stanza vuota, sparsi ovunque i fogli con i nomi dei personaggi, i principali avvenimenti fittamente connessi da frecce e molteplici altri segnali, a generare un insieme in cui le pirotecniche necessità del plot si impongono sulla verosimiglianza. Ovviamente le convenzioni di genere rendono ammissibili le più svariate curvature del reale, e certo il lettore di Faletti non si aspetta un mondo del tutto aderente ai dati dell'esperienza. Ma è vero che qua e là in quelle migliaia di pagine la sospensione dell'incredulità si avvicina al punto di rottura, come in certe pellicole e serie televisive di importazione americana che mettono in scena un mondo realisticamente inteso, salvo poi escogitare, in nome dell'intrattenimento strabiliante, ogni sorta di effrazione al verosimile.

Oltre alla suspense, alle procedure massimamente elaborate con cui sono consumati gli omicidi e al sommarsi di situazioni più o meno bizzarre (ci imbattiamo, tra l'altro, in un bambino figlio di un incesto, in una donna dalla bellezza sbalorditiva che in realtà è uomo, in un evirato che gestisce un giro di prostituzione), oltre a tutto ciò, sorreggono lo show falettiano quelle che potremmo chiamare – forzandone appena il significato consueto – agnizioni: non si contano i momenti in cui fili lontani e diversi dell'ingarbugliata trama vengono improvvisamente, e incredibilmente, a intrecciarsi per via di mutamenti di identità e impensate coincidenze. In *Niente di vero tranne gli occhi* (2004) un medico salva un paziente che, una volta guarito e tornato a fare il proprio mestiere di poliziotto, lo riconosce come l'autore di tre omicidi; in *Fuori da un evidente destino* (2006) il protagonista si rivela infine l'involontario responsabile della sanguinosa vendetta su cui sta indagando; e in due occasioni il principale collaboratore dei detective risulta essere l'assassino, la cui individuazione avviene soltanto con lo smascheramento dell'identità che ha furtivamente acquisito: quella di un deejay di Radio Montecarlo in *Io uccido* (2002) e addirittura quella di un sacerdote in *Io sono Dio* (2009).

Insomma, Faletti si è speso non poco, soprattutto in questi primi quattro libri, per spingere gli avvenimenti lontano da qualsivoglia quotidianità mediocre o media. E lo ha fatto anche optando per ambientazioni internazionali (Montecarlo, ma soprattutto gli

Stati Uniti) e la creazione di personaggi appartenenti al jet set cosmopolita: da fuoriclasse di sport d'élite (la Formula 1 e gli scacchi) ad artisti di grande fama (cantanti e pittori), dal sindaco di New York a ricchi uomini d'affari della provincia americana, da avvocati di grido a pezzi grossi dell'esercito, e sullo sfondo la Casa Bianca e i regnanti monegaschi. Sono quasi tutti dei vincenti i personaggi di Faletti, sia che si trovino nel ruolo della vittima sia che si rivelino killer sanguinari. Per essere un personaggio non secondario di queste avventure, chi non appartiene alle classi economicamente e socialmente privilegiate – come alcuni degli investigatori – deve possedere specialissime abilità professionali e umane. Identico discorso vale per i collaboratori esterni e più o meno ufficiosi delle divisioni di polizia di volta in volta chiamate a indagare, che non riescono mai a portare a termine il proprio compito in modo autonomo: il caso estremo è in *Fuori da un evidente destino*, dove il poliziotto titolare dell'inchiesta di fatto non svolge alcun ruolo, sovrappreso com'è da una squadra composta da uno sciamano, un pilota di elicotteri, una giornalista e un cane.

Anche se così ingegnosi e frenetici, con il loro cosmopolitismo da cartolina e la loro spettacolarizzazione alquanto plastificata, anche se così devoti, agli inizi soprattutto, all'*hard boiled* statunitense, i romanzi di Faletti si presentano alla lettura con i caratteri di un'onestà e a tratti ingenua artigianalità. Pur tra le maglie di una scrittura a sua volta non libera da affettazioni – come le frasi a effetto, che spesso riescono in scontate frasi fatte –, il lettore si trova a fine libro con la sensazione che la violenza degli omicidi, le corse in auto, le indagini, le agnizioni improbabili e tutto il corollario scenografico da grande industria dell'intrattenimento non contraddicano e non sovrastino la voce narrante così affabile, cordiale e in qualche modo persino fraterna. Nei primi libri il narratore è sì extradiegetico, impersonale e obiettivo, ma insieme è loquace e incline a dilungarsi in descrizioni e commenti, supportati da una schietta *verve* aforistico-moraleggiante. Pare questa la ricetta vincente del principale importatore e interprete italiano del genere thriller-poliziesco nei primi anni duemila: un mix, solo esteriormente paradossale, di franca umanità ed esibizione spettacolare.

Su quest'ultimo versante, quello sensazionalista, la formula fin qui descritta ha mostrato via via segni di logoramento. A

esclusione del libro d'esordio, Faletti ha architettato varie sortite nel paranormale: prima mettendo in scena un mistero medico insolito al limite dell'umano (*Niente di vero tranne gli occhi*), poi ricorrendo alla stregoneria indiana (*Fuori da un evidente destino*), per approdare infine al cristianesimo e a suoi sacerdoti (*Io sono Dio*). Sarebbe stato arduo proseguire su una simile strada. Forse anche per questo il Faletti più recente ha scoperto una sorta di *medietas* fatta di emozioni e introspezione: si potrebbe in quest'ottica parlare di un secondo Faletti, annunciato dai racconti del 2008, già ben distinguibile in *Appunti di un venditore di donne* (2010) e ormai del tutto affermatosi nell'*excursus* einaudiano di *Tre atti e due tempi* (2011).

A ben guardare gli *Appunti* possono venire letti come un romanzo sull'amicizia o meglio sugli inganni dell'amicizia: quella del protagonista, soprannominato Bravo, con il falso brigatista e falso cieco Lucio (davvero troppo facile il gioco di parole) e con i sodali del cabaret Ascot (dietro cui si nasconde il Derby), con in testa quel furfante da due soldi che è il Daytona. Non è un caso che il libro si apra mostrando il gruppo di amici riuniti in una delle loro notti di gioco d'azzardo e cocaina. Ma *Appunti di un venditore di donne* è anche un romanzo sull'amore e persino un romanzo d'amore: quello del protagonista e di Carla, che insieme percorrono una vera e propria parabola sentimentale. Nei libri precedenti le immancabili faccende di cuore acquistavano spazio e rilevanza solo nel finale, giusto in tempo perché il sipario, sia pure con sagaci varianti e attenuazioni, calasse sugli innamorati che idealmente si allontanavano oltre l'orizzonte. Qui, invece, il rapporto amoroso è uno dei capisaldi dell'intera narrazione. Non poco per un (ex) autore di thriller.

Nella prova del 2010 rimane comunque alto il coefficiente di spettacolarizzazione: basti dire che il rapporto frustrato tra il desiderio fisico e il suo compimento si incarna, letteralmente, in un evirato, e anche qui non manca una clamorosa agnizione finale. Ma nel bilancio complessivo conta molto di più l'abbandono del consueto schema che prevede un killer folle e geniale, una serie di feroci omicidi e l'esito positivo dell'indagine, nonché il venir meno delle ambientazioni internazionali e l'esaurirsi del monopolio da parte della classe dominante nel sistema dei personaggi. Il setting è

milanese, e il background è periferico e proletario, anzi sottoproletario, con frequentissime puntate nel sottobosco urbano della malavita più o meno organizzata. Il protagonista – almeno fino alla scoperta delle sue reali origini – si colloca programmaticamente al margine della vita sociale, affetto com'è da una specie di sindrome di non-protagonismo e intento a ripetere ossessive dichiarazioni di anonimato: «Io da sempre sono lo spettatore che vede e si fa gli affari suoi». Tutto ciò si lega a un aspetto primario della rinnovata produzione di Faletti: la rinuncia al narratore esterno a favore di quello intradiegetico, che fornisce definitiva sostanza allo spessore umano – prima soltanto intermittente – della voce narrante, permette la discesa verso l'*humilitas* di un punto di vista oscuramente individuale e alimenta la carica introspettivo-sentimentale da cui ora le vicende sono percorse.

L'ultimo libro, *Tre atti e due tempi*, conferma e accresce queste novità. Già la mole del volume, circa un terzo dei precedenti, rivela l'assottigliamento dell'intreccio. La migrazione dal jet set internazionale alla media italianità, ben rappresentata dal gioco del calcio, si compie nel passaggio da Milano a un'anonima cittadina dell'hinterland settentrionale. Ed è significativo che il campionato che fa da sfondo alla vicenda sia quello di serie B, mentre prima ci saremmo trovati di fronte per lo meno la Champions League. Non c'è più traccia di omicidi e indagini, con buona pace dell'editore, che tramite il disegno di copertina ha evidentemente cercato di proporre il romanzo come l'ennesimo thriller falettiano. Qui, invece, la tensione, che pure non manca, è generata senza ricorrere a efferati delitti e diluvi di sangue, e senza premere a fondo il pedale dell'enfasi sul piano della scrittura. Ora al centro dell'interesse, insieme alla semplice vita di provincia e al mondo limaccioso dello sport professionistico, sta la relazione tra un padre e un figlio: prima l'uno, poi l'altro – e quest'ultimo anche per via della lezione ricevuta dal genitore – invischiati in faccende di scommesse illegali. È questo legame conflittuale il fulcro del libro. Persino l'artificio prediletto da Faletti, l'agnizione subitanea e impensata, fa capolino solo nell'ultima pagina, a romanzo ormai quasi chiuso, quando il plot non può più giovare: come a volerne sfoggiare l'avvenuto disinnescamento e prenderne congedo.

Dunque, ridimensionate le fantasmagorie del reticolo nar-

rativo, viene concesso molto più spazio all'attualità, nonché al passato recente: negli *Appunti* il contesto è quello degli anni di piombo e del rapimento Moro (ma, sia detto di sfuggita, il ritratto delle Brigate Rosse presentato da Faletti non potrebbe essere più sbri-gativo e stereotipato). In questi libri la storia e la cronaca sono diventate imprescindibili scenografie costantemente sotto gli occhi del lettore. Al contrario, in precedenza si manifestavano soltanto sotto forma di riferimenti estemporanei – frequenti quelli alle Torri Gemelle – o di presupposti funzionali appena a far muovere la trama – era il caso dello sterminio dei pellerossa e della guerra in Vietnam –, senza cioè costituire il presente della narrazione, che invece si svolgeva in una generica contemporaneità.

Ma Faletti è sempre Faletti. E non mancano profonde congruenze all'interno del suo percorso letterario, a partire da quelle legate alla visione del mondo che soggiace ai suoi romanzi. Si è detto della presenza invasiva delle classi alte: la principale invariante nella loro raffigurazione è data dalla condanna di cui è fatto oggetto chi, a ogni livello, muove le leve del potere politico economico e militare. Gli esponenti della grande borghesia statunitense non hanno alcuno scrupolo a farsi strada con sotterfugi e violenze, e lo stesso vale, in *Tre atti e due tempi*, per il presidente di una squadra di calcio di provincia, che truca una partita affinché i suoi ragazzi perdano, e lui possa vincere una proficua scommessa. È sintomatico che in *Io uccido* il criminale più infame sia un incestuoso generale dell'esercito, stretto collaboratore della Casa Bianca. Due suoi degni eredi li troviamo in *Io sono Dio*: un altro gerarca militare, che svela un segreto di stato all'uomo d'affari con cui è colluso, e uno sceriffo, che fa condannare un innocente per favorire il politico corrotto che controlla la contea. Di esempi simili ogni suo libro è ben fornito. Da qui alla stigmatizzazione dei crimini compiuti dagli ufficiali americani nel corso della guerra in Vietnam – per non parlare di quelli perpetrati oltre un secolo prima contro gli indiani d'America – il passo è breve. Identico è il discorso per gli uomini politici, che antepongono la carriera a ogni altra cosa: in *Niente di vero tranne gli occhi* il sindaco di New York fa condannare suo fratello per un omicidio colposo di cui invece è lui il responsabile. Resta tuttavia il fatto che le critiche di Faletti sono sì pervicaci e sistematiche, ma non strutturali: non viene cioè messo in discussio-

ne il sistema di potere nella sua sostanza, ma soltanto le mani in cui di volta in volta può finire. La figura del presidente statunitense ricavabile da una telefonata con cui, in *Io sono Dio*, ringrazia l'investigatrice che ha risolto un caso spinoso è quella di una divinità affabile che cala dalle vette della propria magnanimità a rendere giustizia alle doti di una comune mortale.

Un'ulteriore sotterranea costante del lavoro di Faletti è il rapporto tra padri e figli, sempre disastroso per responsabilità dei primi: oltre che negli scommettitori protagonisti di *Tre atti e due tempi*, ci imbattiamo in un ricco politico che paga il migliore amico di suo figlio affinché soffi a quest'ultimo la ragazza (*Fuori da un evidente destino*) e in un senatore siciliano che lascia evirare il suo primogenito pur di non opporsi al capo mafia in grado di frenargli la carriera (*Appunti di un venditore di donne*). Non sorprende allora che già nel primo romanzo, *Io uccido*, all'origine del comportamento del più sanguinario assassino falettiano ci sia un padre ossessivo e dispotico, già alto comandante dei servizi segreti francesi. Insomma, a Faletti poco importa che si tratti della subdola iniquità delle sfere militari e politiche o, peggio, della perversa autorità dei padri: in ogni caso la sua rappresentazione del potere è tutt'altro che lusinghiera. È questa una delle qualità distintive del suo lavoro, capace di proiettarlo al di fuori dei confini dello spietato giallismo in cui la fama l'ha presto incastrato.

ALTE TIRATURE Cristo in libreria, troppo divino, troppo umano

di Roberto Carnero

Sempre numerosi i titoli dedicati alla figura di Gesù.

Ne sono autori saggisti e romanzieri, tesi a interrogarsi sulla reale portata dell'enigma cristiano, in volumi editi non soltanto dalle case editrici confessionali, ma anche da quelle laiche.

Al di là degli steccati che tradizionalmente separano credenti e atei, cattolici e anticlericali.

«**A**l centro del mio cuore» recita un canto religioso giovanile, di quelli che, eseguiti al ritmo di chitarre tra il rock e il pop, dopo il Concilio hanno sostituito il gregoriano durante la messa (con buona pace di Joseph Ratzinger e delle sue nostalgie tradizionaliste, in casi come questo forse non del tutto fuori luogo...). «Al centro del mio cuore ci sei solo tu» dice il canto in questione con fraseggio più da romanzo rosa che non da inno liturgico. «Tu», cioè Cristo.

Cristo che è sempre più «al centro» anche della produzione editoriale. Non che da duemila anni a questa parte l'argomento Gesù sia stato secondario nei libri. Ma, a giudicare dai titoli che si affollano sui banchi delle librerie, negli ultimissimi anni in Italia stiamo assistendo a un ritorno di interesse nei confronti della figura di Cristo, sia nella sua dimensione storica sia in quella spirituale e religiosa.

Di recente padre Ferdinando Castelli, gesuita e critico letterario della «Civiltà Cattolica», ha stimato che nel nostro paese siano usciti nel Novecento quasi centomila libri su Gesù, mentre oggi si calcola che ne vengano pubblicati circa cento all'anno. Volumi – saggi e romanzi – editi non soltanto dalle case editrici con-

fessionali, ma anche da quelle laiche. Al di là degli steccati che tradizionalmente separano credenti e atei, cattolici e anticlericali.

Parliamo di opere lontane sia dall'apologetica (il *Gesù* di papa Ratzinger, di cui ha scritto Luca Clerici in *Tirature '12*) sia dall'attacco frontale (come capita con autori quali Christopher Hitchens, Richard Dawkins, Michel Onfray o Piergiorgio Odifreddi). Se quello di Dio è, comunque, un tema inaggrabile, rispetto al personaggio (umano/divino) di Gesù emerge sempre più nella cultura, anche laica, un approccio aperto e non preconcetto. Anche se gli opposti fondamentalismi sono sempre in agguato: ne sono state testimonianza le accese polemiche scatenatesi attorno alla *pièce* teatrale (in sé mediocre, per la verità) di Romeo Castellucci, che poneva sullo sfondo della scena il volto di Cristo (una tela di Antonello da Messina) come simbolo di una divinità lontana dalle sofferenze degli uomini: atto di accusa o di protesta, che comunque riconosce l'altro come interlocutore.

Partiamo dall'ultimo romanzo di un best sellerista d'Olttralpe, Max Gallo, *Era Dio* (Edizioni San Paolo, 2012). Gallo, nato a Nizza nel 1932, oltre che narratore, è uno storico e un giornalista (è stato, tra l'altro, editorialista dell'«Express» e direttore del «Matin de Paris»). Da qui la *forma mentis* tipica dell'indagine e dell'inchiesta che caratterizza il suo libro.

Potrebbe essere interessante chiedersi come abbiano potuto reagire di fronte alla morte di Cristo e ai fatti «miracolosi» che ne seguirono (anche chi non crede alla sua resurrezione non può negare lo straordinario impulso alla sequela del suo messaggio) le persone che non erano state suoi discepoli, che non lo avevano ascoltato, che non lo avevano accompagnato negli anni della sua predicazione. Ipotizziamo un uomo razionale, intelligente, ma non chiuso al dispiegarsi del mistero. Che cosa avrà pensato? Quali saranno state le sue reazioni psicologiche? Quali conseguenze potrà aver avuto quell'insieme di fatti eccezionali sulla sua vita? Con queste caratteristiche (e con queste domande) viene immaginato il centurione romano Flavio, protagonista e voce narrante dell'opera. Flavio è un testimone oculare, colui che è stato incaricato di portare a termine il supplizio di Gesù sulla croce. Da quel momento la sua vita non sarà più la stessa.

Il racconto dei Vangeli è la fonte principale dell'autore,

che però immagina, in maniera molto suggestiva, anche quanto il Nuovo Testamento non dice. È come se lo scrittore si fosse posto l'obiettivo di colmare con la libera fantasia creatrice le lacune della narrazione neotestamentaria. Tra le lacrime, le preghiere, le grida di odio, il tuono violento che scuote il cielo alla morte di Cristo, Flavio si pone una domanda fondamentale: «E se davvero quest'uomo fosse Dio?». Una domanda che ancora oggi continua a provocare e che Max Gallo ha il merito, con questa sua opera, di rendere attuale.

Simile l'approccio dello scrittore siriano, ma naturalizzato milanese (tanto da scrivere in italiano), Miro Silvera. Nel 2012, et al./EDIZIONI ha ripubblicato, con il titolo *Io Yeoshua chiamato Gesù* un romanzo già uscito nel 1998 da Piemme come *I giardini dell'Eden*. Anche Silvera supplisce con l'immaginazione a ciò che i Vangeli tacciono: cioè l'infanzia, l'adolescenza, gli anni della formazione, la vita in famiglia di Gesù e poi, dopo la morte del padre, il suo viaggio alla ricerca della verità.

Due sono gli aspetti suggestivi del libro: da un lato il tentativo dell'autore di entrare nella quotidianità di un ragazzo come tanti (sebbene destinato a eventi grandiosi e certamente non comuni); dall'altro la capacità di tratteggiare sullo sfondo il quadro di un periodo storico tormentato, percorso da fermenti forieri di grandi trasformazioni politico-sociali (per esempio si parla della rivolta armata degli zeloti e del tentativo di riscatto spirituale da parte della setta degli esseni). Insomma, un Gesù nascosto oggettivamente romanzesco, ma spiritualmente plausibile.

Sull'attualità del messaggio cristiano riflettono un vescovo cattolico, Vincenzo Paglia, e uno scrittore credente, Franco Scaglia, autori del volume *Cercando Gesù* (Piemme, 2012). Il sottotitolo riporta una domanda: «In un mondo sempre più confuso siamo ancora capaci di amore?». Una domanda alla quale provano a rispondere i due interlocutori attraverso un confronto che tocca vari temi, alcuni dei quali già affrontati in un volume di cui erano stati coautori nel 2010, *In cerca dell'anima. Dialogo su un'Italia che ha smarrito se stessa* (pubblicato sempre da Piemme): l'importanza dell'altro, la carità, lo sviluppo economico, la perdita del senso della *pietas* che spesso colpisce i più deboli, la solitudine dell'uomo contemporaneo.

Il dialogo tra i due autori si svolge a Gerusalemme, nei luoghi che hanno visto la predicazione e la passione di Cristo. Il suo messaggio è riletto come messaggio di salvezza, di riscatto, di liberazione. Il punto di partenza è di taglio storico. Che cosa sappiamo di certo su Gesù? Oggi non ci sono dubbi sull'esistenza di questo personaggio dal punto di vista biografico. Ma in molti sostengono che la sua essenza divina sia stata proclamata esplicitamente soltanto nel 325, al Concilio di Nicea, indetto da Costantino per dirimere alcune scottanti questioni dogmatiche, ma in realtà con lo scopo non dichiarato di promuovere il cristianesimo a religione di Stato: una Chiesa unita, e non divisa da scismi laceranti, avrebbe potuto costituire un più valido sostegno allo stesso Impero. E prima? Secondo diversi studiosi, Gesù si era presentato soltanto come un profeta e non si era mai considerato né tanto meno dichiarato Dio. «E il resto?» si chiede Scaglia. «È proprio il resto» aggiunge «che è servito a costruire la storia del cristianesimo. È un paradosso, ma è “il resto” che ha creato la sua figura. È “il resto” che permette ancora oggi di continuare a scrivere libri su di lui».

Per parte sua, monsignor Paglia crede – ed è ovvio che sia così – nella divinità di Gesù, di questo Cristo che si immola, ma da pastore illuminato compie un apprezzabile sforzo di parlare anche ai non credenti, proprio nello spirito del Concilio Vaticano II. Non a caso cita il laico Pier Paolo Pasolini (laico, ma sinceramente affascinato dalla figura di Cristo, al punto da girare quello che in molti considerano il più bel film mai realizzato su Gesù, *Il Vangelo secondo Matteo*), il quale scriveva in una lettera a un amico: «Io non credo che Cristo sia figlio di Dio, perché non sono credente, almeno nella coscienza. Ma credo che sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità». E Paglia aggiunge: «Chi frequenta con onestà le pagine evangeliche viene coinvolto in quell'Oltre che le traversa, tanto esse sono paradossali, forti e inesorabilmente coinvolgenti».

Nei capitoli successivi i due autori ripercorrono le tappe della Passione, cioè della «via dolorosa» di Gesù, alla ricerca dei significati profondi di questa sofferenza, che è uno dei misteri centrali della fede cristiana. Una discesa agli inferi che ha una sua attualità, per esempio a confronto con le sofferenze degli uomini di

oggi. Scrive Paglia: «Cristo continua a scendere nel Mediterraneo per raccogliere dal suo fondo le vittime innocenti, quelle centinaia e centinaia di uomini e donne, di giovani e bambini che non sono riusciti a raggiungere la sponda del nord dell'Europa».

Si sarà compreso che *Cercando Gesù* è quanto di più lontano da un volume agiografico o devozionale. Si pone invece come un'opera dotata di una grande carica etica. Invitando i cristiani a ripensare la propria fede; i credenti e i non credenti a scoprire la capacità che, duemila anni dopo, la figura di Cristo ha ancora di scuotere le coscienze pigre, addormentate e – aggettivo caro a Vincenzo Paglia e a Franco Scaglia – drammaticamente «inerti».

È un libro coraggioso e sincero anche l'ultimo di Ferruccio Parazzoli, *Eclisse del Dio unico* (il Saggiatore, 2012). L'autore, da mezzo secolo a questa parte punta avanzata dell'intelligenza cattolica italiana, ora sottopone a radicale critica e revisione le certezze del credo cristiano. Lo fa – afferma – per onestà nei confronti di quello stesso Dio in cui, sin da bambino, gli hanno insegnato a credere, ma soprattutto per onestà verso se stesso e la propria coscienza.

Ne esce un libro tra meditazione e autobiografia, con l'efficacissimo racconto di un'esperienza in rianimazione, punto temporale da cui si dipana la riflessione. Il Dio creatore, esterno al mondo, Padre di un Figlio destinato *ab aeterno* a morire in croce, il Dio di una Chiesa sempre meno convincente, non è più adatto a rispondere alle domande delle donne e degli uomini di oggi. Che cosa rimane allora? Per Parazzoli non certo il nichilismo di gran parte della cultura e della società odierne, che anzi denuncia con preoccupazione. Bisogna rimettersi in gioco per trovare un senso all'esistenza ripensando dalle fondamenta l'identità del divino. E noi stessi in rapporto con questa dimensione.

Originale lettura della figura di Cristo è, infine, il libro di Raul Montanari, *Il Cristo zen* (Indiana Editore, 2011). Del resto Montanari è un narratore che sin dai suoi esordi non ha occultato nella scrittura le tensioni metafisiche. Lo scrittore incrocia i testi scritturistici cristiani e zen alla ricerca di consonanze e punti di contatto. Una ricerca svolta con la sensibilità di tenere distinte le due religioni, evitando la notte new age in cui tutte le vacche sono nere.

Innanzitutto Montanari nota come certe intuizioni dei maestri zen e dello stesso Buddha, le frasi secche, lapidarie, il senso della natura, l'anticonformismo, la libertà di pensiero e la forza delle soluzioni espressive, si ritrovino anche nelle parole e nei comportamenti di Gesù, per come ci sono stati tramandati dai Vangeli. L'autore evidenzia come negli atti e nelle parole di Cristo sia possibile ritrovare modi e contenuti sorprendentemente simili a quelli del Buddha storico e di questi monaci zen vissuti diversi secoli prima dell'inizio dell'era cristiana.

Così Montanari confronta, e a volte volutamente confonde, insegnamenti che gli sembrano scaturire da una medesima verità. «Una verità così primitiva» scrive «così potente, fatta di fiducia incrollabile, di abbandono consapevole al flusso degli eventi, di disciplina inflessibile prima verso se stessi che verso gli altri, di disprezzo per ogni vuoto, ridicolo, grottesco eppure onnipresente culto dell'esteriorità».

ALTE TIRATURE
Manuele Fior,
narratore a fumetti
 di Paolo Interdonato

La differenza più importante tra il fumetto di personaggio e quello d'autore è tutta nella scomposizione dei ruoli professionali che contribuiscono all'opera. Nella produzione d'autore, come è il caso di Fior, spesso i mestieri della parola e dell'immagine confluiscono in un solo individuo, che può scegliere di ignorare la sequenza di attività che conduce dal soggetto alla sceneggiatura, al disegno, al colore e anche al lettering, realizzando il racconto direttamente sulla pagina definitiva.

A volte, i fumettisti hanno dubbi. Si pongono domande semplici la cui risposta può venire solo dalla pratica sperimentale. Spesso si tratta di questioni che riguardano il risultato finale di una loro scelta durante la realizzazione del fumetto: l'effetto prodotto dall'uso di una tecnica sulla pagina stampata, la possibilità di violare un modo del racconto codificato senza diventare criptici o la sensazione scatenata nei lettori da una soluzione narrativa.

Oggi, il formato dominante per il fumetto non seriale è il libro (graphic novel) e ciò ha reso impossibile rispondere a quelle domande in tempi rapidi. Un libro contiene una storia di molte pagine e prevede lunghi tempi di lavorazione. Tutt'altra cosa erano le riviste che dovevano essere riempite mensilmente e avevano la necessità di trovare contenuti di lunghezza diversa per garantire continuità e ritmo di lettura, varietà del sommario e assenza di buchi. Sulle pagine delle riviste, gli autori potevano vedere, poco tempo dopo averle realizzate, come tenessero la stampa le loro scelte tecniche o stilistiche. In questo modo, i fumettisti trovavano uno spazio in cui sperimentarsi.

C'è una generazione di autori che si è formata leggendo

con continuità quelle riviste, riconoscendo così al fumetto una grande libertà creativa. Una generazione che ha esordito quando ormai le riviste di fumetto d'autore non esistevano quasi più. Si tratta di fumettisti nati dopo la metà degli anni settanta che, oggi, hanno solo due possibilità. Da un lato, il fumetto seriale, alle dipendenze di poche case editrici nazionali o all'estero. Dall'altro, il graphic novel, che offre le medesime speranze di visibilità e guadagno dell'editoria letteraria: poche e per pochi.

A questa generazione appartiene Manuele Fior, nato a Cesena nel 1975, i cui primi fumetti giunti a pubblicazione sono storie brevi, scritte con il fratello Daniele, apparse su riviste europee, molto raffinate e poco diffuse, come «Bile Noire», «Stripburger», «Forresten» e «Black», e poi raccolte nel volume *Quattro buoni motivi* (Arti Grafiche Friulane, 2003). Alle storie brevi, segue *Les gens le dimanche* (*Gente di domenica*), il primo fumetto lungo, uscito per la casa editrice svizzera Atrabile nel 2004. I primi lavori di Fior sono in bianco e nero e raccontano i punti di riferimento di un autore esordiente: c'è la narrazione metatestuale, la voglia di giocare con i codici e l'attenzione per i generi (la fantascienza, il rosa e il giallo). Dalle pagine del primo Fior emerge come l'autore abbia scelto i propri maestri proprio tra i disegnatori che hanno reso grande la stagione delle riviste di fumetti. Le sue fonti più evidenti di ispirazione grafica e compositiva sono l'argentino José Muñoz e l'italiano Lorenzo Mattotti, due autori con un approccio al fumetto che sembra negare quella distanza tra le parole e le immagini che è spesso evidente in molto fumetto seriale.

La differenza più importante tra il fumetto di personaggio e il fumetto d'autore è tutta nella scomposizione dei ruoli professionali che contribuiscono alla realizzazione dell'opera. Nel fumetto seriale, chi disegna la storia è quasi sempre al servizio di chi la scrive e, in questo modo, la sceneggiatura è una sequenza di dialoghi racchiusi in inquadrature. Nella produzione d'autore, spesso, i mestieri della parola e dell'immagine confluiscono in un solo individuo, che può scegliere di ignorare la sequenza di attività che conduce dal soggetto alla sceneggiatura, al disegno, al colore e anche al lettering, realizzando il racconto direttamente sulla pagina definitiva.

José Muñoz è il disegnatore di Alack Sinner, l'investigatore privato che ha delineato l'idea di avventura della rivista «Alter-

linus». Questa serie è sceneggiata da Carlos Sampayo ma il rapporto tra i due è quasi simbiotico e non è possibile intuire quale sia il punto di cesura tra i due mestieri. Il connubio funziona al punto che Art Spiegelman, autore di *Maus* e curatore di riviste importantissime, da sempre convinto che il fumetto, per essere bello, debba essere realizzato interamente da un individuo, dichiara che Muñoz e Sampayo sono «un autore con quattro braccia e due teste».

Lorenzo Mattotti è l'illustratore italiano più noto nel mondo. Suoi disegni sono apparsi sulle copertine di riviste prestigiose come «Le Monde» o il «New Yorker». Prima di essere un illustratore, Mattotti è un fumettista, la cui grandezza si è resa evidente sulle pagine di «Valvoline Motorcomics», inserto di «Alterlinus» (e vera e propria rivista nella rivista). Il lavoro di Mattotti è rorido di un linguaggio iconico e verbale che riverbera di metafore e precipita il lettore in una foresta di simboli, tale da rendere completamente inadeguata la definizione di graphic novel, romanzo a fumetti. Meglio sarebbe se si parlasse di «graphic poetry», intendendo una poesia la cui metrica fosse data dalla tavola.

L'attenzione che Manuele Fior riserva a questi due autori indica chiaramente la sua idea di fumetto.

Dopo *Gente di domenica*, l'autore entra nell'orbita della casa editrice Coconino, che nasce attorno alla progettualità dell'autore e direttore editoriale Igort. Egli ha una sensibilità assai spiccata verso alcune tendenze del fumetto contemporaneo. Coconino nasce nel 2000 proprio per pubblicare, in modo coerente e continuativo, i lavori di alcuni autori che, nel mondo, producono fumetti lunghi e ambiziosi. Nell'idea di Igort, graphic novel non è solo un formato editoriale capace di rendere il fumetto accettabile a un pubblico più vasto: è, soprattutto, un modo di progettare e produrre fumetti articolati e complessi, coraggiosi e importanti. Igort è convinto di far parte di un movimento transnazionale che sta facendo evolvere il fumetto e vuole costruire una casa editrice capace di tenere insieme i lavori suoi e dei suoi compagni di strada. Nei primi anni di vita, Coconino pubblica libri di fumettisti francesi, nordamericani, giapponesi, spagnoli e anche italiani. In quegli anni Igort subisce particolarmente il fascino della bicromia e spinge molti degli italiani con cui lavora a cimentarsi con quella

tecnica di colorazione. Quando Manuele Fior arriva a Coconino, la casa editrice ha già pubblicato lavori in bicromia dello stesso Igort, di Gipi, di Piero Macola, di Leila Marzocchi e di Davide Toffolo. La bicromia offre almeno due vantaggi: da un lato, se usata con cura, garantisce prodotti immediatamente percepibili come eleganti; dall'altro, ha processi di stampa decisamente meno costosi di quelli richiesti dal colore.

Fior si sottopone di buon grado al suggerimento di Igort: il suo primo libro targato Coconino è *Rosso oltremare* e il secondo colore, oltre al nero, è dichiarato nel titolo.

La scelta del rosso non è affatto scontata. Tutti i libri in bicromia stampati fino a quel momento dalla casa editrice bolognese sono caratterizzati da un secondo colore più tenue, meno saturo. È evidente quanto per Fior la bicromia non sia solo un esercizio di stile. Il colore scelto è un viatico al racconto. *Rosso oltremare* narra due storie e due ossessioni distinte: da una parte c'è quella di Dedalo e Icaro in fuga dal labirinto del Minotauro; dall'altra quella dell'architetto Fausto e della sua compagna Silvia in fuga dall'ossessione classificatoria e raziocinante di Fausto. La forte connotazione simbolica di tutti gli elementi del fumetto rende possibili innumerevoli letture psicanalitiche, ma, prima di perdersi in analisi tutte verbali, il lettore di *Rosso oltremare* si trova a inseguire un unico colore che non solo è funzionale al ritmo visivo e narrativo: è essenziale a tenere insieme i due racconti giustapposti. In nessun momento si ha la sensazione che Fior abbia lavorato alla sceneggiatura prima di dedicarsi al disegno e alla colorazione. Il rosso accompagna il lettore dal mondo di Icaro a quello di Silvia, sanando uno scollamento che è percepibile anche nella struttura delle pagine, molto più – e in modo assai più efficace – di quanto facciano i dialoghi tra i personaggi.

Il libro successivo è un adattamento. L'editore francese Delcourt contatta Fior e gli commissiona la trasposizione in fumetti di un romanzo a sua scelta. Quando il fumettista sceglie *La signorina Else* di Arthur Schnitzler, ha probabilmente pensato a lungo a *Doppio sogno* e a *Eyes Wide Shut*, la versione cinematografica diretta da Stanley Kubrick. Il confronto con un gigante del cinema è una sfida impossibile e l'adattamento a fumetti di romanzi è uno scontro difficilissimo che, in passato, ha spesso portato a

pessimi risultati. Si tratta di prendere un romanzo, una narrazione di sole parole scritte, e tradurlo in immagini su pagina, in dialoghi verosimili e in composizione ritmica. Il processo di trasformazione richiede tutta la dedizione e l'umiltà che possono garantire al fumettista di realizzare un racconto rispettoso del romanziere e del lettore ma, al contempo, indifferente al testo originario, che è una macchina narrante squisitamente verbale.

C'è un esempio straordinario nella storia del fumetto: gli statunitensi Paul Karasik e David Mazzucchelli hanno adattato a fumetti *Città di vetro* del romanziere Paul Auster. Il risultato della trasformazione ha prodotto un nuovo testo che ha un ritmo quasi indistinguibile da quello del romanzo. Durante il lavoro su *Città di vetro*, Karasik ha teorizzato un modello di trasposizione basato principalmente sul rigore. Il testo adattato deve essere analizzato in termini di rapporti interni, concordanze e distanza spaziale tra gli eventi. Tutte le proporzioni interne del testo verbale devono essere rispettate nell'adattamento. Un lavoro abnorme e sconsiderato applicabile sicuramente a *Città di vetro*, che è una rilettura – non scevra di pulsioni ossessivo-compulsive – dell'Alice carrolliana, ma probabilmente non esportabile al di fuori di quei confini così precisi.

Manuele Fior, per il suo adattamento della *Signorina Else*, parte da un approccio completamente distinto. Per farlo, deve cercare il segno adatto a quella storia: decide di abbandonare la comodità risaputa della bicromia per affrontare il colore.

Il romanzo di Schnitzler è costruito su flusso di coscienza e monologo interiore: il vortice di sentimenti di una ragazza di buona famiglia, molto più attenta all'apparenza che alla pratica reale, in una situazione decisamente difficile. Il lettore si ritrova imprigionato nei pensieri di Else per un centinaio di pagine appena, ma quel breve spazio è sufficiente a garantirgli un crescendo emotivo avvolgente.

Fior parte da quel racconto e lo traduce in fumetto lavorando a colori direttamente sulla pagina definitiva. In un'intervista, rilasciata al sito «Lo spazio bianco», l'autore dichiara: «In *Else* ho impiegato molto tempo e buttato molte pagine per arrivare a un segno e a una struttura della tavola che mi soddisfacesse. C'è questa specie di energia statica che pervade il libro, in cui quasi niente

succede, ma il susseguirsi isterico dei pensieri accumula una tensione che si risolve e viene inghiottita nel finale. Ci voleva un disegno apparentemente calmo, sordo, che non pungesse in ogni vignetta ma che seducesse il lettore in maniera un po' morbosa, lo accompagnasse nella discesa. Allo stesso modo il ritmo doveva essere lento e mellifluido; le vignette hanno cominciato a sciogliersi, nei momenti in cui il flusso di coscienza prendeva possesso dei pensieri di Else».

L'adattamento di Fior, indifferente ai rapporti e alle proporzioni interni al testo letterario, cerca di riprodurre la gamma emotiva, inseguendo sinestesie inattese: la densità del segno, l'occupazione spaziale dei quadretti, le citazioni pittoriche, la gamma e il crescendo dei colori producono un effetto assimilabile a quello prodotto dal testo verbale. Il romanzo e il fumetto hanno ritmi che non possono essere accostati in alcun modo, eppure Fior ricostruisce il climax emotivo usando tutti i codici che il fumetto gli mette a disposizione.

Il libro successivo è *Cinquemila chilometri al secondo* e la tecnica di Fior si modifica ancora una volta. Questo fumetto, premiato come miglior libro dell'anno durante il festival di Angoulême 2012, prima di uscire per Coconino, viene pubblicato dalla casa editrice svizzera Atrabile. È ancora una volta la costruzione della pagina a evidenziare lo scarto rispetto ai lavori precedenti. Anche questa volta, si tratta di una modifica radicale del modo di lavorare. Il materiale narrativo è dato dalle storie d'amore di tre ragazzi che si intrecciano e ci conducono fino alla loro età adulta. Le pagine di *Cinquemila...* richiamano la struttura del fumetto più tradizionale: tre strisce regolarmente sovrapposte, come in quasi tutti gli albi presenti in edicola. Ed è uno scarto forte se si pensa alle scelte operate nei libri precedenti. Due costruzioni di tavola distinte e contrapposte per i due piani narrativi di *Rosso oltremare*: le pagine che narrano di Dedalo e Icaro sono montate su due strisce, spesso presentando due sole grandi vignette, proprio come succede in *Diabolik*; le pagine ambientate nel presente confuso dell'architetto Fausto si articolano su tre strisce; lo scarto dei due ritmi di lettura è lenito dal rosso che armonizza i tempi di lettura. Nella *Signorina Else*, una struttura liberissima in cui le linee che demarcano le vignette, tracciate a mano libera, non rispettano

né alcuna gabbia evidente né l'ortogonalità che tanto semplifica il lavoro del lettore.

La regolarità della costruzione delle pagine di *Cinquemila...* non è un passo indietro rispetto ad alcuna sperimentazione: è, più semplicemente, un modo diverso di raccontare la storia. Il materiale narrativo è meno strutturato e vincolante di quanto sia successo in passato e, con tutta questa libertà a disposizione, Fior può permettersi di raccontare in caduta libera, provando a costruire pagine direttamente con i pennelli, senza sceneggiatura e senza la confortevole guida di una traccia a matita da seguire. In un dialogo con il collega Giacomo Nanni, pubblicato sul blog «Conversazioni sul fumetto», Fior chiarisce il suo modo di lavorare. Dice: «Per *Cinquemila...* mi ero prefissato di lavorare col colore, lasciare che parlasse sul serio e non usarlo come una decorazione. Se parti dal colore molte cose nel disegno saltano, prima di tutto i contorni. Poi per questioni narrative sei obbligato a semplificare e anche questo modifica il disegno. [...] Lavorare senza storyboard non vuol dire che non sai dove andare a parare. Sai più o meno il tema che ti interessa e hai ritagliato dei personaggi con alcune note di carattere che interagiranno tra loro. Non faccio lo storyboard perché non riesco a pensare a una fase di studio della trama separata da una fase di realizzazione grafica. [...] Per me il disegno è la fucina delle idee e nei momenti migliori non pianifico neanche cosa succederà nella vignetta dopo».

Si tratta di un metodo di lavoro decisamente minoritario nel fumetto, usato, con risultati diversissimi, da autori come Benito Jacovitti, Hugo Pratt o il francese Moebius. In Fior, questo approccio produce una narrazione solidissima la cui trama è difficile riassumere a parole, tanto la tenuta del racconto, che continua a presentare scarti temporali, geografici ed emotivi, è principalmente determinata dal procedere dei colori che dominano pagine e capitoli e si avvicendano con funzione ritmica, oltre che narrativa.

In questo momento, Manuele Fior sta lavorando a un nuovo libro a fumetti in cui il colore ha ceduto il passo alla mezzatinta. Ancora una volta è arrivato in un punto da cui è necessario ripartire verso un'altra direzione. La necessità di costruire la narrazione mentre disegna le pagine del fumetto lo costringe a gettarne tante. In un mondo in cui i fumettisti italiani che si dedicano alla serialità

più spinta dichiarano di realizzare una pagina al giorno, Fior si dice pago quando reputa di aver acquisito un buon ritmo nel racconto: dopo aver accumulato innumerevoli scarti, può completare tre pagine nello stesso giorno, sentendosi soddisfatto dal proprio lavoro («le pagine migliori»). L'equilibrio tra il racconto e la pagina è enorme, come raramente capita di vedere in tavole che hanno attraversato un processo di lavorazione logocentrico, che parte dalle parole per arrivare a immagini sempre meglio definite. Quasi a dire che anche il formato graphic novel può essere uno spazio di sperimentazione per i fumettisti più dotati.

ALTE TIRATURE
Streghe, monelle,
ballerine: modelli
femminili per piccole
lettrici

di Maria Sofia Petruzzi

Lettrici più accanite dei coetanei maschi, le bambine costituiscono un settore rilevante del pubblico infantile. È naturale che gli editori ne tengano conto arricchendo l'offerta di serie e collane tutte per loro: storie di monelle ribelli, principesse, ballerine, ragazzine alle prese con i problemi della prima adolescenza, ma soprattutto streghe, maghe, aspiranti alchimiste. Nipotine di Pippi Calzelunghe e sorelle di Hermione sono i modelli di riferimento del grande rilancio del protagonismo femminile.

«**D**a quel momento in poi, era il 1979, rinforzata nella mia convinzione di cantare l'epos della mia stirpe, quella delle bambine, non ho più scritto un libro che non avesse per protagonista una femmina.» Con questa solenne affermazione riferita alla pubblicazione di *Extraterrestre alla pari*, il primo romanzo per l'infanzia dichiaratamente «dalla parte delle bambine», Bianca Pitzorno delinea con nettezza il circuito della letteratura femminile per l'infanzia: storie di bambine, spesso opera di autrici più o meno famose, destinate a un pubblico di piccole lettrici. D'altra parte la situazione non è anomala se si considera che, a ben guardare, non c'è universo più femminile di quello della letteratura per l'infanzia. Su tutti i fronti. A cominciare dagli autori: senza scomodare la grande tradizione ottocentesca, da Francis Burnett a Louisa May Alcott, un'occhiata ai cataloghi più recenti degli editori italiani per ragazzi rivela la massiccia presenza di voci femminili straniere e nostrane, da Astrid Lindgren a Christine Nostlinger, Jacqueline Wilson, Bianca Pitzorno, Teresa Buon giorno, Silvana Gandolfi, Silvana De Mari, Beatrice Masini. L'opzione per le scrittrici può peraltro trovare conferma nel fatto che, in realtà, la presenza femminile è risultata dominante anche

sul versante dell'editoria, nella direzione di collane che hanno fatto la storia della letteratura italiana per ragazzi nell'ultimo trentennio: si pensi a Donatella Ziliotto, direttrice degli «Istrici» Salani, a Margherita Forestan, responsabile della Junior Mondadori, o a Orietta Fatucci, direttrice delle Edizioni EL, per citare le tre donne che si sono divise il campo dell'editoria italiana per l'infanzia e ne hanno in larga misura determinato lo slancio innovativo. Naturalmente la netta prevalenza femminile sul fronte della scrittura e della direzione editoriale non si giustifica solo nei termini di un impegno pedagogico-educativo, tradizionalmente considerato prerogativa femminile. Anzi, la nuova letteratura per le bambine ha saputo compiere sia a livello editoriale sia di scrittura scelte coraggiose, col proporre figure di bimbe e ragazzine intraprendenti, curiose, piene di iniziativa, persino discole e ribelli: nulla a che vedere con gli stereotipi tradizionali sulla divisione dei ruoli tra i sessi, nulla di più lontano dalla letteratura edificante per fanciulle e giovinette del passato. E, d'altra parte, se si rovescia la prospettiva, mettendosi per davvero «dalla parte delle bambine», cioè delle piccole lettrici, l'impronta femminile risulta ancora più giustificata da un dato concreto: le bambine e le ragazzine spopolano sul fronte del pubblico. Lettrici più accanite dei coetanei maschi, costituiscono un target più che mai degno di attenzione della produzione per ragazzi. Se l'editoria per ragazzi è stata l'unico settore a non risentire della crisi, è anche un po' merito loro, delle piccole lettrici. Ecco perché gli editori, nonostante le resistenze e le perplessità di alcuni esperti del settore a puntare su una produzione distinta secondo criteri di sesso, si sono sempre più attrezzati a proporre un'offerta articolata e variegata di collane in rosa, affiancando alle serie dal successo consolidato proposte nuove, in sintonia col mutare dei tempi e dei gusti.

Se Junior Mondadori con la collana «Gaia Junior» ha inaugurato nel 1988 la stagione delle nuove serie e collane per bambine, altri editori ne hanno seguito l'esempio. Ne è risultato un immaginario femminile per «piccole donne» popolato di streghe, principesse, fate, bambine ribelli e ragazzine alle prese con i problemi adolescenziali, senza contare le eroine avventurose e intraprendenti: un universo articolato per generi e fasce d'età, ma

anche aperto a commistioni inedite e originali, che gli editori leader del settore, da Junior Mondadori alla Piemme, alle Edizioni EL, a De Agostini, a Giunti, arricchiscono di anno in anno di contributi stimolanti.

La strategia testuale è semplice: l'avventura di piccole protagoniste, spesso narrata da una prospettiva vicina al punto di vista infantile, sollecita con facilità processi di immedesimazione, rafforzati dall'evocazione di un immaginario in «rosa», che attinge al patrimonio fiabesco, fantasy o all'ambito delle esperienze ludiche e ricreative gradite al pubblico delle bambine, e li affronta, tuttavia, con un taglio ironico e problematico.

Per le piccole lettrici, comprese nella fascia di età tra i sei e gli otto anni, il registro comico, tra ironia e umorismo, risulta ancora l'opzione dominante, a conferma di una scelta che, dagli «Istrici» in poi, ha segnato, a partire dalla fine degli anni ottanta, una svolta nella letteratura italiana per l'infanzia. Le linee di tendenza, dopo lo scossone degli anni ottanta, sembrano essersi stabilizzate.

Ecco le collane delle Edizioni EL, il cui catalogo è ricco di proposte inedite per il «popolo delle bambine»: basti pensare alla serie «Principesse favolose», storie di principesse bizzarre e spiritose, che contraddicono il cliché delle fanciulle di stirpe reale smorfiose e capricciose, o, sulla stessa lunghezza d'onda, alla serie «Belle astute e coraggiose», dedicata a eroine fiabesche che affrontano con intraprendenza e spirito di iniziativa avventure esilaranti. Del resto le Edizioni EL, oggi parte del gruppo Einaudi, si distinguono per la particolare attenzione alla linea al femminile e per l'originalità di alcune proposte, tra cui, per esempio, spicca la collana «Sirene», singolare raccolta di biografie romanzate di donne famose in versione junior.

Altrettanto ricco di serie e collane per le più piccole è il catalogo della Piemme: oltre ai romanzi del marchio Tea Stilton, versione femminile del noto topo investigatore, si segnala il successo consolidato della collana «Milla & Sugar», la più tradotta all'estero delle serie Piemme, incentrata sulla storia di una coppia singolare di amiche, una piccola maga e una giovanissima strega, che vivono nel cerchio magico di Old Town e difendono i poteri magici dal mondo degli «altri», cioè degli individui normali.

Sul versante delle storie avventurose di piccole monelle, l'omaggio a Pippi Calzelunghe è un passaggio ineludibile. La suggestione del noto personaggio della Lindgren resiste: Pippi è ancora un modello di riferimento per le storie recenti di bambine estrose e discole, ma estranee alla fisionomia dell'eroina solitaria, anzi in cerca di amici coetanei con cui condividere esperienze e avventure. Non è un caso che nel 2012 abbiano visto la luce due serie che hanno per protagoniste «nipotine di Pippi»: una è la serie «Maria Martina e Maria Maggina» di Anne Holt & Anne Holt (si tratta di due cugine norvegesi omonime, una scrittrice, autrice di thriller, l'altra illustratrice), edita da Salani, un editore che non pubblica collane specifiche per le bambine ma ha sempre dato spazio alla scrittura e al protagonismo femminile; l'altra è l'ultima proposta della Piemme, la nuova serie «Minerva Mint» di Elisa Puricelli Guerra, l'autrice di *Principesse a Manhattan*.

In entrambi i casi l'eredità di Pippi è scoperta: i racconti hanno per protagoniste bambine irrequiete e stravaganti, che vivono in case diroccate, amano gli animali e sono disponibili a ogni sorta di avventura, ma soprattutto cercano amici. Ricorrono tutti i motivi topici e le soluzioni strutturali che troviamo nella storia dell'eroina della Lindgren: i racconti si snodano in episodi autoconclusivi, dove i genitori sono assenti, come nel caso di Minerva Mint, abbandonata alla nascita alla stazione Victoria di Londra in una borsa da viaggio, o sono inetti e, qualche volta, maldestri, come i genitori di Maria Maggina, l'amica irreprensibile della discola Maria Martina, dalla cui esuberanza è insieme attratta e spaventata. Ne risulta, in quest'ultimo caso, l'adozione efficace di un punto di vista dal basso, quello della bambina perbene eterna spalla della coetanea ribelle, abilmente giocato sull'ambivalenza tra fascino della trasgressione, senso di colpa e imbarazzo.

Il registro comico è la cifra stilistica in cui si iscrivono anche alcuni romanzi per ragazzine, destinati a una fascia d'età compresa tra la preadolescenza e la prima adolescenza: ne è un esempio l'ormai storica collana mondadoriana «Le ragazzine» che affianca a titoli di autrici straniere opere di scrittrici italiane e, nell'affrontare il mondo dell'adolescenza, alle prese con brufoli e prime cotte, punta decisamente sull'iperbole comica, ironizzando sulla tendenza a drammatizzare tipica delle ragazze di quest'età. I

romanzi delle «Ragazzine», ma anche i testi più recenti della serie della Piemme «Pizza Tandoori», la prima ad affrontare il problema della famiglia multi-etnica e del dialogo interculturale, trattano con verve ironica il motivo del conflitto generazionale e del rapporto difficile con gli adulti, raffigurati dalla prospettiva straniata e scanzonata delle giovanissime protagoniste. Va detto, tuttavia, che il tema del confronto con un mondo adulto magari non più autorevole, anzi fragile e precario, non è sempre il nodo problematico centrale dei romanzi per ragazzine, più coinvolte se mai da storie che toccano la questione assai più intrigante delle complicazioni affettive e sentimentali nelle relazioni tra coetanei. A questo proposito, anche il registro comico perde tenuta per dare spazio a procedimenti narrativi emotivamente più coinvolgenti, capaci, quindi, di sollecitare l'immedesimazione empatica delle giovanissime lettrici che, chiamate in causa sul piano degli affetti, vogliono sentirsi prese sul serio. Il modello di riferimento è quello di un *Bildungsroman* al femminile versione junior, a cui si avvicinano testi compresi in una gamma assai varia di collane e serie. In primo luogo la serie *Valentina* (Piemme) di Angelo Petrosino, maestro elementare e scrittore, che vanta forse il primato quanto a successo di pubblico: edita a partire dal 1995, *Valentina* ha venduto 1.800.000 copie, accompagnando, attraverso il racconto dell'infanzia e dell'adolescenza della protagonista, il percorso di crescita di diverse generazioni di bambine. Divisa in collane, corrispondenti alle tappe dell'età evolutiva della protagonista, la serie narra la vita quotidiana di una ragazzina e del suo gruppo di amici, alle prese con i problemi di relazione tra coetanei, le rivalità e le incomprensioni, i primi amori. Un universo di piccoli conflitti a lieto fine, risolti immancabilmente nella trama esile delle singole storie, a cui, tuttavia, gli adulti sono, tutto sommato, estranei. Sulla stessa linea si collocano anche le numerose offerte dedicate al mondo della danza e del pattinaggio, luoghi deputati carichi di suggestione e di attrattiva per l'immaginario delle bambine. In questo caso la lettura dei romanzi delle serie «Scuola di danza» di Aurora Marsotto, «Tre amiche sul ghiaccio» di Mathilde Bonetti (pubblicate da Piemme), «Scarpette rosa» di Beatrice Masini e «Ice Magic» di Lia Celi (edite, invece, da EL) riserva piacevoli sorprese. Contrariamente alle aspettative, non è di scena, infatti, un immaginario fastidiosamen-

te lezioso, tutto tutù, fiocchi e merletti. Al contrario, la scuola di danza o la pista di pattinaggio sono il pretesto per narrare le dinamiche interne di una piccola comunità femminile di fronte ai problemi tipici della crescita: le amicizie, la necessità di superare le rivalità in nome dello spirito di collaborazione, la capacità di condividere fatiche e successi. Il mondo della danza e del pattinaggio è anche l'occasione per affrontare la delicata questione del disagio creato dalle trasformazioni fisiche della crescita, cruccio tipico dell'età, ma vissuto con particolare apprensione da pattinatrici o ballerine in erba, che rischiano di vedere le loro carriere dolorosamente compromesse dai mutamenti del corpo. Di grande finezza psicologica i romanzi della collana «Scarpette rosa», affidata alla penna esperta di Beatrice Masini, l'anima di EL, sul fronte della scrittura: vi si narrano, in terza persona, le avventure di piccole ballerine iscritte alla stessa scuola di danza con l'adozione sistematica di un punto di vista infantile, quello della piccola protagonista Zoe, non una futura étoile delle scene, se mai un'allieva come tante, appassionata della disciplina ma solidale con le compagne, pronta a condividere problemi e difficoltà. La stessa atmosfera di solidarietà amicale domina la «scuola di danza» dell'omonima serie della Piemme a cura di Aurora Marsotto che, forte dell'esperienza giornalistica nel settore della critica teatrale, musicale, coreutica, arricchisce il racconto di notizie sulla storia della danza classica e contemporanea, della musica e del teatro.

Quando poi la fascia d'età di riferimento tende ad alzarsi, come è per i titoli recenti della collana «Gaia Junior», l'offerta si fa più impegnativa, disposta anche a proporre tematiche di un certo impegno psicologico o sociopolitico: gli ultimi volumi pubblicati, attraverso l'ottica delle adolescenti protagoniste, aprono lo sguardo su situazioni delicate di disagio interiore come nei *Colori del buio* di Kathryn Erskine (Mondadori, 2011) o sulla condizione di vita delle giovani palestinesi nei territori occupati come in *Dove le strade non hanno nome* di Randa Abdel-Fattah (Mondadori, 2012).

C'è, tuttavia, un percorso alternativo che intriga da qualche anno le piccole e giovanissime lettrici, inducendole a scartare la pista del racconto sentimentale o d'avventura di impianto realistico: mai come negli ultimi anni la categoria del *romance* si è presa una netta rivincita su quella del *novel* soprattutto presso il pubbli-

co delle bambine, spregiudicatamente attratto dal fascino dell'evasione fantasy. E mai come nell'ultimo decennio il genere fantasy per ragazzi è divenuto, con scarto netto rispetto alla tradizione, una vera e propria vocazione della scrittura femminile: sembra quasi che il successo della Rowling abbia incoraggiato l'affermazione di un filone di narrativa fantasy al femminile, destinata a un pubblico sempre più folto di piccole appassionate del genere.

Di più: sorprende, ma le scrittrici italiane hanno un ruolo di spicco nel settore come autrici di saghe di successo, tradotte anche in altri paesi. La rassegna comprende titoli ormai noti, già da qualche anno presenti sugli scaffali di librerie e supermercati: ecco la saga di *Nina la bambina della sesta luna*, quattro volumi a opera di Moony Witcher, al secolo Roberta Rizzo, la serie *Fairy Oak* di Elisabetta Gnome, giornalista, nota anche come creatrice del fumetto *W.I.T.C.H.* della Disney, poi le *Cronache del Mondo Emerso* e *Le guerre del Mondo Emerso* di Licia Troisi, vero e proprio caso letterario, e ancora i romanzi di Cristina Brambilla. A dispetto di qualche anglicismo di troppo tra titoli e pseudonimi, si tratta di un deciso rilancio del made in Italy: persino l'ambientazione dei romanzi, a parte il tenero paesaggio incantato di *Fairy Oak*, guadagna al territorio fantasy note città italiane, come Roma, Milano, Venezia, le popola di mostri, laboratori sotterranei, creature magiche, senza disdegnare commistioni strampalate e scenari allucinatori. Al centro della narrazione la vicenda di piccole streghe, alchimiste in erba, ragazze-drago che rivendicano finalmente un ruolo di primo piano nella lotta contro le forze del male e la affrontano con coraggio e determinazione, e con la disponibilità a stringere alleanze solidali. Del resto la lezione di *Harry Potter* spinge a scartare, almeno nel fantasy per l'infanzia, la figura dell'eroe solitario per puntare sulla relazione tra pari come risorsa necessaria per superare ogni ostacolo. Inoltre, l'avventura fine a se stessa non è mai l'ossatura del racconto che, piuttosto, si avvale del repertorio fantasy per delineare un percorso di crescita: non per nulla spesso le eroine affrontano un processo di iniziazione alla magia o all'alchimia, sono maghe, streghe, alchimiste apprendiste, guidate alla presa di coscienza progressiva delle proprie facoltà speciali. È, tuttavia, a questo proposito che il trionfo dell'avventura al femminile assume connotazioni ambigue: la magia è sempre un dono del padre, del

nonno, si trasmette per linea maschile. Le fanciulle esercitano funzione di leadership nell'avventura magica a patto che raccolgano l'eredità di una figura paternamente rassicurante, di cui riconoscono fascino e autorevolezza, si tratti del nonno alchimista per la Nina nella saga della Rizzo, del padre di Lucilla nella *Chiave dell'alchimista* di Cristina Brambilla, del padre e del professore antropologo nel ruolo di mentore nella saga della Troisi. Una sorta di ambivalenza edipica adombra il rilancio del protagonismo femminile, appanna quella che potrebbe definirsi quasi una rivincita di Hermione, il personaggio femminile più riuscito della saga potteriana: di qui una tecnica narrativa che alterna spesso la prospettiva dal basso e l'ottica del narratore onnisciente, il punto di vista ingenuo e inesperto della piccola protagonista alla scoperta del mondo magico e la superiorità di una voce narrante esperta dei misteri e del loro profondo significato. E difatti non manca nel fantasy al femminile un afflato didattico o filosofico-morale, magari anche palesemente posticcio, ma più accentuato rispetto al filone maschile: la lotta contro il male corrisponde al tentativo di ristabilire l'armonia ancestrale della natura contro le forze malefiche che intendono turbarla. Una lotta che può anche assumere tratti violenti e audacemente conturbanti, come nei libri della Troisi. Ma in questo caso forse sconfiniamo nella «terra di mezzo» della letteratura per teenager o *young adult*, settore ormai ricco di proposte sia sul versante fantasy sia sul fronte del romanzo sentimentale (si pensi alla collana «Teens» di Fanucci, per esempio). Per le piccole lettrici, già addestrate alla spregiudicatezza delle «nipotine» di Pippi e all'intraprendenza tenace delle eroine fantasy «sorelle» di Hermione, si tratta del fascino di una frontiera ancora da varcare.

ALTE TIRATURE L'istante del libro giusto

di Federico Bona

L'informazione online ha ormai sancito che viviamo nell'epoca dell'«instant», della notizia data «qui e ora». Anche il mondo editoriale si sta conformando a questa tendenza, grazie soprattutto all'aiuto dell'e-book e di una concezione dell'oggetto-libro che sta velocemente cambiando. Il terreno privilegiato per osservare questo fenomeno è quello degli instant book, che stanno invadendo il mercato grazie a una proliferazione di pubblicazioni patrociniate dai quotidiani o da case editrici create ad hoc.

La tempesta digitale è appena iniziata e, anche se ignoriamo che cosa lascerà alle sue spalle, già sappiamo che tra qualche anno le riconosceremo di aver provocato, quanto meno in campo editoriale, il più grande cambiamento di questo secolo, se non degli ultimi sei.

Tra i fenomeni già ben visibili, merita particolare attenzione l'accelerazione impressa da Internet ai mezzi d'informazione che, oltre a spostare i lettori verso gli strumenti di consultazione elettronici – computer, tablet, telefoni cellulari «intelligenti» –, orienta in maniera determinante il modo in cui i temi vengono percepiti dal pubblico. Non c'è notizia d'attualità che, velocemente ripresa, rilanciata, citata, commentata, amplificata dai «social network», non appaia già usurata dopo poche ore. Tutto ciò ha provocato un progressivo schiacciamento verso una sorta di iperattualità, alla quale negli ultimi anni ci hanno abituato quotidiani e periodici, preoccupati di non apparire già superati nel momento stesso in cui raggiungono le edicole.

È una febbre che ha contagiato anche il mercato librario, spingendo gli editori a moltiplicare il numero di uscite per aumentare le probabilità di centrare un tema che conquisti il pubblico: in

combinazione con l'avvento degli e-book, il fenomeno sta tracciando trasformazioni profonde. Il terreno privilegiato per osservarle è il mutevole territorio percorso dai cosiddetti «instant book», ovvero quei libri che – secondo la definizione più comune – vengono scritti e pubblicati in tempi brevissimi in seguito a un evento dal forte impatto emotivo, in modo da sfruttarne commercialmente l'onda.

Nel 2012, gli episodi di questo tipo sono stati soprattutto tre: la scomparsa di Steve Jobs, avvenuta a ottobre 2011, ma la cui coda editoriale si è allungata sull'anno seguente, il naufragio della Costa Concordia, a gennaio del 2012, e un'altra scomparsa, quella di Carlo Maria Martini, a fine agosto. Si tratta di fatti diversi tra loro per tipologia e portata: il primo ha suscitato un'enorme quanto inattesa partecipazione mondiale, e nel nostro paese ha scatenato un'immediata furia di traduzioni e riedizioni, cui solo in seguito si sono aggiunti diversi contributi inediti; il secondo, più locale pur avendo una portata internazionale, è stato immediatamente coperto dai giornalisti d'inchiesta e da libri abbinati ai quotidiani; il terzo ha sospinto nelle librerie più che altro ristampe e selezioni di testi del cardinale. Reazioni diverse, che ci aiutano ad affinare il concetto di instant book, centrando l'attenzione, più che sulla rapidità di scrittura, sulla tempestività di pubblicazione, e a suggerire come spesso sia l'occasione a trasformare in «instant» un prodotto nato sotto auspici diversi.

Certo, ci sono temi che, per loro natura, si prestano maggiormente a servire il comparto, come la politica e le biografie, e altri che negli ultimi anni hanno suscitato fenomeni epigonalici tali da creare sottogeneri di successo, dai ricettari di cucina di origine televisiva al fantasy-gotico-romantico che discende da *Harry Potter* passando per *Twilight*, fino al più recente minirevival del romanzo erotico che, detto di passata, ha portato in classifica pure una instant-parodia: *50 sbavature di Gigio* di Rossella Calabrò (Sperling & Kupfer).

Registrato che cucina e biografie sembrano ormai consacrati come generi «stabili», con un catalogo di uscite ben definito, su cui si innestano all'ultimo momento solo pochi titoli, a ben vedere la regina dei generi instant nel nostro paese può essere considerata l'attualità politica. Non per nulla è sotto questo se-

gno che si è sviluppato uno dei fenomeni editoriali più interessanti degli ultimi anni. Ovvero la nascita, nel 2007, di una casa editrice dedicata ai libri-inchiesta, Chiarelettere, cui è seguito un processo emulativo che ha dato vita a nuove collane e ne ha rianimate altre, spingendo pressoché tutti i grandi editori a presidiare il settore. Non si tratta soltanto di instant book, perché non mancano inchieste senza tempo e libri su anniversari come quello di Mani Pulite o delle uccisioni di Falcone e Borsellino, ma proprio questo ci induce a sottolineare un fatto importante: grazie al tempismo delle uscite, Chiarelettere ha saputo portare in libreria testi elaborati a lungo, facendoli percepire come freschissimi, e grazie a una programmazione intelligente ha potuto realizzare l'illusione di un catalogo dalle uscite regolari in un comparto per definizione incontrollabile. Una strategia confermata dalla collana di e-book «Original», che da maggio 2012 completa l'offerta riproponendo un'attenta alternanza tra testi-lampo e libri pianificati da tempo.

Proprio gli e-book, il cui mercato nel 2012 ha finalmente posto le basi per una prevedibile esplosione nel 2013, costituiscono una delle novità più importanti quando si parla di instant. L'altra è l'irruzione dei quotidiani come editori di libri, anche elettronici. Entrambi i fenomeni attecchiscono in mezzo alle discontinuità del sistema distributivo italiano dove, semplificando, le librerie di mattoni sono in mano agli editori di libri, quelle digitali alle multinazionali dell'elettronica, e le edicole agli editori di periodici, scarsamente collegati a quelli librari anche quando appartengono a società imparentate. Ne discende che nessun titolo è in grado di raggiungere tutti e tre i canali e che ciascun attore dei tre canali è in diretta concorrenza con tutti gli altri.

Per capire che cosa tutto questo comporti, ritorniamo ai nostri tre eventi-guida. I movimenti più complessi avvengono intorno alla morte di Steve Jobs, il 5 ottobre 2011. L'uscita quasi contemporanea della biografia ufficiale, scritta da Walter Isaacson e pubblicata in Italia da Mondadori, ha spinto gli altri editori a rastrellare all'estero tutti i titoli già pronti per poterli proporre in libreria al più presto, durante il già propizio periodo delle strenne natalizie. E che questa fosse la strada vincente lo confer-

ma il successo oltre ogni attesa del titolo pubblicato da Hoepli, l'unico già disponibile da prima del 5 ottobre. Ma, se guardiamo oltre le cifre, la scomparsa di Jobs è soprattutto, se non la prima, la più significativa occasione per registrare l'ingresso in scena dei quotidiani sul mercato degli instant. E non solo come distributori nelle edicole di opere allegate al giornale, ma anche come editori digitali. Già il 9 ottobre «Il Sole 24 Ore» lancia online un e-book multimediale, composto da articoli delle proprie firme e filmati, seguito da un analogo mix di articoli su – e discorsi di – Jobs proposto dal «Corriere della Sera» in edizione digitale il 10 ottobre e l'11 in versione cartacea, venduta con il quotidiano a 2,80 euro in più.

Il protagonismo dei quotidiani è ancora più evidente nel caso del naufragio della Costa Concordia. Manca «Il Sole 24 Ore» – che per la verità dopo quella su Jobs eviterà altre incursioni «generaliste», limitandosi a instant quasi solo di manualistica tecnica, come la guida pratica all'Imu o ad altre novità fiscali – ma conferma la propria presenza il «Corriere», ripetendo la formula digitale più cartaceo, e irrompe, tra gli altri, «Affari Italiani», che diventerà uno dei protagonisti più aggressivi della scena digitale. Alle librerie restano quasi solo le briciole, con pochi titoli pubblicati da piccoli editori. Proprio l'opposto di ciò che avviene alla scomparsa di Carlo Maria Martini, quando i quotidiani sembrano fare un passo indietro e sono invece le librerie a essere invase da una messe di titoli, incluso *Parlate con il cuore*, che raccoglie le risposte del cardinale ai lettori del «Corriere» e che avrebbe ben potuto essere distribuito con il quotidiano. Ma sono facce della stessa questione: in un sistema disomogeneo, può capitare che un canale si dimostri più adatto di un altro a veicolare un prodotto, e sembra quasi ovvio sottolineare che un libro di discorsi del cardinal Martini si presti a un acquisto meno impulsivo di uno sul naufragio della Concordia e trovi più facilmente il suo pubblico di riferimento all'interno di una libreria.

Eccezioni a parte, la cronologia d'uscita, per un instant, resta determinante. E questo regala agli e-book un primato incontrastato, che crescerà con la loro diffusione, e ai quotidiani, abituati come sono a reagire rapidamente, un piccolo vantaggio sugli editori tradizionali. Resta da vedere come sapranno evolversi. Oggi, i

quotidiani mostrano una politica «libraria» ancora troppo casuale, sia nella scansione delle uscite sia nel taglio dei libri. Per intenderci, il «Corriere della Sera» passa con disinvoltura dall'inchiesta sulla Costa Concordia, frutto del lavoro sul campo di due delle sue firme, alla pubblicazione pressoché nuda e cruda delle intercettazioni che riguardano il caso del San Raffaele. Dal canto suo, «la Repubblica» allinea l'inchiesta *Viaggio nella crisi della Lega*, le interviste d'archivio degli *Anni dell'antimafia* e il furbo *Juventus, ritorno in paradiso* dopo lo scudetto. Quanto ad «Affari Italiani», non perde un tema scottante, dalla Costa Concordia, con un ammiccante *Vada a bordo, cazzo!*, alla crisi della Lega, dalla biografia non autorizzata di Mario Monti allo scandalo del calcioscommesse: *Tutto il calcio venduto per venduto*. Ma gli esempi potrebbero proseguire all'infinito con altri editori. Il punto è che i giornali, per cavalcare gli eventi, pubblicano acriticamente ciò che costa loro meno tempo, ma il loro effetto sul mercato potrà diventare dirimente solo quando sapranno comportarsi da editori più consapevoli. Vedremo se accadrà.

Ma l'avvento degli e-book promette novità anche su un altro fronte: quello della forma dei testi. Significativa, in questo senso, un'inchiesta scritta da John Hooper, corrispondente italiano dell'«Economist» e del «Guardian», proprio sul caso della Concordia: *Fatal Voyage: The Wrecking of the Costa Concordia*. Il libro fa parte della collana «Kindle Singles», lanciata da Amazon per il proprio e-reader a gennaio del 2011, che raccoglie testi di lunghezza compresa tra le 5mila e le 30mila parole (ovvero tra le 20mila e le 120mila battute), inizialmente solo di non-fiction, venduti a prezzi compresi tra i 99 centesimi e i 4,99 dollari. Si tratta di scritti che, nel mondo della carta, sarebbero troppo lunghi per una rivista e troppo corti per uscire in volume, dei quali quello di Hooper, trentatré pagine, è un perfetto esemplare, con il suo approccio misto tra narrazione e inchiesta, capace di soddisfare sia il desiderio di saperne di più, sia quello di intrattenersi con un racconto di maggior respiro. Infatti il libro diventa uno dei pochi «Singles» di cui le pagine culturali dei giornali si occupino, indicandolo come apripista di un nuovo comparto. Anche in questo caso, solo il tempo saprà dirci se le cose stanno così, ma intanto gli editori che hanno preso esem-

pio da Amazon si stanno moltiplicando e i libri da 30-40mila battute sono ormai usciti sia dalla nicchia degli instant book sia da quella della non-fiction.

Tenere d'occhio collane come «Feltrinelli Zoom», «Sperling Tips» e Mondadori «Xs» per conoscere il seguito.

ALTE TIRATURE

Come rendere sostenibile lo sviluppo

di Sylvie Coyaud

L'emergenza ambientale e di specie che stiamo attraversando, le insanabili disparità tra Sud e Nord del mondo: se, come pare altamente probabile, la profezia Maya non si avvererà e il mondo continuerà a esistere, bisognerà pur trovare, a un certo punto, il modo di mettere in atto un nuovo modello di sviluppo. Gli strumenti per farlo ci sono già, e le conoscenze necessarie sono alla portata di tutti: basterebbe dare un'occhiata nei reparti giusti delle librerie. Perché la salvezza, a volte, viene davvero dai libri.

Il 21 giugno scorso, i governanti presenti alla conferenza dell'ONU sullo sviluppo sostenibile che si teneva a Rio de Janeiro hanno dovuto ascoltare l'intervento di Brittany Trilford che apriva i lavori in nome della generazione minorenni. In cinque minuti la liceale neozelandese ha ricordato gli impegni contro la fame nel mondo e il degrado ambientale presi nel secolo scorso e disattesi. «Io sono qui per lottare per il mio futuro» ha concluso. «Vorrei terminare chiedendovi di riflettere sul perché siete qui e su quello che potete fare. Siete qui per salvare la faccia? O siete qui per salvare il mio futuro?» Applausi tiepidi degli adulti, nel pubblico i pochi adolescenti la stavano riprendendo con il cellulare.

Centinaia di congressi piccoli e grandi si sono tenuti sul futuro dell'euro, della biodiversità, degli oceani, dell'agricoltura, della pesca, delle risorse idriche, del clima, dell'economia a varie scale. Producevano dati e tendenze «basate sull'evidenza» degli ultimi decenni. Iniziavano come a Rio, con la nostalgia delle speranze suscitate dall'assemblea mondiale di Rio vent'anni prima. E di Stoccolma nel 1972 quando la popolazione era metà di quella attuale e sembrava ancora possibile consumare meno e meglio.

Tornati a casa dopo ogni inaugurazione, governanti terrorizzati dalla crisi economica che frenava addirittura le importazioni di Cina e India supplicavano la cittadinanza di consumare di più, persino mentre tagliavano il reddito pro capite delle classi medio-basse e difendevano i privilegi fiscali dei milionari con una determinazione da *ancien régime*. Era la risposta dei professori Monti e Brittan.

Un'altra è arrivata a settembre nel mio supermercato con il sequel – nella serie «Religione e spiritualità» della collana «Xs» questa volta – di *2012. La fine del mondo?* Roberto Giacobbo, conduttore della trasmissione di pseudoscienza *Voyager* e vicedirettore di Rai2, spiegava con apparente serietà quello che sarebbe accaduto il 21 dicembre e perché. (Grazie anche al suo contributo, l'Italia ha appena battuto il proprio record di bufale pseudoscientifiche, alcune delle quali approderanno presto nei supermercati. Di una di esse, mi riprometto di trarre il «thriller all'italiana» suggerito da fisici burloni (si veda la nota alla fine dell'articolo). I lettori interessati invece a una panoramica ben argomentata si possono procurare *L'universo è fatto di storie non solo di atomi. Breve storia delle truffe scientifiche*, di Stefano Ossicini.

Nelle librerie le pubblicazioni sullo sviluppo sostenibile rimanevano esposte per pochi giorni, gli editori specializzati ne erano sconfortati. D'altronde le soluzioni proposte dai vari autori sembravano utopiche. Sperdute isole del Pacifico a parte, esiste un paese disposto a rinunciare alla propria sovranità in cambio di una *governance* planetaria equa e solidale? E le raccomandazioni – risparmiare risorse, riusarle, riciclarle – sembravano superflue, lo facevano già in tanti, la cinghia sempre più stretta. Ma si può tirare senza essere infelice diceva Diane Coyle in *Economia dell'abbastanza. Gestire l'economia come se del futuro ci importasse qualcosa*. Ce lo ripetono in tanti, ne siamo persuasi. Resta da convincerne il sistema della produzione e del commercio, ministri del Tesoro e banchieri centrali ignari di funzioni esponenziali e fedeli all'equivalenza tra benessere e incremento del PIL di un 2,5-3% annuale nel capitalismo maturo e dell'8-10% in quello in via di maturazione. Quando il barile di petrolio sta fermo sopra i cento dollari, conviene *Reinventare il fuoco*, ricordava Amory Lovins, economista infedele e inascoltato, per af-

francarsi entro il 2050 dal petrolio, dal carbone e dal nucleare, così diminuiscono pure le emissioni di inquinanti che rovinano il clima, le terre emerse e gli oceani.

Si inventerà molto di più, sosteneva Michael Nielsen in *Le nuove vie della scoperta scientifica*: «il cambiamento descritto in questo libro è una rivoluzione lenta, che negli anni ha acquisito velocità. Ma non lasciatevi ingannare dalla sua natura lenta e silenziosa... È importante. Significa trovare una cura più in fretta per il cancro, risolvere il problema del cambiamento climatico, mandare l'umanità in permanenza nello spazio». Certo, dopo però l'autore fornisce molti esempi in matematica, fisica e astrofisica e pochi in medicina e ingegneria, entrambe ostacolate da interessi privati e irrinunciabili rendite di posizione. L'intelligenza collettiva di Internet e dei «social media» non ha ancora libero accesso alle mutazioni genetiche che proteggono dall'Alzheimer o alla composizione del materiale che trasforma in elettricità il calore «buttato via» da un'automobile o da un computer. Nella breve autobiografia *I virus non aspettano*, Ilaria Capua racconta la sua battaglia tragicomica per l'immediata pubblicazione delle sequenze genetiche dei virus aviari, indispensabili per produrre vaccini efficaci. L'ha vinta, ma c'è voluto coraggio per sfidare i colleghi che tenevano le sequenze nel cassetto fino alla pubblicazione sulla rivista prestigiosa o in attesa del brevetto e relativi finanziamenti per la start-up. Coraggio e l'appoggio inatteso di Margaret Chan nominata, in un momento cruciale, presidente dell'Organizzazione mondiale della sanità (umana). E fra i tropici dove l'energia solare è la più conveniente, gli stati versano l'80% dei 380 miliardi all'anno che vanno ai produttori di petrolio e diesel per «calmierare» il prezzo di vendita e una frazioncina di quei miliardi per diffondere il fotovoltaico.

Nell'autunno del 2012 però, si è cominciato a riusare e riciclare un libro pubblicato cinquant'anni prima da una biologa marina, minuta, malata di cancro e indomabile: *Primavera silenziosa* di Rachel Carson, ancora in stampa nei paesi dove non è stato bloccato dalla censura. Nel secolo scorso hanno venduto più copie i gialli di Agatha Christie e i rosa di Barbara Cartland. Eppure quel saggio poetico, basato su centinaia di ricerche tuttora valide e che si potrebbe riassumere in «tout se tient» o «non fare ad altre specie

quello che non vuoi subire a tua volta», ha innescato la rivoluzione verde spesso attribuita a due pamphlet di Barry Commoner. A torto; sono dimenticati e giustamente, l'autore si firmava con uno pseudonimo per evitare ripercussioni sulla propria carriera accademica.

Rachel Carson era impavida. La campagna di diffamazione (la piccola signora con collana d'oro e ampia tenuta sul mare in una zona elegante del New Hampshire era descritta come una comunista, celibe quindi sospetta di lesbismo, non s'impicciasse del futuro di figli altrui) provocata dal suo libro sembra semmai averle prolungato la vita. Il tempo di generare una discendenza impavida quanto lei, in un tourbillon di interventi in pubblico organizzati da club di lettori, cioè lettrici, e da naturalisti dilettanti in calzoncini corti accompagnati dalla mamma. Il movimento non si è più fermato, lo dimostrano il successo delle recenti proteste in Cina; e in Africa e in America Latina gli omicidi di militanti ambientalisti documentati da un dossier presentato a Rio.

La campagna dei produttori di pesticidi prosegue e, facile previsione, proseguirà finché il libro passerà da una generazione all'altra. Oggi Rachel Carson è accusata di aver fatto vietare il DDT con la sua teoria della bioaccumulazione dei pesticidi nella catena alimentare. Avrebbe pertanto sulla coscienza da 100 a 350 milioni di morti per malaria, una strage tuttora in corso, pur di salvare dall'estinzione il condor californiano. Peccato che lei raccomandasse un «uso saggio» del DDT il quale è stato vietato in agricoltura a partire dal 1972 (era morta nel 1964) e viene ancora sparso contro le zanzare portatrici del patogeno della malaria dove non hanno ancora evoluto una resistenza.

I libri sul futuro invecchiano in fretta, ma un buon candidato a diventare anch'esso un classico risale al 2011: *2050. Il futuro del nuovo Nord* di Laurence Smith, un geografo della University of California, Los Angeles. Racconta viaggi nelle nazioni attorno al circolo polare artico destinate a prosperare sull'ex permafrost. Fra quarant'anni ci fioriranno i limoni. Dal Tropico del Cancro in giù, i tre quarti dell'umanità patiranno la sete per mancanza di acqua potabile, la fame per le siccità che dimezzeranno i raccolti, a meno che non siano già annegati nelle alluvioni o nel mare che ne invaderà le megalopoli costiere. I disastri che un ri-

scaldamento globale di soltanto 0,8°C in cinquant'anni ha combinato quest'estate all'agricoltura e agli allevamenti dell'emisfero nord fanno pensare che le estrapolazioni di Laurence Smith siano più probabili di quelle di Jorgen Randers del Club di Roma in *2052. Una previsione globale per i prossimi quarant'anni*; del Worldwatch Institute in *State of the World 2012. Verso una prosperità sostenibile*; di Donella e Dennis Meadows nei *Nuovi limiti dello sviluppo*.

Prima di rassegnarsi all'impotenza, raccomando *L'economia dei poveri* di Abhijit V. Banerjee ed Esther Duflo da prendere in biblioteca se il prezzo è insostenibile. Esther Duflo è l'autrice dei *Numeri per agire* uscito nel 2011, l'economista del Massachusetts Institute of Technology dove dirige un laboratorio insieme a un amico arabo. Francesina quarantenne dall'aspetto un po' punk e l'accento dell'ispettore Clouseau nella *Pantera Rosa*, è figlia di Rachel Carson da parte ambientale e da parte della gestione ottimale dei beni comuni e della sociologa Elinor Ostrom, morta nel 2012, prima donna ad aver ricevuto un premio Nobel per l'economia nel 2009, nonostante il doppio difetto di essere sociologa e femmina. La Ostrom faceva esperimenti sul campo prima che ci pensassero i neuroeconomisti, con ipotesi da testare, dati da raccogliere, risultati da confrontare con quelli dei gruppi di controllo. La Duflo li prosegue per capire le scelte diverse di uomini e donne, distinguendo gli sprechi dai rimedi alla povertà, la lotta vincente alla corruzione tra le forze dell'ordine dai trucchi che modificano solo la corruzione percepita.

È il metodo collaudato da un secolo in medicina, ma tuttora ignoto agli economisti più in vista (anche se ormai «la» Duflo è così visibile che il Collège de France le ha creato una cattedra apposta, cosa mai fatta per una donna dal 1530). Per esempio a Jeffrey Sachs, di Harvard, che per conto dell'ONU coordina in Africa il progetto multimiliardario dei «Villaggi del Millennio» e nel 2012 ha pubblicato statistiche sul calo della mortalità infantile che sarebbero state più credibili se avesse indicato nella tabella quelle di villaggi analoghi nei quali non erano affluiti seimila dollari per famiglia/anno dal 2005.

La differenza è dovuta al fatto che Esther Duflo è consapevole dell'esistenza di due sessi con motivazioni e aspettative che

non sempre coincidono e anche del rapporto, insegnato da Amartya Sen e altri, tra opportunità, pragmatismo e libertà individuale. Ogni *Homo oeconomicus* ha una propria storia, una vita unica che può intrecciarsi in tanti modi con quella degli altri e non c'è ricerca empirica che regga se non tiene conto delle sue buone e cattive ragioni. Se, per esempio, un villaggio indiano o nigeriano è governato da uomini che hanno a disposizione diecimila dollari, li spenderanno per costruire una scuola, se è governato da donne per fare arrivare l'acqua potabile e costruire sanitari. Le scelte non sono in contrasto, dimostra Duflo. Anche per le donne la scuola è una priorità, ma i bambini muoiono di diarrea dovuta ad acqua infetta prima dell'età scolare e senza sanitari le ragazze smettono di andare a scuola alle prime mestruazioni. Una volta colmato il deficit cognitivo, gli uomini fanno la stessa scelta delle donne.

Oppure le ammazzano, un rimedio alla sovrappopolazione che gli uomini fin qui citati dimenticano mentre polemizzano violentieri con il papa sull'accesso dei maschi al preservativo e mai con i governi sul non accesso delle donne alla pillola e altre forme di pianificazione familiare. Contando i 100 milioni di bambine mancanti all'appello ogni anno, come fa Anna Meldolesi in *Mai nate*, e i 3-4 milioni di trucidate in età riproduttiva secondo il nuovo rapporto dell'ONU, le nascite calano di 250 milioni. Risolto così l'incremento demografico, resta da risolvere il problema del welfare, di chi e con quali soldi accudirà gli anziani. L'Eurobarometro «Active Ageing» annunciava che entro il 2060 raddoppieranno gli ultra sessantacinquenni.

La guerra tra generazioni a chi si accaparra più risorse economiche è annunciata da un decennio, e non ho trovato novità editoriali in tema, se non mezza dozzina di libri destinati ai giovani su come prepararsi al precariato vita natural durante tenendosi buoni genitori e parenti. Ma la presbiopia avanza, forse sono riuscita a non vedere i saggi sull'avidità e l'egoismo di noi pantere grigie. In compenso mi ha entusiasmata *Dio è violent* (un graffito su un muro di Lecce, con sotto «e mi molesta!») della pantera grigia Luisa Muraro, ben più tonico, politico e generoso di idee di *Indignatevi*. Indignarsi accresce il rischio di incidenti cardiocircolatori, mentre lo abbassa fare politica, cioè realizzare progetti di maggiore civiltà e farlo con donne e uomini nel pezzo di mondo che condividiamo.

E comunque nel 2013 – calendario maya permettendo – dovrebbe uscire la traduzione del libro di Steven Pinker, *The Better Angels of Our Nature*, sottotitolo «perché la violenza è declinata» nel corso della nostra storia. Spero che diventi un best seller e diffonda un pacifismo contagioso e che solo i lettori di un numero speciale sui conflitti pubblicato dalla rivista «Science» si accorgano che la tesi poggia su dati traballanti e deduzioni improbabili.

Nota

Giallista cercasi per collaborazione. Il thriller riguarda la scoperta dell'energia piezonucleare da parte del prof. Alberto Carpinteri e colleghi del Politecnico di Torino, che serve a prevedere i terremoti, produrre elettricità dai sassi, risolvere la crisi energetica mondiale e colmare il deficit dello stato. Ma oscure potenze complottano per impedire l'applicazione della scoperta; a quanto scrivono gli scopritori, qui ci sarebbero di mezzo procaci spie russe e biechi trafficanti di scorie nucleari. Serve altresì riscrivere il Vangelo secondo Matteo. In un articolo di una rivista «scientifica», sulla quale si paga per essere pubblicati, il prof. Carpinteri deduce da due righe di Matteo e altre due dell'*Inferno* di Dante che a Gerusalemme il 3 aprile 33 d.C. c'è stata una scossa di 8-9 gradi Richter durata quindici minuti (minuti, ripeto). Essa ha trasformato la pietra del sepolcro in una megabomba di neutroni la cui esplosione ha lacerato una tenda, tramortito pochi soldati romani e impresso le fattezze di Cristo sulla Sindone. Per il resto nessuno ha notato alcunché di insolito.

ALTE TIRATURE Versi e versacci

di Umberto Fiori

Esistono molti libri dedicati alla canzone italiana: alcuni, come è avvenuto in casi recenti, hanno l'obiettivo di nobilitarla anche a livello letterario e, perché no?, di farla rientrare nel canone poetico. Ma spesso quando si parla di versi in musica lo si fa in modo approssimativo, e, soprattutto, non si tratta con il dovuto rispetto filologico un'arte – quella dello scrivere e del cantar versi – che meriterebbe più rigore. Il rischio dietro l'angolo è quello di voler parlare di poesia e di continuare, invece, a fischiettare canzonette.

Gennaio 2012. Con una lettera aperta alla «Repubblica», Roberto Vecchioni annuncia la propria decisione di rinunciare all'incarico di presidente del Forum universale delle Culture, assegnatogli dal neosindaco di Napoli, de Magistris.

Nella lettera, il cantautore milanese si definisce ironicamente un *poetucolo*, cioè un poeta senza pretese; ma più avanti arriva a dichiarare: «Io resto un *poetastro*». Il civettuolo *understatement*, a questo punto, si incupisce. Suvvia, Vecchioni, non si butti giù. *Poetastro* – appellativo sgradevole anche nel suono – significa falso poeta, poeta da strapazzo. Ma i veri poeti, poi, chi sarebbero? In una sua canzone del 1975, il cantautore milanese li definiva «dei vecchi signori» che «si fanno le pippe / coi loro ricordi [...] e poi strisciano sui congiuntivi: / se fossi, se avessi, se avessi e se fossi, / se fossimo vivi». Se i poeti sono questo, meglio essere tutt'altro. Infatti. Ma allora perché continuare a riferirsi – seppure obliquamente – alla obsoleta qualifica? Mentre riflettevo sul diminutivo e sul dispregiativo scelti da Vecchioni, pensavo all'arcobaleno di alternative che la nostra lingua offre. *Poetino* (o *poetuccio*) sarebbe un piccolo adorabile poeta; *poetetto* un poeta per gioco, candido e spensierato; *poetotto* un buon diavolo di versificatore. Mi veniva in

mente anche *poetone* (un poeta di grosso calibro, magari un po' ingombrante) e – perché no? – *poetista* (uno scrivente che caparbiamente aspira al poetico), *poetiere* (onesto fornitore di servizi poetici), *poetante* (affine a *politicante*) e, infine, *poetaccio*.

La desinenza in *-accio*, in teoria, dovrebbe risultare dispregiativa: un gattaccio è un gatto laido e rissoso. Ma l'italiano non è così schematico. Consideriamo, per esempio, il sottotitolo del libro (Bompiani, 2012) che lo scrittore e poeta Aldo Nove dedica al paroliere-compositore Giancarlo Bigazzi, appena scomparso: «Il geniaccio della canzone italiana». Qui la desinenza in *-accio* assume addirittura un senso elogiativo. Un *geniaccio* – vallo a spiegare a un tedesco, o a un inglese! – non è un genio malvagio: è – come ogni italofono sa – un talento incontenibile, scanzonato, un'intelligenza creativa imprevedibile e travolgente. In questo caso, l'*understatement* – più sottile di quello tentato da Vecchioni – funziona: attraverso l'uso del dispregiativo-elogiativo, la qualifica di *genio* – assai più impegnativa, e inflazionata – viene elegantemente evitata. Almeno in copertina. Nel sottotitolo, Nove si è controllato; nel libro, non ce la fa. Bigazzi, scrive, è uno dei «grandi artigiani che non hanno avuto bisogno di reclamare il proprio nome sulle loro opere perché queste avevano il pudore del genio nella sua piena potenzialità espressiva, in quella forma di umiltà paradossale che solo i grandi hanno, perché i capolavori parlano da soli [...]».

Poco più avanti veniamo informati – casomai prendessimo sottogamba il genio bigazziano – che «una volta Von Karajan interruppe un'intervista [...] perché alla radio stavano trasmettendo *Gloria*: doveva ascoltare un capolavoro».

Viene da chiedersi se del capolavoro il maestro Karajan apprezzasse solo la musica, o anche i versi: «Gloria, / manchi tu nell'aria, / manchi a questa mano / che lavora piano...».

A cosa stia lavorando piano la mano dell'uomo che pensa a Gloria «nuda sul divano» resta avvolto nel vago di cui ogni autentica poesia si sostanzia. Le canzoni infatti – ci avverte Nove – «sono fatte della stessa materia dei sogni».

La parafrasi da Shakespeare è solo il primo di una serie di agganci colti: l'autore di *Luglio* e di *Lisa dagli occhi blu* è circondato, in queste pagine, da un corteggio di scrittoroni e poetoni come

Proust e Valéry, che mai avrebbero sospettato di dover reggere il moccolo in una pop-apoteosi. Ricordate *Ti amo*? «Tiamotì / a-mò / Tiamotì / a-mò [...] Apri la porta a un guerriero di carta / igienica [...]» Dopo avere evocato la mistica notte di pioggia in cui il capolavoro fu composto, Nove ci parla di «una stanza trasfigurata, tutta piena di fumo e di note, sospese, come se Ade dio degli inferi fosse uscito dalle profondità della Terra per portare nuovi suoni e parole [...]».

Accipicchia. Alle lucenti, coloratissime palle culturalesche che decorano l'albero di Natale della canzonetta, la nostra critica ci ha abituati da tempo («effetto Balanzone», lo chiamo io); il dio degli inferi però – che io sappia – non era stato ancora tirato in ballo. A un certo punto, leggendo, mi è venuto il sospetto che qui si facesse il verso al peggiore kitsch del giornalismo musicale solo per divertirsi malignamente alle spalle del lettore. Nove sta scherzando – ho pensato – il suo dev'essere un finissimo gioco letterario, un «esercizio di stile». Poi, però, sono andato a rileggere il resoconto del suo primo ascolto di *Ti amo*: «Era come se tutto si fermasse di fronte a quelle note e a quelle parole. Il ritmo della canzone sembrava essere perfettamente coincidente con quello del vento che iniziava ad alzarsi sul fare della sera e il mio respiro anche: si legava alla musica, in un'unica vibrazione della vita, della mia vita, nella magia di una canzone. Sapevo, in quell'istante, sentivo con certezza che quella canzone avrebbe superato gli anni e i decenni [...]. Ricordo un palo della luce, vicino al quale mi trovavo quando per la prima volta sentii quella canzone, un anonimo palo della luce [...] che però ancora ricordo perché mi trovavo lì vicino nel momento in cui la canzone incominciò».

Davanti a questo personalissimo palo, sento di dovermi fermare. Aldo Nove ha tutto il diritto di emozionarsi per *Ti amo*, *Lady Barbara* o *Eternità*, e io devo rispettare i suoi sentimenti. Sarebbe bello, però, se il riguardo fosse ricambiato. Bigazzi avrà anche venduto (come si legge in quarta di copertina) 200 milioni di dischi, ma quando si dice che le sue canzoni «hanno segnato i *nostri* sogni, le *nostre* speranze, le *nostre* gioie e le *nostre* insicurezze nel corso degli ultimi cinquant'anni» (corsivo mio), quando si afferma – con ossessiva insistenza – che le emozioni che trasmettono sono «di tutti», mi piacerebbe si precisasse che in quella unanime

tribù alcuni cittadini italiani (tra cui il sottoscritto) hanno ancora il diritto di non essere annoverati.

Quando (su «tuttoLibri» della «Stampa», mi pare) ho trovato una pagina dedicata a *La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi* (Mondadori, 2011), a cura di Leonardo Colombati, sono rimasto davvero impressionato. I libri sulla canzone non sono certo una rarità in Italia, e anzi negli ultimi anni si sono notevolmente moltiplicati, ma un'antologia di quasi tremila pagine pubblicata da uno dei più importanti editori non può lasciare indifferenti. Il nome del curatore, d'altra parte, mi creava un lieve imbarazzo. Possibile – mi chiedevo – che uno capace di mettere in piedi un tale monumento critico mi sia del tutto ignoto? Sono quarant'anni che mi occupo di canzoni, e non l'ho mai sentito nominare. Non mi restava che cercare sul web. Una voce di Wikipedia mi ha prontamente informato che Colombati è «uno scrittore e giornalista italiano nato a Roma nel 1970». Oltre a diversi romanzi, ha pubblicato una monografia su Bruce Springsteen (che evidentemente mi era sfuggita) e infine la monumentale antologia in questione. La mia ignoranza sulla sua attività di ricerca (che del resto è reciproca, come desumo dalla bibliografia) dice forse qualcosa sulla particolarità degli studi italiani intorno alla *popular music*. In altri paesi (penso soprattutto all'Inghilterra e agli Stati Uniti) gli studiosi che si occupano di musica pop – sociologi, storici della musica, musicologi – non solo si conoscono, ma sono spesso in contatto diretto, si confrontano, si consultano, collaborano. Il rigore metodologico con cui indagano la produzione popolare è lo stesso che viene applicato alle opere di massimo prestigio; i loro studi sono da tempo equiparabili – sul piano scientifico – a quelli delle principali discipline umanistiche. Anche nel nostro paese linguisti, sociologi, storici e critici letterari si sono dedicati occasionalmente allo studio delle canzoni, ma la maggioranza dei libri in circolazione è scritta da giornalisti, studenti, fan più o meno agguerriti, *outsiders* di varia estrazione, oppure – come nel caso di Aldo Nove e di Colombati – narratori prestatati alla critica musicale. Intendiamoci: il fatto di non possedere competenze specifiche non vieta a nessuno di esprimersi pubblicamente sul cantautore preferito. Il problema nasce quando – come nel caso in questione – lo scritto assume il carattere di uno studio

storico di notevoli proporzioni. Un critico letterario che si accingesse a redigere un'antologia poetica di questa portata andrebbe consapevolmente incontro a una serie di scelte metodologiche complesse e impegnative, che si darebbe poi cura di motivare; nella sua introduzione, Colombati serenamente dichiara: «Qualsiasi canone è arbitrario. Questa antologia della canzone italiana degli ultimi centocinquanta anni lo è al sommo grado: sono io, infatti, il responsabile della scelta dei 1.142 testi che la compongono; mi sono arrogato il diritto di operare scansioni per generi, temi, epoche storiche; ho utilizzato una bilancia del tutto personale per soppesare l'importanza di un interprete o di un autore [...] ho perpetrato esclusioni clamorose e mi sono macchiato di inclusioni discutibili; e tutto questo da perfetto *amateur* [...]».

La definizione che Colombati dà di sé, *amateur* (dilettante, in italiano), si attaglia a gran parte degli autori dei libri sulla canzone che circolano in Italia. *Dilettante* è qualcuno che si diletta di svolgere una certa attività nel tempo libero, senza prenderla troppo sul serio e senza confrontarsi con gli standard dei «professionisti». In un altro paese, la qualifica – applicata al curatore di un'opera di questo rilievo – suonerebbe offensiva; in Italia non suscita alcuno scalpore. Se la canzone è fatta per dilettere, chi meglio di un dilettante potrebbe parlarne?

L'idea che si ha da noi della ricerca in questo ambito è testimoniata anche dall'assenza, nell'antologia, di testi famosissimi come *Emozioni* (Mogol-Battisti) o *Azzurro* (di Paolo Conte, cantata da Celentano). A essere responsabile di queste lacune non è il curatore, che le attribuisce, in una nota, alla «indisponibilità di alcuni editori a concedere l'autorizzazione alla pubblicazione». Il fatto che un editore musicale non sia capace di valutare la differenza tra la pubblicazione di un testo nell'ambito di un lavoro scientifico (o informativo, diciamo) e il suo sfruttamento commerciale mi sembra sintomatico della considerazione in cui è tenuta la canzone in Italia. Da un lato la si tratta (anche molto grettamente) come un prodotto puramente commerciale, dall'altro si continua a reclamare la sua legittimazione artistica, a sbandierarne il valore storico e culturale. Anche Colombati, puntualmente, si premura di «nobilitare» l'oggetto del suo lavoro citando qua e là Aristotele e Robert Frost, Manzoni e Croce; anche lui ci ricorda – come di rito – che la

poesia in origine era accompagnata dalla musica (*ergo*, un testo cantato sarebbe più autenticamente poetico) e arriva a lamentare «come la nostra scuola abbia sempre seguito un approccio contentutistico nell'insegnare la poesia, dimenticando quasi del tutto di mettere in rilievo il suono dei versi, l'aspetto formale (metro, ritmo) del testo poetico» (basta dare un'occhiata ai manuali di letteratura in uso nelle scuole italiane per constatare che questo non è vero; ma pazienza). Un altro *tòpos* canzonario è l'invettiva contro i poeti; qui, il nostro *amateur* supera tutti i suoi predecessori. I poeti – denuncia – non sanno comunicare, non sanno stare davanti a una telecamera. Perché? Perché i loro corpi sono stati «mortificati dall'esercizio della poesia (ore e ore chini su un foglio, con relativa insorgenza di occhiaie, pinguedine e reumatismi provocati dai difetti di postura)». «Tutti i poeti – ci informa più avanti – parlano strano, hanno evidenti difetti di pronuncia». Viene da chiedersi se qualcuno, alla Mondadori, abbia letto queste singolari esternazioni. Probabilmente no; ed ecco un altro segno della considerazione in cui viene tenuta da noi la ricerca sulla canzone.

L'intento dichiarato dell'antologia mondadoriana è quello di «riscattare quella che ci si ostina a chiamare “musica leggera” dall'approssimazione critica». A questo proposito, in una nota del curatore in merito ai testi antologizzati, si legge che «la punteggiatura normalmente è bandita dai testi delle canzoni riprodotti nei libretti dei dischi e nei fogli depositati presso la SIAE e gli editori. È una convenzione universale e non ha motivazioni letterarie e stilistiche [...] ma solo quelle derivanti dalla sciatteria, dalla pigrizia e dall'ignoranza». In effetti, la correttezza filologica degli studi sulla canzone è messa in seria difficoltà dai vizi di cui parla Colombati (anche se le sue affermazioni iniziali risultano un po' troppo perentorie); la soluzione scelta tuttavia, quella di *inventare* di sana pianta la punteggiatura dei testi antologizzati, mi sembra molto discutibile. Mi si conceda qui un riferimento personale, che può forse servire a mettere a fuoco il problema: al testo di una vecchia canzone del sottoscritto, *Stalingrado*, che sulla busta interna del disco (*Un biglietto del tram*, 1975) e nelle successive riedizioni in cd è riportato con tanto di virgole, è stato arbitrariamente aggiunto, nell'antologia, un punto esclamativo che nell'originale non c'era. Capisco che l'enfasi retorica dei versi abbia potuto spingere a questa

scelta, ma in un'antologia letteraria quale curatore si sognerebbe di cambiare la punteggiatura stabilita dal curato, insomma da quello che – con termine forse obsoleto – si chiama l'*autore*?

Il 14 gennaio 2012, «la Repubblica» dedica una pagina all'atteso cd dei ricongiunti Litfiba, *Grande nazione* (Sony Music, 2012). L'intervista, a cura di Ernesto Assante, è corredata – oltre che da foto di Renzulli e Pelù – da estratti di alcuni testi delle canzoni. Leggendo quello del pezzo che dà il titolo al disco, così come riprodotto nel riquadro, mi colpisce l'incongruenza metrica:

Italiani! italiani! italiani!
 se siamo poeti, santi ed inventori
 non impariamo niente
 dalla nostra storia se Roma
 è ladrona e Milano fa la padrona
 l'Italia si desta con un cerchio
 alla testa siamo una
 grande nazione

Altro che rock: questi versi hanno il ritmo di un balzubiente col singhiozzo. Raramente, nella storia della canzone italiana, si erano visti tanti *enjambements*, e tanto insensati. In assenza di punteggiatura – con l'eccezione dei punti esclamativi all'inizio – la sintassi risulta fastidiosamente ambigua (si vedano in particolare gli ultimi tre versi). Le rime sembrano messe giù a casaccio: più che aiutare il ritmo, lo intralciano. Mi chiedo come faranno i Litfiba a cantare questa roba. Compro il disco, e vado innanzitutto a vedere come è stampato questo testo nel libretto interno. Ecco:

Italiani! italiani! italiani! . se siamo poeti, santi ed inventori . non
 impariamo niente dalla nostra storia . se Roma è ladrona e
 Milano fa la padrona . l'Italia si desta con un cerchio alla testa .
 siamo una grande nazione.

Ah, ecco. Proprio come pensavo. Anche se i versi sono stampati di seguito, e separati solo da un puntino, ora si comincia a capire come va intesa la scansione metrica. Di *enjambements* non c'è traccia, le rime sono tornate al loro posto, e fanno il loro dovere. A

questo punto ascolto il pezzo: tutto funziona; le asimmetrie tra i lunghi versi della strofa (senario + senario, settenario + senario, senario + novenario ecc.) si riaggiustano nell'esecuzione di Pelù (il ritornello, «siamo una grande nazione», suona «siamounàgran / denazione», ma a questi spostamenti di accento abbiamo fatto il callo). Il grafico che ha impaginato il riquadro sulla «Repubblica», evidentemente, non ha la minima idea di che cosa sia un *verso*, e se anche sa cos'è, non gli attribuisce alcuna importanza: hanno forse importanza i colori in un quadro? Come molti italiani, dev'essere convinto che in poesia si vada a capo un po' come viene; figuriamoci poi se si tratta del testo di una canzone, per di più rock. Così, quello che ci presenta è un testo nel quale i «versi» (ridotti a *righe*) si formano a partire da esigenze tipografiche, e la distinzione tra strofa e ritornello è del tutto assente. Poco male, si dirà. Il fatto è che i testi si presentano in questo modo casuale e inaffidabile anche a chi le canzoni le studia. Le trascrizioni oltretutto – anche quelle curate dall'autore – sono spesso incongruenti, metricamente, con le articolazioni ritmiche che si ascoltano nelle esecuzioni musicali. Stabilire filologicamente il testo di una canzone è complicato. A qualcuno il problema potrà sembrare pedantesco, puramente accademico; ma se non lo si affronta, sarà difficile assecondare la richiesta di legittimazione culturale della canzone: come si può prenderla sul serio, e studiarla con rigore, dal momento che essa stessa tratta e lascia trattare con tanta sciattezza le sue opere?

Febbraio 2012. I media annunciano che è stato composto il nuovo inno del Popolo della Libertà. L'autore è nientemeno che Silvio Berlusconi in persona. Che paese straordinario è il nostro. Ve la immaginate Angela Merkel che scrive l'inno della CDU? Non c'è che dire, siamo il paese della creatività, il Paese dei Cantautori, dove i leader politici strimpellano canzoni, i consoli italiani all'estero si esibiscono come *frontmen* di gruppi fascio-rock, attempati cantanti tengono interminabili comizi in tv, invitando alla chiusura dei giornali «che non parlano di Dio» (chissà se di qui a un anno questi riferimenti saranno ancora comprensibili al lettore). Alla notizia della creazione berlusconica ne è subito seguita un'altra, ancora più succulenta: J-Ax, già leader degli Articolo 31, accusa l'ex presi-

dente del Consiglio di plagio: avrebbe copiato il testo dell'inno da una sua canzone del 2002, *Gente che spera*. Eccone alcuni versi: «Noi, gente che spera / cercando qualcosa di più / in fondo alla sera / Noi, gente che passa e che va, / cercando la felicità / sopra 'sta terra» (si osservi la rima *spera/sera/tèra*, che sembra inventata da Corrado Guzzanti). Ed ecco il testo del nuovo inno del PdL: «Noi siamo il popolo della libertà, / gente che ama la luce, / che non prova invidia e odiare non sa. / Gente che non ha rancore / e ha come valore la sua libertà / e porta insieme una bandiera nuova, / che non si arrende e non si arrenderà, / che lotta per la verità».

Giudicate voi. A me pare che, più che J-Ax, sarebbero gli eredi di George Orwell a dover denunciare l'ex premier per plagio. Ricordate il «Ministero della Verità» di *1984*, dove si falsificava sistematicamente la Storia? Da dove, se non dalla orwelliana «neolingua», ha tratto ispirazione il Cavaliere per trovare il nome genialmente antifrastico del suo partito-azienda?

GLI EDITORI

Cronache editoriali

Il pubblico dell'editoria di cultura
di Vittorio Spinazzola

Prezzi e e-book: proteggere il valore del libro
di Paola Dubini

I prezzi ultrabassi di Newton Compton
di Maria Serena Palieri

Qui non siamo «Al paese dei libri»
di Roberta Cesana

Quando YouTube fa il best seller
di Daniela de Rosa

Che tempo farà in libreria?
di Laura Lepri

Il fascino (poco sottile) dei supplementi
di Mauro Novelli

Il modernariato librario
di Alberto Cadioli

Ritorno alla scrittura della limpidezza.
Intervista a Luisa Carrada
di Ilaria Barbisan

La concorrenza di prezzo nell'editoria libraria
di Marco Gambaro

CRONACHE EDITORIALI

Il pubblico
dell'editoria
di cultura

di Vittorio Spinazzola

Nel secondo dopoguerra novecentesco prende sviluppo un moto di acculturazione che tende a diminuire l'abisso tra la casta degli intellettuali e la massa della popolazione. La parte svolta dall'editoria libraria fu di metter a disposizione di un pubblico già culturalmente attivo i materiali opportuni per un miglioramento del rapporto con il libro.

La grande stagione della editoria di cultura italiana prende avvio negli anni del dopoguerra e dopo il fascismo, rappresentando uno degli aspetti del risveglio generale di energie intellettuali caratteristico di quel periodo storico. Il nuovo regime di civiltà instaurato dopo il '45 era alle prese con un doppio problema di prospettiva: l'allargamento dell'area asfittica della cittadinanza acculturata, e una modernizzazione del sistema di valori etico-estetici su cui impostare i processi di formazione educativa. Su questo sfondo, un settore considerevole dell'imprenditoria editoriale si adoperò energicamente per rinnovare e rinsanguare le attività di scrittura e lettura.

La spinta decisiva al rinnovamento venne dalla entrata in campo di una generazione di giovani che si era appena lasciata alle spalle le macerie del sistema scolastico fascistizzato assieme alle stereotipie culturali accreditate dal regime. Ad animarli era una grande fame di esperienze di lettura inedite, attraenti, spregiudicate.

È una folla di lettori impazienti, quella che invade le università ancora dissestate materialmente e moralmente, nelle quali gli oggetti librari sono in larga misura inadeguati. L'accademia non

ce la fa a soddisfare le attese e le ansie di scolaresche affascinate dall'urgenza di impossessarsi delle risorse di un sapere internazionalmente aggiornato, nei suoi paradigmi di spregiudicatezza. A questi ragazzi è l'editoria libraria a fornire il modo di attrezzarsi al meglio per entrare a far parte della classe dirigente in formazione.

I settori più dinamici dell'imprenditoria libraria percepiscono le opportunità sotto ogni aspetto interessanti di un rilancio di attività in chiave di sprovvincializzazione. Il fenomeno di una produzione editoriale di livello qualificato ma dissimile dal normale didatticismo scolastico si sviluppa in rispondenza alle esigenze di un pubblico particolarmente ricettivo, in una situazione socio-culturale decisamente straordinaria. La editrice Einaudi ebbe notoriamente una funzione di guida in questo incontro felice di domanda e offerta. Ma la schiera delle aziende rubricabili sotto la categoria culturale è tanto vasta quanto varia: comprende aziende di nascita recentissima assieme ad altre di età decisamente avanzata; imprese di grande mole vicino a iniziative che puntavano a compensare le dimensioni aziendali modeste con l'apertura sagace alla sensibilità di un pubblico da conquistare.

Al di là della pluralità di opzioni ideologiche, dal moderatismo cauteloso al riformismo acceso; e della diversità del peso concesso alle istanze commerciali, l'essenziale era la disponibilità comune a un patto d'intesa con una opinione pubblica giovanile incline ad assumere un ruolo intermedio fra i detentori del sapere umanisticamente inteso e l'inferiorità culturale marcata dei ceti subalterni.

Nel secondo dopoguerra novecentesco prende infatti sviluppo un moto di acculturazione che tende a diminuire la radicalità dell'abisso tra la casta degli intellettuali a pieno titolo e la massa della popolazione poco o pochissimo colta. La parte svolta dall'editoria libraria fu di metter a disposizione di un pubblico reale o almeno potenziale già culturalmente attivo i materiali opportuni per un miglioramento del rapporto con il libro sia di intrattenimento sia di studio e di ricerca.

Il campo di lavoro più significativo per questa sorta di *Kulturkampf* non dichiarata non poteva non essere la saggistica. Ma lo strumento decisivo per la fioritura della primavera libraria postbellica non poteva non essere altrettanto ovviamente il genere

romanzo: che in effetti stava assumendo una posizione egemonica a tutti i livelli del sistema di mercato così come nelle gerarchie del sistema della letterarietà.

Questa dinamizzazione delle attività di scrittura e lettura necessitava però di un superamento dell'arretratezza di strutture di distribuzione e vendita articolate su un numero assai ristretto di esercizi commerciali: poche le librerie in Italia, e rivolte a una clientela molto selezionata sul piano socioculturale. Anche in questo ambito, una strategia di rinnovo non poteva non rivolgersi primamente a una categoria di lettori già in qualche misura scolarizzati, volenterosamente ricettivi ma non di facile contentatura: studenti o ex studenti.

Gli scarsi luoghi materiali d'incontro fisico tra la domanda e l'offerta di beni librari non erano peraltro attrezzati per lo smercio di opere adeguatamente fruibili ma d'indole extrascolastica. Se alle redazioni editoriali spettava di inventare le forme necessarie di mediazione fra l'appello alle competenze specialistiche e le attitudini diffuse, come procedere a familiarizzare il rapporto con la clientela senza venir meno agli obblighi monetari della commercializzazione?

In questa prospettiva si colloca l'adozione di una prassi particolarmente idonea alla conquista di una clientela come gli studenti universitari, culturalmente motivati ma economicamente squattrinati. La strategia consisteva nella organizzazione di una rete di venditori ratealistici itineranti: senza fissa dimora, diciamo così, ma appartenenti alla stessa *couche* socioculturale degli acquirenti potenziali: caso esemplare, quello del giovane Italo Calvino. Per lo più erano studenti anche loro, disponibili a migliorare la propria preparazione collaborando a uno svecchiamento della bibliografia cui fare ricorso per le più plausibili istanze formative e informative.

A un personale stradaio si affidava insomma il compito di smerciare un repertorio molto nutrito di testi, secondo una procedura in uso per grandi opere di indole enciclopedica e alto costo. Si trattava di un lavoro precario ma a suo modo qualificato. Anch'io fui reclutato come ratealista, cosa che avveniva senza troppe formalità, ma non da parte della Einaudi, che era la capofila in questa strategia. Feci un fallimento disastroso, s'intende, non

era la mia strada. E d'altronde non so minimamente se il sistema abbia comportato risultati economicamente apprezzabili né se abbia avuto una durata significativa.

Resta comunque l'attestazione di una idea di editoria non sprovvedutamente priva di preoccupazioni economiche. E appare interessante e persino commovente il tentativo di parcellizzare se non democratizzare le modalità della contrattazione con il ricorso a una sorta di non libreria, come il luogo di un incontro informale al minuto fra domanda e offerta. Personalmente, il primo contatto con una editoria culturalmente nobile mi avvenne per il tramite di un collega di corso, poi divenuto un amico, che fece abilmente entrare in una casa pressoché sfornita di libri un nugolo di saggi dalla copertina rosso acceso.

Lo sviluppo di una attività editoriale intelligentemente fondata sulla sensibilità per le esigenze e attese di una classe dei colti in via di svecchiamento, e il connesso incremento del prestigio delle aziende più lungimiranti, sono fenomeni legati a circostanze di realtà peculiari, irripetibili, e non durevoli. Impossibile pensarli fuori del clima magico della ricostruzione postbellica, sino al fervore straordinario del cosiddetto miracolo economico.

Non per nulla alla stessa stagione risale un altro evento di grande acculturazione libraria, d'indole tutt'affatto diversa: l'avvento dei tascabili economici, di mole e periodicità standard: in primis la «Universale economica» della Cooperativa del libro popolare, poi acquisita dalla Feltrinelli, e pressoché contemporaneamente la «Biblioteca Universale Rizzoli».

L'obiettivo era di costituire una sorta di gran riserva di testi tradizionalmente considerati meritevoli di figurare tra le letture di ogni cittadino dabbene. L'impresa era arduamente ottimistica, giacché presupponeva la convinzione che i testi canonici della letterarietà premoderna fossero fruibili con profitto, fuori di ogni obbligo didattico, da una larga utenza di vocazione umanistica malcerta.

Presto peraltro il campo del libro tascabile si aprì alle tipologie di prodotto più varie, in base solo a una istanza di vendibilità a basso prezzo. La ripresa del grande filone ottocentesco di divulgazione popolare ebbe un effetto particolarmente efficace con il ricorso alle nuove tecnologie di riproduzione delle immagini; gli si

accompagnò il rilancio di un altro genere di commercializzazione a buon mercato, la periodicità a dispense, che portò ai risultati più apprezzati nei «Maestri del colore» dei Fratelli Fabbri.

Nel corso del ventennio dopo la Liberazione si ebbe insomma l'affermazione di una editoria culturale di ricerca che collaborò molto efficacemente alla modernizzazione e al rafforzamento dei ceti intellettuali, in una prospettiva multispecialistica rigorosa ma tenendo fermo un criterio di leggibilità non esoterica. Nello stesso tempo ebbe sviluppo una editoria di divulgazione culturale, dedita alla offerta di testi di utilità affidabile, godibili da una larga cerchia di lettori non impreparati ma non sofisticati. Le due direttrici avevano peraltro un piano di convergenza: mediare la separatezza oppositiva tra la categoria ristretta dei detentori del sapere e l'arretratezza ingenua della maggioranza della popolazione.

Questa doppia linea di sviluppo delle attività librerie si inseriva pienamente nella dinamica a largo respiro che investiva le strutture di fondo della vita di relazione nella civiltà italiana post-bellica. Si potrebbe forse addirittura parlare di una sorta di boom culturale, per indicare lo slancio di un processo di modernizzazione che compensava la tardività con l'ampiezza.

Il processo di acculturazione nazionale seconduvecentesco non può non essere rapportato al cardine di due eventi epocali. Il primo concerne la riforma dell'insegnamento scolastico medio, non priva di limiti ma razionale: con il conseguente incremento sensibile delle file degli alfabetizzati, disponibili alle operazioni di base della lettura. Il secondo avvenimento fu l'avvento del mezzo televisivo, anno 1954, che fornì un linguaggio d'uso comune per l'informazione e l'intrattenimento, d'indole poco aggraziata ma dichiaratamente anticlassista.

A questi due fattori di svolta storica ne deve essere affiancato un terzo, che riguarda specificamente i testi a stampa: l'entrata del libro in edicola, col titolo «Oscar», marca Mondadori, anno 1965. Questo fatto, di indole così chiaramente economica, ha una implicazione culturale forte, in quanto attua una sorta di laicizzazione dell'oggetto libro, che senza rinunciare alla devozione culturale degli intenditori viene messo a disposizione di una larga clientela formata da gente dei più vari livelli di esperienza e competenza. E proprio qui può esser collocato, almeno emblematicamente, un

passaggio decisivo nello sviluppo avvenire della cultura libraria, con un aspetto conturbante.

La meta storica cui la collettività dei colti tende a guardare cambia, anzi si inverte: non è più la diffusione universalistica dei beni librari, in quanto dotati di un valore cui l'attività di lettura riconosce il merito di incivilire chiunque ne venga in possesso. No, ora il problema diventa quello di condurre una battaglia difensiva in pro dei veri libri contro i falsi libri: che saranno per l'appunto quelli dell'intrattenimento, privilegiati a invadere i chioschi delle edicole, nel loro circuito capillarmente ramificato.

Siamo di fronte a un grande paradosso epocale. La premessa è costituita dalla sconfitta dell'analfabetismo e dalla conseguente possibilità di accesso di quote importanti della cittadinanza al mercato della lettura. Il pericolo che viene visto sovrastare la civiltà libraria è indicato nel rischio d'una prevalenza degli interessi e dei gusti della popolazione più numerosa ma meno affinata. L'indice di gradimento di un testo viene fatto valere come sistema di allarme: il successo impone per lo meno diffidenza a chi vede in opposizione antagonistica dati quantitativi e giudizi qualitativi.

I primi «Oscar», che vendono centinaia di migliaia di copie, possono essere culturalmente più che dignitosi: ma a suscitare apprensione è la forma della commercializzazione in sé, con il suo intrinseco antielitarismo. Al di là dell'industrializzazione delle strutture editoriali, la discussione investe il principio di vendibilità, cardine della economia di mercato. L'editoria di cultura appare allora portatrice di un progetto ben diverso da quello che l'aveva vista crescere e maturare: diventa il baluardo per la salvaguardia dei canoni di scrittura e lettura più cari alla cerchia dei detentori del gusto, gli specialisti, che rischiano poi di essere in parole povere i laureati o laureandi in Lettere.

Due sono state le ondate di precoce reazione alla massificazione delle forme di produzione, distribuzione e fruizione dei testi cartacei: e sono profondamente dissimili tra loro, pur se concordanti nell'individuazione dei pericoli da controbattere. La prima riguarda il Gruppo '63 e tutta l'area dello sperimentalismo neo-avanguardistico, orientato a esaltare l'esoterismo della parola sofisticata rispetto alla affabilità dialogica del discorso prosastico, privo di patenti di astrusità laboriosa.

Il senso della rivendicazione di libertarismo espressivo è chiaro: nell'Italia delle cento città e dei cento dialetti stava imponendosi una vulgata duttilmente polimorfa, disponibile a tutte le versioni e gli usi. Un settore della casta dei letterati riluttava ad accettare qualsiasi patto di concittadinanza con gli illetterati, esaltando la solitudine degli idioletti inconfondibili e irripetibili. E una parte dell'editoria più colta e raffinata si mostrò sensibile alle provocazioni snobistiche dello sperimentalismo estremo: con l'auspicio di un rovesciamento degli assetti di mercato, a vantaggio dei testi di leggibilità più ardua. Ma la spavalderia dell'antistituzionalismo oltranzista non poteva compensare la fragilità della impostazione di base. E i neoavanguardisti commisero un errore irrimediabile impostando la loro battaglia centrale sull'antiromanzo, contestando così il modo egemone di elaborazione dell'immaginario nella civiltà moderna.

Ciò d'altronde implicava un attacco frontale alla tipologia di prodotto più pervasiva dell'industria libraria, conferendo ai letteratissimi sperimentalisti un crisma di ribellismo socioeconomico. L'editoria appunto era da considerare un settore particolarmente compromesso nelle manipolazioni etico-estetiche peggiori. Ma questa ambigua avversione all'economia di mercato non ebbe effetti di rilievo significativo.

Altra portata e conseguenze ben più complesse ebbe la contestazione degli ordinamenti della civiltà libraria da parte del movimentismo sessantottesco. A venire messo in discussione qui era il passaggio progressivo dalle strutture editoriali della dimensione artigiana a quelle dell'industria e specialmente della grande industria: con la connessa deriva verso la concentrazione dei capitali e il ricorso a mezzi finanziari estranei al circuito delle attività librarie.

In sostanza, l'apprensione basilare delle masse di giovani e postgiovani entrati in agitazione lungo gli anni settanta era che l'aziendalismo industrialistico inevitabilmente portasse a trattare la merce libro in maniera del tutto analoga a qualsiasi altra merce di normale consumo. Questa preoccupazione assolutamente comprensibile era estremizzata in nome di un ideologismo generosamente irrealistico in cui non c'era alcun posto per la logica della convivenza concorrenziale e l'incremento della diffusione dei beni librari era considerato una sfida per la salute del libro stesso.

In questa prospettiva prendeva corpo una diffidenza ostile contro la forma romanzo, in quanto inganno soporifero di massa. Ma al fondo della mentalità sessantottina c'era di più, c'era un rifiuto della ludicità, spinto al limite dell'iconoclastia antiletteraria, di indole moralistica, che colludeva irreparabilmente con la modernità, e non poteva non esserne sconfitto.

Vero è peraltro che proprio questa sorta di corruccio antimondano ebbe il merito di esaltare il criticismo polemico dell'intellettualità sessantottesca, indirizzandone l'attenzione sugli strumenti e metodi di promozione, organizzazione e gestione del consenso, dunque di condizionamento dei comportamenti sociali. Le parole d'ordine della demistificazione e dello smascheramento non potevano non presupporre dei riferimenti d'indagine analitica alle realtà chiamate in causa, sia pure al negativo.

E ciò implicava una sollecitazione a riconoscere il peso dell'editoria come istituzione funzionalmente fondativa della civiltà moderna. Ecco allora prendere avvio gli studi sulle vicende dell'attività libraria, in Italia e fuori. L'autocoscienza storica e teorica dell'editoria, in altre parole la cultura editoriale, nasce come portato *e contrariis* dalla contestazione antieditoriale, supportata autorevolmente, in Italia e nel mondo, dal radicalismo ideologico di matrice francofortese.

Infine, la stessa demonizzazione dell'editoria, o per meglio dire della commercializzazione del libro, lasciava pure aperto uno spazio per l'idolizzazione di una editoria senza mercato: cioè senza problemi di incrocio tra domanda e offerta di beni librari. A essa poteva ben competere il nome di editoria di cultura. Un mito, ovviamente. Ma i miti, proprio riconoscerli come tali è la condizione che permette di continuar a giostrarsi per intervenire sulla realtà e plasmarla e purificarla.

CRONACHE EDITORIALI
Prezzi e e-book:
proteggere il valore
del libro

di Paola Dubini

Gli italiani comprano sempre più e-book. Ma qual è il tipo di lettore che i libri digitali intercettano più facilmente? Il lettore forte? Quello medio? Il lettore occasionale? A guardare le statistiche, non sembra facile stabilirlo: di sicuro, quasi la metà dei titoli scaricati costa un euro o addirittura meno. Forse gli italiani stanno ancora provando a entrare in confidenza con i nuovi dispositivi e i loro costi, che sono molto elastici rispetto al cartaceo.

Ho sempre trovato curioso l'accanimento sul prezzo dei libri; a settembre ogni anno siamo soliti constatare che i libri di scuola pesano molto e costano troppo e quindi colleghiamo il prezzo dei libri alla quantità di carta di cui sono composti. Passati sono i tempi in cui il libro era considerato un prodotto aspirazionale; oggi Geppetto impegnerebbe il cappotto per comprare l'iPad a Pinocchio invece dell'abecedario. Gli editori non sono stati capaci di fare come Apple: creare sistematicamente un prodotto aspirazionale, ma con volumi da prodotto di massa, e ora patiscono le conseguenze di una spesso ingiusta banalizzazione del frutto del loro lavoro. Alcuni dati sul mercato degli e-book ci segnalano una crescente pressione sui prezzi: ma non dobbiamo dimenticare che la digitalizzazione apre per gli editori possibilità nuove di costruire mercati, usando il prezzo con attenzione. E il mercato è ancora tutto da costruire: non è affatto detto che il futuro ci riservi prezzi bassi e prodotti massificati. L'aspetto più pernicioso del modo in cui consideriamo l'appropriatezza del prezzo degli e-book è rappresentato dal fatto che confrontiamo strutture di costo, e da qui traiamo considerazioni sulle implicazioni per il prezzo; è curioso rilevare che,

mentre anche i prodotti un tempo più banali (come le mutande) da quando si sono trasformati in underwear o in lingerie si sottraggono alle regole della contabilità industriale, i libri, prodotti per definizione carichi di valore simbolico, sembrano essere condannati alla mercificazione più bieca e a diventare vittime del taylorismo chapliniano.

Sì, ma intanto che cosa sta succedendo al prezzo e al mercato degli e-book?

Una delle difficoltà legate all'analisi del prezzo dei libri è data storicamente dalla grande varietà dei titoli in commercio e dalla mancanza di dati puntuali; chiunque si occupa di libri sa bene che le dinamiche di vendita e il ruolo del prezzo sono radicalmente diversi se si parla di novità o di catalogo, di narrativa, di ragazzi o di editoria professionale. E nel caso degli e-book, il contesto competitivo si articola, perché è popolato da editori che pubblicano anche su carta (per i quali si pone il tema del confronto fra prezzi diversi legati alla diversa configurazione dei titoli), da *pure player* digitali e da marchi più vicini a piattaforme di autopubblicazione che a editori *stricto sensu*. Ed è ragionevole ipotizzare che nei tre casi il ruolo segnaletico del prezzo e le considerazioni legate alla sua determinazione siano diversi. Sono quindi davvero grata a Bookrepublic per avermi messo a disposizione il database dei suoi dati di download, parziali perché riguardano un solo operatore e non l'intero settore della distribuzione di e-book, ma completi e aggiornatissimi.

La tabella sottostante mostra alcuni dati di sintesi divisi per anno. Gli intervalli di tempo non sono omogenei, perché abbiamo dati relativi a un anno solare solo per il 2011, ma ho deciso di rappresentarli in questo modo per evidenziare i cambiamenti, più che i valori assoluti.

I dati relativi ai prezzi delle singole transazioni non tengono in considerazione operazioni di *bundling* o promozioni specifiche poste in atto in dati momenti o per particolari titoli/categorie di lettori.

Tabella 1 – Evoluzione degli acquisti di e-book: 15/7/2010 – 6/11/2012

	15-7/ 31-12-2010	2011	1-1/ 6-11-2012	Tasso crescita
Numero transazioni	100	1086	2421	
Numero di titoli	1.623	7.983	13.965	7,6
Prezzo medio a transazione (euro)	5,62	5,74	2,87	-0,5
Transazioni a 0 euro (%)	20	13	21	
Transazioni 0,49-2,99 euro (%)	9,90	23,10	47	3,7
Transazioni 3-6,99 euro (%)	41,40	17,30	21	-0,5
Transazioni 7-9,99 euro (%)	19	15,40	6	-0,7
Transazioni 10-14,99 (%)	9,40	14	2	-0,8
Transazioni >15 euro (%)	0,06	0,70	1	15,7
Prezzo max	26,99	35,99	259	8,6
Numero clienti	100	594	995	
Numero medio di titoli scaricati per cliente	2,60	4,70	6,20	1,4
Numero dei carrelli	100	1.132	1.659	
Numero medio titoli a carrello	1,50	1,40	2,10	0,5

Fonte: Bookrepublic

Che cosa succede dunque nel giro di due anni e mezzo? I dati ci dicono che:

– Aumenta in modo significativo il numero delle transazioni (oltre venti volte; più persone scaricano e-book), in parte per l'aumento dell'offerta (7,6: gli editori allargano il catalogo di titoli digitali, che pure rimangono una porzione molto contenuta rispetto ai titoli disponibili), in parte per un aumento nel numero dei clienti, in parte per il numero delle volte in cui il cliente torna a comprare, in parte per il numero dei titoli che acquista ciascun cliente (1,4) e il numero di titoli a ogni acquisto (0,5). Questi sono tutti segnali molto positivi e incoraggianti, anche se evidenziano indirettamente l'enorme lavoro che resta da fare: i titoli sono pochi rispetto all'offerta, i clienti anche, e se pure il numero di titoli scaricati a cliente nel 2012 (6,2) fa pensare che si tratti di forti lettori, può anche darsi che lo scaricamento (magari invogliato dal prezzo basso) non implichi la lettura. Insospettisce da questo

punto di vista il basso tasso di crescita dei titoli scaricati per ciascun carrello. I risultati sono evidentemente influenzati da una serie di azioni messe in atto dagli editori e dai siti di vendita di e-book (le offerte di un giorno di Amazon, le politiche di prezzo degli editori), ma anche dalla scelta di quali titoli pubblicare in formato digitale.

- Aumenta la pressione sui prezzi. Il prezzo medio a transazione si dimezza, in parte perché aumenta leggermente la percentuale di titoli gratuiti, ma soprattutto perché aumenta enormemente l'incidenza nel catalogo di titoli nella fascia di prezzo 49 centesimi-2,99 euro. È interessante notare il cambiamento avvenuto fra il 2010 e il 2012 dell'incidenza di titoli in questa fascia di prezzo rispetto a quella superiore; se quasi la metà degli e-book presenti sul mercato ha un prezzo medio di un euro, è evidente che la percezione del mercato su quale sia il prezzo di riferimento tenderà al ribasso. E il fatto che sulle novità il prezzo medio sia invece significativamente più alto tenderà a essere percepito dai lettori come una ingiustizia; saranno i lettori a mettere in discussione le strutture di costo sottese alla pubblicazione digitale o cartacea e a costringere gli editori a una strategia di difesa. Sta agli operatori proteggere il valore del contenuto mettendo in atto strategie di discriminazione di prezzo intelligenti. Il prezzo medio cala perché gli operatori stanno attirando deboli lettori che poi fidelizzeranno? O perché ci sono tante promozioni? O perché sono stati inizialmente immessi tanti titoli «di poco valore»? O perché effettivamente gli e-book non possono che essere a prezzo basso perché non possono creare emozioni o dare valore? È da vedere.
- Se il calo del prezzo da una parte e l'aumento dei titoli dall'altra hanno determinato un aumento nel numero degli e-book scaricati, questo non significa necessariamente rilevare una grande elasticità al prezzo. A me sembra piuttosto che siamo ancora in una fase di «studio» del nuovo contesto da parte sia dei lettori, sia degli editori. E quanto più gli attori in gioco prenderanno sul serio questa fase, tanto più impareranno come costruire il mercato, invece di esserne travolti.
- Il calo del prezzo medio a transazione si accompagna a una maggiore varianza fra i prezzi. Non solo il prezzo massimo aumenta vistosamente nell'intervallo considerato, ma anche l'incidenza

del numero di titoli con prezzo superiore ai 15 euro sul totale delle transazioni. In parte questo si spiega con il progressivo allargamento dei generi e non solo dei titoli in catalogo; il valore del contenuto si protegge anche adattando il contenuto alla specificità dei diversi *devices*.

Gli editori stanno mettendo in atto strategie diverse, di catalogo e di prezzo, e questo si traduce ovviamente in quote di mercato differenti fra carta e online. In particolare, rispetto al prezzo si rilevano, nel solo intervallo 0-5 euro, sessanta livelli di prezzo; per quanto i prezzi per i download stiano convergendo attorno ad alcuni valori (99 centesimi, 1,99, 2,99 e 4,99 per citare i valori più frequentemente presenti nella categoria 0-5 euro), gli editori sembrano seguire tre strategie dominanti:

- un solo prezzo per tutti i titoli caricati;
- un livello di prezzo «stravagante» che caratterizzi l'editore rispetto ai concorrenti;
- un livello di prezzo differenziato per collana/marchio o nel tempo.

Ancora, alcuni editori offrono il titolo allo stesso prezzo nell'edizione cartacea e in quella digitale, ancorché in configurazioni diverse, ma questo varia in modo significativo fra generi. I titoli di narrativa e di narrativa di genere tendono ad avere un prezzo più basso di eventuali titoli corrispondenti su carta; viceversa i titoli di opere più complesse o quelli per il mercato professionale tendono ad avere un prezzo con un differenziale più basso rispetto alla versione cartacea. Cosa più importante, le possibilità di modificare il prezzo per periodi di tempo limitati sono molto maggiori nella versione digitale rispetto a quella cartacea; e questo si ripercuote sul dato del prezzo medio ma non necessariamente sui fatturati e sui margini dei singoli operatori.

Anche il mercato dei lettori si sta articolando: i download gratuiti rappresentano circa il 20% delle transazioni ma chi scarica e-book si divide nettamente in due gruppi: chi scarica quasi solo titoli gratuiti (di solito per provare) e chi invece acquista. E fra chi acquista, non stupisce, i forti scaricatori si dividono in due gruppi: un grup-

petto per niente sensibile al prezzo ma molto al titolo e uno più incline ad acquistare in presenza di proposte mirate.

I dati mostrano con chiarezza che il mercato degli e-book è stato costituito inizialmente da forti lettori, onnivori rispetto ai generi, poco interessati all'offerta gratuita di titoli, ma in compenso sensibili al prezzo e quindi reattivi rispetto alle offerte, cui gradualmente si sono aggiunti lettori più specializzati negli interessi, ma simili al primo gruppo come profilo, e lettori più deboli e meno autonomi nelle scelte, molto sensibili al prezzo e a offerte *bundled*. Lo stesso tipo di analisi replicato in un momento successivo e su un campione più ampio mostra la presenza di più gruppi con pattern via via differenziati: un mercato piccolo di lettori forti e anelastici al prezzo, un mercato di forti lettori attento alle offerte e al livello di servizio, un grande mercato di acquirenti deboli e molto opportunisti difficili da fidelizzare.

Molto più che in passato quindi il prezzo è una variabile che può essere utilizzata dagli editori per costruire una relazione con il lettore: per offrire servizio ai forti lettori, per attrarre i lettori deboli, per fidelizzare quelli medi o specializzati. Il prezzo rappresenta una leva di comunicazione per costruire un coinvolgimento digitale; la capacità di servire bene i lettori, di accompagnarli, di stupirli è la scommessa su cui si gioca la costruzione del nuovo mercato. Il prezzo fisso non esiste più: è l'offerta che si adatta al mercato, ma così facendo lo plasma.

CRONACHE EDITORIALI I prezzi ultrabassi di Newton Compton

di Maria Serena Palieri

C'è un editore che non sente la crisi, anzi. Tra classici a poco prezzo, thriller storico-fantastici à la Dan Brown, vampiri vari e romanzi rosa che più rosa non si può, la Newton Compton è costantemente ai primi posti delle classifiche. Merito, anche, di una politica di prezzi che, per il momento, non conosce concorrenti.

Le cifre che snocciolano a via Panama, quartiere Parioli, nella sede della romana Newton Compton, ci costringono a rivedere la classica divisione secondo cui i grandi editori stanno a Milano, i piccoli e medi a Roma. Nel 2012 – dice l'amministratore delegato Raffaello Avanzini, figlio del fondatore del marchio, Vittorio, oggi presidente – qui hanno sfornato centottanta novità, cifra analoga a quella di Feltrinelli, con un posizionamento in libreria al terzo posto dopo Mondadori e Piemme per numero di copie, al quinto come *sell out*. Avanzini spiega che il traguardo dei duecento titoli annui, tra novità e riedizioni, Newton Compton l'aveva sorpassato già da cinque anni. Ma che il 2011 e il 2012 sono stati gli anni del grande balzo in avanti quanto a tirature e copie vendute. Da maggio 2011 il marchio è stato presente nella top ten della narrativa per più settimane con due o tre titoli o, nella top twenty della sola narrativa straniera, anche con quattro o cinque. Nel panorama stressato della nostra editoria – tra crollo dei consumi e rivoluzione tecnologica – la Newton Compton ha giocato l'effetto ottico del classico elefante nella piantagione di fragole: impossibile non notarla.

Con la politica dei prezzi stracciati (è qui che è cominciata la rincorsa anticrisi verso il basso – fino alle novità in hard cover a 9 euro e quelle in tascabile a 5,90, ma anche i classici tascabili a 4,90 – che ha poi contagiato la maggioranza degli editori nel 2012) e con l'offerta di un arcobaleno di generi popolari, siamo di fronte a una nuova Sonzogno per gli anni duemila?

Ed eccoci in via Panama per carpire i loro segreti. Sede doviziosamente arredata – boiserie lucide e ricchi tendaggi – come si deve a un'impresa col vento in poppa. Alle pareti appese le copertine che Mikel Casal – l'illustratore spagnolo già al lavoro per il «New Yorker» – ha disegnato per i «Mammut», la collana che in volumi singoli offre opera omnia di classici, da Kafka a Proust, da Virginia Woolf a Karl Marx, e che più, nella produzione attuale del marchio, rimanda alla filosofia delle sue origini. «Libri grandi, in volume unico, a prezzo basso»: così, nel 1969, esordì Vittorio Avanzini, fornendo soprattutto agli studenti, in paperback, poeti di grande impatto, Lorca e Prévert, libri di psicologia che altri non facevano, *Il capitale* in concorrenza con l'unico altro in commercio, quello degli Editori Riuniti. E, si racconta, i libri di Freud ottenendone il copyright per il Canton Ticino e dribblando così quello di Bollati Boringhieri. Al patron allora si addebitavano due peccati: le traduzioni che imbruttivano i versi non solo di Prévert ma anche di Tagore e Hikmet, e le rilegature che già alla prima lettura si «disfacevano». Ora vedremo come la Newton Compton di oggi proprio di questo faccia ammenda.

E a proposito delle origini, come nacque questo nome anglosassone e composto? «I nomi inglesi andavano di moda» ribatte Raffaello Avanzini con una risata, nello stile diretto che gli è tipico. «E poi con Newton Compton si rendeva omaggio a due scienziati» stempera. In effetti in quegli anni nasceva un altro marchio dal nome esotico, Jaca Book. Ma tornando ai nostri, se Arthur Compton è il fisico premio Nobel, il Newton quale sarà, Isaac o il chimico di Berkeley, Gilbert Newton Lewis? Avendo dimenticato di chiederlo, una volta allontanateci da via Panama resteremo con la nostra curiosità.

Dunque, esordio a prezzi popolari per quel tipo di lettori per i quali in quegli anni i situazionisti coniavano l'espressione

«miseria studentesca». E, quando a fine anni ottanta Marcello Baraghini, situazionista debordiano indefesso, lancia la collana «Millelire» (con cui vincerà un Compasso d'oro), Newton Compton insegue l'onda e lancia i tascabili a 3.900 lire, cioè a un quarto del prezzo standard di allora, e poi i «Centopagine» anch'essi a mille lire, «soprattutto classici fuori diritti» spiega Avanzini.

La linea dei prezzi ultrabassi ha valso negli anni a questa editrice polemiche, e anche insulti, di varia natura. Il più frequente? «Sono dei fotocopiatori, non degli editori.»

Ma il fatto è che quando la crisi si manifesta chi è il più pronto a cavalcarne l'onda, anziché farsi sommergere? Elementare...

Eccoli con il know-how del perfetto editore economico. Ma anche con un altro asso nella manica: da qualche tempo Newton Compton ha cominciato a spigolare nel campo della *women's fiction* – Avanzini la chiama più latamente «narrativa contemporanea» – e lì già prima della crisi hanno pescato un pesce di pregio, *I diari del vampiro*, la urban fantasy di Lisa Jane Smith (poi diventata un serial tv) che, col suo milione e mezzo di copie vendute, precede lo sfracello sanguinario-romantico della Meyer con cui un altro editore nostro, Fazi, poi risanerà i bilanci.

Ed eccoci così lontani anni luce dalle miserie situazioniste. Eccoci nel paradiso del capitale, dello shopping e della moda: da Tiffany. Newton Compton diventa infatti negli ultimi due anni il marchio che fornisce a prezzi bassi ma in hard cover (non si scompaginano più, li abbiamo sperimentati personalmente), con le copertine in toni pastello, romanzi rosa con alcuni tratti comuni: i nomi anglosassoni delle autrici, Ali McNamara e Cora Harrison, Melissa Hill e Milly Johnson; l'ambientazione per lo più nella Grande Mela con escursioni in Irlanda o Londra; e titoli che fanno ricorso a *topoi* della commedia sofisticata come Tiffany (l'originale di Truman Capote/Blake Edwards qui si declina in *Un regalo da Tiffany*, *Un diamante da Tiffany* e così via, con silhouette alla Audrey Hepburn che si stagliano in copertina), oppure *topoi* della narrativa femminile come il Darcy di Jane Austen, ma anche a odori, profumi, sapori, cannella e *cupcake*, zucchero e cioccolato. Mescolando si può arrivare a dei veri cortocircuiti, quali *Colazione da Darcy* o direttamente *Come Jane Austen mi ha rubato il fidanzato...*

Di miseria, a via Panama, non c'è l'ombra. Ma un po' di lezione debordiana, sull'autoreferenzialità della società dello spettacolo, volenti o no, la applicano.

Non tutto è rosa. Tra i generi che l'editrice pratica con successo ci sono il thriller storico e l'esoterico. E qui ecco una novità vera: tre autori italiani. Marcello Simoni, nel filone thriller storici, lavora sui «meta-libri» (libri sui libri o in cui, più semplicemente, la parola «libro» o una sua variante compaiono nel titolo) con *Il mercante di libri maledetti* e *La biblioteca perduta dell'alchimista*, Francesco Fioretti è in zona complotti con il *Libro segreto di Dante* e *Il quadro segreto di Caravaggio*, mentre Davide Mosca, con un thriller sì in biblioteca ma attuale – *Il profanatore di biblioteche proibite* –, sfida Dan Brown.

Gli Avanzini sono insomma i primi ad aver capito che, se noi italiani deteniamo un forziere di storie, simboli, personaggi capaci di accendere la fantasia delle masse planetarie, è ora che lo sfruttiamo in proprio. Sia Simoni che Fioretti sono stati tradotti in una decina di lingue.

Intanto Newton Compton, a rischio di sembrare un po' dissociata, continua a lavorare nei suoi filoni classici: continuano le guide sulle città «sparite» (Roma sparita, Firenze sparita ecc.), seppure con un peso percentualmente molto ridotto, sei titoli annui contro i cinquanta di narrativa; si coltiva qualche autore con cui, visto che si è a Roma, e a un passo da via Fratelli Ruspoli dove ha sede la Fondazione Bellonci, tentare l'alea dello Strega («ma è chiaro che non possiamo vincere. Perché? Ma perché è così») commenta franco Raffaello Avanzini: ultima Lorenza Ghinelli arrivata in cinquina nel 2012; e, ecco l'ammenda per il passato, si ritraduce *l'Ulisse* di Joyce, apprezzata poderosa impresa di Enrico Terrinoni.

Ma è chiaro che la vera scommessa qui è l'altra: quella industriale da mass market. La struttura si è arricchita perciò di due scout, a Londra e a New York, di quattro editor e due grafici. E di un rapporto oliato con la Scuola Holden, dove si vanno a cercare nuovi autori da mettere in produzione. Chi li critica dice: «Lavorano sull'effimero, perché non creano nuovi lettori. Chi legge i loro rosa poi cercherà nutrimento analogo nelle soap opera». Sarà, dicono in casa editrice, ma noi negli anni della cri-

si siamo gli unici con il segno più. E, per precauzione, toccano ferro. Perché va bene il marketing ma a via Panama le boiserie fatte dall'artigiano è questo che nascondono: ferro come talismano, da toccare quando il vento è in poppa e si ha paura dell'invidia...

CRONACHE EDITORIALI
Qui non siamo
«Al paese dei libri»
 di Roberta Cesana

Nella tempesta di cifre negative che ha investito il mondo editoriale nella prima metà del 2012 l'unico dato che possiamo provare a prendere come incoraggiante è quello che disegna un calo meno sensibile delle librerie indipendenti rispetto alle librerie di catena. Ma resta il fatto che – tra e-book, online store, self-publishing e quant'altro – le librerie sembrano aver perso quella posizione di rilievo che prima avevano nella vita di molti lettori, o almeno di quelli forti.

Nel giugno scorso Milan Kundera ha pronunciato un discorso di ringraziamento per il premio all'insieme della sua opera che la Bibliothèque nationale de France gli ha conferito. Secondo lui «il nostro tempo comincia a mettere i libri in pericolo» ed è a causa di questa angoscia che da molti anni ormai aggiunge a tutti i suoi contratti, in qualsiasi paese del mondo, una clausola in base alla quale i suoi romanzi «non possono essere pubblicati che sotto la forma tradizionale del libro». «Affinché li si possa leggere solo su carta – aggiunge lo scrittore – non su uno schermo.»

In un altro contesto, gli editori Claudia Tarolo e Marco Zapparoli (Marcos y Marcos) hanno dichiarato i motivi per cui una delle poche sorprese positive nell'editoria libraria italiana di quest'anno – *Se ti abbraccio non aver paura* di Fulvio Ervas, tradotto in sei lingue e presto al cinema – non esiste in versione e-book: «per noi sostenere i librai significa dare a loro e al libro fisico l'esclusiva».

La pretesa di Milan Kundera ha senz'altro il valore di nobile attaccamento a quel modo «libresco», come lo chiama George Steiner, di considerare gli scritti, ma nessuna clausola può fermare

la nuova realtà che avanza e tramite una semplice ricerca in Google oggi chiunque è in grado di scovare in rete la celebre edizione Adelphi dell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* illegalmente digitalizzata e pronta per essere «scaricata» in formato pdf su e-reader, tablet o telefonini (del resto, secondo stime dell'Associazione italiana editori, tre e-book su quattro in classifica esistono già sul web in versione pirata).

Così come possiamo ipotizzare che, nonostante la lodevole iniziativa e l'intraprendente creatività, i risultati di vendita della prima notte bianca delle librerie indipendenti – organizzata, tra gli altri, da Marcos y Marcos il 21 giugno scorso – non serviranno purtroppo a cambiare il tetto panorama che i dati più recenti hanno dipinto sullo sfondo dell'editoria italiana del 2011 e dei primi mesi del 2012.

«La tempesta perfetta», «Libri e librerie in profondo rosso», «Il dicembre peggiore degli ultimi trent'anni»: sono solo alcuni dei titoli che abbiamo letto sui quotidiani nazionali nei giorni del Salone del Libro di Torino quando l'Associazione italiana editori ha presentato i dati Nielsen per il settore: un primo trimestre 2012 che segna -11,8% a valore sull'anno precedente, con il segno negativo che ricade soprattutto sulle librerie di catena (-12,8%), seguite dalla grande distribuzione (-11,7%) e dalle librerie indipendenti (-10,6%). Per le librerie online c'è un -12,4% che non comprende però i dati Amazon e che non ha quindi nessun valore reale.

In questo stillicidio di numeri negativi, l'unico dato che potremmo provare a prendere come incoraggiante è quello che disegna un calo meno sensibile delle librerie indipendenti rispetto alle librerie di catena. Si tratta di un dato che ribalta la situazione registrata da Nielsen lo scorso anno (-5,2% per le indipendenti e +10,9% per le catene) e che se l'anno prossimo venisse confermato potrebbe essere un utile incoraggiamento per tutti gli attori in scena (autori, editori, lettori) ad ascoltare un po' di più la flebile voce dei librai indipendenti, troppo spesso soffocata dai sonori proclami dei colossi dell'editoria italiana.

Cosa è successo alle librerie di catena?

Gli accordi commerciali fra le librerie di catena e le case editrici hanno portato a una massificazione tale da «ingorgare» il sistema.

«Pur di ottenere percentuali di sconto maggiori ci siamo portati in libreria quantità enormi di titoli che, in moltissimi casi, non hanno portato ai risultati sperati» spiega il libraio bolognese Marino Buzzi (cronachedallalibreria.blogspot.it), che prosegue: «L'enorme quantità di prodotti che hanno invaso le librerie negli ultimi anni ha portato a una saturazione del mercato [...]. A un certo punto, a parte pochissimi casi, non è più bastato comprare la vetrina o chiedere al libraio di turno di costruire grattacieli con il presunto best seller. Le vendite sono calate drasticamente e lo scontrino medio è sceso sia per numero di libri che per prezzo del singolo libro». Sempre Buzzi: «Chi lavora in una libreria di catena sa che il nostro ruolo, oggi, è quello di fare tessere, di servire il più velocemente possibile il cliente, di esporre libri che non abbiamo scelto noi».

In questo contesto non stupisce che durante il Salone del Libro di Torino cinquantasei editori abbiano firmato un manifesto che è un vero e proprio atto di accusa verso la PDE, la casa di distribuzione che storicamente distribuiva i piccoli editori ma che dal 2008 fa parte del gruppo Feltrinelli e che oggi con Messaggerie, RCS e Mondadori si divide il mercato della distribuzione. Nel manifesto i piccoli editori lamentano che una riduzione «forzata» della presenza in libreria «causa prenotati a volte insignificanti, oppure un innalzamento eccezionale del tasso di resa dovuto soprattutto a insolvenze finanziarie della filiera e non a carenze delle case editrici». Secondo i firmatari del manifesto, il problema risiede nei sempre maggiori accentramenti dei processi produttivi e nei recenti cambiamenti strutturali: nella distribuzione e nella promozione, nei riasseti e nelle riconfigurazioni di interi settori, nelle aggregazioni e nelle acquisizioni. Come non vedere, del resto, il problema che attraversano oggi questi editori? Una volta i distributori come la PDE facevano un po' da «incubatore» per i piccoli, li promuovevano, li proteggevano. Senza contare che, storicamente, la promozione e la distribuzione erano separate in modo da creare quella sana concorrenza che giovava ai libri e che chiaramente oggi si perde.

«Cari editori, ascoltate i librai indipendenti»

L'associazione che raggruppa il maggior numero di librerie indipendenti del nostro paese, l'ALI, le definisce «attività commerciali

libere, senza altro interesse se non quello di vendere libri. Luoghi dove le persone si confrontano, dove il consiglio del libraio è ancora un bene prezioso, dove la politica di assortimento e di presenza degli editori è garanzia di pluralità e di libera circolazione delle idee; dove la pratica del consumo culturale non degenera in cultura consumata». Ma oggi le librerie indipendenti non hanno vita facile, minacciate da un lato dai colossi di catena e dall'altro dalle librerie online.

Secondo Alberto Galla, presidente dell'ALI: «alle problematiche della filiera bloccata si aggiungono oggi quelle relative alla forte crisi dei consumi e alla trasformazione del mercato, con il grande sviluppo del commercio online di libri fisici e il lento e inesorabile avanzare del libro digitale». Avviata una fase di forte rinnovamento che poggia su un programma di formazione permanente, l'ALI auspica anche un rapporto nuovo e maturo con gli editori e in questo senso il suo presidente si fa portavoce di una proposta: «che tutti, i grandi come i piccoli editori, si concentrino a produrre buoni libri». Perché la difficoltà delle librerie indipendenti si può, sempre secondo Galla, ricondurre principalmente a problemi di natura finanziaria causati dall'eccessiva produzione editoriale. E in un mercato caratterizzato più dall'offerta che dalla domanda è fatale che questo avvenga.

Librerie di catena e librerie indipendenti sembrerebbero quindi accomunate dagli stessi problemi. Non solo l'editoria – parafrasando Jérôme Lindon – è l'unico settore che ha risposto a una diminuzione della domanda con un aumento dell'offerta. Tanto più, megastore e piccole librerie si trovano a dover affrontare quello che, nell'ambito del vero e proprio tracollo delle vendite registrato fra l'ultimo quadrimestre del 2010 e l'ultimo quadrimestre del 2011 (il numero di acquirenti di «almeno un libro» è diminuito del 10%), è il dato forse meno prevedibile e di conseguenza maggiormente angosciante, cioè il calo dei lettori forti (-20% negli acquisti e -18% nella lettura) dai quali, come è noto, l'economia del libro dipende in maniera sostanziale. E in questo senso i dati Nielsen sono inesorabilmente confermati anche dall'Istat (dati diffusi il 21 maggio 2012): tra i 700mila lettori che si sono volatilizzati nel 2011 molti sarebbero proprio i lettori forti.

Dove sono finiti i lettori forti?

Si potrebbe imputare questo calo agli effetti della Legge Levi e proprio mentre scriviamo si sta svolgendo un incontro in Commissione Cultura della Camera con l'intento di analizzare il mercato a dodici mesi dall'entrata in vigore della tanto dibattuta legge che regola il prezzo dei libri (Legge 128 del 27 luglio 2011). Valutazioni tutt'altro che facili da fare, visto che la cosiddetta «legge anti-Amazon» è arrivata in contemporanea con la crisi economica generale e con il rallentamento delle vendite. Secondo Gino Roncaglia, per esempio, «l'errore di strategia non poteva essere peggiore: proprio in un momento di crisi, in cui sarebbe stato essenziale rafforzare la percezione del carattere anticiclico del libro, si è data invece l'impressione di un giro di vite sui prezzi» senza contare che «un risultato collaterale del tetto agli sconti è stato quello di esacerbare il meccanismo Newton Compton: per fare percepire al lettore di aver fatto un buon affare, non avendo a disposizione la valvola degli sconti, si ricorre sempre più spesso a prezzi di copertina aggressivi, molto visibili ed esageratamente bassi, con il contrappasso spesso rappresentato dalla bassa qualità dei contenuti del prodotto editoriale».

Ma ci si potrebbe anche, legittimamente, chiedere se i lettori forti, spinti dalle motivazioni più diverse e imperscrutabili, non siano invece passati al digitale. Se ci atteniamo ai dati forniti dal Centro per il libro e la lettura sembrerebbe di no, perché la percentuale dei lettori che hanno acquistato almeno un e-book nel corso del 2011 è solo dell'1%. Ma i dati Istat sulla produzione libraria ci dicono invece che nel 2011 il 17,5% dei lettori forti (contro il 4,3% dei lettori deboli) ha acquistato prodotti editoriali tramite Internet. E sappiamo inoltre che nell'ultimo anno sono stati venduti in Italia circa 400mila e-reader. In questo modo i conti tornerebbero e si confermerebbe anche la tendenza che arriva, neanche a dirlo, dall'America: il ritratto del lettore di e-book proposto dall'ultima ricerca del Pew Research Center è quasi perfettamente sovrapponibile a quello del lettore forte di libri stampati, e secondo il Book Publishing Report gli e-book «anziché scovare nuovi lettori, per lo più hanno cambiato il DNA dei lettori e degli acquirenti di libri che già c'erano».

Come dire: per resistere agli e-book, le librerie hanno una sola via d'uscita: vendere gli e-book.

Strategie di sopravvivenza

Come è emerso, per esempio, al convegno *Soluzioni per vendere l'e-book in libreria* del Salone del Libro di Torino. Lì Giorgio Pignotti, della libreria Rinascita di Ascoli, ha illustrato l'esperienza di MacBOOK, il sistema gestionale che permette di vendere a un ipotetico cliente libri sia di carta che elettronici, convinto che i secondi possono essere la soluzione ideale per accontentare chi cerca libri da tempo fuori catalogo o anche solo momentaneamente esauriti. Ma non necessariamente, perché questa – come ha fatto notare invece Marco Ghezzi, della piattaforma Book-republic – è un'impostazione culturale che guarda all'e-book ancora come un surrogato del cartaceo, mentre sarebbe bene iniziare a considerarlo come un prodotto in sé vero e proprio. «C'è anche da dire» ha aggiunto Pignotti «che se lo 0,9% su cui quest'anno si sono attestate le vendite di e-book in Italia diventasse il 20% degli Stati Uniti, i librai finirebbero per chiudere tutti, perché nessuno si può più permettere il 20% in meno di fatturato». Ecco perché il libraio deve aprirsi all'e-book, «perché fai il libraio, cioè il mediatore culturale, perché sennò lo fa qualcun altro e un sacco di altri perché», tra cui quello citato da Maurizio Guagnano, della libreria Liberrima di Lecce: per lui è addirittura «necessario» che gli e-book siano venduti in libreria, per «far sì che il lettore in libreria continui ad andarci, e non si accontenti della scorciatoia dei siti di e-commerce, dove trova il cartaceo e l'e-book con qualche clic senza muoversi da casa». «È come se il libraio dovesse sempre difendersi da qualcosa (una volta le grandi catene, adesso l'e-book) e non invece agire. È vero, col 20% in meno di fatturato non si campa, ma sostituendo quel 20% con qualcos'altro, lavorando come negozio, allora ce la si può fare. Insomma, il libraio deve attrezzarsi, pensare di andare un po' avanti». Come sta facendo il gruppo Simplificissimus, che a Torino ha anticipato Ultima Books Pro, un progetto per vendere gli e-book anche all'interno dei negozi fisici indipendenti, dove gli

stessi librai non solo consiglieranno i clienti ma potranno scaricare per loro i libri elettronici.

E sempre nell'ottica dell'integrazione tra digitale e fisico si colloca sicuramente una delle grandi novità di quest'anno, vale a dire la nascita di un nuovo operatore multicanale, «prodotto» della fusione tra Ibs.it e la catena di negozi Melbookstore. Un nuovo soggetto, di primaria grandezza, con un fatturato complessivo di 100 milioni di euro, circa 260 addetti, 9 grandi negozi con una superficie complessiva di 8.000 mq, un magazzino centrale di 9.000 mq, i siti internet Ibs.it, MYmovies.it e Wuz.it. Al centro di tutta l'operazione c'è un ambizioso progetto di formazione che punta alla creazione di un nuovo tipo di libraio: «oltre a essere capace di consigliare i titoli, dovrà essere in grado di aiutare a scegliere e a usare un e-reader, a scaricare per il cliente il titolo introvabile e persino a reinstallare un software che non funzioni. Questo libraio sarà un consulente del lettore che non si limiterà a vendere i libri della "sua" libreria ma che, se necessario, spiegherà passo passo come accedere allo sterminato catalogo online di Ibs.it» spiega Alberto Ottieri, presidente di Giunti e Messaggerie.

Poi c'è un esempio che è sotto gli occhi e sulla bocca di tutti, quello della catena di librerie inglese Waterstones salvata dal fallimento e acquistata da un oligarca russo (Aleksandr Mamut) che, subito dopo l'acquisto, ha messo a capo delle librerie James Daunt (fondatore di Daunt Books, una catena di cinque librerie che puntano tutto sulla preparazione dei librai, sulla qualità dei libri e su un catalogo forte). Un incarico, quello in Waterstones, che ha obbligato Daunt a includere tra le sue priorità l'e-commerce e le operazioni online, a diventare competitivo nel mondo dei dispositivi digitali e della lettura elettronica. Secondo lui tutti i librai, oggi, devono conoscere la rivoluzione digitale in atto: «gli e-book esistono e per noi librai costituiscono un'enorme opportunità [...], dobbiamo fare in modo che l'offerta digitale sia almeno altrettanto buona di quella di Amazon, dobbiamo diventare bravi anche nel distribuire, oltre ai libri fisici, gli e-book, i tablet, gli e-reader». Sembra cauto invece, a proposito, Carlo Feltrinelli: «L'idea di James Daunt di attivare la vendita di e-book all'interno delle librerie può essere una buona idea, ma per ora sospendo il giudizio. Noi puntiamo a una maggiore inte-

grazione tra il sito Feltrinelli e il luogo fisico delle librerie, cercando di creare un mondo coerente e funzionale».

Digitale all'italiana

Sulle «Amazon italiane» e sugli e-book mancano dati reali (il fatto che, per politica aziendale, Amazon non li fornisca non permette di fare confronti) e c'è ancora confusione ma, fatte le debite differenze con la trimurti americana (ad Amazon e a Apple Store da maggio si è aggiunto anche Google Play), i risultati cominciano a vedersi anche da noi.

L'ultimo rapporto dell'Associazione italiana editori parla di un aumento del 55,3% degli acquirenti e del 59,2% dei lettori di e-book nel 2011. La quota di mercato è ancora piccola (0,9% dei canali trade) ma, se guardiamo per esempio alla produzione di titoli, a maggio 2012 si registra già un aumento del 180% sul 2011 (4,4% dei titoli in commercio)

Secondo i calcoli effettuati dal «Corriere Economia» al 25 aprile 2012 erano stati venduti, in un anno, 456.400 e-book da quelli che potremmo definire i cinque protagonisti dell'e-book all'italiana: Ibs, Feltrinelli, Bol, Bookrepublic e Edigita. Le prime tre sono librerie online pure, la quarta è una libreria-distributore mentre Edigita fa caso a sé come distributore puro. Sempre secondo stime incrociate sui dati di vendita forniti dagli interessati (e sempre escludendo Amazon), Ibs (del gruppo Giunti e Messaggerie) deterrebbe una quota di mercato pari al 20%, Feltrinelli del 18%, a seguire Bol (di Mondadori), Edigita con il 15% e Bookrepublic con il 9%. A questi andranno aggiunti almeno i nomi di Ultima Books, Libreria Rizzoli, Cubolibri, Webster, Libreriauniversitaria, EbooksItalia, Deastore, Hoepli. Da segnalare, a nostro parere, non solo l'attivismo mediatico ma anche l'approccio facilmente accessibile e insieme molto innovativo di Bookrepublic e di Ultima Books. Il primo si distingue per la continua proposta di «bookpack», raccolte che racchiudono ora titoli di grandi autori, ora le saghe più note, ora particolari percorsi di lettura pensati dalla redazione e venduti a un prezzo scontato; il secondo si caratterizza per il fatto che in alcuni casi offre, insieme al-

la possibilità di comprare gli e-book, anche quella di noleggiarli, per due o sette giorni. Entrambi gli store inoltre forniscono un numero telefonico al quale si può rivolgere l'utente che si trovi eventualmente in difficoltà con le procedure di acquisto online: un servizio non da poco nell'era della disintermediazione digitale.

Un discorso a parte merita invece lo sbarco in Italia di Google Play, avvenuto, come dicevamo, a maggio 2012 e da «tenere d'occhio» per almeno due motivi. Innanzitutto perché dopo Stati Uniti, Regno Unito, Canada e Australia, il nostro paese è il primo di lingua non anglosassone dove il sito più visitato al mondo estende il suo servizio di vendita di libri digitali: per una volta siamo dunque in anticipo rispetto a Francia e Germania. Poi perché il suo sistema di fruizione, totalmente innovativo, si pone come una vera alternativa rispetto al modello dominante: Google, infatti, non sceglie di puntare su un dispositivo ma consente di sfogliare l'e-book direttamente dal browser web grazie al *cloud computing*. Vale a dire che il libro diventa visibile su tutti i dispositivi che siano semplicemente connessi a Internet, dal pc, agli smartphone ai tablet, agli e-reader (eccetto il Kindle, per ora) e che se si interrompe la lettura su uno dei supporti si può ricominciare su un altro nello stesso punto in cui ci si era interrotti. Dopo la lettura, l'e-book resta nei server Google, accessibile dal proprio account, che diventa a tutti gli effetti uno spazio virtuale in cui conservare la propria biblioteca, e registrandosi ogni volta con il proprio username e password il sistema elimina anche la necessità del DRM (Digital Rights Management), ovvero la tanto discussa tecnologia antipirateria usata dalla maggior parte dei grandi editori italiani. Senza eliminare però – anzi aumentando – la possibilità di tenere traccia di ogni nostra azione online. Sì, perché Amazon, Apple e Google riescono ad avere sui loro lettori informazioni molto precise grazie alle App (applicazioni) che servono a scaricare il libro e a connettersi con la libreria virtuale. I vari tablet utilizzati per la lettura degli e-book registrano quanto tempo un lettore dedica alla lettura, come ha scelto il libro, quali parti legge e quali decide di trascurare, quanto tempo impiega a leggere un determinato numero di pagine, quante ore dedica ogni giorno alla lettura. Tutte informazioni preziose per orientare il mercato. Barnes & Noble, per esempio, ha iniziato da tempo a raccogliere dati sulle abitudini dei

lettori e ha deciso di comunicarli agli editori per aiutarli a produrre libri in grado di interessare il lettore.

«*Gli editori devono sudare*»

Secondo Jeff Bezos oggi nel business editoriale ci sono solo due attori ad avere il futuro garantito: i lettori – che con gli e-book risparmiano e hanno accesso alla loro libreria virtuale in ogni momento – e gli autori ai quali Amazon paga il 70% dei diritti. «Tutti gli altri devono lavorare per assicurarsi un futuro» e, a guardarla da una certa prospettiva, l'altro anello più debole della catena, dopo quello della distribuzione libraria, sembrerebbe proprio essere la mediazione editoriale. Perché digitalizzare il catalogo oggi non basta più e il vero salto per gli editori diventa rovesciare l'intero processo di produzione, pensando a un libro digitale che solo poi (forse) verrà stampato, come avviene nella serie «Rizzoli First»: una collana di narrativa che esce prima in versione e-book, anche in inglese, e che solo in un secondo momento vedrà, eventualmente, le stampe. Una strategia editoriale questa già saggiata da Rizzoli nell'ottobre 2011 – quando ha pubblicato in anteprima digitale *War Horse* di Michael Morpurgo mentre il libro di carta e il film di Spielberg sono usciti tra gennaio e febbraio di quest'anno – con percentuali di vendita e-book comparabili a quelle del mercato americano secondo quanto dichiarato da Marcello Vena, responsabile digitale in RCS Libri, che specifica: «sperimentiamo il lancio in anteprima digitale di titoli per cui abbiamo una fondata certezza che tale operazione sia più efficace rispetto alla pubblicazione in contemporanea carta più digitale. È un nuovo modo di fare editoria che si aggiunge e non si sostituisce agli altri». Con questa logica stanno nascendo anche altre collane esclusivamente digitali che per ora hanno scelto soprattutto di utilizzare la forma breve, spesso un racconto o un reportage, al prezzo di un caffè: «Feltrinelli Zoom», «Chiarelettere Original», «SperlingTips», «In un batter d'occhio» (Vallardi), «zeroquarantanove» (Newton Compton) sono alcuni esempi che si vanno ad aggiungere alla produzione degli editori nativi digitali come 40k e Sugaman. Mentre Laterza sta sperimentando il social e-book, un libro interattivo lanciato a capitoli

online, e Quintadecipertina (altra casa editrice digitale, nata nel maggio 2010) propone al prezzo di 12 euro l'abbonamento per un anno a un singolo autore che si impegna a pubblicare almeno quattro testi inediti, oltre a intrattenere un rapporto personale con il lettore attraverso le e-mail e i social network.

Ma, e-book a parte, va detto che la battaglia tra la vecchia e la nuova editoria si gioca su un'altra questione che appare ormai cruciale: il self-publishing. Un sistema di pubblicazione autonoma che non solo porta grandi vantaggi agli autori già affermati (lo ripetiamo: Amazon, nella veste di editore, garantisce all'autore niente poco di meno che il 70% dei diritti), ma che fatalmente attrae molti aspiranti scrittori rifiutati dalle case editrici (è sulla bocca di tutti il caso, ormai ben noto, di Amanda Hocking i cui romanzi, nati dal self-publishing, sono diventati best seller di carta, tradotti anche in italiano). Secondo l'Associazione italiana editori sono 38-40mila le opere autopubblicate disponibili a oggi, in formato cartaceo, nel nostro paese: il 5-5,5% dei titoli in commercio. Numeri a cui si aggiungono anche 6.000-6.500 e-book creati con il self-publishing (sebbene, precisa l'AIE, questa cifra comprenda anche una fetta degli stessi testi cartacei ma in versione digitale). Negli Stati Uniti i titoli usciti con il self-publishing sono stati 211.269 nel 2011, di cui il 41% e-book. Secondo una ricerca di A.T. Kearney – Bookrepublic dello scorso febbraio, nel 2011 negli Stati Uniti la quantità di download di libri autopubblicati è stata pari al 3-5% del mercato complessivo dell'e-book e il self-publishing ha provocato una perdita di fatturato per gli editori tra i 70 e i 120 milioni di dollari. Nessun dato, invece, è ancora disponibile sui ricavi (o le perdite) legati al self-publishing in Italia. Alla domanda che sorge spontanea – se gli autori possono rivolgersi direttamente ai lettori, quale ruolo rimane per gli editori? – risponde bene Giovanni Peresson, responsabile Ufficio studi dell'AIE: «L'attuale sistema del self-publishing è piuttosto un self-printing, perché non è previsto alcun lavoro editoriale. Degli editori c'è ancora bisogno. I libri autopubblicati, per esempio, sono essi stessi un bacino in cui fare scouting e qualcuno lo ha già capito: Gems attraverso il meccanismo del concorso letterario IoScrittore; Piemme con un servizio di self-publishing destinato ai bambini lettori di Geronimo Stilton; Mondadori annunciando una piattaforma di autopubblicazione

che sarà lanciata a breve». Tutto vero e sacrosanto, ma dall'e-book pubblicato con l'editore all'e-book pubblicato con Amazon o autopubblicato il passo è davvero breve ed è questa forse – questo possibile cambiamento del rapporto di forza con gli editori – una delle chiavi che potrebbe (e dovrebbe) spingere i librai a non ragionare solo come commercianti. Che comunque devono sudare, anche loro.

Fatti i libri, ora dobbiamo fare i lettori

Persino il «Guardian» si è chiesto recentemente se le recensioni online dei lettori superino quelle dei critici nel motivare all'acquisto e sulle pagine del «Corriere della Sera» Filippo La Porta ha proclamato la fine della critica, «o almeno di qualsiasi pretesa di autorevolezza e prestigio della critica tradizionale», notando che sulla quarta di copertina di un libro di un grande editore (*Rosa candida*, Einaudi) è riportato il giudizio anonimo di una lettrice su Amazon.

In realtà in rete succede anche di peggio e si arriva fino alla promozione letteraria occulta come nel caso degli scrittori Stephen Leather e Roger Jon Ellory che hanno recentemente ammesso di aver diffuso autorecensioni favorevoli usando pseudonimi allo scopo di creare un efficace passaparola sui propri libri. Dall'autopubblicazione all'autorecensione il cerchio sembra chiudersi e in rete impazzano fenomeni editoriali di puro narcisismo e proliferano autori che sembrano non avere più bisogno di editori, redattori, promotori, librai né critici.

Almeno dei lettori, ci auguriamo, non si potrà mai fare a meno, anche se oggi stiamo forse tornando alla lettura che Antoine Compagnon definisce «intermittente, digressiva e collettiva» praticata prima che il testo stampato spingesse i lettori «all'individualismo, alla solitudine e all'immaginazione» e anche se per captare l'attenzione del lettore che è nomade e scivola di continuo da un contenuto all'altro occorreranno nuovi strumenti di diffusione: «saranno necessarie nuove pratiche commerciali, rompendo con il principio dominante che associa un libro a un prezzo a vantaggio di abbonamenti, acquisto per capitoli, lettura

in streaming, prezzi variabili nel tempo», secondo le parole di Françoise Benhamou.

Ma intanto è un dato di fatto che le librerie abbiano perso quella posizione di influenza che prima avevano nella vita di molti lettori e che in Italia non esiste il corrispettivo di Hay-on-Wye, la Mecca dei bibliofili e dei lettori, il paese dove c'è una libreria ogni quaranta abitanti, il *Paese dei libri* come nel titolo del bellissimo libro di Paul Collins che in America e in Inghilterra ha avuto grande successo e diverse edizioni mentre da noi, tradotto nel 2010 da Adelphi, sembra essere passato quasi del tutto inosservato.

CRONACHE EDITORIALI Quando YouTube fa il best seller

di Daniela de Rosa

Quattro amici ventenni, le web celebrity in assoluto più seguite, realizzano la prima web serie Freaks! Dopo lo strepitoso successo su YouTube, uno di loro – Guglielmo Scilla – scrive il suo primo libro. A ogni presentazione, le librerie sono prese d'assalto. E nasce un nuovo fenomeno editoriale.

Tutto inizia tra quattro ventenni romani. L'idea è quella di ideare, sceneggiare, recitare, girare, montare e musicare una web serie. Loro sono Guglielmo Scilla *aka* Willwoosh, Matteo Bruno *aka* Cane Secco, Claudio di Baggio *aka* NonApriteQuestoTubo che, con oltre 70 milioni di contatti, sono le *web celebrities* più conosciute, idoltrate e seguite del web italiano. A loro si aggiunge Giampaolo Speziale, leader degli About Wayne, una delle band più in voga tra il pubblico dei giovanissimi.

Insieme formano una squadra fortissima, nuovissima anche nel panorama del web perché in grado di realizzare tutto il processo creativo della fiction.

Nasce così *Freaks!* la prima web serie italiana che si ispira alle serie cult anglosassoni come *Misfits* o *X-Men*, tutte incentrate sul trend tematico dei superpoteri, molto seguito tra i giovanissimi.

Nel 2011, con ironia e forte originalità, la prima stagione di *Freaks!* si impone sul canale YouTube con numeri che farebbero sognare le mega produzioni americane: 2 milioni di web spettatori (per un totale che supera i sei milioni di *views*); su Facebook 58mi-

la fan, 13 milioni di visualizzazioni e 80mila feedback; 500mila click sul sito Internet. Il fenomeno è da capogiro: i media dedicano a *Freaks!* oltre cinquanta articoli su stampa nazionale e una quindicina di servizi su reti televisive nazionali.

I «magnifici quattro» ottengono anche ambiti riconoscimenti: la testata «Tv Sorrisi e Canzoni» premia la serie come «miglior serie televisiva dell'anno», con lo squisito paradosso che *Freaks!* non è mai stata trasmessa in televisione!

Anche festival prestigiosi si sono contesi le giovani star che sono state ospiti al Giffoni Film Festival, al Festival del Cinema di Venezia e al Roma Fiction Fest.

Un fenomeno quindi in grado di mettere d'accordo critica e pubblico.

Ma chi è il pubblico che ha decretato il successo clamoroso di questi quattro ventenni romani? Secondo le sofisticate ricerche e analisi del web, la fascia di età che ha imposto il trionfo di *Freaks!* sono i giovanissimi, dai 13 ai 25 anni.

Sono la *digital native generation*, i grandi fruitori del web, dei social, di YouTube. La generazione coccolata da tutti coloro che producono contenuti – visivi, scritti, digitali – e che vorrebbero agganciare e fidelizzare. La grande scommessa sta però nel definire e creare contenuti che a loro parlino in maniera forte e che loro riconoscano come propri, vicini e soprattutto genuini.

Ecco perché la web serie *Freaks!*, seppur corteggiata da diverse reti televisive, non ha mai ceduto alla lusinga – di certo ben retribuita – della messa in onda: perché l'operazione non sarebbe stata apprezzata dai fan che della specificità, esclusività e novità di YouTube sono forti sostenitori.

E come avrebbero reagito i fan dinanzi a un libro scritto da uno dei magnifici quattro?

Guglielmo Scilla quel libro lo ha scritto. Il titolo è *10 regole per fare innamorare*. L'idea gli è venuta mentre stava interpretando un film dallo stesso titolo.

Il libro e il film però sono stati concepiti come due prodotti diversi. E hanno avuto esiti ben diversi. Non un *tie-in*, non una *novelization* bensì un manuale scritto *ad hoc* interamente da Guglielmo con il suo alter ego femminile, Alessia Pelonzi. Un libro fresco, ironico, garbato che Elena Stancanelli sulla «Repubblica»

ha definito «un vademecum di quello che sappiamo già, ma raccontato in maniera seducente, semplice, divertente». Non altrettanto lusinghieri i giudizi sul film che in sintesi ha avuto la colpa di appiattire e rendere caricaturale il mondo giovanile.

Prima che il libro uscisse l'eco sul web era già fortissima.

Messe in prevendita alcune centinaia di copie autografate, è bastato che Guglielmo scrivesse un tweet in cui linkava l'indirizzo dove prenotare la copia autografata per mandare in tilt il sito e-commerce (1.500 contatti al minuto!).

Il libro è uscito a febbraio 2012, in un momento di forte flessione delle vendite.

La prima tiratura è stata molto alta e la ristampa è arrivata a meno di una settimana dall'uscita. Guglielmo e Alessia hanno girato diverse librerie in Italia, riempiendole fino all'incredibile: il pubblico è composto in maggioranza – ma non esclusivamente – da ragazze che, data la giovane età – intorno ai 13/18 anni –, sono frequentemente accompagnate da genitori increduli e rassegnati.

Dagli oltre cinquecento ragazzi di Milano agli oltre mille di Bari e Napoli (con tanto di polizia a fare cordone di protezione).

Un primo risultato il ragazzo fenomeno di YouTube l'ha quindi ottenuto: riempire le librerie italiane di giovanissimi.

Tutti i ragazzi hanno acquistato il libro e Guglielmo ha firmato ogni singola copia, abbracciato ciascuno di loro, sorriso per una foto dall'immane iPhone di turno, con file di ore e ore. Roba da Lady Gaga.

Stesso identico fenomeno al Salone del Libro di Torino e ai numerosi festival che lo hanno richiesto e voluto.

Immane e numerosi i commenti sul web che testimoniano come, dopo la foto di rito, il libro i ragazzi lo hanno pure letto.

Secondo obiettivo centrato: i fan acquistano e leggono il libro del loro mito. E lo consigliano. Insomma si attiva il buon vecchio caro passaparola, da sempre motore genuino del successo del libro, ma rivisto in chiave tecnologica, utilizzando social, scrivendo su Twitter, postando video su YouTube in cui si commentano alcuni passaggi del libro, segnalando i prossimi appuntamenti in libreria, creando pagine e pagine di fan club.

Tante le domande poste dai fan, una su tutte, quella più ripetuta, da Milano a Catania: Guglielmo non abbandonerai mica il web?

La risposta è la nuova serie *Freaks!* in onda su YouTube da ottobre 2012. I maghi delle statistiche e i signori del marketing già sciorinano dati da mal di testa: i 6 milioni di *views* della prima serie diventeranno 10 milioni e i 13 milioni di visualizzazioni su Facebook arriveranno a 30 milioni.

Numeri impressionanti che testimoniano tra l'altro un dato importante: il pubblico dei giovanissimi è un pubblico difficile da decifrare ma con un grado di fidelizzazione altissimo. Ma attenzione a dare loro un prodotto non all'altezza. Sia su YouTube che nei libri, il contenuto fa ancora – e sempre di più – la differenza. Lo hanno ben capito i quattro amici romani che i cioccolatini rimangono alla lunga più importanti della scatola... E vien da tirare un sospiro di sollievo.

CRONACHE EDITORIALI Che tempo farà in libreria?

di Laura Lepri

Se un autore italiano, oggi, vuole vendere, e bene, il suo libro, deve andare in tv da Fabio Fazio. È solo per lui che gli uffici stampa delle case editrici vanno in fermento: la carta stampata ormai muove poche copie. Ma anche in tv è solo Che tempo che fa a far impennare davvero le royalties degli autori nostrani. Merito del suo conduttore, che più di ogni altro è stato in grado di coniugare l'alto e il basso, e facendo leva sui sentimenti basilari di un pubblico che ha saputo modellare a propria immagine e somiglianza.

L'ufficio stampa freme, il direttore editoriale si prepara a ordinare la prima corposa ristampa, la soddisfazione è palpabile: stasera lo scrittore appena approdato in libreria andrà in televisione, ospite di Fabio Fazio. Da domani il suo libro sarà illuminato dal sole più fulgido.

Si rincorrono le leggende editoriali sui numeri che lievitano dopo un'apparizione a *Che tempo che fa*, la domenica e il lunedì sera su Rai3, canale dove per tradizione affluisce una fascia di ascoltatori più incline alla lettura: si dice che ogni presenza in trasmissione garantisca da un minimo di 25mila copie in su.

Non per tutti gli autori, naturalmente: anche la loro progressa popolarità incide sulla potenza accelerativa del volano-Fazio.

Per fare un esempio, è inevitabile che, fra l'autunno e l'inverno 2011-2012, *La casa sotto i portici* di Carlo Verdone, pubblicata da Bompiani, abbia visto impennarsi le vendite, dopo il racconto televisivo delle sue memorie – abitate da non pochi miti popolari, quali sono stati Alberto Sordi, Vittorio De Sica, Sergio Leone –, mentre non è successa la stessa cosa a *Le cose che ho imparato* (Mondadori) di Gianni Riotta, anch'egli narratore di infanzia

e gioventù fra un'arcaica Sicilia e una modernissima Silicon Valley. Ma meno noto al grande pubblico.

Fatto sta che il pigia-pigia degli uffici stampa intorno alla redazione di *Che tempo che fa* è massiccio quanto, talvolta, inutile: gli ospiti e i libri li decidono Fazio e i suoi autori. Ben attenti a invitare personalità dai profili mai troppo estremi, troppo eccentrici, troppo sconosciuti, troppo giovani – meglio se indiscutibili «grandi vecchi» della cultura –, coerenti con «l'anima» del conduttore. Nella *Weltanschauung* di Fazio si intrecciano con accortezza il politicamente corretto, lo sdoganamento delle emozioni, una certa mitologia pop – sentimentale e casereccia, persino ironicamente *cheap*, postmoderna, da Claudio Baglioni ai Cugini di Campagna – e qualche oculata incursione nell'«alto» culturale, come confermano le presenze in trasmissione, ricorrenti ma non troppo, di Roberto Calasso e Alberto Arbasino, per esempio. Fatto salvo che Fazio è più incline a ospitare il più redditizio eloquio giullaresco di Benigni o quello più tetragono di Roberto Saviano.

Ormai Fabio Fazio, infatti, è l'incarnazione televisiva del nazional-popolare contemporaneo, sia detto nell'accezione migliore del termine, senza tuttavia scomodare Gramsci ma piuttosto Pippo Baudo, da Fazio soppiantato. Tanto è vero che sarà quest'ultimo a presentare il Festival di Sanremo, il prossimo febbraio.

Pippo resta caro ai nonni, anche per motivi anagrafici, mentre Fazio è vicino al pubblico più «attivo», alla banda larga dei suoi coetanei quaranta-cinquantenni. Mediamente colti, mediamente politicizzati, mediamente lettori della «Repubblica». Mediamente tanti. Quello è il pubblico che lui intercetta.

È stato abile perché anno per anno, tassello su tassello, da ottimo professionista della comunicazione, il suo pubblico l'ha assemblato e persino strutturato. Ora quei lettori gli riconoscono credibilità, seguendolo con soddisfacente fedeltà e comprando i libri che lui suggerisce di leggere.

È lui uno dei più forti *opinion makers* culturali, nonché il benefattore di autori, editori e librai, in un mercato che boccheggia. In questo momento è davvero il più forte. I numeri continuano da tempo a dargli ragione.

La sua ormai consolidata posizione ha tratto vantaggio, tuttavia, da un fenomeno relativamente recente: l'oggettivo inde-

bolimento di ruolo della critica letteraria e delle pagine culturali dei giornali tradizionalmente delegate a ospitarla (resiste Antonio D'Orrico, recensore di battaglia su «Sette» e sul «Corriere della Sera», ma sulle sue iniziative torneremo a breve): una falla che da tempo si è aperta fra critica e pubblico. A favore della televisione, medium più potente e più generalista.

Più di una ventina di anni fa aveva cominciato Maurizio Costanzo che per primo aveva beneficiato le patrie scritture, e le librerie, purché l'autore fosse anche un po' personaggio. Meglio se comico. O se scriveva delle proprie sventurate vicende. L'autobiografia muove sempre emozioni e identificazioni catartiche nello spettatore medio, ma anche su questo torneremo a stretto giro di righe, oltre che su Fazio e D'Orrico. Per anni i librai hanno rinforzato le pile dei libri l'indomani delle presentazioni allo show di Costanzo che, tuttavia, lentamente ha preso una deriva un po' circense. Negli anni i suoi personaggi erano diventati maschere.

Poi, si era visto il buon esperimento televisivo di Alessandro Baricco, meno concentrato sull'attualità: *Pickwick, del leggere e dello scrivere*, spostato in breve dall'eccentrico scrittore torinese sul melodramma, la nostra vera, alta tradizione letteraria nazionale-popolare: *L'amore è un dardo*. Erano seguiti altri buoni tentativi di coniugare il mezzo catodico ai libri – quali *A tutto volume*, condotto da Alessandra Casella, per esempio –, ma in breve la logica dell'audience aveva vinto penalizzando il connubio. Gli spettatori erano pochi, come i lettori del resto.

A oggi resiste – con qualche consistenza – la benemerita *Per un pugno di libri*, riservata ai ragazzi delle scuole superiori, scritta fra gli altri da Piero Dorflès. Ma lì si leggono i classici di una buona formazione, non le ultime uscite in libreria

Intorno alla boa del secolo la lotta fra giornali e televisioni era tornata a segnare un punto a favore dei giornali, con il profilarsi di *opinion makers* la cui tribuna era cartacea. Era in tale diatriba che si era incuneato il fenomeno D'Orrico, che su «Sette» segnalava piuttosto di frequente, forse per amor di provocazione, tanti e tanti scrittori lanciati come i migliori del secolo.

A lui, per breve tempo, si affiancò un altro eccentrico slalomista delle opinioni forti, Giuliano Ferrara: dalle pagine del suo barneyano e frondista «Foglio» lanciava, per esempio, Mordechai

Richler e Pietrangelo Buttafuoco, due campioni del politicamente «scorretto»; ma nel volgere di poche stagioni era tornato alla più focosa diatriba politica.

Intanto, da mezzofondista che macina i chilometri a testa bassa, Fazio assommava crediti culturali più continuativi con un pubblico – di ascoltatori e di lettori – che, a un certo punto, ha trovato in Roberto Saviano il suo evangelista.

Il capolavoro mediatico e promozionale di Fazio, comunque, l'abbiamo visto nel 2012. Si chiama Massimo Gramellini, giornalista, scrittore, editorialista della «Stampa» e opinionista proprio di *Che tempo che fa* – ogni settimana presente in tivù, volto assai noto, quindi –, in libreria da marzo e in classifica nelle zone alte e altissime della medesima per tutta l'estate e ancora nell'autunno: il best seller italiano dell'anno, un'autobiografia che ormai non è lontana dal milione di copie.

Fai bei sogni è il racconto di un bimbo orfano – Gramellini medesimo – che solo da adulto ha la forza di dirsi un'insopportabile verità sulla morte della madre: il suicidio della donna mentre un cancro la consumava. Temi di estremo impatto emotivo.

Premesso che il libro ha una discreta tenuta stilistica, almeno fino a metà – fino a quando si racconta la solitudine e lo sguardo attonito, più che disperato, di quel bambino – e che Gramellini è scrittore molto consapevole di quanto il patetico rischiasse di rendere troppo caramellosa la sua storia – per questo ha scelto con intelligenza narrativa ed emotiva un registro in levare, attento a fermarsi sulla soglia del *larmoyant* –, va segnalato che la puntata primaverile di presentazione del libro non poteva essere più produttiva.

In un mirabile cortocircuito di verità e finzione si sono visti l'emozione e l'utilizzo di un'accorta tecnica narrativa, il pianto non del tutto trattenuto dell'autore, per una ferita forse irrisarcibile, e l'omissione del finale della storia. Autenticità e artificio. Per circa mezz'ora, un tempo di dimensioni mitiche in televisione.

Per inciso, e per amor di disincanto, segnaliamo che l'anno appena archiviato ha sdoganato le lacrime come registro espressivo, utilizzato perfino da un ministro nell'esercizio delle sue funzioni. E molte discussioni sull'opportunità del disvelarsi pubblico di emozioni destinate, per convenzione sociale, a restare inespresse.

Ma non dimentichiamo che l'immenso Charles Dickens all'allievo di scrittura Wilkie Collins raccomandava di andare a intercettare quelli che sono i due istinti primari di ogni lettore: «Falli ridere, falli piangere» lo incoraggiava, lui gran maestro di scrittura.

Torniamo, però, a Gramellini e ai suoi lettori, passati al moltiplicatore dal giorno successivo a *Che tempo che fa*, pronti a identificarsi con le emozioni sommesse del libro e con quelle più esplicite e amplificate dal mezzo televisivo. Torniamo al trionfo del potere «culturale» di Fazio che fra un Saviano e un Gramellini copre l'intero arco dell'emotività del suo pubblico, compresa quella politica.

Questa strutturazione a largo raggio, la sua *longa manus*, dev'essere stata ritenuta eccessivamente espansiva da Antonio D'Orrico il giorno di primavera in cui ha letto sulla fascetta di un libro di Andrea Vitali, uno dei suoi «migliori scrittori», una frase non esattamente incisiva di Fazio.

Da quel momento, invitando all'iscrizione i tanti lettori della sua rubrica, ha fondato il movimento antifazista, contrario soprattutto all'ovvio, alla tautologia, alla banalità di cui il presentatore-opinionista sarebbe responsabile.

Scontri fra media diversi o fra giornalisti «buoni» e «cattivi»? Ennesima versione della scontro fra Davide e Golia?

CRONACHE EDITORIALI

Il fascino (poco sottile) dei supplementi

di Mauro Novelli

Crisi o no, i supplementi culturali pullulano, più vivaci e corpulenti che mai. Ogni settimana riversano sui lettori dei quotidiani centinaia di recensioni, notizie, pro-poste, approfondimenti, immagini, interviste, classifiche. Il prestigio del marchio non è l'unica risorsa che sinora ha consentito di tenere a bada la concorrenza della rete. Ma su questo versante i nodi da sciogliere non mancano.

Molta carta è passata sotto le rotative da quando Alberto Arbasino, sulle colonne del «Giorno», ironizzava sulle tre «E» che a suo parere infestavano la «palude» della terza pagina: l'Evasivo, l'Edificante e l'Esotico. Erano i primi anni sessanta. La morte definitiva della «terza» sarebbe arrivata nel 1992, quando Paolo Mieli ne abolì l'incarnazione più celebre, accostando sul «Corriere della Sera» la cultura alla pagina degli spettacoli.

Nel ventennio successivo la progressiva assimilazione dei quotidiani ai settimanali (se non ai mensili), accelerata dall'avvento della rete, ha determinato ulteriori metamorfosi. In Italia come all'estero, i supplementi acclusi in prossimità del week-end alle testate giocano in queste dinamiche un ruolo sempre più importante, sino ad assumere caratteri e funzioni un tempo riservati a periodici settoriali, nel frattempo progressivamente marginalizzati, in ambito cartaceo. Presupposto necessario all'evoluzione è il vistoso aumento della capienza, che ha portato per esempio la «Domenica» del «Sole 24 Ore» dalle quattro pagine con cui esordì nel 1983 alle trentasei del formato tabloid, prima di tornare alle ventiquattro attuali in versione *broadsheet*. Non si tratta di una eccezione, come si comprende osservando la tabella sottostante (che non

ambisce alla completezza e deve necessariamente astrarre da situazioni particolari).

Tabella

Avvenire	AGORÀ	domenica	pp. 8
Corriere della Sera	LA LETTURA	domenica	pp. 36
Il Fatto Quotidiano	SATURNO (†)	venerdì	pp. 8
il manifesto	ALIAS	sabato	pp. 16
		domenica	pp. 8
Pubblico	ORWELL	sabato	pp. 4
la Repubblica	LA DOMENICA + CULT	domenica	pp. 28
Il Sole 24 Ore	DOMENICA	domenica	pp. 24
La Stampa	TUTTO LIBRI	sabato	pp. 12

Principali supplementi culturali italiani

Al di là delle esigenze pubblicitarie, l'aumento delle dimensioni viene incontro alla necessità di far fronte a una diversificazione sempre più complessa degli interessi, che ha imposto un'idea di consumo intellettuale allargata, vigile su discipline non canonizzate in ambito scolastico. Lo dimostra bene il caso di «tuttoLibri», trasformato nel 1999 in «ttL – tuttoLibri-tempoLibero», con aumento della foliazione da otto a dodici pagine, e nascita di svariate rubriche (dal 2006 è stato recuperato il vecchio nome, senza per questo rinunciare alla molteplicità disciplinare). Beninteso, a musica, turismo, cucina, giardinaggio è riservato un ruolo ancillare, salvo rare eccezioni. Le regine dei fornelli potranno ben spadroneggiare sugli scaffali dei supermercati: brave. Qualche pezzo di costume è il massimo cui possono ambire sui supplementi.

Non che le mode in questi paraggi non abbiano corso, naturalmente. Ma il loro vento spira a latitudini più canoniche: anni fa la storia, poi la scienza, da qualche tempo le connessioni tra parola e immagine. Queste ultime, non a caso, costituiscono la spina dorsale del nuovo supplemento proposto dal «Corriere della Sera». La copertina affidata ad artisti di grido; l'enfasi su mappe, schemi e *visual data*; il rilievo conferito ad arte, fotografia, architettura, design, nella sezione Sguardi; la presenza sistematica di due pagine riservate ai fumetti sono gli aspetti più appariscenti di

un'impostazione che riprende l'atout dello storico mensile illustrato di via Solferino, da cui «la Lettura» trae il nome.

L'alone di prestigio e rispettabilità che circonda il marchio, com'è ovvio, rappresenta uno dei punti di forza dei supplementi culturali, rispetto alla concorrenza della rete nel campo dell'informazione culturale. Che poi si tratti di un vantaggio dissipato, che l'abbraccio mortale di marchette e «sinergie» troppo spesso soffochi la fiducia del lettore, è una constatazione su cui non occorre insistere in questa sede. Piuttosto vale la pena di sottolineare un altro punto di forza, non sempre sfruttato a dovere. Navigando su Internet, infatti, viene facile accorgersi di una tendenziale polarizzazione di blog e siti culturali, divisi tra iperspecialismo iniziatico e fai-da-te onnivoro. Troppo facile, troppo difficile. Questa divaricazione lascia ai supplementi un vasto spazio per incunarsi. A loro favore gioca inoltre la bassa durata dell'attenzione che caratterizza la lettura online, dove pure capita ancora di imbattersi in post di lunghezza spropositata. Molto più efficace la contaminazione reciproca, che ha portato sulle pagine dei supplementi una selva di rimandi, box, frasi fulminee e affini. Ciò, peraltro, non ha comportato l'eclisse delle «lenzuolate», in grande rigoglio a dispetto dei profeti di sventura, convinti che non vi sia più spazio per proporre riflessioni e progetti culturali articolati.

Alla varietà tematica, dunque, si accoppia una crescente varietà delle tipologie testuali. Indebolito ma non ancora sconfitto, resiste tuttavia un paradosso atavico del giornalismo – non solo culturale – italiano. Da un lato la missione naturale della testata (di cui il supplemento è, verrebbe da dire, una sublimazione) sta nella capacità di penetrare in fasce sempre più ampie di pubblico. Dall'altro la *vis* divulgativa è fiaccata dal persistere del sillogismo in base al quale, se un libro spopola, per ciò stesso sarà mediocre. Fatte salve le ricognizioni di taglio sociologico, pezzi seri sulle ultime uscite di Marcello Simoni, Lauren Kate, o – perché no – Antonellina e Benedetta, si contano sulle dita di una mano. «Ho diritto a una vera recensione» protestava Baricco anni fa. Mica solo lui. Ostracizzare le opere, o vogliamo dire i prodotti che, piaccia o no, generano il maggior investimento emozionale, a volte un interesse persino morboso, significa semplicemente chiudere la porta in faccia ai fruitori che più avrebbero bisogno di una bussola. Certo,

non si tratta di essere compiacenti, o peggio spocchiosi. Il successo strabiliante dei pezzi di Antonio D'Orrico in questa chiave ha molto da insegnare. Forse Ligabue non sarà proprio il «Carver italiano», ma di sicuro con le sue pagelle D'Orrico è tra i pochi in grado di coinvolgere la «polpa» vera dei lettori italiani, senza rinunciare all'allegria perfidia che per esempio gli fa paragonare la prosa di Fabio Volo a quella di Margaret Mazzantini o Erri De Luca («Preferirei Volo»).

Per carità, liberissimi tutti di buttare a mare simili quisquillie. Intanto però il discorso su libri e libroidi di successo non cade affatto, ma scivola in altre parti del giornale, o subisce un trattamento spettacolarizzante ormai standard da parte di improvvisati *bee-jay* (*book-jockey*; la definizione è di Tiziano Scarpa). Al riguardo, le medesime modalità accomunano libri, cinema, musica. Si va dal comunicato stampa passato tale quale all'anticipazione in esclusiva, per finire con una pioggia di interviste riverenti, in cui Žižek può alternarsi ai comici di Zelig (l'esempio non è inventato: proviene dalle pagine domenicali della «Repubblica», che rappresentano il miglior esempio italiano di questo fenomeno).

C'è poi la questione delle classifiche di vendita, sulla quale i supplementi si dividono seccamente tra chi le rifiuta (come il domenicale del «Sole» e «Alias») e chi (come «la Lettura») ne fa un cavallo di battaglia, con tanto di sottocategorie e valutazioni a margine. Molti, comunque, per una sorta di resipiscenza, aggiungono alle graduatorie ufficiali una classifica personale stilata da librai o critici, i quali si fanno un punto d'onore nell'indicare titoli pressoché sconosciuti. Il che da un lato è lodevole, perché sottrae alla penombra opere di norma davvero meritevoli; dall'altro riconferma la frattura insanabile tra mediatori culturali e gusti del pubblico. Da tempo d'altronde Arbasino ironizza sulla dittatura del criterio quantitativo, convinto che a seguirlo sino in fondo si dovrebbe preferire un fast food al ristorante di lusso, un concerto a San Siro ai palchi della Scala. Il presupposto sotteso, di nuovo, è l'allergia alla società di massa: in classifica ci può andare solo la fuffa, i tapini che acquistano best seller si fanno truffare o sono dei poveri di spirito, come quelli che vanno da McDonald's. Anzi peggio. Perché alcuni di questi ultimi, se il borsellino lo permettesse, si accomoderebbero da Savini.

I lettori plebei, intanto, cercano altrove i sentieri per sod-

disfare quella loro passionaccia che in fin dei conti tiene in piedi la baracca. E non si dirigono certo verso i siti e i blog più noti agli specialisti, dove si registra un'imprevista convergenza con l'accademia, visto che di regola esibiscono un certo sussiego verso le opere di successo e le esigenze di lettura meno raffinate. No, restano piuttosto all'antico passaparola, animano i forum di fan, i social network come aNobii o Goodreads, dove inseriscono e verificano voti, giudizi e commenti, confrontandosi con altri utenti. È un processo inarrestabile, che investe la letteratura di genere (e non solo) come la musica o le trattorie. Sarebbe facile, ma poco lungimirante, ironizzare sugli sfondoni circolanti in questi paraggi, dove prende forma una sorta di democrazia critica diretta, rozza quanto si vuole, ma libera da condizionamenti, ed efficacissima nell'orientare le scelte.

È qui, già oggi, che opera la maggior fucina di successi e fama più o meno usurpati. E proprio qui sta una delle sfide più difficili che attende i supplementi, che finora hanno subito il web come una sorta di appendice facoltativa, occultati in una sottosezione del sito-madre del quotidiano, non sempre facile da reperire e distinguere. Laddove potrebbe invece essere il volano decisivo per innescare una migrazione di lettori inattesi, sfruttando la convergenza dei supporti e la salita in dominante dei tablet. Ci vuol altro, però, che qualche blog distratto, o una scelta di articoli. È ostico creare una community attrattiva chiedendo di effettuare il login anche solo per votare un libro o assegnare il fatidico «Mi piace» a una recensione. Eppure il tragicomico «Commenti: 0» (quando sulle pagine di volonterosi e sconosciuti dilettanti se ne rincorrono centinaia) lampeggiante accanto a firme notissime, a pezzi discussi sino allo sfinimento dagli addetti ai lavori, dovrebbe rappresentare un monito sufficiente.

CRONACHE EDITORIALI Il modernariato librario

di Alberto Cadioli

Quella del «modernariato» non è semplicemente una categoria merceologica in opposizione all'«antiquariato»: è una ridefinizione, dai contorni peraltro piuttosto labili, dei concetti di riuso di un libro e di collezionismo.

È

significativo che il sito eBay.it – ormai impostosi come uno dei più rilevanti spazi di mercato online, se non il maggiore – registri tra le «categorie del negozio» (secondo la definizione dello stesso sito) la voce «modernariato librario». Ed è altrettanto significativa, a conferma di un fenomeno che merita particolare attenzione, da un lato l'apertura, in varie città italiane (e prima di tutte Roma), di librerie che offrono titoli del Novecento recuperati, per lo più, da biblioteche private e pubbliche dismesse, e, dall'altro, la moltiplicazione – in librerie di novità e di libri usati, di libri antichi e di libri rari – di settori specifici di titoli novecenteschi pubblicati prima degli anni sessanta-settanta. Sono emblematici, per citare solo il nome di una catena di librerie dedicata al nuovo e all'usato, i negozi del Libraccio, in molti dei quali già nelle vetrine vengono messi in risalto i titoli di collane ormai «storiche», pubblicati prima degli anni settanta.

L'etichetta «modernariato librario», che in altri casi è sostituita da quella più denotativa «Letteratura del Novecento», sottolinea dunque la volontà di una distinzione specifica rispetto al tradizionale libro usato (anche se quasi solo di libri usati si tratta), senza che l'espressione «modernariato librario» possa essere ri-

condotta a una definizione particolare che ne indichi l'identità. Cosa distingue il libro usato dal libro di modernariato? Si potrebbe rispondere: solo la sua collocazione dentro un settore che, per convenzione, viene ormai isolato in una propria autonomia. I libri di modernariato non sono solo prime edizioni, e, a seconda dei venditori, non sono nemmeno solo titoli riconoscibili per un valore storico o culturale; si potrebbe arrivare a dire, paradossalmente, che il modernariato è l'antiquariato che riguarda il Novecento.

La nascita e lo sviluppo del termine «modernariato», appunto in opposizione ad antiquariato, sono del resto strettamente legati alla valorizzazione di un design di mobili, lampade, gioielli che, già moderno nella sua fattura, mostra comunque l'appartenenza a un'«altra epoca», sentita ormai lontana rispetto alla produzione del presente. Il recupero di oggetti messi sul mercato in un periodo compreso tra gli anni trenta e gli anni settanta del Novecento, e considerati di utilizzo comune alla loro uscita, più che in una dimensione di esclusivo riuso (come è sempre stato quando si potevano trovare dai soli «rigattieri») va collocato in un contesto che, attribuendo loro uno spessore artistico, li ripropone sotto una luce diversa e li arricchisce di valore aggiunto.

Ci si può subito chiedere in che modo si possa accostare a quanto appena detto il modernariato librario, distinto sia dai libri usati, sia da quelli nuovi offerti al 50% (basti ricordare che il negozio Mel outlet di Bologna ha in vendita 50mila libri usati e 60mila libri nuovi a metà prezzo), sia dai libri d'antiquariato (da sempre con un proprio mercato di collezionisti), sia dai libri rari (ricercati per il loro valore: tra i libri più costosi sul mercato c'è *Il porto sepolto* di Ungaretti, stampato in soli ottanta esemplari nel 1916, o una delle pochissime copie di *9 liriche* di Lucio Piccolo, stampate nel 1954).

L'accostamento andrà individuato proprio nel valore aggiunto che alcuni venditori (ma non quelli del sito eBay.it, che si fonda solo su una valutazione cronologica, indipendentemente dal titolo offerto, che può essere un manuale tecnico come una raccolta dello «Specchio») attribuiscono ai libri che mettono su scaffali separati rispetto a quelli dell'usato, e distinguono anche dal punto di vista del prezzo: per entrarne in possesso occorre spesso pagare cifre alte (e non importa se, in altre librerie, lo stesso volume è esi-

bito a un prezzo molto più basso in quanto considerato solo come «usato»).

Poiché anche il libro di modernariato è dunque stabilito dalle dinamiche dell'offerta e della domanda, la riflessione si sposta sugli acquirenti e sulle loro richieste.

È sempre esistito un collezionismo di libri del Novecento, ma era rivolto alle preziose edizioni d'arte, a tiratura limitata, con tavole serigrafate o colorate a mano; o ai materiali di movimenti culturali e letterari ormai consacrati, primo fra tutti il futurismo; o ancora a quei volumi destinati, fin dall'origine, al collezionista amante delle tirature limitate, con la composizione e il torchio manuali: oggetti di valore, prima che per qualsiasi altra ragione, per i loro aspetti materiali, e, a titolo d'esempio, basterebbe citare i volumi della stamperia Tallone, il contenuto dei quali spesso passa in secondo piano davanti alla preziosità della stampa.

Uno sguardo ai cataloghi del modernariato librario indica invece che ci si trova davanti a offerte del tutto diverse: titoli pubblicati in edizioni comuni, molti dei quali di basso valore mercantile alla loro uscita, e per questo gettati o dispersi nel corso degli anni. L'insostituibile *Rarità bibliografiche del Novecento italiano. Repertorio delle edizioni originali*, di Lucio Gambetti e Franco Vezzosi (riproposto dalla piccola casa editrice Sylvestre Bonnard ma ormai introvabile, per le difficoltà nelle quali versa l'editore, costretto di fatto alla chiusura nonostante la ricchezza del catalogo), permette di seguire la storia delle edizioni di molti titoli, e di avere prime informazioni sulla loro valutazione: ma non c'è dubbio che ormai il fenomeno dello scambio di libri novecenteschi è andato oltre, anche sul piano commerciale, l'attenzione accordata-gli da Gambetti e Vezzosi.

In questa sede non interessa, tuttavia, approfondire gli aspetti economici del mercato, quanto interrogarsi sul perché dello sviluppo dell'interesse per libri del Novecento non più reperibili sui canali tradizionali.

Si potrebbe ricondurre le risposte a questa domanda a due ordini di riflessioni. La prima riguarda la nascita di un nuovo collezionismo, che, uscendo dall'ambito dei volumi preziosi per la loro storia tipografica o per la loro rarità (soprattutto se dei secoli passati), si rivolge a segmenti particolari della produzione, individuati

per ragioni che, molto spesso, sono del tutto personali. Per questo è difficile dare anche alcuni esempi: si va da tutte le edizioni delle opere di un autore, scelto per predilezione individuale, a tutti i volumi con la copertina firmata dallo stesso disegnatore: è, quest'ultimo, il caso dei libri con la grafica e l'illustrazione di Giulio Cisari – pubblicati tra gli anni venti e trenta da numerose case editrici: da Alpes a Formiggini a Mondadori, per indicarne solo alcune – che, raccolti nel corso del tempo da un collezionista, sono stati recentemente acquisiti dal Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano per essere messi a disposizione degli studiosi, soprattutto di grafica editoriale.

Particolare fortuna stanno ottenendo le collezioni che si rivolgono sia a specifiche collane novecentesche sia alla produzione di editori minori. Basti qui citare l'importanza della Biblioteca Universale Rizzoli, la cui raccolta pressoché completa (è difficilissimo trovare tutti i volumi) è ormai disponibile in varie librerie antiquarie e di modernariato; o ricordare l'«Universale economica» della Colip (fondata nel 1949 e dalla quale, a metà degli anni cinquanta, conservando il marchio del «canguro», sarebbe nata l'«Universale economica Feltrinelli»). O, ancora, richiamare l'interesse che ha suscitato negli ultimi tempi la produzione «popolare» destinata alle bancarelle: per esempio i volumi delle edizioni Madella e delle edizioni Barion, pubblicati nei primi decenni del secolo, significativamente, a Sesto San Giovanni, una delle capitali dell'industria siderurgica italiana, attraversata ogni giorno da migliaia di operai e per questo definita, per lungo tempo, «città fabbrica».

Il valore dei volumi che entrano in collezioni come quelle appena citate è incrementato dall'accumulo dei significati storici, culturali, letterari cresciuti nel corso degli anni, non dalla qualità o dalla preziosità dell'oggetto materiale; anche la rarità degli esemplari dipende dalla loro scarsa conservazione, non dal tempo trascorso dalla pubblicazione. È, questo, un aspetto cui prestare attenzione, perché proprio su di esso si è trasformato il collezionismo novecentesco, contribuendo alla diffusione del modernariato librario.

Occorre tuttavia aggiungere un'ulteriore riflessione. I libri del Novecento – nelle loro prime edizioni o in quelle successive –

non sono rientrati in un circolo mercantile, per quanto separato, solo per ragioni di collezionismo. A differenza degli oggetti del modernariato che interessano l'arredamento, il riuso di un libro può non essere collegato ad alcun arricchimento di valore determinato da ragioni esterne al testo. La ricerca e l'acquisto di un libro novecentesco – di narrativa o di saggistica – sono spesso dettati, dunque, dalla necessità o dalla volontà di leggere e studiare autori e titoli da decenni assenti dai cataloghi, entrando direttamente in possesso di volumi che solo le biblioteche (e non tutte) hanno conservato.

In questo senso anche il modernariato, come le più consuete vendite di libri usati, è un aiuto contro la dispersione dei testi; e anche per questa ragione merita di essere guardato con particolare interesse, in anni in cui sembra che la marginalizzazione di molta cultura umanistica, soprattutto letteraria, spinga all'eliminazione della riproposta editoriale di quei libri che, per quanto importanti e dalla tiratura già esaurita, non potrebbero mai raggiungere un grande successo di vendite.

CRONACHE EDITORIALI

Ritorno alla scrittura della limpidezza. Intervista a Luisa Carrada

di Ilaria Barbisan

La semplificazione della scrittura imposta dal digitale può essere considerata non necessariamente come un impoverimento, quanto come una riscoperta delle «lezioni» di maestri del Novecento come Italo Calvino o Primo Levi, che hanno fatto della limpidezza della scrittura un proprio tratto distintivo. Raggiungere il grande pubblico virtuale vuol dire adottare questa la loro chiarezza espositiva.

Dal 1999, Luisa Carrada è online con il suo sito www.mestierediscrivere.com. Le poniamo alcune domande sugli effetti del digitale nei confronti delle attività di scrittura.

Ormai da oltre un decennio si parla di nuove forme di scrittura collegate all'ingresso di Internet nella nostra quotidianità. Email, blog, forum, microcontenuti, ipertesti, copywriting pubblicitario hanno inciso sul modo di fruire e produrre contenuti. Quanto secondo lei la scrittura (narrativa e informativa) è stata influenzata dalle nuove forme di scrittura digitali? E in che termini?

È sempre più difficile distinguere tra la scrittura «per la carta» e quella digitale. I confini sono fluidi, perché anche molti prodotti editoriali tradizionali – una brochure, un comunicato stampa, persino un libro – vengono spesso letti nel ristretto spazio di uno schermo, che ci mostra solo una piccola porzione di testo alla volta. Questo schermo può avere le normali dimensioni dello schermo di un pc, quelle un po' più piccole di un tablet, quelle minuscole di uno smartphone. È questo soprattutto a rendere oggi molto diversa la lettura di un testo. Sullo schermo il testo diventa liquido, possiamo guardarlo a distanza, o ingran-

dirlo a dismisura, fino ad avere sotto gli occhi soltanto poche parole.

Per alcuni il digitale sta salvando la scrittura... Si è mai vista un'epoca in cui tutti hanno scritto così tanto? si chiedono. Per altri invece proprio la «democratizzazione» della scrittura attraverso i social media e gli SMS è all'origine di tanta imprecisione e sciatteria. Sì, scriviamo molto di più – ammettono – ma mai così male. E a dire il vero, la qualità di tanti testi, così come i risultati dei test sull'italiano dei nostri studenti, sembrerebbero dar loro ragione.

A me piace vederla in termini un po' diversi, di ricchezza e di opportunità, magari non sempre facili da cogliere nel mezzo della rivoluzione che stiamo attraversando. Che la struttura dei testi – tutti i testi! – stia cambiando, è sotto i nostri occhi. Basta sfogliare i giornali di carta. Come sui nostri schermi, i pezzi diventano più brevi, più articolati e frammentati. Le pagine si riempiono di microtesti: titoli, sottotitoli, didascalie, altrettanti «punti di ingresso» al testo, che arretra, anche quantitativamente, rispetto alle immagini e deve trovare con loro un nuovo equilibrio.

Insomma, non abbiamo più solo il testo tradizionale «a correre», ma anche tanti testi più brevi e «combinabili» tra loro in modo nuovo, fatti per vivere in pagine più «plastiche» e vivaci, con molti elementi e più punti di ingresso. Queste pagine devono conquistare un lettore spesso frettoloso e distratto, che legge sullo schermo facendo contemporaneamente altre cose, magari in posti affollati e rumorosi.

Cosa consigliare allora all'autore disorientato di fronte a tanti cambiamenti, e così veloci?

La scrittura informativa e di servizio deve farsi necessariamente più leggera, che non significa affatto piatta e ultrasemplice, ma capace di togliere al lettore un bel po' di inutile fatica cognitiva. Per farlo, più che le fughe in avanti, serve piuttosto tornare ai fondamentali della scrittura chiara ed efficace: sintassi non troppo complicata, ordine delle informazioni dalla parte del lettore, lessico preciso, un buon ritmo. Rimpadronirsi di questi strumenti – pochi ma buoni – permette di scrivere bene e consapevolmente su tutti i media, dalla carta a Twitter, e di passare con disinvoltura dall'uno all'altro. È questo che intendo con «ricchezza». Non c'è nul-

la da reinventare, casomai da riscoprire. Grandi scrittori del Novecento come Italo Calvino e Primo Levi, con le loro scritture terse e limpide, si troverebbero perfettamente a loro agio nel mondo digitale.

Per la scrittura informativa, mi piace pensare che la «cura del web» faccia un gran bene anche ai documenti tradizionali su carta. Meno burocratese e aziendale, più sintesi, più attenzione al lettore, migliore struttura e modulazione del testo. Per quanto riguarda la narrativa, posso esprimere soprattutto la mia impressione di osservatrice e di lettrice. È vero che i nostri tablet e e-reader si vanno riempiendo, ma soprattutto di racconti e romanzi dalla forma classica e chiusa. Almeno per ora, abbiamo messo da parte le utopie tardonovecentesche dei romanzi ipertestuali, dalla molteplicità delle strade percorribili e dai finali aperti. Quel che desideriamo è come sempre di immergerci nel mondo così reale e credibile che uno scrittore ha creato per noi e al quale non cambieremmo nemmeno una virgola.

Quando si scrive per il web bisogna aver chiaro l'obiettivo: farsi leggere da più utenti possibile o almeno dal proprio target di riferimento. Per centrare il bersaglio, quanto è utile ricorrere a tecniche ormai consolidate come le mappe mentali, che permettono di progettare un testo ancor prima di iniziare a scriverlo, oppure lo storytelling, che consente di esprimere un concetto o un contenuto narrandolo sotto forma di storia, o ancora la «piramide rovesciata», che suggerisce di iniziare con l'informazione più importante?

L'obiettivo dobbiamo averlo chiaro sempre, che scriviamo per la carta o per il web. Diciamo che nel mondo digitale è molto più facile ricordarsi dell'obiettivo, perché vi contribuiscono l'immediatezza e l'interattività. Se l'e-mail promozionale non viene nemmeno aperta, lo so subito, e con una certa precisione. Se ho scritto indicazioni poco chiare, qualcuno me lo fa notare, spesso sotto gli occhi di tutti.

Le tecniche aiutano a progettare e a scrivere bene un testo, e così i modelli, dallo storytelling alla piramide rovesciata, ma bisogna interpretarli con molta flessibilità, senza farne gabbie o fetici. La piramide rovesciata si addice alla scrittura informativa e di servizio, quando devo comunicare subito un'informazione im-

portante, ma può essere fonte di grande prevedibilità e monotonia. Quando desidero tenere il lettore un po' in sospeso, portarlo e persino trascinarlo con me, una storia può essere più adatta. Ma anche qui, attenzione: il materiale e lo spunto per una storia bisogna averli davvero, mentre oggi c'è la tendenza a «storytizzare» tutto, anche le informazioni più banali.

In realtà i modelli per la struttura di un testo possono essere tanti, ben di più di quelli presentati nei manuali di scrittura. Se siamo lettori robusti e consapevoli, ne avremo introiettati un bel po' nel magazzino della nostra mente. Al momento giusto sapranno dare forma ai nostri testi in modo naturale. Per la mia esperienza, spesso è meglio lasciar fare lo «scrittore interiore» invece che aggrapparsi ai modelli, e provare il gusto di riconoscere quel modello una volta che il testo è finito.

Nel web si parla di «usabilità delle parole»: ovvero le parole devono essere semplici, chiare, riconoscibili per avvicinarsi al modello mentale del lettore. In un momento in cui si osserva nella narrativa italiana un ritorno alla modulazione dei sentimenti, delle passioni, del sensazionalismo, sarebbe vantaggioso secondo lei usare anche su Internet parole o periodi capaci di risvegliare le emozioni del lettore, non per forza usabili?

Non credo che ci siano da una parte le parole semplici, concrete e usabili e dall'altra le parole – o i periodi – emozionali. Credo ci siano solo le parole precise per un determinato contesto e un determinato obiettivo comunicativo, nel senso che Italo Calvino dava alla precisione nelle sue *Lezioni americane* («la leggerezza per me si associa con la precisione, non con l'abbandono al caso»). Chiarezza ed emozioni non sono affatto in contraddizione, anzi. Senza suscitare emozioni, dal nostro utente-lettore non riusciremmo a ottenere un bel nulla. Né un acquisto, né l'iscrizione a una newsletter, né una donazione. Naturalmente emozionare non vuol dire affatto far dilagare sulla pagina sentimenti, puntini di sospensione e punti esclamativi. Le vere emozioni – nella letteratura come nella pagina web di un negozio online – possono nascere solo da una scrittura profondamente controllata e consapevole.

Scrivere per il web non significa solo scrivere un testo usabile e contestualizzato ma avere presente anche il luogo in cui quel testo apparirà sullo schermo, il layout della pagina e in generale l'architettura del sito. Come si comporta il lettore di fronte alla pagina sullo schermo e quali sono le ultime scoperte in termini di HCI (Human Computer Interaction) e eye-tracking?

Sì, oggi è essenziale scrivere considerando anche l'ambiente in cui le parole dovranno vivere. Un ambiente molto diverso dal foglio word che abbiamo sotto gli occhi mentre scriviamo. Sempre più spesso le parole vivono insieme alle immagini, e prendono forme e colori diversi. Tutte cose che ne possono esaltare, deprimere o mutare la forza espressiva. Un testo può apparire molto diverso se scritto in una font piuttosto che in un'altra. Se è solo nella pagina o se deve contendere ad altri l'attenzione del lettore. Questi chiede a chi scrive di ampliare le proprie competenze tradizionali e di guardare con attenzione e curiosità a campi diversi: la grafica, la tipografia, la fotografia.

Le ricerche sulla leggibilità e la lettura si sono moltiplicate negli ultimi anni, così come quelle sul «cervello che legge». Quel che può aiutare è sapere che oggi la lettura quasi sempre consiste in due fasi: quella «esplorativa», che avviene in pochi secondi, ad apertura di pagina; quella più tradizionale, sequenziale e profonda. Durante la prima gli occhi fanno su e giù lungo la pagina, esplorando rapidamente le prime parole dei capoversi, i titoli, i sottotitoli, i grassetti, gli elenchi, cioè tutti quei segnali testuali che possono offrire indizi sul contenuto e quindi sulla sua utilità per il lettore. Solo se questa prima lettura è soddisfacente, il lettore sarà disposto a proseguire nella lettura più attenta e profonda. Questo avviene sicuramente sul web, ma sempre più spesso anche sulla carta.

Secondo lei sono utili i corsi e le scuole per imparare a scrivere sul web o bastano solamente tanto esercizio, buona capacità di osservazione, curiosità e buon senso?

I corsi sono utili, soprattutto per il valore del confronto con i docenti e gli altri partecipanti. Ma non sono indispensabili e da soli, senza curiosità, desiderio di leggere e sperimentare, servono a poco.

Si può diventare ottimi autori e editor anche senza aver frequentato nemmeno una giornata di corso. Il web è uno straordinario luogo di autoformazione, pieno di testi, libri, opinioni di esperti, lezioni e corsi gratuiti. Nessuna generazione ha avuto tanto. Vale la pena di fare anche da soli, con pazienza, tenacia e curiosità. Perché nulla sarà così profondamente nostro quanto quello che abbiamo scelto, letto, annotato, osservato e sperimentato in prima persona.

CRONACHE EDITORIALI

La concorrenza di prezzo nell'editoria libraria

di Marco Gambaro

Riflettere sulle strategie che si nascondono dietro le novità a 9,90 euro significa ragionare sulla ridefinizione del rapporto tra domanda e offerta, sulla reale incidenza dei prezzi sui dati di vendita e su un nuovo modo di guardare ai lettori da parte delle case editrici.

Nei primi anni della recessione il mercato del libro era stato toccato solo limitatamente, come se il valore simbolico e di crescita culturale associato a questo prodotto avesse spinto segmenti di domanda a preferire gli acquisti di libri, considerati quasi un investimento, a quelli di altri beni più effimeri e più associati all'idea di superfluo. In seguito con il perdurare della crisi la riduzione del reddito disponibile ha esteso a tutti i prodotti, e dunque anche ai libri, l'effetto di contrazione della domanda.

In questo contesto, nell'ultimo anno il successo dei libri a prezzi ridotti ha fatto esplodere anche nel mercato librario il tema della concorrenza di prezzo e delle tensioni che spesso sono collegate a questo fenomeno.

Come risposta naturale allo spostamento verso sinistra della curva di domanda vi sono state una generalizzata limatura dei prezzi e iniziative promozionali, condotte sia dagli editori che dalla distribuzione, più profonde in termini di assortimento coinvolto e più estese temporalmente, nel tentativo corretto di intercettare una domanda in diminuzione e di limitare il calo delle copie e il conseguente impatto sui costi fissi di produzione dell'originale.

Ma il fenomeno più visibile e più discusso è stato senza

dubbio la diffusione dei libri a 9,90 euro e il loro successo. Naturalmente vi sono altri libri venduti a un prezzo inferiore alla soglia psicologica dei 10 euro, tra cui molti tascabili, ma qui si tratta di libri *mainstream* che attaccavano direttamente il segmento di punta delle novità che mediamente vengono vendute a un prezzo doppio.

Inoltre il successo che hanno avuto impediva di confinare quest'offerta nell'angolo di un'alternativa di prodotto per un piccolo segmento di clienti poveri o strani. Per mesi numerosi titoli di questa categoria si sono installati nelle classifiche dei libri più venduti a competere testa a testa con i principali titoli della stagione rendendo più vistoso, agli occhi dei lettori e con preoccupazione degli editori, il ruolo della differenza di prezzo.

Quest'andamento ha forzato la risposta degli editori lungo due direzioni: una specifica limatura dei prezzi delle novità per rendere meno visibile la differenza e la proposta di prodotti nella stessa fascia di prezzo per cercare di costruire un segmento e anestetizzare le differenze, ma generalmente queste alternative erano costruite su un *production value* più limitato (romanzi brevi, piccole raccolte di racconti ecc.) sia perché la struttura dei costi tradizionali rende difficile offrire prodotti remunerativi a quei prezzi, sia perché, strategicamente, forzare verso quella soglia di prezzo isola i titoli principali e li fa sembrare agli occhi dei consumatori esplicitamente *overpriced*.

Va detto che tradizionalmente la concorrenza di prezzo non è così presente nel mercato librario perché l'unicità di ogni titolo ne fa un prodotto differenziato dove la potenziale sostituibilità di altri titoli è limitata. Naturalmente ci sono aree dove la sostituibilità è più presente e i prezzi diventano più bassi, e aree, come la scolastica, dove la prescrittività della domanda e il conseguente potere di mercato sul titolo consentono di alzare i prezzi e i margini.

Ma in generale, come in altri settori delle industrie dell'informazione, la concorrenza è prevalentemente basata sulla qualità dei testi offerti non sul prezzo. Si tratta di una concorrenza *on the merit*, dove il prezzo svolge per lo più una funzione di vincolo esterno.

Questa caratteristica del mercato ha favorito la diffusione

di una credenza consolidata secondo cui il prezzo è una variabile ininfluyente e la poca domanda presente sul mercato italiano fatta dai segmenti più colti e più ricchi della popolazione è sostanzialmente insensibile al prezzo. Gli andamenti del mercato degli ultimi mesi hanno mostrato che questa credenza è in gran parte sbagliata.

L'emergere di questa tensione sui prezzi pone questioni relative alla domanda (come reagisce ai prezzi più bassi?), all'offerta (come è possibile fare prezzi più bassi senza perdere?) e alla filiera (qual è l'impatto sulla distribuzione e quali sono le sue reazioni?).

Iniziamo dalla domanda. Diverse tra le poche ricerche internazionali sulla domanda di libri mostrano come l'elasticità rispetto al prezzo sia sostanzialmente vicina all'unità o anche moderatamente rigida. Cioè se il prezzo scende dell'1% la quantità venduta aumenta dell'1% mantenendo inalterati i ricavi complessivi e rendendo inutili le riduzioni di prezzo. Ma si tratta di lavori che riguardano la domanda di libri nel complesso, ossia le scelte che i consumatori fanno tra categorie di prodotti culturali e non. Questi risultati sembrerebbero indicare che i prezzi relativi tra libri e altri beni non sono così rilevanti nel determinare la quota complessiva di libri che mediamente si sceglie di consumare. Se invece si considera l'elasticità rispetto al prezzo di singoli titoli si trovano valori molto più elevati dove la quantità di copie vendute di un titolo aumenta del 3-4% per ogni punto percentuale di riduzione dei prezzi. Il che significa che se il prezzo scende ipoteticamente del 40% le copie possono più che raddoppiare.

Naturalmente con i dati disponibili sia presso le librerie sia presso gli editori non sarebbe difficile fare analisi più puntuali che tengano conto esplicitamente delle condizioni del mercato italiano, e ci si immagina che questo potrebbe rientrare tra i compiti di centri a supporto del libro, apparentemente più impegnati in convegni di rappresentanza, oppure negli interessi degli operatori perché consentirebbe di basare su valutazioni di qualche solidità le troppo numerose esternazioni.

Nell'acquisto di beni informativi entra inoltre in gioco la dimensione del rischio. Il consumatore non conosce a priori il pro-

dotto (da questo punto di vista il libro è un *experience good*) e quando lo sceglie per leggerlo assume il rischio che ex post non gli piaccia e che il tempo dedicato alla lettura abbia rappresentato uno spreco dal suo punto di vista. Il prezzo del libro contribuisce a far aumentare il rischio percepito. Se il libro costa poco potrà abbandonarlo dopo poche pagine minimizzando le perdite temporali; ma se il prezzo di copertina è elevato l'abbandono diventa più difficile e la lettura continua sperando in un miglioramento progressivo della valutazione, ma questo non fa che aumentare la dimensione del rischio iniziale al momento dell'acquisto.

Se alcuni titoli sono offerti a prezzi significativamente inferiori, oltre a tutte le tradizionali considerazioni economiche su prezzi e redditi, si abbassa il rischio loro connesso ed è più facile che sostituiscano altri titoli che entrano nel paniere di scelta. Naturalmente questo meccanismo non vale per libri a domanda prescrittiva come la scolastica, oppure per titoli che per qualche ragione hanno raggiunto un'unicità che li rende poco sostituibili.

Il calo del reddito disponibile dovuto alla recessione non fa che accentuare questi meccanismi. Vi è infatti una riduzione generalizzata della domanda e le alternative a prezzo minore diventano più attrattive, cioè la sensibilità rispetto al prezzo diventa più elevata.

La convinzione che il proprio prodotto sia poco sensibile al prezzo è radicata in molti operatori della filiera libraria. Si tratta spesso di un preconcetto non basato su dati di fatto e approfondimenti scientifici che pure non è difficile realizzare.

Sul lato dell'offerta l'interrogativo più ricorrente riguarda la possibilità di praticare prezzi più bassi senza perdere e senza offrire un prodotto differente. Le linee di spiegazioni sono diverse.

La prima riguarda l'acquisizione dell'originale. Lo sviluppo dei libri *mainstream* sotto i 10 euro è avvenuto inizialmente sulla narrativa straniera, cioè acquistando i diritti sul mercato internazionale. In questo mercato intermedio i titoli che hanno avuto (oppure si prevede che abbiano) successo in diversi paesi vengono offerti dando vita a vere e proprie aste basate su minimi garantiti. Per un editore un libro nuovo è comunque un rischio perché è difficile a priori stimarne la domanda, ma il fatto che abbia avuto suc-

cesso in altri mercati costituisce una sorta di assicurazione sul rischio che si corre pubblicandolo. Il successo, anche in un altro mercato, testimonia del valore del titolo e rappresenta un segnale, anche per i lettori, della qualità del prodotto. I titoli più sicuri e più promettenti vengono acquistati dagli editori maggiori e in particolare da quelli più capaci di sostenere sul mercato italiano la crescita e il consolidamento di un successo letterario. I maggiori editori sono, e devono essere, macchine per la costruzione e il sostegno di best seller. Naturalmente un titolo eccezionale otterrebbe buoni risultati anche con un editore minore, ma se un operatore dispone di una distribuzione consolidata, di buone relazioni con i librai, di una capacità promozionale aggressiva, di un ottimo ufficio stampa, allora i suoi risultati con quello stesso titolo saranno migliori e di conseguenza l'offerta che quell'editore è in grado di fare sul mercato intermedio dei diritti sarà più elevata. Il numero di titoli che gli editori maggiori sono in grado di assorbire è però limitato. Infatti la domanda complessiva di libri si espande in presenza di grandi successi, ma non all'infinito e anche le capacità della rete di distribuzione e degli apparati di promozione sono limitate. Per contro, siccome sul mercato internazionale arrivano titoli da tutto il mondo, in un mercato sempre più globale vi è più offerta di titoli di quanto ogni singolo paese sia in grado di assorbire, per cui restano invenduti i diritti di molti libri mediamente buoni che potrebbero fare risultati discreti dopo che i compratori maggiori si sono assicurati i titoli migliori con anticipi elevati. Dal momento che manca una domanda specifica e gli usi alternativi dei diritti per la traduzione in italiano di un romanzo sono ridotti, il prezzo scende rapidamente a livelli molto bassi. Un compratore ben intenzionato che arriva in questa fase sul mercato internazionale può assicurarsi i diritti di libri la cui qualità (potenziale e attesa naturalmente) è solo leggermente inferiore a quella degli ultimi titoli acquistati dai grandi editori, ma il cui prezzo è molto più basso. Qualcuno sostiene che questa dinamica è passeggera. Una volta che il nostro editore discount ha avuto successo i venditori nella tornata d'asta successiva non saranno disposti a vendere a prezzi più bassi, ma questo non è del tutto vero. Infatti se si ripete la stessa dinamica e un venditore non è disposto a vendere i diritti a prezzi lillipuziani, il nostro editore *trader* potrà rivolgersi a molti altri

venditori di diritti medi che saranno ben lieti di avere un ricavo aggiuntivo (il mercato italiano). L'unico elemento che può far crescere effettivamente i prezzi dei diritti è l'ingresso nel mercato di altri editori italiani con questa strategia di acquisizione in modo da rendere contendibili questi diritti residuali. La chiave del costo basso di acquisizione sta dunque nel trovare una strategia commerciale che consenta di valorizzare diritti di seconda linea che sono un po' fuori dalla mischia dei primi posti.

Una seconda spiegazione sul lato dell'offerta riguarda la natura dei costi dei libri. Questi si dividono in costi fissi, generalmente relativi alla messa a punto dell'originale e in parte alle attività di promozione, e costi variabili, relativi a stampa e distribuzione. I costi promozionali sono effettivamente ibridi. Tecnicamente si tratta di costi fissi, indipendenti cioè dal numero di copie vendute, ma siccome sono facilmente modulabili nel tempo, una parte può essere considerata variabile, man mano che accompagna le vendite del libro.

Una volta calcolato il livello dei costi fissi, l'editore definisce un prezzo di copertina superiore ai costi variabili in modo da coprire i costi fissi con un certo numero di copie vendute e di generare dei profitti da quel livello in poi (*break-even*). Immaginiamo che i costi variabili di un libro siano di 5 euro e che i costi fissi iniziali siano 5.000 euro. Io posso arrivare al *break-even* con 500 copie vendute a 15 euro oppure con 1.000 vendute a 10 euro. La scelta della strategia di prezzo dipende dalla valutazione sull'elasticità della domanda di quel titolo rispetto al prezzo e dal grado di rischio che come editore voglio affrontare. Se sono in presenza di una domanda elastica (per esempio -3 o -4), magari perché il mio libro si inserisce in un filone consolidato dove ci sono molti titoli sostituibili per quella specifica occasione di consumo, col prezzo più basso, posso conquistare molti lettori e bilanciare col maggior numero di copie vendute il minore margine unitario. Nella scelta entra il rischio. Gli editori non conoscono a priori la domanda dei singoli titoli e pur sperando che tutte le loro scelte siano successi devono adattarsi ai flop. La risposta tipica a questa situazione è una strategia di portafoglio che fa uscire nell'anno un insieme di titoli con caratteristiche diverse per bilanciare ex post successi e insuccessi. Generalmente infatti un portafoglio è molto meno ri-

schioso di un singolo titolo. Ma lavorare con un margine più basso sui costi variabili significa alzare l'asticella del successo e lavorare di più sul filo del rasoio con minori margini di sicurezza. È più difficile permettersi errori o sviste.

La terza spiegazione sul lato dell'offerta riguarda il controllo dei costi variabili. Infatti più questi sono bassi, più è possibile ridurre i prezzi senza comprimere troppo i margini e senza alzare troppo il numero di copie per arrivare al *break-even*.

Controllare i costi è molto di più che fare la voce grossa con i tipografi e richiede un'attenzione maniacale a ogni particolare, unita a una competenza gestionale e delle tecnologie operative che consente di entrare nei dettagli. Bisogna fare cose poco eleganti come usare lo stesso servizio fotografico per più copertine oppure carte diverse e fornitori diversi per differenti componenti del libro, pianificare molto e rivedere continuamente i processi. L'occasione migliore per imparare a farlo è stato lo sviluppo degli allegati quando quotidiani e periodici chiedevano libri a prezzi bassi da allegare alle loro testate. Alcuni editori hanno affrontato l'occasione in modo speculativo vendendo a *flat fee* i titoli e lasciando che l'editore del giornale trovasse un tipografo per la stampa. Altri hanno sfruttato l'occasione per sperimentare una produzione a costi ridotti che si è rivelata utile in seguito. Per dare un'idea di quanto possa essere potente questo strumento di apprendimento si può pensare a quello che è avvenuto nel mercato dei dvd e delle videocassette che prima dei libri sono stati protagonisti degli allegati dei quotidiani. I duplicatori italiani a un certo punto sono diventati i più competitivi dell'intero mercato europeo nonostante il costo del lavoro o la burocrazia nazionale, e hanno cominciato a esportare in altri paesi europei. Semplicemente con gli allegati erano stati sottoposti a una forte pressione competitiva sui costi e avevano dovuto inventare e sviluppare tutte le soluzioni per abbassarli.

Per alcuni versi ridurre i costi implica anche abbassare la qualità grafica e di packaging. Ma in questo caso occorre porsi il problema di quale sia il livello di qualità necessaria: il livello che piace al redattore o al direttore editoriale oppure quello per il quale gli acquirenti di libri sono disposti a pagare.

Per quanto riguarda la distribuzione, le librerie possono avere atteggiamenti contrastanti. Da un lato il successo della scommessa della riduzione del prezzo, nel contesto di un mercato stagnante o in calo, le spinge a valorizzare questi titoli con esposizioni vantaggiose anche se è probabile che in molti casi questi spazi siano acquistati dagli editori. D'altra parte l'abbassamento del prezzo di copertina comporta facilmente una diminuzione dello scontrino medio e dunque contrae i ricavi della libreria specie in un momento in cui l'incertezza delle vendite rende difficile una taratura raffinata degli assortimenti e massimizzare la redditività degli spazi.

Dopo lo sviluppo iniziale, questa seconda preoccupazione sembra prevalere, specialmente presso le catene maggiori e si è assistito a un certo confinamento degli spazi dedicati ai libri a prezzo ridotto. Lì si può trovare, generano comunque rotazione, spingono gli acquisti soprattutto presso i lettori deboli, ma perdono un po' di centralità nell'offerta commerciale. Dal punto di vista strategico le librerie, al pari degli editori, temono la riduzione eccessiva dei prezzi e una banalizzazione troppo spinta del prodotto libro. In fondo si tratta di assecondare un processo di progressiva segmentazione che ha già caratterizzato in passato altre offerte di sconto, come i Millelire e in fondo anche i tascabili.

La concorrenza di prezzo è uno strumento che si sviluppa più facilmente in periodi di recessione in cui il calo del reddito aumenta il peso del prezzo nel definire la domanda. Se la voglia di lettura resiste, il processo di selezione dei consumatori è più stringente e per molte fasce di lettori i libri discount costituiscono un'alternativa in grado di rispondere in modo adeguato alla loro domanda di lettura.

La concorrenza di prezzo sui prodotti *mainstream* è dirompente perché fa diventare gli altri libri nettamente premium e il consumatore si domanda inevitabilmente se davvero lo sono, cioè se la differenza di prezzo è giustificata da una differenza di qualità interessante per il lettore.

Gli editori *mainstream* sono quindi costretti a inseguire i prezzi ridotti per mostrare che sono in grado di costruire un'offerta analoga e per cercare di trasformare uno scontro frontale in un segmento che serve bisogni specifici. Il fatto che anche la distribu-

zione abbia progressivamente assunto un atteggiamento simile fa pensare che questa potrebbe essere un'evoluzione probabile.

D'altra parte la concorrenza di prezzo asciuga il mercato e favorisce la selezione lasciando spazio per nuove iniziative che individuino nuovi modi per servire i lettori. Questo processo di selezione può essere triste per quelli che si trovano a soccombere, ma consente di mantenere vitale l'offerta libraria. Inoltre questa vicenda offre elementi di riflessione sui comportamenti della domanda, sul ruolo effettivo del prezzo e su come la qualità, sia tecnica che editoriale, debba essere pensata per i lettori invece che per gli addetti ai lavori.

I LETTORI

Gestire la complessità dei diritti
di Piero Attanasio

Siate esigenti con i vostri librai
di Stefano Salis

Il web? E chi si fida?
di Dario Moretti

Ma cosa leggono gli immigrati?
di Alessandro Terreni

Gestire la complessità dei diritti

di Piero Attanasio

La gestione dei diritti d'autore in ambiente digitale diviene più complessa a causa della moltiplicazione degli usi, della celerità di riproduzione e distribuzione delle opere. A lungo si è ritenuto che la risposta dovesse essere cercata nella semplificazione, in genere per via legislativa. Numerose vicende dell'anno appena trascorso sembrano indicare una tendenza diversa: riconosciuta la complessità, le stesse tecnologie danno gli strumenti per gestirla.

È possibile trovare un filo conduttore nelle molteplici e variegate vicende occorse nell'ultimo anno attorno al tema della gestione dei diritti d'autore in epoca digitale?

Proviamo a elencare i fatti. Tutti d'un fiato: (1) nel settembre 2011 le associazioni europee di autori, editori, società di gestione collettiva e biblioteche firmano a Bruxelles un *Memorandum of Understanding* sulla gestione dei diritti per le opere fuori commercio; (2) a ottobre viene lanciato a Francoforte il nuovo servizio nato dall'accordo tra l'associazione degli editori tedeschi e l'americana Copyright Clearance Center (CCC) per la prima localizzazione europea della piattaforma Rightslink; (3) a gennaio 2012, a Milano, le attività di gestione diritti che facevano capo ad AIDRO (per statuto un'associazione di autori e editori) vengono spostate su Ediser, la società di servizi dell'Associazione italiana editori (AIE); (4) a febbraio a Parigi viene approvata una nuova legge sui libri fuori commercio, che rappresenta la prima implementazione del *Memorandum* europeo; (5) a marzo a Londra viene completata la prima applicazione concreta del sistema Arrow, per la gestione dei diritti nel programma di digitalizzazione promosso da Wellcome Trust; (6) nello stesso mese l'Intellectual Property

Office del Regno Unito pubblica i risultati dello studio di fattibilità affidato a Richard Hooper per la creazione di un sistema denominato Digital Copyright Exchange con l'obiettivo di facilitare la gestione dei diritti online; (7) a maggio viene lanciata la Linked Content Coalition, un progetto crossmedia per facilitare la gestione dei diritti nel mondo online; (8) a giugno a Parigi gli editori e gli autori francesi firmano un accordo transattivo con Google che pone fine alla lunga causa che aveva visto la multinazionale americana soccombere in primo grado; (9) a luglio la Commissione europea presenta la prima bozza di direttiva sulla gestione collettiva dei diritti d'autore; (10) tra settembre e ottobre il Parlamento e il Consiglio europeo approvano in via definitiva la Direttiva sulle opere orfane; (11) a ottobre Google e l'associazione degli editori USA (AAP) pongono fine alla notissima causa sul programma Google Books (anche se rimane aperta quella con gli autori).

Impossibile descrivere nel dettaglio ciascuno di questi avvenimenti nello spazio di un singolo articolo. Un filo conduttore è allora necessario, anche perché un simile accumularsi di eventi di non poco conto, non può essere figlio del caso. A mio avviso tale filo sta nella tendenza verso una più analitica gestione della complessità dei diritti in era digitale, abbandonando il tentativo di semplificarla per via giuridica, che è stato tipico degli anni passati.

Partiamo dalla fine. I due accordi tra Google e gli editori americani (fatto 11) e francesi (8) abbandonano l'idea cardine del Google Settlement del 2008: che la varietà di situazioni potesse essere appiattita da un regola (*l'opt out*) che fissa condizioni uguali per tutti, immediatamente applicabili, salvo appunto un'opzione d'uscita per quegli autori o editori che non volessero accettarle. Il testo di questi nuovi accordi è riservato, com'è costume di Google che pure continua ad avere l'immagine di paladino della trasparenza. Bisogna quindi prodursi in esercizi di inferenza sulle poche informazioni rese pubbliche, appena meno avere nel caso francese. Su queste basi, sembra di poter dire che ci si sposta su un sistema in cui gli editori (e, per ora solo in Francia, gli autori) scelgono individualmente il destino delle loro opere, e hanno la facoltà di farlo *opera per opera*, con una gestione dei dati basata sull'impegno di Google di fornire *informazioni complete* sui libri digitalizzati.

«Opera per opera» e «informazioni complete» sono espressioni che vanno verso la gestione della complessità e che tornano in molte delle altre vicende citate. La prima è un elemento fondamentale della Direttiva sulle opere orfane (10), che esplicitamente dice che la ricerca degli aventi diritto deve avvenire «opera per opera». D'altro canto, è assiomatico: la definizione di opera orfana («è tale quando non si trovano gli aventi diritto») presuppone una *ricerca* e pare persino superfluo sottolineare che la ricerca va fatta per ciascuna opera, e non un tanto al chilo. Per il nostro discorso, è di particolare interesse che la Direttiva preveda che i risultati delle ricerche in tutti i paesi dell'Unione e le informazioni sugli usi delle opere orfane devono finire in una banca dati unica europea. Di nuovo: ci si pone un problema di gestione delle informazioni sui diritti.

Quando, con un gruppo assai nutrito di editori, società collettive, biblioteche, tecnologi, abbiamo prima concepito, poi progettato e infine realizzato il sistema Arrow, l'idea di fondo era appunto di focalizzare l'attenzione sulla *gestione delle informazioni sui diritti* come funzione separata da quella di *gestione dei diritti*. (Mi si perdoni il passaggio alla prima persona: chi scrive ha coordinato Arrow in questi anni e ama usare il plurale a significare i meriti di un lavoro di gruppo europeo che ha coinvolto così tante persone da costringere a un rinvio al sito dove sono elencate, www.arrow-net.eu.)

All'inizio eravamo circondati da un certo scetticismo. «È troppo complicato» ci dicevano in tanti. Meglio una soluzione normativa che semplifichi il quadro. È stato allora motivo di soddisfazione leggere i risultati di uno studio statistico della British Library (*Seeking New Landscapes. A Rights Clearance Study in the Context of Mass Digitisation*, a cura di Barbara Stratton, maggio 2011) che mostrava come l'uso di Arrow portava i tempi di ricerca da quattro ore a cinque minuti a titolo. Quando Wellcome Trust ha utilizzato per primo Arrow per il suo progetto di digitalizzazione di libri di genetica (5), operato senza che fossero intervenute modifiche legislative per facilitare la gestione, la soddisfazione è stata ancor maggiore.

Il legame tra queste vicende è ribadito dal fatto che la Direttiva sulle opere orfane cita Arrow come fonte imprescindibile per la ricerca diligente in ambito librario. La Direttiva cita an-

che, nelle premesse, il *Memorandum of Understanding* sulle opere fuori commercio (1), che a sua volta nasce – si potrebbe dire – dalle ceneri del Google Settlement, nutrendosi degli errori lì commessi. Il *Memorandum* riconosce che vi possono essere casi di gestione dei diritti sulle opere fuori commercio che prescindono dal consenso esplicito dell'avente diritto. Ma li circoscrive, e prescrive che comunque alcune forme di ricerca devono essere effettuate, che tutte le informazioni disponibili devono essere utilizzate e rese trasparenti. Rispetto al Google Settlement si punta a gestioni tecnologicamente e concettualmente più sofisticate. Sembra un paradosso, ma uno dei punti deboli più evidenti del Settlement era proprio nella semplificazione tecnica, a dispetto delle indubbie capacità tecnologiche di chi la proponeva. Quando a febbraio 2012 la Francia per prima emana una legge che dà corpo alle idee del *Memorandum* (4), lo fa con un livello di complessità ancora maggiore, e in fase di implementazione la tendenza è quella di rendere sempre più sofisticato il sistema per rispondere a esigenze diverse di attori diversi, che testardamente rifiutano l'omologazione.

Il primo passaggio che la legge prevede è la creazione di una banca dati, accessibile online, di libri fuori commercio, la cui responsabilità è affidata alla Bibliothèque nationale (BNF). Il processo è simile a quello della Direttiva: c'è un processo di *ricerca* (dello status commerciale e degli aventi diritto) dai cui esiti si genera una banca dati. Anche nel caso francese nella fase di ricerca sarà utilizzata l'infrastruttura Arrow. Fin dalle prime fasi di implementazione risulta evidente un ulteriore elemento. Non si tratta solo di creare una banca dati con informazioni sui diritti, è necessario curare lo scambio di tali informazioni tra più soggetti. Una volta che un'opera è identificata come fuori commercio, bisogna fare alcune ricerche degli aventi diritto su fonti diverse: in Electre (il catalogo dei libri francesi in commercio, che ha anche informazioni sugli editori) e nei repertori di CFC e SOFIA, le due società collettive attive nel settore librario francese. Sarà poi SOFIA a gestire i diritti delle opere, avvertire per quanto possibile gli autori e gli editori, che potranno chiamarsi fuori (*opt out*), offrire i diritti dapprima agli editori che avevano stampato il libro e poi a terze parti, che potranno sfruttare le opere commercializzandole in digitale (*opt in*). Sono scambi di informazioni che rendono possibile un

dialogo tra i molti soggetti coinvolti e che rendono obsoleta l'alternativa secca, tra modelli basati sull'*opt in* o sull'*opt out* su cui ci si è accapigliati fino allo scorso anno.

D'altro canto, le tecnologie dell'informazione sono efficienti soprattutto nel gestire le informazioni. Il che può valere anche nel campo dei diritti. È questo il punto di partenza di Linked Content Coalition (7). Ciò che finora è mancato, e che LCC intende creare, è un linguaggio che consenta alle macchine di scambiarsi e comprendere informazioni sui diritti. Una licenza d'uso può essere vista come un insieme di informazioni su cui due parti raggiungono un accordo. Il problema tradizionale nella gestione dei diritti secondari è quello dei costi di transazione: gestire queste informazioni e addivenire a un accordo è troppo costoso rispetto al valore della stessa transazione. Da qui la richiesta di semplificare, stabilendo per legge o per «contratto collettivo» con una società di gestione le condizioni della licenza, e gestendo solo la remunerazione. Così, per esempio, se è troppo costoso negoziare i diritti di riproduzione di ciascun brano in una discoteca, sarà possibile farlo pagando per tutti la stessa cifra e alle stesse condizioni.

LCC ritiene che rendere più efficiente la trasmissione delle informazioni sui diritti consente di evitare queste semplificazioni. Tramite una migliore comunicazione, le persone coinvolte potranno esprimere la propria politica sui diritti facilitando così la conclusione di accordi. È significativo che uno dei modelli presi in esame sono le licenze *creative commons* che devono una parte importante del loro successo proprio alla capacità di esprimere in linguaggio standard i termini della licenza. Rendere più efficiente la comunicazione non significa dunque aumentare i ricavi per gli aventi diritto. Se mai differenziarli maggiormente, nel rispetto della pluralità delle scelte. Uno degli effetti paradossali dei modelli semplificati di licenze, senza ricerca e gestione delle informazioni, proposti per gestire i programmi di digitalizzazione è quello che si finisce per pagare una remunerazione anche a chi sarebbe perfettamente disponibile a cedere gratuitamente i propri diritti, specie quando si tratta di farlo a favore di una biblioteca.

Se LCC – un'iniziativa nata in Europa che sta aggregando operatori di molti paesi – si incarica di costruire un quadro generale standard per lo scambio di informazioni sui diritti, il britannico

Digital Copyright Exchange (6) focalizza la sua attenzione sul quadro giuridico e sulle infrastrutture pubbliche che possono favorire questo tipo di evoluzione. Vi si parla di *registri*, tema controverso nel mondo del diritto d'autore. Di per sé, per esempio, l'esistenza di un registro negli Stati Uniti era stata di nulla utilità nel caso Google. Perché un luogo in cui ci si registra, e basta, non c'entra con quel che stiamo descrivendo. Contiene sì informazioni, che però invecchiano. Come avere un elenco del telefono degli anni ottanta: qualche numero sarà rimasto invariato, ma vale come curiosità. L'utilità pratica è un'altra cosa. Così, nell'approccio dell'ufficio per la proprietà intellettuale nel Regno Unito l'enfasi è sullo *scambio*, che è concetto dinamico, non sul *registro*, che è un oggetto statico.

Fin qui stiamo parlando per lo più di infrastrutture, tecnologiche o giuridico-istituzionali, di megaprogetti in procinto di partire. Ma in pratica? C'è qualcosa di più concreto? Come capita spesso, il pragmatico ci viene dagli USA, ma ciò che mi piace sottolineare è la coloritura europea che esso assume grazie all'accordo tra l'americana CCC e l'associazione degli editori tedeschi (2). CCC è una società di gestione collettiva molto atipica per gli standard europei. È un consorzio di editori e non un'associazione di autori e editori, ha natura e mentalità strettamente commerciali e non può godere di una legislazione ad hoc che ne facilita la raccolta dei diritti. È dunque abituata a gestire la complessità. Senza semplificazioni. Raccoglie mandati dagli editori o dagli autori e vende diritti coerenti con quei mandati a utilizzatori di diverso genere. Non sorprende che la piattaforma Rightslink sia nata in questo contesto. Consente di gestire i diritti secondari in modo estremamente personalizzato. Ogni editore può decidere quali diritti gestire (per esempio riproduzioni parziali o totali, analogiche o digitali ecc.), secondo quali politiche (in particolare per le tariffe, che possono essere differenziate, per esempio, per utenti commerciali e no profit), e differenziati *opera per opera*, quindi anche adattabili ai contratti diversi che si hanno con gli autori. La granularità possibile di queste personalizzazioni fa sì che il sistema richieda agli editori un investimento iniziale, che può non essere giustificato per i più piccoli. La localizzazione in Germania, operata in collaborazione con MVB – la società, di proprietà dell'associazione editori, che gestisce

il catalogo dei libri in commercio – si basa su un livello medio di personalizzazione «nazionale». Le variabili sono le stesse per tutti (per esempio si possono fare politiche diverse se i clienti sono aziende commerciali o enti no profit, ma non si può distinguere tra tipologie di aziende commerciali), mentre i parametri (in particolare: quale tariffa si pratica per le diverse categorie) sono fissati individualmente, con la possibilità di determinarli opera per opera.

È a mio avviso significativo che questa esperienza coinvolga direttamente gli editori, tramite la loro associazione, e non la società di gestione collettiva tedesca in questo campo, VG Wort, che pure ha moltissimi iscritti e indubbe capacità di investimento, se si pensa che incassa dai diritti per le fotocopie circa 80 milioni di euro l'anno (per paragone: la SIAE in Italia ne incassa tre). Il problema è probabilmente che VG Wort è abituata a lavorare con il modello di massima semplificazione che esiste, quello delle *levy*. I diritti di fotocopia, per legge, sono dovuti in Germania al momento dell'acquisto delle macchine (*equipment levy*) e per il fatto stesso che un operatore esista (*operator levy*), in modo forfetario e al limite anche indipendente dal fatto che con quella macchina o quell'operatore facciano fotocopie di opere protette. Partendo da questa realtà, era evidentemente difficile passare a una gestione superpersonalizzata come quella proposta da Rightslink.

Si può leggere alla luce di queste tendenze la proposta di Direttiva della Commissione europea sulle società di gestione (9). L'art. 5 recita: «Rightholders shall have the right to authorise a collecting society of their choice to manage the rights, categories of rights or types of works [...] of their choice, for the Member States of their choice». Interessante, qui, l'uso del poliptoto. Introdotto certo per ragioni tecnico-giuridiche, acquista un indubbio valore retorico nel nostro discorso. L'espressione «di sua scelta» è la novità vera della proposta. Di fronte a questa impostazione, le società collettive hanno due strade: quella della resistenza in nome della semplificazione («è impossibile una siffatta gestione granulare dei diritti») o quella dell'innovazione, verso modelli più avanzati.

In scala molto ridotta, qualcosa sta accadendo in Italia, dal momento in cui gli editori hanno sciolto AIDRO, la società di gestione costituita in forma di associazione aperta anche alla partecipazione degli autori – che tuttavia ne avevano tradizionalmente poco

condiviso il progetto – per affidare la gestione di alcuni diritti, ulteriori a quelli vincolati dalla licenza legale affidata a SIAE, direttamente a Ediser, la società di proprietà dell'AIE (3). L'intenzione è lavorare nella scia che stiamo descrivendo. È iniziato pertanto un dialogo con CCC per ripetere l'esperienza tedesca (2), ma questa collaborazione si è inserita in un nuovo progetto lanciato dalla Linked Content Coalition (7), denominato RDI (Rights Data Integration), nel quale gli sviluppi Ediser-CCC sono visti come un caso applicativo pratico del modello teorico generale. Il nuovo progetto partirà nel 2013. In modo esplicito si pone in continuazione con l'esperienza di Arrow (5) e da questa e altre analoghe vuole costruire meccanismi per lo scambio di informazioni sui diritti, all'interno di ambiti diversi, secondo un modello teorico comune. Il lavoro che in parallelo il gruppo Arrow ha in programma per l'implementazione della legge francese sulle opere fuori commercio (4) costituirà implicitamente un'ulteriore applicazione del medesimo modello teorico.

Si va dunque verso una gestione iperanalitica di ciascun frammento di diritto, grazie alle tecnologie che tutto risolvono? Non vorrei dare questa impressione. La gestione collettiva rimane, anche se su basi nuove. Nei programmi di digitalizzazione è possibile migliorare la ricerca, ma gli orfani resteranno. Ogni registro, banca dati, repertorio informativo è per sua natura imperfetto e il lavoro umano di controllo rimane necessario. Nella gestione dei fuori commercio, una semplificazione nei modi di raggiungimento del consenso è assai utile. E così via.

Si tratta solo di usare le tecnologie per quel che meglio sanno fare: gestire le informazioni, comunicare. Non sarà per caso che si chiamano «dell'informazione e della comunicazione». Pur con la consapevolezza della loro imperfezione, e anzi sapendo di dover interagire con essa, le tecnologie consentono alle persone di scambiarsi più informazioni e, se lo desiderano, di dialogare, possibilmente di trovare degli accordi. La cosa non funziona sempre, e quindi qualche semplificazione, anche normativa, continuerà a essere necessaria. Ma sta finendo il tempo delle ipersemplificazioni. Dobbiamo ricercare un nuovo equilibrio tenendo a mente l'ammonimento di Albert Einstein: «Make things as simple as possible, but not simpler».

Siate esigenti con i vostri librai

di Stefano Salis

I librai stanno scomparendo: li potranno salvare, forse, la formazione, la razionalizzazione della filiera e, soprattutto, la maturazione di una maggiore esigenza da parte dei lettori.

E' stato un anno pesante, il 2012, per l'editoria. E, lungo tutta la filiera editoriale, non sono pochi gli anelli che iniziano a cedere. In futuro è prevedibile che tutto il sistema dovrà cambiare le modalità di business (dall'editore alla distribuzione), ma forse chi sta peggio di tutti in questo momento, l'anello più fragile dell'intera catena, è il libraio.

Il libraio come l'abbiamo conosciuto non è più tale da qualche anno. Non è un male, anzi: grazie alle scuole – ne riparleremo tra breve – i librai di nuova generazione sono commercianti molto più accorti di quanto non lo fossero i loro colleghi solo qualche anno prima.

Eppure il 2012 è stato uno stillicido. Hanno chiuso librerie storiche un po' in tutta Italia. Quando la storica libreria Ghelfi & Barbato di Verona ha spostato dal centro la sua attività è arrivato un secco comunicato. «A Verona, come a Padova, Rovigo e Venezia, nelle vie principali del commercio non ci saranno più "librerie di tradizione" soffocate dall'aumento degli affitti e dei costi generali di gestione e da fatturati stagnanti o in calo. Le librerie di tradizione sono oramai ai margini delle vie principali del commercio». Non sono parole di un libraio, sono parole di

Paolo Ambrosini, presidente ALI Confcommercio di Verona. Ambrosini ha ragione.

In pochi anni sono sparite dai centri urbani molte librerie che hanno segnato la storia delle rispettive città: perdita enorme che non è solo un danno imprenditoriale, ma soprattutto culturale. E non per questa o quella città, ma per tutto il paese nel suo complesso. In Francia, tanto per fare le solite «tirate» esterofile (ma sacrosante, stavolta), esiste un preciso dispositivo di legge che cerca di tutelare le librerie. E non ci riesce del tutto: anche la legge Lang, da tutti citata e lodata come esempio di buona pratica, non ha arrestato la deriva ma, almeno, l'ha frenata.

In Italia, ieri come oggi, si va tutti sparsi verso la disfatta. Sia chiaro: le librerie – storiche o no, di tradizione o no – devono essere in grado di intercettare i tempi e di cavalcarli, adeguandosi, reinventandosi, migliorando il servizio. Non vanno tutelate tanto per: devono imparare, ovviamente, a farlo da sole. Molti librai sono consapevoli della situazione e attuano, o tentano di farlo, strategie per affrontarla.

Già, ma quali. Alberto Galla, libraio vicentino di solide tradizioni, oggi è presidente dell'associazione di categoria e cerca di fare il punto della situazione. «Anche per il 2012 continua incessante il saldo negativo tra librerie indipendenti che aprono e quelle che chiudono e quelle, e non sono poche, che scelgono di affiliarsi a qualche franchising. Molti librai indipendenti (e, per la verità, non più solo loro) si trovano in indubbie difficoltà finanziarie, dalle quali credono di uscire con le formule proposte dai vari affiliati che sono effettivamente accattivanti da questo punto di vista, ma insidiose da altri.»

Si è discusso ampiamente, a partire da settembre, degli effetti della legge Levi, l'unica, in tanti anni, ad avere cercato se non altro di regolamentare un punto delicato, come quello dello sconto, in attesa di una ben più importante legge-quadro da tutti invocata e ora, grazie all'iniziativa del Forum per la lettura, oggetto di un'iniziativa di legge popolare. Ebbene la legge Levi, continua Galla, «ha sicuramente evitato un'emorragia di più ampie dimensioni per le librerie indipendenti, ma non ha impedito il protrarsi di molti elementi di criticità esistenti da prima, come la "potenza di fuoco" della grande distribuzione, che spesso riesce a muoversi

oltre i limiti della legge, e soprattutto ha generato una patologica, e anche qui ai limiti della legge, proliferazione delle campagne promozionali degli editori».

I librai che resistono a questa crisi, che non è solo di natura economico finanziaria, ma anche di struttura, con lo sviluppo delle vendite online dei libri fisici e l'avanzata, lenta ma inesorabile, di quelli su supporto digitale, sempre secondo Galla, cercano di attrezzarsi puntando le loro carte su alcuni punti essenziali. Quali sono?

«Una forte attenzione alla formazione permanente (la scuola Mauri di Venezia da una parte e la Scuola Librai Italiani di Orvieto, promossa dall'ALI, offrono interessanti opportunità a riguardo) – dice Galla –, oppure possibili aggregazioni tra librerie, come è il caso di un gruppo di librerie nel Veneto che si è consorziate, con lusinghieri risultati, sotto il nome di “Librerie d'autore”, o ancora ci sono allo studio di fattibilità delle “reti di imprese” che stanno muovendo i primi passi sempre a cura dell'ALI. In generale cerchiamo di avere un'attenzione sempre più puntuale alla qualità del servizio alla clientela, alla cura quasi maniacale ai rapporti con il territorio e alle iniziative culturali e di animazione alla lettura, a un rinnovato rapporto con le biblioteche fatto non di sterili e anacronistiche contrapposizioni, ma della consapevolezza di essere uniti dall'unico obiettivo di facilitare in ogni modo l'accesso alla lettura da parte dei cittadini, all'allargamento dei propri assortimenti sia ai supporti digitali, sia ai gadget tecnologici, sia ai prodotti non-book, alla trasformazione dei punti vendita in luoghi dell'incontro e della permanenza, dove la figura del “vero” libraio riacquista un ruolo centrale.»

Un catalogo dei desideri? Non è detto. Certo «tutto questo deve passare attraverso una radicale modifica degli attuali rapporti con le case editrici e con i distributori, all'insegna di una razionalizzazione della filiera, ma anche della riqualificazione del profilo professionale dei rappresentanti, non più meri venditori, ma consulenti e suggeritori. Siamo consapevoli che non possiamo parlare più di “cambiamento in atto”, ma di un vero e proprio “anno zero” di una nuova era, dove molte cose devono essere ancora scritte, ma dove, se non ci troveremo impreparati, potremo cogliere anche le tante opportunità che si presenteranno».

Non è, purtroppo, e va ribadito con forza, solo una que-

stione imprenditoriale e aziendale. È un fatto di impatto culturale. Personalmente sono convinto che i librai e le librerie – tutte – siano un patrimonio culturale del nostro paese. Tutte le forme del commercio librario sono importanti e ciascuna svolge funzioni e ruoli differenti. Ciò che non può essere sopportato è la concorrenza sleale, il finto ricorso alla convenienza per il cliente. La libreria, luogo di incontri e relazioni oltre che di commercio, possiede una dimensione umana irrinunciabile e su questa bisogna puntare.

E i lettori sono l'altro elemento chiave del sistema. Se le librerie e le biblioteche (aggiornate agli anni duemila) sono un centro propulsore vero della cultura e gli aiuti pubblici, sotto diverse forme, sarebbero necessari e dovuti, se si ammette, come sempre si fa, da parte di tutti i politici, che la cultura è fondamentale per il rilancio, le conseguenze dovrebbero essere immediate e semplici. Ma i lettori non possono tirarsi indietro: sarà impopolare da dire e ancora più da mettere in atto, ma una rivoluzione culturale non si fa senza il pubblico. Se i lettori vogliono qualità, competenza, diversità nelle scelte siano esigenti con i propri librai di riferimento. C'è una categoria pronta e generalmente molto qualificata. Non la si può tradire solo per una piccola percentuale di sconto. Sconto, come il prezzo, mai deciso dal libraio e spesso anzi subito.

Nella guerra all'ultimo centesimo lettori e librai giocano dalla stessa parte. Se qualcuna di queste parti non se ne è ancora accorta, gli sconfitti sono tutti. Per carità: il mondo va avanti anche senza i librai, gli editori o i libri. Verso dove, è un altro paio di maniche.

Il web? E chi si fida?

di Dario Moretti

L'esplosione della comunicazione digitale in rete ha aumentato il rischio di inattendibilità delle informazioni: per rimediare occorrono poche precauzioni normali, ma soprattutto un mutamento generale di prospettiva sui criteri tradizionali con cui una fonte viene giudicata autorevole.

Sul web non ci si può fidare nemmeno di se stessi? A prima vista no: uno scrittore di primissimo piano come Philip Roth nel settembre 2012 è stato protagonista di una vicenda paradossale. Avendo constatato che l'articolo dedicato su Wikipedia al suo *La macchia umana* conteneva un'importante inesattezza a proposito della fonte d'ispirazione della figura del protagonista, Roth ha seguito la strada più classica: ha scritto alla redazione chiedendo la rettifica dell'informazione sbagliata. Gli è stato cortesemente risposto che, nonostante la sua ovvia autorità in materia, la sua dichiarazione non era di per sé motivo sufficiente a modificare l'articolo. Grave scandalo dell'autore, che ha denunciato l'insensatezza in una lettera aperta a Wikipedia pubblicata il 7 settembre 2012 sul «New Yorker», con conseguenti commenti – in rete e non – a livello planetario.

Parrebbe la ciliegina sulla torta dei giudizi negativi su Wikipedia, l'enciclopedia «scritta dai lettori» la cui affidabilità si fonda su basi statistiche: essendo le modifiche al testo sempre possibili e aperte a tutti, in un lasso di tempo variabile ma non infinito la «moneta buona» delle informazioni vere dovrebbe scacciare la «moneta cattiva» delle informazioni false. Probabilità che per altro appare fondata su basi etiche (volontaristiche, anzi calviniste),

mutuate dal mondo della ricerca e molto più problematiche se si scende nel mondo confuso e ambiguo del web, dove convivono paritariamente democrazia e prevaricazione, follia pura e preziose scoperte, informazione e marketing.

Che cos'è l'affidabilità?

La stessa area semantica della parola «affidabilità», riferita a un sito web, sembra spostarsi rispetto all'accezione comune nel resto del mondo: più orientata alla tecnica (affidabile è il sito che è sempre consultabile perché non si guasta [quasi] mai) oppure al commercio (affidabile è il sito che spedisce un acquisto al prezzo dichiarato, con garanzia di restituzione se il prodotto non è soddisfacente). Affidabile è soprattutto, per le aziende, il sito che garantisce un crescente numero di «contatti» (cioè di potenziali acquirenti dei suoi prodotti), in un sistema di comunicazione complesso che integra più media, anche non digitali.

«Comunicazione & Marketing» nel gergo delle imprese sono due parole inscindibilmente legate (la politica ha qualche esitazione a adottare esplicitamente questa espressione, ma in sostanza si muove sulle stesse linee). Anche gli editori, migrando nel mondo digitale con i loro sistemi di comunicazione, si vanno orientando verso un modello nuovo: tramontata definitivamente la preminenza della quarta di copertina (saggio in miniatura legato all'incontro in libreria tra il lettore e il critico-direttore editoriale, che si fa sintetico testimonial dell'affidabilità dei contenuti), prevale il modello che segue passo passo per via telematica il potenziale lettore: chiunque abbia acquistato anche un solo libro (a stampa o digitale) da Amazon, da Bookrepublic o da iTunes riceve quotidianamente offerte di titoli «analoghi» a quelli già acquistati: tutte però fondate sulla dimensione commerciale del lettore, non sui suoi interessi in fatto di contenuti che restano, almeno per ora, noti solo superficialmente, a livello di genere editoriale e di fama dell'autore.

Fidarsi di qualcuno è necessario

Sul web, insomma, definire «affidabile» chi «dice cose vere» è un caso relativamente raro. Eppure l'affidabilità è una questio-

ne fondamentale non solo per chi fruisce delle informazioni ma anche per chi (editoriali e giornalisti) ha il bisogno/dovere professionale di controllarle. Wikipedia e i siti web hanno preso il posto dei dizionari e delle enciclopedie («universali») che troneggiavano trent'anni fa sulla scrivania di ogni redattore editoriale. Ma alla maggiore duttilità e tempestività (l'ultima accezione di un termine di *slang*, prima introvabile senza un amico new-yorchese, o le date precise di una certa mostra aperta in una sperduta località svizzera solo due anni fa) corrisponde un maggiore rischio di errore: il marchio dell'editore come primo pegno dell'affidabilità di un libro va sbiadendo, e l'affidabilità di un sito è in costante discussione.

Ancora più incerta è la partita che si gioca nel giornalismo: smascherare la falsità di una notizia è una lotta quotidiana da cui non sempre (per non dire raramente) i professionisti dell'informazione riescono vincitori. Ricche antologie di notizie false sono per esempio sui blog di Paolo Attivissimo e, con un taglio più attento alla quotidianità, di Luca Sofri. Il primo (che gestisce da lungo tempo un «servizio antibufala» [bit.ly/NF0aUu]) filtra l'affidabilità delle catene di Sant'Antonio che piovono nelle caselle di posta elettronica, ma anche quella delle grandi leggende scientifiche dei nostri giorni: dalle scie inquinanti dei jet alla veridicità dello sbarco sulla Luna. Sofri compila con costanza impietosa e salutare una rubrica intitolata «Notizie che non lo erano» [bit.ly/hDh16o] dove indica informazioni (in materia di politica, di sport, di transazioni economiche) comparse su media «autorevolissimi» e poi rivelatesi platealmente false.

La quantità diventa qualità

Il punto è proprio questo: il rischio di inattendibilità connesso con l'enorme aumento degli attori sul campo dell'informazione ha contagiato anche i media tradizionali. La chiave del problema è banalmente imponente: la *quantità*, come spesso e inavvertitamente accade, si trasforma in una diversa *qualità*. È il caso di arroccarsi, compilando un canone di siti e di professionisti di qualità cui prestare fede? La precauzione è efficace, ma non risponde al cambia-

mento sostanziale: il web elimina radicalmente la barriera tra due ruoli classici, quello dei produttori e quello dei fruitori delle informazioni. Nell'oceano di informazioni del web non solo peschiamo tutti, volenti o nolenti, ma siamo contemporaneamente pescatori e pesci, lettori e autori (Facebook e Google sono «società per azioni per cui lavoriamo tutti», come nota il saggista e filmmaker Joshua Simon). E quindi forse il primo passo per risolvere la questione dell'affidabilità sta nell'imparare a pescare meglio.

Il che richiede fatica fisica e cambiamenti radicali di prospettiva. C'è chi non intende farlo (Umberto Eco da sempre benedice il web perché dirotta dalla sua scrivania i postulanti letterari, ora liberi di sfogarsi in rete; ma la qualità è sempre quella di una volta, e resta cosa di pochi). Gli editori italiani adottano pragmaticamente i nuovi strumenti di web marketing, ma reagiscono ad altri, ineliminabili aspetti generali del fenomeno web con un riflesso di autodifesa della loro funzione storica di mediazione culturale: sottolineano la bassa qualità letteraria favorita dal self-publishing, per non parlare delle radicali minacce economiche del prezzo libero dell'e-book – stabilito dall'autore e gestito dal distributore/editore digitale – e delle implicazioni del diritto d'autore. E lì tendono a fermarsi.

Navigare, anzi: tuffarsi

Posizioni entrambe comprensibili, ma che rischiano l'Aventino culturale: la marea della quantità sale, possiamo sederci su uno scoglio ad aspettare un improbabile calo delle acque... Non sarebbe più produttivo invece imparare a nuotare (e forse farci crescere tutti, come lettori, delle ragionevoli branche professionali)? Un primo passo è assumere in proprio l'onere del controllo di affidabilità, fin dalla scuola. Diventare investigatori, come suggerisce con garbo uno spiritoso sito inglese destinato agli studenti (*Internet Detective*, [bit.ly/jaPEwz]) e fare ciò che prima facevano solo i professionisti: controllare la presenza di indicazioni di legge e date di pubblicazione, la frequenza degli aggiornamenti, l'origine istituzionale e geografica delle informazioni; la competenza specifica dell'autore e la sua competenza lingu-

stica; la coerenza dei contenuti e la trasparenza dei riferimenti; cercare conferme da fonti non web. Nulla che non sia già noto a chi fa ricerca.

In particolare per le notizie, se tutti diventano giornalisti, occorre diffondere la pratica del controllo delle informazioni e l'etica della professione anche a chi non farà mai parte dell'Ordine ma si limiterà a intervenire sui blog per informare la collettività ed esserne informato. Lo fa in Italia un gruppo di giornalisti riuniti sotto il nome di Timu (timu.it) accoppiando all'informazione la divulgazione degli strumenti pratici ed etici per diffonderla.

Se non ci si può più affidare alla parola che scorre sullo schermo con la stessa fiducia che si accordava inconsciamente alla parola stampata, se la mediazione scompare, si può rimediare arricchendo la consapevolezza critica personale. È (o dovrebbe essere considerata) una componente fondamentale dell'alfabetizzazione informatica, che non è solo confidenza gestuale con il mouse e con la tastiera. Non è poco, ma il gioco vale la candela e, se si impara a pineggiare nel web con relativa disinvoltura, anche le reazioni della redazione di Wikipedia alla lettera di Roth possono apparire meno platealmente ottuse.

Come sottolinea Maurizio Codogno, portavoce di Wikimedia Italia e blogger ([bit.ly/RNv5nb]; significativi anche i commenti sul sito del quotidiano web «Il Post»: [bit.ly/QUT4OD]) il punto non è che l'autore non sia affidabile in merito alla propria opera, ma che Wikipedia non intende essere (come le enciclopedie tradizionali) un'autorità diretta: è una rassegna di fonti indirette che traggono autorevolezza dalle reciproche conferme, a giudizio del lettore. Nessuno è tenuto a *credere* a Wikipedia, ma tutti hanno (tendenzialmente) a disposizione materiali da *confrontare* per farsi un'opinione. E infatti la pagina di Wikipedia sulla *Macchia umana* è stata modificata dando conto della polemica suscitata da Roth.

Ovvero: Dio (l'autorevolezza) è morto, il che non ci fa sentire troppo bene; ma cavarsela umanamente da soli, con tutti gli errori, le lacune e le trappole potenziali che ciò comporta, non è una prospettiva disperata né spregevole.

Corrispondenza tra le URL brevi citate e le URL originarie:

bit.ly/jaPEwz = <http://www.vtstutorials.ac.uk/detective/>

bit.ly/NF0aUu = <http://attivissimo.blogspot.it>

bit.ly/hDh16o = <http://www.wittgenstein.it/category/cartastampata/gazzetta-dello-sport/>

bit.ly/RNv5nb = <http://voices.telecomitaliahub.it/2012/09/per-wikipedia-non-sono-io-quello-che-sa-di-piu-di-me/>

bit.ly/QUT4OD = <http://www.ilpost.it/2012/09/10/ancora-sul-caso-philip-roth-e-wikipedia/#comments>

Ma cosa leggono gli immigrati?

di Alessandro Terreni

Le letture dei migranti, registrate dai Servizi bibliotecari del Comune di Milano, mettono in evidenza una propensione alla lettura notevole per quantità e varietà. Gli orientamenti di lettura si caratterizzano per il peso consistente delle esigenze pratiche e di integrazione; ma la lettura letteraria mantiene una decisa preponderanza nelle scelte dei lettori.

Che cosa leggono gli immigrati? Il quesito, apparentemente univoco, si articola in almeno due ordini di problemi. Il primo riguarda i soggetti della lettura: di quale figura, esattamente, dobbiamo tenere conto? Il lettore di seconda generazione, scolarizzato in Italia, è ancora culturalmente un immigrato? Ha senso confrontare tra loro scelte e abitudini del consumo culturale delle più disparate provenienze? E poi, in secondo luogo: chi conserva i dati sulla lettura degli stranieri? Le librerie? I servizi sociali? Le istituzioni culturali? La dettagliata e approfondita indagine del Centro per il libro e la lettura di Gian Arturo Ferrari, pubblicata nel marzo 2012 e reperibile sul sito del Cepell, fornisce un esauriente panorama sull'*Italia dei libri* nell'anno 2011, sia sulle tipologie editoriali più frequentate, sia sul lettore secondo fasce di età, sesso, provenienza geografica ed estrazione socioculturale: la ricerca è però limitata ai consumi degli italiani. In che modo possiamo allora utilizzarla per rispondere alla nostra domanda?

Come si vede, invece di trovare una risposta, si moltiplicano gli interrogativi. Forse è più opportuno affrontare il quesito secondo una prospettiva più pragmatica, circoscrivendo meglio il complesso oggetto «lettura dei migranti»: abbiamo pertanto gira-

to la domanda ai servizi bibliotecari del Comune di Milano, supponendo, come è stato effettivamente confermato dai dati, che le biblioteche rionali, decentrate e maggiormente legate alla realtà sociale dei quartieri, potessero fornire, più della centralissima sede principale, dati utili sulla tipologia e sulla frequenza del prestito librario dei numerosi cittadini stranieri, stabilmente residenti in città. Il coordinatore delle biblioteche rionali, Federico Pasotti, ha pertanto reperito i prestiti effettuati, lungo l'arco dell'intero anno 2011, dagli iscritti appartenenti alle sette nazionalità più rappresentate sul territorio cittadino: ragioniamo dunque su un campione contenuto entro i confini di una precisa realtà locale, ma abbastanza ampio e rappresentativo per indicare alcune tendenze generali.

Prima di tutto: quali stranieri? Secondo i dati del Settore statistica del Comune di Milano, i cittadini stranieri maggiormente presenti in città sono, in ordine decrescente, filippini, egiziani, cinesi, peruviani, srilankesi, ecuadoriani e romeni: sono tutte comunità che, dai trentasettemila cittadini filippini ai dodicimilasettecento romeni, oltrepassano le diecimila unità, seguite da marocchini, ucraini e albanesi che si mantengono tra le ottomila e le cinquemilaquattrocento unità. Nel complesso risultano, tra i cittadini delle prime sette nazionalità elencate, 3.802 iscritti al prestito bibliotecario, i quali hanno effettuato, nel 2011, 20.204 prestiti. I dati mostrano con evidenza che non si può tracciare una proporzione diretta tra numero di residenti e numero di lettori iscritti al prestito, né tra il numero di iscritti al prestito e il numero di libri letti: per esempio, la comunità peruviana, che si colloca solo al quarto posto per numero di residenti in città (19.655), esprime però il più numeroso gruppo di iscritti al prestito (904). I romeni, a loro volta, che si collocano al quarto posto per numero di iscritti al prestito (502), sono in proporzione i lettori più forti, con 8,47 libri a testa all'anno. Nella tabella 1, i dati, ordinati secondo il numero decrescente, degli iscritti al prestito (pagina seguente).

Come si vede, gli immigrati delle sette nazionalità che maggiormente frequentano le biblioteche rionali di Milano leggono una media di 5,53 libri all'anno ciascuno. È un indice alto? È basso? Può essere utile, per capire meglio, confrontare il dato con quanto emerge dal rapporto sull'*Italia dei libri* secondo il Centro del libro e della lettura, di cui si parlava all'inizio. L'indagine del Cepell ci dice che, nel 2011 – lo stesso anno cui fanno riferimento i nostri dati sui lettori

stranieri – 25,3 milioni di italiani hanno letto almeno un libro, per un ammontare complessivo di 169 milioni di libri: dunque una media di 6,67 libri all'anno per lettore. Il gioco delle percentuali e dei calcoli mostra, allora, che il lettore migrante legge in media un numero di libri corrispondente all'83% della media italiana: è di meno, è vero, ma la differenza non è certo abissale. Consideriamo inoltre che i nostri dati sugli stranieri riguardano solo i prestiti bibliotecari, e prescindono dalle eventuali letture acquistate in libreria, che potrebbero contribuire a ridurre ulteriormente lo scarso 20% di scarto.

Tabella 1 – Lettori stranieri: quantità

Nazionalità*	Iscritti al prestito	Numero di prestiti	Libri letti
Perù (4)	904	4.447	4,92
Egitto (2)	771	2.809	3,64
Cina (3)	504	3.412	6,77
Romania (7)	502	4.250	8,47
Ecuador (6)	474	1.826	3,85
Filippine (1)	420	2.051	4,88
Sri Lanka (5)	227	1.409	6,21
	Tot. 3.802	Tot. 20.204	Media 5,53

*Il numero tra parentesi segna la posizione nella classifica delle comunità straniere più numerose

Ma quali sono, più precisamente, le scelte di lettura? I titoli presi in prestito sono stati raggruppati secondo due parametri: la nazionalità del lettore da una parte e il numero della classificazione decimale Dewey, cui appartiene il titolo preso in prestito, dall'altra. La combinazione di questi parametri permette sia di tracciare un profilo abbastanza preciso dei principali interessi culturali dei lettori nel loro insieme, sia di individuare alcuni interessi specifici delle singole nazionalità. Anche in questo caso, per avere un raffronto con dati noti e capire meglio il comportamento dei lettori stranieri, può essere utile ricorrere al rapporto del Cepell. In questo confronto, però, non più schiettamente numerico, i dati non sono sempre perfettamente commensurabili, perché la decimale Dewey, che ripartisce i testi in base al loro contenuto e al settore disciplinare di riferimento, non è completamente sovrapponibile ai parametri dell'indagine Cepell, più concentrata sulla tipologia editoriale delle letture. Come procedere?

Conosciamo, perché ce li illustra il Cepell, i gusti degli italiani: al punto «Lettori: che cosa leggono?», la statistica risponde elencando, in ordine decrescente, le categorie più frequentate dai lettori nostri connazionali. Ne riporto le prime sei nella tabella 2:

Tabella 2 – Lettori italiani: preferenze

Tipo di lettura	Narrativa e letteratura	Umorismo e fumetti	Biografie e autobiografie	Storia	Religioni	Manuali e testi divulgativi (libri utili)
% sul totale delle letture	61	5	4	4	4	3

La statistica del Cepell continua con altre categorie, come *Politica e attualità*, *Manuali di taglio accademico*, *Divulgazione scientifica generale* e via discorrendo, tutte categorie che contemplanano una percentuale di gradimento inferiore al 4%.

Provo adesso, con un ovvio margine di arbitrio, a ricondurre i dati del Coordinamento delle biblioteche rionali entro le categorie proposte dal Cepell; le percentuali sono calcolate in base al numero complessivo dei prestiti, riportato nella tabella 1.

Tabella 3 – Lettori stranieri: preferenze

Tipo di lettura	Narrativa e letteratura	Umorismo e fumetti	Biografie e autobiografie	Storia	Religioni	Manuali e testi divulgativi (testi utili)
% sul totale dei prestiti	50,90	2,89	0,14	3,83	1,05	13,89

Se per *Narrativa e letteratura*, *Umorismo e Fumetti*, *Biografie e autobiografie*, *Storia* e *Religioni* si può, tutto sommato, individuare un

corrispondente più o meno preciso all'interno delle classi della Dewey, l'ultima categoria, quella dei *Testi utili*, non è ovviamente prevista, in quanto essa definisce più una tipologia editoriale che un ambito disciplinare. Osservando però i numeri dei prestiti, si notano alcuni picchi – variabili per nazionalità, ma complessivamente consistenti – entro alcune specifiche sottoclassi della Dewey: spiccano, per esempio, le letture relative al settore 600: *Tecnologia*, che comprende, tra le sue sottoclassi, la 610: *Medicina e salute*, e la 640: *Economia domestica e vita familiare*. Si fa notare, inoltre, il settore 400: *Linguaggio*, e in particolare la sottoclasse 420: *Inglese*, e la sottoclasse 450: *Italiano e romeno*. E sono rilevanti le letture all'interno della classe 300: *Scienze sociali*, che toccano in particolare la sottoclasse 330: *Economia*, la 360: *Problemi sociali e servizi sociali*, e la 390: *Usi e costumi, galateo e folklore*. Si tratta, con tutta evidenza, di una tipologia di lettura che può essere facilmente accorpata all'interno della categoria *Testi utili*, e che documenta, con la sua particolare consistenza quantitativa, una specifica attitudine di lettura, orientata in ragguardevole misura verso la lettura utilitaristico-informativa.

La lettura letteraria risulta così quantitativamente ridimensionata, rispetto alle medie nazionali, a vantaggio di una più marcata esigenza di istruzione e informazione pratica. Ciò non significa però che la componente letteraria non mantenga, com'è nel caso degli italiani, il peso maggiore. Può essere interessante vedere più da vicino la lettura letteraria dei migranti, e in particolare osservare il campo della letteratura italiana, soffermandoci sulle singole nazionalità. Un'ultima tabellina di dati, prima di muovere alcune considerazioni:

Tabella 4 – La letteratura italiana secondo i migranti

Nazionalità	Filippine	Egitto	Cina	Perù	Sri Lanka	Ecuador	Romania
Numero di prestiti	435	639	673	723	310	299	467

Percentuale della letteratura italiana sui prestiti complessivi: 17,55%

Da sola, la letteratura italiana occupa dunque uno spazio consistente, certamente di molto superiore allo spazio riservato alle lin-

gue straniere (che corrisponde, nel complesso, a una percentuale attorno al 4%, italiano compreso); i titoli scelti aderiscono strettamente al canone degli ultimi anni della scuola superiore. Il dato lascia capire due cose: la prima, che siamo di fronte, almeno in questo campo disciplinare, a una ragguardevole presenza di immigrati di seconda generazione, per i quali la conoscenza della lingua non è più così problematica e perciò possono privilegiare la lettura in italiano rispetto allo studio dell'italiano. La seconda è che la scelta di leggere un romanzo in lingua italiana viene per lo più orientata da indicazioni scolastiche, come dimostra Pirandello al vertice della graduatoria, con *Il fu Mattia Pascal*, seguito da *Se questo è un uomo* di Primo Levi. E, a scendere, i primi venti titoli italiani più letti sono quasi tutti classici della narrativa novecentesca, la cui presenza definisce la natura principalmente istituzionale delle letture italiane degli stranieri. Ci si muove pertanto tra Sciascia – *Il giorno della civetta* – e Tomasi di Lampedusa – con *Il Gattopardo*, a proposito della cui presenza va considerato che il 2011 è stato l'anno del centocinquantesimo dell'Unificazione – passando per Pasolini – *Ragazzi di vita* – e Bassani – *Il giardino dei Finzi-Contini*. Che si tratti di letture scolastiche viene confermato dalle incursioni nella narrativa ottocentesca, rappresentata dai *Promessi sposi* e dalle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, nonché dai due capolavori verghiani, *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*. Decisamente pochi gli apparenti scarti dalla linea istituzionale: due titoli di Ammaniti – *Io e te*, e *Io non ho paura* – e uno di Carofiglio – *Testimone inconsapevole*. A ben vedere, però, anche in questo caso la selezione dei titoli documenta una fruizione sostanzialmente scolastica: i romanzi di Ammaniti, i cui protagonisti sono in piena età evolutiva e le cui tematiche mostrano una evidente ricaduta formativa (le relazioni sociali e interpersonali, la condanna della violenza e della droga) si adattano particolarmente a fini educativi, mentre nel caso di Carofiglio, che adombra un fatto di razzismo dietro il *legal thriller*, è certamente la rappresentazione del diverso e dello straniero a indirizzare il consiglio degli insegnanti.

Un cordiale ringraziamento a Federico Pasotti del Coordinamento delle biblioteche rionali di Milano a Francesco Cosenza della Biblioteca di Dergano-Bovisa a Rosa Gessa della Biblioteca Valvassori Peroni

MONDO LIBRO 2012

Diario multimediale

2012: lettori digitali, giardinetti
e dinamiche competitive
di Cristina Mussinelli

Taccuino bibliotecario

Biblioteche e bibliotecari fra vecchi vizi
e nuovi modelli
di Stefano Parise

Mappe transnazionali

Dall'Italia all'estero e ritorno
di Sara Sullam

Calendario editoriale

Verso il libro transmediale
di Raffaele Cardone

DIARIO MULTIMEDIALE 2012: lettori digitali, giardinetti e dinamiche competitive

di Cristina Mussinelli

I lettori sono sempre più tecnologici e il digitale è ormai una componente stabile del mercato editoriale: non più solo in quello professionale e scientifico ma anche di narrativa e saggistica. Nel 2012 si è consolidata e ampliata la tendenza dei principali retailer di offrire ai propri lettori ecosistemi chiusi, i cosiddetti «giardinetti», che da un lato tendono a semplificare l'esperienza di selezione, acquisto e lettura, ma dall'altro possono diventare un recinto da cui è difficile uscire.

Il consiglio per il 2012, indicato in chiusura nell'articolo dello scorso anno, era stato quello di «monitorare soprattutto i cambiamenti in atto nelle abitudini di consumo dei prodotti editoriali dei lettori, con particolare attenzione alle fasce giovanili» e quindi da qui ripartiamo.

L'indagine più interessante pubblicata negli Stati Uniti, il mercato più ampio e avanzato per i libri digitali, è la terza edizione del rapporto *Consumer Attitudes Toward E-Book Reading* realizzato da Bowker Market Research per conto di BISG (Book Industry Study Group).

L'indagine del BISG è la più ampia e approfondita in questo ambito a livello internazionale, si tratta di una rilevazione continuativa partita nel 2009, che si basa su un *panel* di più di mille lettori di libri (uomini, donne e adolescenti rappresentativi della popolazione statunitense), che si sono dichiarati acquirenti di e-book o possessori di un e-reader dedicato quale Kindle, Nook, o Sony Reader, a cui è stato somministrato un set di domande specifiche riguardanti le loro abitudini di lettura su carta e e-reader e i cambiamenti intercorsi con l'avvento del digitale. Per esempio quando per la prima volta avete acquistato un e-book? Dove li acquistate

abituamente? Quali generi preferite leggere in digitale e quali su carta? Con quale device? ecc.

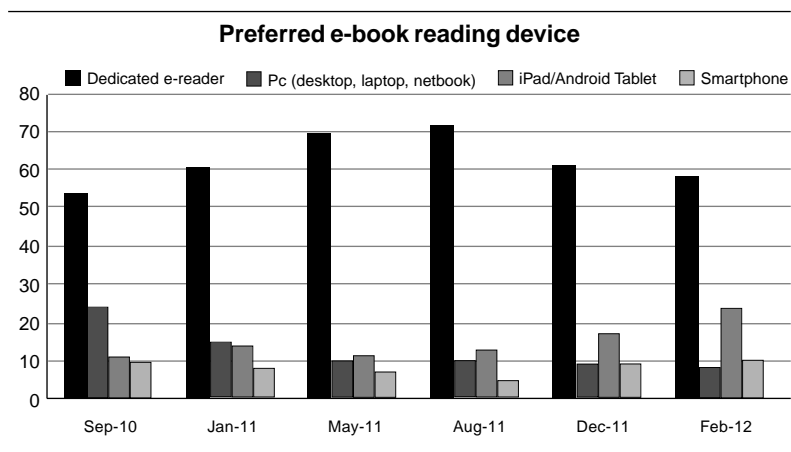
I dati emersi forniscono uno spaccato interessante, non solo per il mercato americano, perché monitorano l'evoluzione, avvenuta negli ultimi tre anni, dei comportamenti dei lettori digitali e possono quindi dare un'idea di quanto potrebbe accadere a breve anche in quei paesi dove il processo è partito in un momento successivo.

Secondo l'ultima rilevazione, per esempio, negli ultimi sei mesi si è avuto un notevole spostamento dei lettori da e-reader dedicati (in particolare Kindle e Nook che in America sono i più diffusi) verso tablet: gli e-reader passano come prima scelta da un 72% a un 58%, mentre i tablet sono ora il device di lettura preferito per più del 24% degli acquirenti di e-book con un incremento del 13% rispetto all'agosto 2011. L'aumento è dovuto non solo e non tanto alla crescita di utilizzo dell'iPad, ma alla scelta dei nuovi tablet proposti dai tradizionali distributori, in particolare al lancio del Kindle Fire (di recente arrivato anche in Italia) o dai nuovi device di Barnes & Noble. Questo sarà sicuramente un trend emergente anche alla luce dell'ingresso in questo segmento di mercato di molti nuovi device, non ultimi i tablet con schermi da 7 pollici basati su Android e l'iPad mini.

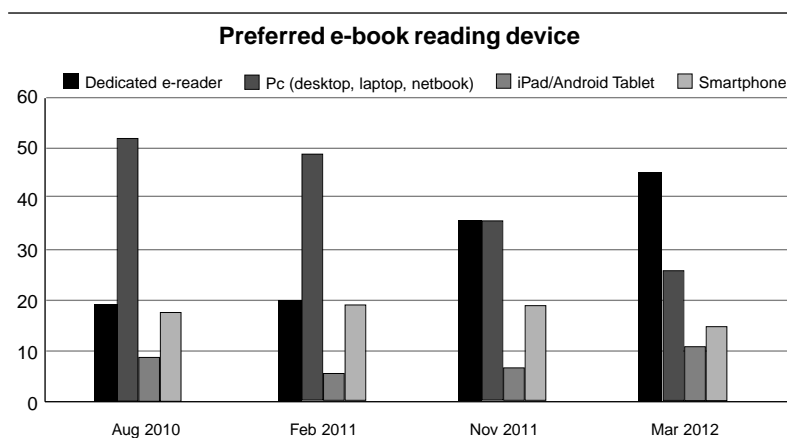
Dall'ultima rilevazione presentata a luglio 2012 risulta che, tra gli intervistati, i possessori di Kindle Fire di Amazon sono passati dal 7% al 20% in soli sei mesi, a fronte di uno stabile 17% di possessori di iPad, del 5% del Nook di Barnes & Noble e dell'8% di possessori di altri device Android.

Secondo Angela Bole, deputy executive director del BISG, «per gli editori è fondamentale comprendere il passaggio dagli e-reader dedicati ai tablet multifunzione, in quanto sarà possibile offrire ai lettori una esperienza di lettura più ricca e interattiva» e questo potrà avere un forte impatto sulle tipologie di offerta editoriale che verrà presentata nei prossimi mesi.

Sono interessanti, per meglio capire l'evoluzione del fenomeno, i dati comparati tra USA e UK dove il mercato, pur in stadio più avanzato rispetto a tutto il resto dell'Europa, è però ancora più arretrato rispetto agli Stati Uniti.

Grafico 1 – Device di lettura preferiti (USA)

Fonte: BISG

Grafico 2 – Device di lettura preferiti (UK)

Fonte: BISG

Se poi si passa ad analizzare i comportamenti di acquisto dei libri emerge come il passaggio al digitale abbia davvero cambiato le abitudini, in particolare per i forti lettori, ma anche per quelli che l'indagine definisce «lettori casuali».

Circa il 30% dei lettori forti ha dichiarato di aver incrementato la spesa per l'acquisto di libri in tutti i formati (carta e digitale) da quando hanno cominciato ad acquistare e-book e il 50% dichiara di aver acquistato un numero di titoli maggiore. I numeri sono ancora più elevati se si considerano solo gli e-book: più del 62% dichiara un incremento nella spesa e più del 72% un incremento nel numero dei titoli digitali. La precisazione è rilevante in quanto i prezzi degli e-book sono, nel mercato americano, sensibilmente più bassi di quelli dei libri cartacei.

Se invece si analizzano i lettori casuali, più del 27% dichiara di acquistare ora solo e-book (a fronte del 30% dei lettori forti).

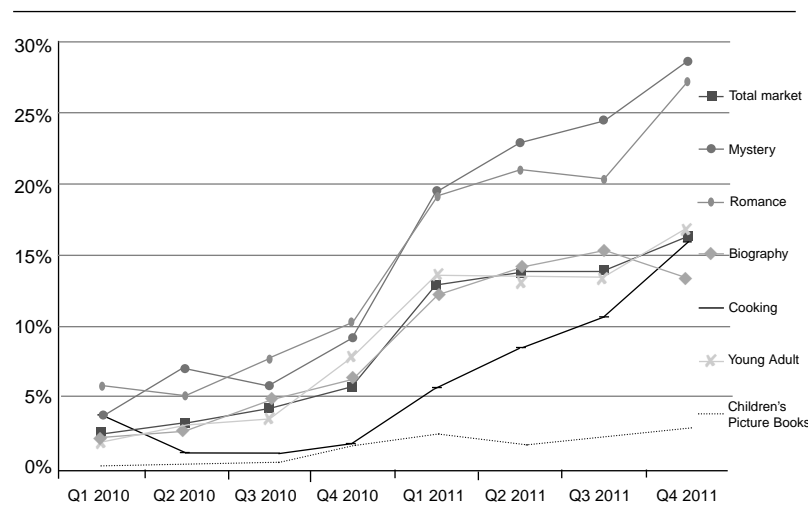
Ma quali sono i segmenti di mercato che più interessano i lettori digitali?

Sempre secondo questa indagine si tratta del mercato della fiction in generale. Probabilmente i dati dipendono anche dalla tipologia di offerta che è molto concentrata in questo segmento: secondo quanto emerso da alcune presentazioni fatte in occasione delle varie conferenze sul digitale tenutesi a Francoforte, la crescita degli e-book singoli nel mercato scientifico e professionale non è infatti ancora così elevata (grafici 3 e 4).

I romanzi sono quindi il motore principale del mercato degli e-book, sia nel mercato americano sia in quello anglosassone: gli altri segmenti in crescita sono i gialli e i libri destinati ai giovani adulti, mentre ancora faticano i libri per bambini o i libri illustrati. Probabilmente per questo genere di libri ci sono anche limitazioni dovute alle caratteristiche stesse dei prodotti, che richiedono ripensamenti anche dal punto di vista della progettazione editoriale e del loro utilizzo e per i quali, quindi, la mera trasposizione della versione cartacea in digitale non ha sufficiente valore aggiunto per il lettore.

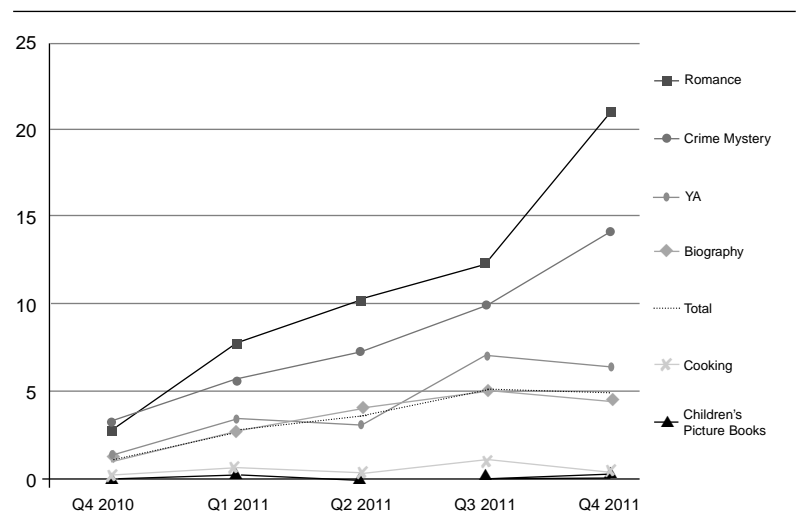
Un'analisi interessante è quella che mira a capire quale sia il valore dei lettori forti rispetto al mercato complessivo sia dei libri di carta sia degli e-book. Dalla comparazione tra i due mercati USA e UK, i cui valori per la carta sembrano essere relativamente omogenei, emerge invece come sul digitale i valori siano ancora diversi e lontani (tabella 1).

Grafico 3 – Quote di mercato degli e-book per generi USA



Fonte: BISG

Grafico 4 – Quote di mercato degli e-book per generi UK



Fonte: BISG

Tabella 1 – Valore sul mercato dei lettori forti

	Carta	e-book
USA	22% sul totale dei lettori 53% del totale dei libri comprati 50% del valore totale della spesa in libri	35% sul totale dei lettori 60% del totale degli e-book comprati 48% del valore totale della spesa in libri
UK	19% sul totale dei lettori 51% del totale dei libri comprati 47% del valore totale della spesa in libri	13% sul totale dei lettori 46% del totale degli e-book comprati 38% del valore totale della spesa in libri

Fonte: BISG

Tabella 2 – Confronto tra i mercati dell'UE5 e USA nel digitale

	Valore del mercato in Mld	Titoli pubblicati	Titoli /1.000	Titoli e-book	Market share e-book	Normativa e regime Iva	Lettori
USA	27,940 \$ (printed + electronics)	-	0,94	950.000 (Amazon)	8% 18% fiction	prezzo libero	72% libri 11% audiolibri 17% e-book
UK	3,100 £	151.969	2,46	933.330	6% (2010) 8% (2011)	prezzo libero libri 0% e-book 20%	-
D	9,691	93.124	1,14	25.000 (ca)	0,5% (2010, 21,2 Ml euro) 1,0% (2011)	prezzo regolamentato libri 7% e-book 19%	-
F	5,600	66.595	1,06	22.000 (ca)	1,8%	prezzo regolamentato libri 7% e-book 19,5%	5% e-book
S	2,890	82.495	1,70	20.119	1,0% (canali trade) 2,4% (con STM)	prezzo regolamentato libri 4% e-book 18%	61,4% libri 6,8% lettura digitale 2,7% e-book
I	3,390	64.910	-	19.884	0,9% (canali trade; 12,9 Ml)	prezzo regolamentato libri 4% e-book 21%	45,3% libri 2,3% e-book

Fonte: Elaborazione Ufficio studi Aie su dati provenienti da associazioni e fonti diverse.

Se poi esaminiamo la situazione delle quote di mercato degli e-book nei diversi paesi la situazione sarebbe quella della tabella 2.

Proprio perché il mercato cresce, nel 2012 la competizione si è fatta più forte e lo sforzo dei diversi attori di controllare maggiori quote di mercato e di conquistare un numero crescente di lettori digitali si è intensificato.

Tutti i principali operatori internazionali (Amazon, Apple, Kobo, Barnes & Noble) stanno attuando politiche d'internazionalizzazione e di allargamento dell'offerta di titoli. Amazon e Apple sono entrati nel mercato italiano lo scorso anno e Kobo, che è presente oggi in undici paesi, ha lanciato da poco la sua offerta in Italia con un accordo con Mondadori. Barnes & Noble, che si è concentrata su una ricca offerta di titoli in lingua spagnola, per ora ha aperto al mercato inglese ma probabilmente nei prossimi mesi ci presenterà altre novità.

Tutti offrono ora ai loro lettori un ecosistema integrato (chiamato anche ironicamente «giardinetto») che si compone di un'offerta di diversi device, di una libreria online di e-book, accessibile direttamente dal device scelto e spesso basata su soluzioni cloud, e una serie di applicazioni che permettono di accedere anche da altri dispositivi diversi da quello scelto, come pc, smartphone o tablet e che permettono agli operatori di legare il lettore alla loro piattaforma e anche di avere un costante monitoraggio dei loro comportamenti di acquisto e di lettura. Queste soluzioni da un lato offrono ai lettori un'esperienza di selezione e acquisto semplice, ma dall'altro, data la mancanza d'interoperabilità tra i diversi sistemi, li vincolano a un singolo operatore e limitano la portabilità dei loro e-book da un sistema all'altro. Il tema è rilevante e non è un caso che su questi aspetti anche la Commissione europea si stia interrogando, per comprendere meglio le dinamiche in atto e le posizioni dei diversi attori anche promuovendo incontri allargati, come per esempio la *e-Books Round Table* (http://ec.europa.eu/information_society/media_taskforce/publishing/e_book/index_en.htm) organizzata dalla vicepresidente Kroes, finalizzata a mettere a confronto i punti di vista proprio su questi aspetti e conclusasi con una dichiarazione che ribadisce il principio che non ci debbano essere per i consumatori barriere che limitino l'acquisto di e-book con vincoli di territorio, piattaforme e device, dichiarazione firma-

ta da tutti gli editori presenti ma non dai rappresentanti dei diversi operatori internazionali.

La competizione si fa più dura e anche le regole del mercato sono sotto la lente d'ingrandimento: il 2012 è stato, infatti, anche l'anno dei procedimenti intentati a Apple e agli editori per verificare se ci fossero stati comportamenti in violazione delle normative antitrust.

Negli Stati Uniti il Dipartimento di Giustizia (DOJ) ha intentato causa a Apple e a cinque dei Big Six editori americani (Hachette, HarperCollins, Simon & Schuster, Penguin e Macmillan del gruppo Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck GmbH) accusandoli di violazione della legge antitrust e in particolare di collusione sulla definizione delle modalità di vendita e del prezzo degli e-book. Ad aprile 2012 gli editori e Apple sono stati considerati colpevoli dal DOJ di comportamenti contrari alla Sezione 1 dello Sherman Act ed è stato loro proposto un accordo per concludere la causa, che è stato firmato da Hachette, HarperCollins e Simon & Schuster, mentre Apple, Penguin e Macmillan hanno deciso di continuare la causa (come ben descritto da Ester Germani nell'articolo *I soliti sospetti*, sul «Giornale della Libreria» di giugno 2012).

Anche la Commissione europea ha aperto a dicembre 2011 un procedimento formale antitrust, tuttora in via di definizione, per investigare se alcuni editori internazionali Hachette Livre (Lagardère Publishing, Francia), HarperCollins (News Corp., USA), Simon & Schuster (CBS Corp., USA), Penguin (Pearson Group, Inghilterra) e Verlagsgruppe Georg von Holtzbrinck (proprietario di inter alia Macmillan, Germania) avessero, anche con il supporto di Apple, adottato pratiche anticompetitive che influenzassero le vendite degli e-book all'interno della Comunità europea, infrangendo le norme antitrust europee.

Diventa quindi sempre più evidente che nei prossimi anni il mercato nel suo complesso e le sue regole competitive saranno soggetti a cambiamenti forti e strutturali, anche in conseguenza della continua evoluzione delle tecnologie e dell'affacciarsi di nuovi attori che portano nel mercato logiche e interessi non sempre coincidenti con quelli degli operatori tradizionali.

**TACCUINO
BIBLIOTECARIO
Biblioteche
e bibliotecari
fra vecchi vizi
e nuovi modelli**
di Stefano Parise

Bibliotecari trattati come pericolosi sovversivi e la Biblioteca Nazionale di Roma trasformata da luogo pubblico di incontro a cittadella proibita, un governo che celebra la centralità della cultura come volano per lo sviluppo ma sottrae a comuni e province le competenze sui servizi culturali, asini che vagano per la pianura padana alla ricerca di lettori e bibliotecari che si rintanano nella loro fortezza in attesa di lettori: benvenuti a crazy Italy, il paese in cui le biblioteche più belle non vogliono più chiamarsi con il loro nome.

«Carta batte forbice», e arriva la polizia

Che le biblioteche siano male in arnese è noto da tempo, ma non era mai successo che fossero considerate una minaccia per l'ordine costituito... non prima dell'11 ottobre 2011 almeno, quando a Roma un'assemblea indetta presso la Biblioteca Nazionale Centrale da varie componenti del mondo della cultura è stata impedita dalla polizia schierata in tenuta antisommossa. Alla stregua di pericolosi sovversivi, a bibliotecari, attori, scrittori, stimati accademici e semplici cittadini, è stata negata con la forza la possibilità di discutere della crisi e del futuro delle biblioteche italiane.

Il fatto, mai completamente chiarito nei presupposti e nelle motivazioni, non ha precedenti nella storia repubblicana e induce a qualche considerazione. Le biblioteche, prima ancora che luoghi deputati allo studio e alla ricerca, dovrebbero essere spazi aperti alla libera espressione delle idee e alla costruzione di una coscienza civica fondata sulla centralità della cultura e dell'istruzione. L'episodio romano ci ricorda invece che basta poco per trasformare un luogo di cultura in uno spazio inaccessibile e ostile. Strano paese quello che preferisce difendere le biblioteche con le camionette in-

vece di metterle in condizione di svolgere i loro compiti dotandole di risorse e personale, e che pretende di difenderle non dai detrattori ma da chi quei libri li cataloga, li scrive, li pubblica, li divulga, li studia, ne fa una professione (tra mille difficoltà quotidiane) o, più semplicemente, li legge. Per paradosso l'assemblea di *Carta batte forbice* si è tenuta lo stesso ma *fuori* dalla biblioteca, con i relatori costretti a declamare per strada col megafono e circondati dai poliziotti. Un'immagine icastica di come in Italia il sostegno alla cultura sia diventato una lotta senza risorse e senza quartiere.

Per reazione, oltre alle interrogazioni parlamentari di rito e a una scia di interesse mediatico presto sopita, l'Associazione italiana biblioteche ha promosso l'appello «La notte delle biblioteche», per stimolare una riflessione civile e costruttiva sugli effetti della crisi che colpisce le biblioteche e per chiedere un'inversione di rotta che faccia affluire maggiore attenzione e maggiori risorse, prima che sia troppo tardi. Nel testo dell'appello si legge che in Germania, Stati Uniti, Francia, Gran Bretagna e Spagna le biblioteche sono considerate servizi indispensabili, da promuovere perché grazie a esse è possibile costruire una coscienza civica fondata sulla centralità della cultura e dell'istruzione, mentre in Italia moltissime biblioteche (statali, di ente locale, universitarie, scolastiche, di istituti culturali) subiscono pesanti tagli ai bilanci e al personale, blocchi all'aggiornamento delle raccolte e riduzioni dell'orario di apertura. Per molte di esse la linea che segna l'impossibilità di svolgere le funzioni più elementari è sempre più vicina, con buona pace del diritto dei cittadini alla cultura, all'istruzione, alla conoscenza. E con buona pace di tutti, perché il governo predica bene – la cultura è il volano per lo sviluppo, è elemento centrale per la crescita del paese – ma razzola male, eliminando i servizi culturali dalle funzioni fondamentali dei comuni e dalle funzioni proprie delle province, come si evince dal D.L. 95/2012. Per questo si merita un bel 10 e lode in retorica ma 4 in condotta. Resta un dubbio: chi finanzierà i servizi culturali nell'epoca della *spending review*?

La palingenesi dei bibliotecari come conversazione

David Lankes insegna biblioteconomia all'Università di Syracuse, nello Stato di New York, un ateneo non esattamente in cima alle

classifiche americane. La sua visione della biblioteconomia, però, da qualche anno fa il giro del mondo e anima le discussioni degli addetti ai lavori, suscitando non di rado entusiasmo e speranza in una categoria di professionisti della mediazione informativa – i bibliotecari – che guardano al futuro con motivata apprensione. Lankes si è guadagnato la fama di guru grazie a due lavori – il saggio *Participatory Networks: the Library as Conversation* (2007) e il più recente e fortunatissimo *Atlas of New Librarianship* (2011) – nei quali è illustrato il suo pensiero a proposito del futuro di biblioteche e bibliotecari. La questione non è banale: cosa resterà nell'era digitale di un lavoro che ha costruito una relazione secolare con una tecnologia destinata all'obsolescenza – il libro di carta – sviluppando attorno a essa edifici, tecniche e strumenti di lavoro? E le risposte sono ancora più decisive, se si vuole invertire il trend che vede le assunzioni di bibliotecari in picchiata un po' dappertutto, e massimamente in Italia. Gli organici delle biblioteche italiane, infatti, stanno subendo un dimagrimento forzato per via della stretta alle assunzioni nel settore pubblico e degli imminenti pensionamenti: nel comparto delle biblioteche statali, per esempio, dove l'età media degli addetti si aggira attorno ai cinquantacinque anni, fra poco non resterà più nessuno visto che la maggior parte dei dipendenti è entrata nei ruoli nel lontano 1982, data dell'ultimo concorso.

Il tema rimanda a quello più generale del finanziamento pubblico alla cultura: perché lo Stato e gli altri enti pubblici dovrebbero continuare a scommettere su un istituto che pare abbia ormai fatto il suo tempo, soppiantato da altre modalità di trasmissione della conoscenza? La tesi di David Lankes è semplice e provocatoria: se ci troviamo di fronte a questo dilemma, se così tante persone mettono in dubbio il bisogno di biblioteche, la colpa è in buona parte dei bibliotecari. E le ragioni sono il frutto di due fenomeni opposti, un grande fallimento e un grande successo.

Il fallimento della biblioteconomia si manifesta nell'identificazione della disciplina con le sue funzioni: si è bibliotecari perché si cataloga, si raccolgono e conservano libri, si fanno ricerche nei database e tutto ciò che non rientra nei canoni dell'ortodossia biblioteconomica è considerato estraneo o, peggio, minaccioso: Google diviene quindi un competitor, non qualcuno con cui colla-

borare, Amazon un pericolo, non un interlocutore con il quale far valere i valori della biblioteconomia. Se i bibliotecari resteranno fermi sulle funzioni che hanno determinato la loro storia millenaria e il loro ruolo nel passato, non potranno sperare, secondo Lankes, di essere considerati interlocutori interessanti.

Il grande successo è invece la cultura partecipativa che caratterizza l'epoca in cui viviamo. Le persone che si sono abituate a essere cittadini consapevoli e attivi oggi vogliono dire la loro sul modo in cui i bibliotecari gestiscono i loro servizi. È un fenomeno che negli Stati Uniti e in Scandinavia inizia ad avere tratti molto marcati, che stanno conducendo a un ripensamento delle biblioteche, della loro organizzazione e persino della loro forma fisica. I bibliotecari hanno lavorato per questo, sostiene Lankes, e ora si meravigliano se quella stessa cultura chiede di dare un contributo alla definizione del loro lavoro, quasi fosse un'interferenza.

Quindi le biblioteche come istituzioni dedicate alle collezioni fisiche, alla catalogazione descrittiva, alla conservazione, hanno i giorni contati e la via che conduce a un diverso futuro richiede un cambio di paradigma. «Il domani è nelle vostre mani, guys» sembra dire il faccione sorridente di David, mostrando in questo l'impronta culturale tipica dell'americano self-made man. Il potere della biblioteca non sta nell'architettura o nelle collezioni ma nella capacità dei bibliotecari di individuare i problemi della comunità e cercare attivamente un modo per risolverli, senza aspettare che qualcuno venga a chiedere il loro aiuto. L'ideologia partecipativa deve diventare parte essenziale dell'atteggiamento del bibliotecario, che da neutrale fornitore di informazione si trasforma in interprete dei bisogni emergenti e agente del cambiamento sociale.

La diatriba è antica e vede su opposti fronti quanti considerano il mestiere del bibliotecario come attività di natura prevalentemente tecnica che si esprime nella dedizione alle norme codificate e applicate dalla professione, e coloro che collocano il cuore della loro attività nell'interazione con il pubblico, nel saper attribuire valore alle collaborazioni e alle alleanze. Chierici contro Laici, insomma. Lankes parteggia apertamente per i secondi e ha sviluppato una «nuova» biblioteconomia basata sull'apprendimento e la conversazione, ben illustrata durante le sue ultime due appari-

zioni italiane (a Firenze e a Milano in videoconferenza). Il concetto è molto semplice: gli «utenti» sono parte della biblioteca, ne rappresentano il nucleo, mentre i libri, le risorse elettroniche, i fondi antichi e rari sono lì per ispirare, educare e provocare conversazioni e apprendimento, altrimenti non servono a nulla. «Books are for use» scriveva il maestro indiano Ranganathan nel 1931; ma l'uso, chiosa Lankes, deve aiutare le comunità ad apprendere per compiere scelte migliori. La missione dei bibliotecari consiste nel migliorare la società facilitando la creazione di conoscenza comunitaria.

La visione di Lankes pone il bibliotecario decisamente al centro della scena: non semplice custode dei ramponi e delle funi che servono per affrontare una scalata, ma guida alpina che accompagna persone nell'arrampicata, indicando i sentieri più agevoli e i percorsi alla portata di ciascuno per educare al gusto di salire fino in cima alla montagna: «se vuoi costruire una barca, non radunare uomini per tagliare legna, dividere i compiti e impartire ordini, ma insegna loro la nostalgia del mare vasto e infinito» scriveva Antoine de Saint-Exupéry in un noto aforisma. E il mare vasto di David Lankes non sono le collezioni bibliotecarie o gli edifici che le contengono ma i bibliotecari capaci di connettersi alle loro comunità e di organizzare i loro servizi secondo le norme e i bisogni di queste ultime. Il bibliotecario del XXI secolo sarà dunque un facilitatore e un militante: «un esperto mediatore che aiuta studenti, professori, uomini d'affari e politici a compiere decisioni migliori, un combattente in nome di una civiltà istruita e informata come componente necessaria della democrazia». Cedere spazio alla comunità, quello spazio che le tecnologie digitali rendono sempre meno indispensabile, abbattere barriere regolamentari e burocratiche per entrare in contatto con il pubblico, non aspettare che il mondo entri in biblioteca ma andargli incontro, essere là dove c'è bisogno di competenze informative con gli strumenti più adatti: ecco la via per garantire un luminoso futuro ai bibliotecari, «un futuro in cui i bibliotecari possono aiutare il mondo a lenire i suoi mali, non semplicemente intratterlo. Dove i bibliotecari non documentano le loro comunità, ma le trasformano». *Yes, we can*, sembra dire il nostro guru-cowboy, ma solo a patto di dimostrare che il vostro lavoro ha un impatto positivo sull'ambiente sociale circostante.

Biblioteca, caro nome

La ricerca di risposte alla crisi di identità delle biblioteche si rivolge sempre più a esplorare nuove possibilità di integrazione fra i servizi «tradizionali» (lettura, consultazione, reference), altri servizi culturali (musei, archivi, ludoteche), opportunità offerte dalle tecnologie (Internet, banche dati, e-book), approccio alle tematiche sociali (integrazione, multiculturalità, lotta all'esclusione), attivazione di capacità individuali (*literacy*, alfabetizzazione tecnologica e alla ricerca informativa) e spazio pubblico di cittadinanza attiva che promuove la socializzazione attraverso attività di varia natura (corsi, gruppi di lettura) e spazio virtuale di partecipazione (attraverso i social network).

Meno collezioni e più servizi, ecco il Leitmotiv di una ricerca che si alimenta di discussioni fra gli addetti ai lavori ma che, per essere efficace, deve trovare ben altri ambiti di narrazione pubblica. In Italia l'orizzonte semantico del sostantivo «biblioteca» è molto ampio e nell'accezione prevalente si richiama alla forma della biblioteca di studio e alta cultura, a quel «museo bibliografico» che ben si attaglia agli istituti dediti alla conservazione mentre risulta del tutto obsoleto nel caso delle biblioteche di base – comunali e di quartiere – dove il pubblico di riferimento è, almeno in linea potenziale, tutta la platea degli aventi diritto. Soccorre, in quest'opera necessaria di divulgazione, la collana «Conoscere la biblioteca» pubblicata da oltre un anno dall'Editrice Bibliografica, prima in Italia a mettere al centro di un progetto editoriale la volontà di spiegare e raccontare le declinazioni contemporanee del tema.

Per fortuna, oltre alle discussioni, c'è ancora qualcuno che, incurante delle difficoltà e delle ristrettezze, getta il cuore oltre l'ostacolo scommettendo sulla possibilità di mobilitare la comunità locale attorno al progetto di una nuova biblioteca. Il 17 settembre 2011 ha aperto la nuova sede dei servizi culturali di Cavriago, un comune di circa diecimila abitanti alle porte di Reggio Emilia. Un progetto nato dalla necessità di dare uno sviluppo agli spazi ormai saturi della vecchia biblioteca; un'occasione per ripensare l'esistente alla luce delle più avanzate esperienze e riflessioni italiane e straniere, per ridefinire i confini del servizio bibliotecario per renderlo più vicino alle esigenze della comunità e guadagnare nuo-

va utenza. Il risultato di questo lavoro è il Multiplo, 2.800 metri quadrati immersi nel verde e affidati alle cure di uno staff di quindici operatori competenti e motivati, in cui si integrano vari servizi culturali (ludoteca, scuola di musica, biblioteca, spazio corsi per il tempo libero), una collezione libraria e multimediale organizzata secondo criteri tematici, giochi in scatola, videogame e opere d'arte disponibili al prestito. Un investimento sostenuto attivamente da venticinque aziende locali e da oltre novanta volontari. A un anno dall'apertura gli indicatori del servizio sono in crescita esponenziale e il Multiplo ha triplicato i nuovi iscritti.

A Meda, in Brianza, il primo aprile 2012 è stata inaugurata la MedaTeca, una nuova biblioteca caratterizzata da un'architettura di qualità e da soluzioni tecnologiche e impiantistiche di alto livello, realizzata a costi decisamente contenuti (1.040 euro/mq IVA compresa). Un successo documentato dall'incremento dei prestiti (+50%) e degli iscritti (+30%) in una regione dove gli standard sono già sensibilmente alti. Un progetto dove architettura dell'edificio e del servizio sono due facce della stessa medaglia, orientate a fare della biblioteca un luogo polivalente, molteplice, integrato e flessibile, ma dotato di fisionomia riconoscibile e addirittura di una propria identità visiva, progettato con l'ambizione di intercettare l'interesse di quella maggioranza silenziosa di cittadini che non va oltre la lettura di un libro all'anno.

A Cinisello Balsamo, alle porte di Milano, è attivo dal 21 settembre 2012 «Il Pertini», nuovo centro culturale di 5.400 metri quadrati, 78mila libri, dvd, riviste, quotidiani, e-book e contenuti digitali, 450 posti a sedere più un auditorium e 3 cyclette per fare sport leggendo. Uno sforzo imponente che richiede il lavoro di venticinque bibliotecari per sessantatré ore settimanali di apertura, domenica compresa. Uno spazio di scoperta, non un deposito di libri; una risorsa a disposizione della comunità, aperta, accogliente, concepita perché domanda e offerta di cultura possano incontrarsi.

Tre progetti di successo in cui il concetto di biblioteca evolve per rispondere alle trasformazioni sociali e all'emergere di nuovi bisogni, assumendo con diversi accenti il punto di vista del cittadino non come utilizzatore ma come partner. Tre realizzazioni che problematizzano il tema della biblioteca pubblica, in-

nestando una riflessione che conduce «oltre» la biblioteca tradizionale per approdare a un nuovo assetto integrato di servizi culturali. In questo processo evolutivo il lupo (la biblioteca) non perde il vizio (la matrice fortemente incardinata nella dimensione testuale, informativa e interpersonale) ma si spoglia della pelliccia (il nome): i tre centri culturali, infatti, rinunciano a chiamarsi «biblioteca» per evidenziare il valore aggiunto e per cercare nuovo valore percepito, o forse per scrollarsi di dosso la polvere che il sostantivo si porta dietro. Niente di nuovo, è già accaduto negli anni novanta in Francia con la médiathèque e più di recente a Londra con gli Idea Store. Le cose devono essere chiamate con il loro nome perché *nomina sunt omina*. Però, pensando al recente BiblioPride, la circostanza non è esattamente uno sfoggio d'orgoglio bibliotecario.

Asini si nasce, bibliotecari si diventa

Luis Soriano, maestro elementare colombiano, da anni porta libri nei piccoli villaggi delle campagne che affacciano sulla costa colombiana. Lo fa con due asinelli, Alfa e Beto, diffondendo la lettura con la convinzione che sia un buon medicinale per guarire dalle ferite di una società violenta. Il «Biblioburro», partito con settanta libri alla fine degli anni novanta e cresciuto fino a circa cinquemila volumi grazie alle donazioni, ha ora un emulo anche in Italia: si chiama «Biblioasino» e solca le campagne attorno a Milano portando libri e allegria ai bambini della zona. Il progetto è dell'associazione «Asini si nasce... e io lo nakkui», può contare sulla passione e sulla competenza di Lucia Pignatelli, bibliotecaria e asiniera, e su Serafino, l'asino. È un esempio di come si possa promuovere e valorizzare i libri e il piacere di leggere ma anche la figura di questo animale estremamente intelligente e curioso, esattamente come i bambini a cui si rivolge. Serafino e Lucia arrivano nei cortili delle scuole, nelle piazze ma anche nelle comunità terapeutiche, nei paesi o frazioni privi di biblioteche, in cascine, aziende agrituristiche, parchi, boschi... e prestano libri a chiunque, purché in possesso della tessera della biblioteca.

L'idea di affidare all'asino – un animale protagonista di

molte storie – il compito di portare in giro libri vuole essere anche un modo per riscoprire il piacere della lentezza, è un invito a rallentare e a liberare un po' di tempo dal logorio della vita moderna, come recitava un noto spot del passato.

Anche il Biblioasino è un esempio di biblioteca che esce dalle sue mura per incontrare coloro che non la frequentano abitualmente. A David Lankes piacerebbe sicuramente.

MAPPE TRANSNAZIONALI
Dall'Italia
all'estero e ritorno
 di Sara Sullam

Dove si colloca oggi l'Italia sulla mappa degli scambi editoriali globali? L'abbiamo chiesto a due persone coinvolte nei processi di internazionalizzazione del mercato librario: Alberto Rollo, direttore letterario di Feltrinelli, e Paolo Grossi, direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma, da anni attivo nella mediazione fra istituzioni culturali e mondo editoriale. Nel frattempo, in Italia, il 2012 è stato l'anno del rilancio di un'opera in grande sintonia con il carattere allo stesso tempo localistico e transnazionale del sistema letterario d'oggi, l'Ulisse joyciano.

Alberto Rollo

Che cosa esporta all'estero una grande casa editrice italiana come Feltrinelli?

Feltrinelli è nata con una vocazione internazionale: *Il Gattopardo* fu venduto in tutto il mondo insieme a un romanzo russo di cui Feltrinelli aveva i diritti mondiali, *Il dottor Zivago*. Per quanto riguarda l'oggi, la prima cosa che appare evidente è la difficoltà di entrare nei mercati di lingua inglese. Oltrepassare la Manica e varcare l'oceano è veramente arduo: tutti gli autori di qualche peso non capiscono come mai si faccia tanta fatica ma la verità è che il mondo anglosassone è molto chiuso alla letteratura italiana. Insomma, dopo i grandi successi di Italo Calvino e Umberto Eco non c'è stata una vera esplosione di interesse da parte del pubblico. Diciamo che non esiste un automatismo e che l'interesse intorno agli autori italiani va riacceso ogni volta, a fronte di casi eclatanti e di opere di indubbio valore. L'ultimo serio tentativo di lancio nel Regno Unito è stato fatto con Niccolò Ammaniti, ma i risultati non sono stati quelli sperati. Per quanto riguarda gli autori del nostro catalogo, Simonetta Agnello Hornby è stata tra-

dotta sia in America (Farrar, Straus and Giroux una delle più nobili case editrici americane) sia in Inghilterra (Penguin) ma anche in questo caso senza ottenere risultati veramente apprezzabili. È singolare come si sia fatta più fatica a imporre il suo romanzo maggiormente «inglese», *Vento scomposto*, puntando sulla cittadinanza londinese, cercando così di superare lo «sbarramento» dell'italianità. La verità è che il pubblico anglosassone coltiva ancora un'immagine troppo stereotipata dell'Italia. L'eccezione, in tempi recenti, è stata quella di Saviano, che è stato un fenomeno di portata globale, anche grazie alla caratteristica dell'opera a cavallo tra fiction e non fiction. Un discorso a parte merita la saggistica, recepita maggiormente anche in paesi di lingua inglese, dove i nostri interlocutori sono per lo più editori legati a realtà accademiche.

Il quadro appena delineato riguarda per lo più il contesto anglosassone. Quanto si riesce a esportare nel resto d'Europa?

Altrove la situazione è diversa: in Francia e Germania, per esempio, Alessandro Baricco, Stefano Benni o Gianni Celati sono pubblicati regolarmente. In generale il mercato funziona laddove tradizionalmente ci sono editori che dedicano un'attenzione particolare all'Italia. In ambito francese è stato molto importante Bourgois, che per primo ha lanciato Antonio Tabucchi, poi passato a Gallimard, Tiziano Scarpa e Pino Cacucci. Ora sono molto attive la casa editrice Actes Sud e Liana Levi (suo è stato lo straordinario successo di Milena Agus). In Germania un editore di riferimento è Wagenbach, a cui va il merito, per esempio, di aver importato con successo autori giovani come Davide Longo e Ugo Cornia, ma sono ricchi di scrittori italiani i cataloghi di Piper Verlag e Rowohlt. La Spagna dimostra un interesse costante per la letteratura italiana: accanto ai «grandi nomi», pubblicati da Siruela (Landolfi, Celati, Calvino ecc.), hanno ottenuto buoni risultati, fra i nostri autori, Simonetta Agnello Hornby, lanciata da Tusquets, e il giovane Alessandro Mari pubblicato da Seix Barral. Quanto alle vendite nei mercati «emergenti», il posizionamento della Russia, potenziale forte acquirente, è ancora in via di definizione, mentre in Polonia e in Slovacchia, dove la comunità editoriale è molto attiva, si sono già visti risultati incoraggianti.

Sembrerebbe quindi che nelle dinamiche ricettive degli ultimi anni non si siano verificati mutamenti profondi. Oppure qualcosa comincia a cambiare?

Sono aumentati considerevolmente i volumi di scambio, ma questa è una tendenza generale. Riguardo agli ultimi anni bisogna osservare un dato molto interessante: mentre prima erano solo i «grandi nomi» a essere esportati, adesso si riesce a vendere anche il giovane scrittore che dimostri qualche valore letterario e che non scriva esclusivamente di tematiche italiane. Due esempi: Marco Mancassola, portato in Francia da Gallimard e più noto Oltralpe che da noi; e poi Giovanni Montanaro, un autore Feltrinelli acquisito in Francia, in Germania e in Svezia. Il dato rilevante, in questo caso, è che l'interesse degli editori è nato a partire dalla lettura, e non dal successo ottenuto in Italia. Un altro fenomeno reso possibile dalla dimensione globale del mercato editoriale è quello della fama acquisita in campi diversi da quello letterario, che – più o meno intenzionalmente – funge da traino per il prodotto librario. È il caso, per esempio, di Paolo Sorrentino: la sua notorietà all'estero come regista cinematografico è stata sicuramente un elemento determinante per l'acquisizione del suo romanzo. Questo cambia le carte in tavola. Perciò stiamo sempre più attenti a presentarci agli appuntamenti internazionali con un'offerta ben articolata: continuiamo a proporre, volenti o nolenti, materia «folclorica», ma lavoriamo molto anche su romanzi meno connotati all'interno di un immaginario collettivo ormai radicato a livello internazionale, ma che noi riteniamo di qualità.

Paolo Grossi

La mostra Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi, tenutasi presso la Biblioteca Nazionale Braidense nel 2009, è servita, tra le altre cose, ad avviare una riflessione sul ruolo dell'Italia in una prospettiva geoeditoriale, collocando il paese su una mappa letteraria globale. Durante i numerosi convegni e seminari che hanno accompagnato la mostra in Italia e all'estero, è emerso come negli ultimi anni gli scambi editoriali si siano ulteriormente intensificati. In qualità di direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di

Stoccolma, lei è attivo nella promozione della letteratura italiana. Vuole raccontarci la sua esperienza e spiegarci come si configura il ruolo delle istituzioni culturali in un simile contesto?

La mia esperienza è nata dalla constatazione della scarsa conoscenza che il mondo editoriale, nella fattispecie quello svedese, ha della realtà italiana. Tutto è cominciato quando, trent'anni fa, insegnai all'università di Uppsala. Allora, all'interno delle redazioni editoriali c'erano interlocutori che conoscevano l'italiano e, seppure in modo superficiale, la nostra letteratura. Quando sono tornato in Svezia come direttore dell'Istituto, ho trovato una realtà diversa. Oggigiorno, pochi hanno conoscenza diretta della lingua, ci si affida per lo più a lettori esterni, accademici o traduttori. Un simile avvicendamento di figure intermedie impedisce persino alle grandi case editrici di avere una linea editoriale forte; per questo le scelte vengono fatte molto spesso quasi per casualità, sulla base di criteri banali – l'ultimo Strega, l'ultimo Campiello – oppure semplicemente di classifica. Di qui l'opportunità di iniziative quali la rivista «Cartaditalia», o del progetto di sito a cui stiamo lavorando con Fondazione Mondadori. L'idea è fornire strumenti agli editori che, al di là della frequentazione delle fiere internazionali – di Londra e Francoforte –, hanno raramente modo di seguire da vicino gli sviluppi della letteratura italiana contemporanea. Dopo aver elaborato autonomamente un progetto di sito web dedicato alla promozione del libro italiano nel mondo, ho scoperto l'esistenza di esperienze analoghe in altri paesi: la Germania, per esempio, ne ha due, Litrix.de e New Books in German.

Quest'ultimo ha tra l'altro una collocazione interessante, Londra. Non è un'emanazione di istituzioni nazionali, ma si pone in un'ottica globale e transnazionale.

Sì, ed è tutto in inglese. Litrix è un'emanazione del Goethe Institut, e si pone in una prospettiva volutamente istituzionale. Mentre New Books in German è più aperto, ha un taglio più commerciale. Entrambe queste esperienze sono per noi fonte di stimoli.

Avvierete una collaborazione con il Centro per il libro e la lettura di Roma?

Ci terremmo ad averlo come partner e stiamo lavorando con Fondazione Mondadori proprio perché accanto al ministero degli Affari Esteri anche il ministero per i Beni e le Attività Culturali possa avere una parte in questa vicenda, ma – tengo a precisare – siamo ancora in una fase di progettazione e i due ministeri non sono ancora stati coinvolti. Vorremmo certamente attivare un rapporto virtuoso con la molteplicità di siti già esistenti rivolti alla promozione del libro, oltre che, naturalmente, con editori, istituti di cultura, fondazioni.

Read. LeggItaliano, da voi creato in collaborazione con Fondazione Mondadori, può forse considerarsi un primo esperimento in questa prospettiva?

Read è un prototipo di quello che potrebbe diventare il sito. Sono stati selezionati dodici autori, proponendone un «assaggio» tradotto nella lingua del paese ospitante [giapponese e svedese – N.d.R.]. Il titolo è *Dodici scrittori italiani da scoprire*. Per Tokyo, i brani selezionati sono stati raccolti in un e-book scaricabile gratuitamente. Per il salone di Göteborg, accanto all'e-book realizzato in collaborazione con Bookrepublic è stato stampato anche un volume cartaceo. Riteniamo che si tratti di una proposta interessante, anche perché un'esperienza analogica, seppur di minori dimensioni, ha già dato buoni risultati in passato. Mi riferisco al primo numero di «Cartaditalia» (dedicato al romanzo, curato da me e Domenico Scarpa), che presentava dieci autori mai tradotti in Svezia. Quattro di questi – Sandro Veronesi, Vitaliano Trevisan, Valeria Parrella e Roberto Alajmo – sono stati poi comprati da editori svedesi; è una percentuale altissima. Il dato interessante – di cui non vogliamo certo attribuirci il merito come Istituto – è che da allora sono nate tre piccole case editrici dedicate alla letteratura italiana. Si tratta di iniziative di giovanissimi, e l'Istituto Italiano di Cultura è stato, in un certo senso, il suggeritore nascosto di molti loro titoli, di narrativa ma anche di saggistica.

Con la sua attenzione specifica alla letteratura contemporanea, quindi, Read. LeggItaliano vorrebbe essere complementare alla collana dell'Istituto, nella quale avete dato maggiore spazio ai classici?

Certo. Abbiamo anche ripubblicato autori importanti, come Calvino, la cui opera era «spezzettata» tra editori di dimensione diversa e di cui abbiamo tradotto *Perché leggere i classici*. Lo stesso vale per Pasolini, che, malgrado la fama di cui gode in Svezia, è stato pubblicato per lo più da piccoli editori: oggi le può capitare di entrare in una libreria e di trovare come unici titoli disponibili quelli della nostra collana. Il nostro obiettivo non è quello di sostituirci agli editori, ma di svolgere una funzione di stimolo, di sollecitazione. E lo stesso vorremmo fare con la letteratura contemporanea: per *Read. LeggItaliano*, le scelte sono state fatte dagli editori coinvolti, che hanno sostenuto per intero le spese del progetto. Con il sito invece vorremmo porci come «mediatori informati» tra realtà editoriali di paesi diversi. Come nel caso di Litrix o di New Books in German, l'obiettivo è proprio quello di fornire strumenti per operare scelte consapevoli.

L'anno dei modernisti

Torniamo in Italia. Sugli scaffali della letteratura straniera è stato l'anno degli scrittori modernisti. Complice, una fortunata coincidenza temporale: nel giro di pochi mesi sono scaduti i diritti sulle opere di Francis Scott Fitzgerald, James Joyce e Virginia Woolf. I loro romanzi, pubblicati per lo più negli anni venti, erano arrivati in Italia, tranne qualche eccezione, nel secondo dopoguerra. Consacrati da traduzioni autorevoli – si pensi al *Grande Gatsby* di Fernanda Pivano – erano considerati libri «difficili», per lettori colti. E tali sono rimasti fino a tempi recentissimi: la scadenza dei diritti sembra ora cambiare le carte in tavola.

L'editoria italiana si è presentata puntuale all'appuntamento e ha riportato a nuova vita romanzi come *Gatsby* o *Ulisse*, proponendo non mere ristampe ma nuove traduzioni. O, nel caso di Woolf, opere di non fiction mai tradotte in italiano, come il *Diario di viaggio in Italia, Grecia e Turchia* (Mattioli 1885) e molti dei saggi contenuti nella corposa raccolta *Voltando pagina*, curata da Liliana Rampello per il Saggiatore. A colpire è appunto la notevole articolazione dell'offerta, volta a intercettare un pubblico ampio e diversificato. Nel caso di *Gatsby*, per citare solo alcune delle versioni pubblicate, si spazia dall'audiolibro cui ha prestato la vo-

ce un attore della fama di Claudio Santamaria, alla traduzione firmata da un autore caro a un certo pubblico giovanile come Tommaso Pincio per i tipi di minimum fax, alla versione di Franca Cavagnoli, collocata significativamente nei «Classici» Feltrinelli.

L'evento dell'anno è stato però il successo della nuova traduzione di *Ulisse*, realizzata da Enrico Terrinoni per Newton Compton: sei ristampe per un totale di 13.500 copie vendute in soli sei mesi. Joyce torna quindi a fare notizia accanto ai grandi successi «globali» esattamente trent'anni dopo essere riuscito, grazie alla traduzione di *Finnegans Wake*, a posizionarsi nella classifica italiana tra *Cronaca di una morte annunciata* e *Gorky Park*. Determinanti sono stati il tempismo perfetto – la versione einaudiana di Gianni Celati, anticipata a puntate sul domenicale del «Sole 24 Ore» come «capolavoro dell'estate», si farà attendere fino al 2013 – e il prezzo competitivo (9,90 euro per 854 pagine). Il dato interessante è soprattutto la strategia promozionale di Newton Compton, che ha presentato il nuovo *Ulisse* come un investimento sui classici, reso possibile anche dall'enorme successo di titoli *mainstream*, ottenendo così un ritorno d'immagine. Allo stesso tempo, però, collocando *Ulisse* nella collana «Mammuto», il direttore editoriale Raffaello Avanzini ha dichiarato di voler «allargare lo zoccolo dei lettori di Joyce», facendo del romanzo illeggibile per antonomasia un libro «popolare». Ed è partito dalla copertina, dove la caricatura di Joyce ammicca al lettore.

La traduzione di Enrico Terrinoni si muove esattamente in questa direzione, volta com'è a recuperare le cadenze colloquiali che segnano lo humour tutto irlandese di Joyce. Ma la partita non si gioca solo sul piano formale: Terrinoni ha recepito l'interpretazione in chiave *postcolonial* di Declan Kiberd – curatore, non a caso, dell'edizione tascabile Penguin –, sottolineando la portata politica di *Ulisse* per la storia irlandese, nell'intento di sfatare il mito di un'opera astratta dal reale, la cui scommessa si gioca solo sul piano estetico. Che *Ulisse* possa diventare, come si sono spinti ad affermare alcuni, un «libro per tutti», è alquanto difficile. Ma quando sarà disponibile anche l'intera traduzione di Celati – erede diretta della prima versione mondadoriana nella sua interpretazione del romanzo joyciano come epopea del linguaggio – a ogni lettore toccherà scegliere il proprio Joyce. Anche in Italia, ormai, *Ulisse* ha tutte le carte in regola per diventare un classico della «letteratura globale».

CALENDARIO EDITORIALE Verso il libro transmediale

di Raffaele Cardone

La tecnologia e i processi formativi possono cambiare l'esperienza di lettura e con essa la natura del testo e la forma-libro: la cultura del tablet e la scuola di domani ci stanno portando verso il libro transmediale, perché i tecno-ragazzi hanno fame di nuovo, e crescono in fretta.

Quando la tecnologia e la scienza non ci danno le risposte che vogliamo, c'è sempre qualcuno disposto a farlo, come chi ha sostenuto le tesi più estreme sulla smaterializzazione del libro, oggi sempre più digitale, e sulla fine dell'editoria, messa in scacco dalla disintermediazione autore-pubblico. Eppure c'è qualcosa di più radicale che sembra essersi già messo in moto e che può contribuire a interpretare la crisi del libro e della lettura. Ovvero la mutazione dei processi cognitivi alimentati dall'entertainment, dalla tecnologia e dalla pratica della comunicazione digitale, e da una svolta nei processi educativi-formativi che stanno mettendo in dubbio il primato del testo lineare: non il libro in sé, ma l'organizzazione e la natura dei contenuti, la sua forma.

Saranno la tecnologia e i processi formativi a cambiare l'esperienza di lettura e con essa la natura del testo e la forma-libro, almeno per come l'abbiamo comunemente intesa?

Il *tipping point* dell'era gutenberghiana è adesso il tablet o quello che potrebbe diventare nel giro di una manciata di anni, una volta completato l'abbraccio con lo smartphone, là dove i tablet diventano sempre più piccoli e gli smartphone sempre più

grandi, alla ricerca del punto di equilibrio per un nuovo device che integrando tutte le funzioni di telefono, computer, schermo, console e, va da sé, reader, possa essere per molti l'unico aggeggio elettronico «personale».

In soli tre anni il tablet è diventato uno standard condiviso, un device che ha sparigliato l'elettronica di consumo, semiaffondato l'idea del computer portatile e imposto un nuovo pattern cognitivo. Eppure il tablet sarebbe un pezzo di legno senza le aziende che ne hanno sviluppato la tecnologia, i sistemi operativi e, soprattutto, le piattaforme che veicolano e commercializzano ogni genere di contenuti. Sono Apple, Amazon, Google, Samsung (e in subordine Microsoft, Barnes & Noble, Kobo, insieme a tutta l'industria della telefonia in banda larga) gli artefici della nascita di una «tablet culture» che vede la convergenza sui tablet dei prodotti dell'industria creativa dei contenuti (musica, cinema, tv, news, videogame), della comunicazione e dei servizi (Internet, e-mail, App di ogni tipo fino alle varie declinazioni dei social media), oltre alle funzioni banali ma fondamentali delle nostre abitudini quotidiane: scattare foto, prendere appunti, gestire un'agenda, acquistare un biglietto, prenotare una visita medica. E leggere un libro, ovvio. Anche se tanto ovvio non era fino a pochi mesi fa. Tutto questo converge sul tablet.

Il mercato dell'e-book registra ancora ottimi tassi di crescita, in realtà è un mercato allo stesso tempo sia «emergente» sia «maturo» (Aptara, 2012) e con esso gli e-reader in e-ink. Ci si aspettava che l'Europa continentale, il Giappone e tutti gli altri mercati editoriali dove l'e-book sta iniziando a decollare avrebbero sancito l'epoca della *lettura digitale su inchiostro elettronico* come un nuovo standard planetario, ma la prospettiva potrebbe essere un'altra. Nei mercati maturi, come quello statunitense (di fatto l'unico ampio mercato, insieme a quello UK, del libro elettronico), la prima generazione di lettori digitali (*e-readers first adopter*) si è già spostata sul tablet in una misura pari al 37% circa di tutti i lettori di e-book (BISG, 2012). La percentuale è destinata ad aumentare velocemente anche con l'arrivo sul mercato di nuovi modelli di tablet come Google Nexus, Kobo Arc, iPad mini e di vari modelli Samsung Galaxy, per-

ché ogni nuovo modello – in un mercato lontano dalla saturazione – porta nuovi utenti di tablet. Con tablet meno ingombranti e a prezzi sempre più abbordabili e con il grande miglioramento dei display è scomparso anche l'handicap della scarsa leggibilità degli schermi retroilluminati. Al tempo stesso, con l'approdo dell'e-book sui tablet il libro tradizionalmente inteso come un testo lineare entra direttamente in competizione – sullo stesso device – con tutti gli usi del tablet e in particolare con tutti i prodotti di entertainment per i quali è stato concepito. In un'epoca che vede sempre più in crisi le capacità cognitive di leggere e comprendere testi lunghi (OCSE Pisa, 2012), e quelle necessarie per poter andare «oltre il testo» e farlo quindi proprio (Wolf, 2010), la concorrenza sullo stesso device di video, film, serie tv, game, social media e tutto quello che si trova «one click away» diventa sempre più temibile per il libro, anche perché le dinamiche neurobiologiche che presiedono alla gratificazione sembrano essere le stesse per un buon romanzo, una buona fiction tv o un videogame partecipativo, e noi umani scegliamo sempre l'opzione meno faticosa. Inoltre anche la concorrenza di un video su YouTube, di una e-mail, dello sfogliare il proprio album di fotografie e di un acquisto su Amazon diventa sempre più forte perché è sullo stesso device, e su un device che potenzialmente ci portiamo sempre appresso, catalizzatore del tempo libero interstiziale.

A riprova, i contenuti visivi che passano in rete sono il segmento preponderante: già nel 2010 erano più del 50% di tutto il traffico di Internet.

Oltre alla concorrenza di altri prodotti dell'entertainment, nel futuro del libro c'è un'ulteriore variabile legata all'uso estensivo dei tablet: i comportamenti multitasking e la lettura multitemporale, che inducono alla creazione di una nuova testualità in un nuovo ambiente, ovvero qualcosa che parte dalla multimedialità per inoltrarsi nei nuovi territori del transmedia.

Infine, sull'e-reader in bianco e nero possiamo leggere solo testi correnti, integrati al massimo da disegni, ma se il testo ha bisogno di immagini, animazioni e interattività dobbiamo per forza leggerlo su un tablet o uno smartphone.

Il transmedia, detto in forma semplificata, è al crocevia di multimedia, crossmedia e social media. Un prodotto transmediale inte-

gra contenuti diversi ma coerenti veicolati da piattaforme differenti. Per esempio, nel documentario transmediale *Défense d'afficher* (France tv), su un sito web dedicato e interattivo si integrano otto capitoli video sui *writers* nelle varie città del mondo, alcune animazioni, testi, file audio e un'App per iPhone che guida con un geolocalizzatore verso le opere migliori. Per restare nel campo della non fiction transmediale la pluripremiata *The Waste Land* (Faber & Faber/Touch Press) è un'App dedicata al poema di T.S. Eliot, con un set realizzato ad hoc per una star del teatro come Fiona Shaw, che lo legge integralmente, altri contenuti video, interviste, il testo completo, note critiche, file audio, link esterni e pagine social. Nella fiction gli esperimenti che più premono sul pedale del transmedia prevedono thriller con filoni narrativi multipli su differenti piattaforme (web, App, social) e *con differenti punti di ingresso nella storia* giocati tra testo, video, graphic novel, game, file audio e fotografie come è nel caso di *The Numinous Place* o di *Angel Punk*. I progetti transmediali già realizzati e di successo ruotano tuttavia su serie di libri già editi, come è il caso di *Pottermore*, legato ai libri di Harry Potter e gestito direttamente dalla Rowling, e di *The 39 Clues* realizzato sulla omonima serie di *short stories* che ha venduto nove milioni di copie. In tutti e due i casi il transmedia è innestato su storie che raccontano mondi «chiusi», già descritti attraverso i libri e rivolti a un pubblico di ragazzi già abituato ad accedere a giochi e contenuti speciali su più piattaforme. Si tratta quindi di complesse operazioni di marketing – delle quali il transmedia ricalca spesso la dinamica dei rimandi, alla ricerca di un'audience più vasta – orchestrate per lo più attraverso game e contenuti aggiuntivi, e che oggi sono applicate anche ad altri prodotti dell'entertainment extraeditoriale. Per esempio, le serie tv *Homeland* e *Dexter*, come molte altre, hanno App dedicate con trivia e game, tramite web e Facebook/Twitter, che permettono di accedere a contenuti inediti, di scoprire particolari nascosti della trama e dei personaggi, e di condividere il tutto sui social network.

Per tutti si parla sempre più intensamente di storytelling transmediale, ovvero dello sviluppo di nuove tecniche narrative modellate sui new media e capaci di prendere per mano il lettore, offrirgli un'esperienza gratificante e scantonare i vicoli ciechi caratteristici dell'ipertestualità, funzionale alla consultazione di un

reference ma incapace di offrire un flusso narrativo che tenga aganciato il lettore.

È dunque facile capire come il tablet e gli smartphone siano device ideali anche per i prodotti transmediali più vicini ai libri. Possiamo chiamarli ancora libri, per quanto transmediali? La risposta è aperta, anche se è molto difficile che l'editoria libraria ci si butti in tempi brevi, mentre non ha ancora digerito la svolta dell'e-book e non sembra avere mezzi e attenzione per affrontare anche a livello sperimentale (com'è oggi) la realizzazione di «opere transmediali»: progetti che hanno un iter produttivo più simile a quello cinematografico, costi spesso elevati, perdita dell'autorialità (qualità spesso centrale nel business librario tradizionale) a favore di un lavoro collettivo, flussi narrativi che chiedono una forte attitudine alla multitestualità, al multitasking e al game, aperti verso la realtà aumentata e l'ARG (*alternate reality game*, dove lo scenario narrativo è la realtà e la scrittura è collettiva) e uno storytelling spesso frammentato, cosa che molti lettori di fiction e non fiction tradizionale – per quanto con un buon grado di alfabetizzazione digitale – potrebbero sentire troppo estraneo.

In alcuni convegni si è avanzata l'ipotesi che siano gli sceneggiatori o gli artisti visivi, più che gli scrittori, a dover impugnare il transmedia per produrre fiction. Lo stesso si potrebbe dire per i lettori: quali categorie possono essere più sensibili al transmedia? Saranno loro il pubblico che testerà per primo il libro del futuro?

Per rispondere a queste domande bisognerebbe guardare invece che ad altre forme d'arte non letterarie, all'evoluzione della trasmissione del sapere in ambito scolastico, ovvero là dove si stanno formando quelle capacità e quelle sensibilità al multitasking e al multimediale che potrebbero essere il reale incubatore per la nascita sia di un pubblico transmediale sia di nuovi autori, capaci di «scrivere» direttamente pensando a uno storytelling multipiattaforma.

È per questo che il transmediale – per quanto possa apparire come un caravanserraglio dove specie digitali differenti si accoppiano senza inibizioni ora per interesse (marketing) ora per amore (creatività) – è il laboratorio più interessante per indagare il

destino del libro e dei contenuti librari, esposti all'ibridazione con il mondo dell'entertainment da un lato e le dinamiche del digitale dall'altro.

Guardiamo quindi alle zone più avanzate dell'educational digitale e a come il tablet sia ancora il protagonista di un modo totalmente nuovo di trasmettere i contenuti anche fuori dai consueti percorsi lineari.

Nel 2015 tutti gli studenti sudcoreani (i più bravi del pianeta secondo Pisa e OCSE) studieranno su un tablet. Il progetto quinquennale finanziato dal ministero dell'Istruzione con 2,4 miliardi di dollari ha buone possibilità di rispettare i tempi. L'esempio coreano va oltre l'abolizione del libro di testo e dei materiali cartacei: il tablet è infatti lo strumento centrale di un programma educativo che prevede l'accesso a tutte le forme di contenuti, la possibilità di dividerli, l'interazione con insegnanti e compagni anche via tablet che diventa non un mezzo ma una vera e propria piattaforma didattica, sempre aggiornata, con un flusso di informazioni, test ed esperienze di apprendimento che nulla toglie alla classe e al rapporto con i professori.

L'obiettivo del programma è soprattutto quello di introdurre una nuova didattica modellata sulle opportunità offerte dal digitale e che prende molto sul serio come stanno cambiando la sensibilità e le modalità percettive dei giovani.

«L'apprendimento deve essere ubiquo, continuativo e flessibile» dice Sang-Hyun Jang, direttore di Global Futures in the Korea Education & Research Information Services. «La ripetizione aiuta a memorizzare, ma non è efficace per applicare le conoscenze acquisite a un processo creativo, ed è la competenza creativa il principale obiettivo dell'educazione. I new media, come dimostrano studi recenti, hanno un impatto positivo sull'apprendimento scolastico: promuovono la metacognizione, l'esplorazione delle informazioni, il problem solving e inducono all'autoriflessione e a una autoregolamentazione dell'apprendimento.»

L'esperimento sudcoreano, avanguardia di altre sperimentazioni già sui banchi delle scuole di molti paesi (dalla Finlandia agli Stati Uniti, dal Giappone all'Australia, passando per l'India che ha appena annunciato un tablet da 40 dollari destinato agli studenti), ha una evidente matrice transmediale costruita intorno

al tablet e ai comportamenti multitasking dei ragazzi. Negli Stati Uniti, dove l'industria è molto spesso coinvolta nei programmi educativi, Apple ha realizzato iBooks Author il primo programma per assemblare libri di testo e dispense multimediali per tablet già predisposte per un alto livello di interattività, mentre Amazon con KF8 (Kindle format 8) e Google stanno mettendo a punto programmi simili con l'identico scopo di Apple: entrare con i propri tablet e le proprie piattaforme nel mercato dell'educational che sta diventando il vero laboratorio delle dinamiche transmediali e dei processi cognitivi legati al digitale.

È quindi in questo ambito che, ragionevolmente, si sta formando il lettore del libro futuro e, cosa altrettanto interessante, l'autore-scrittore transmediale: è tra questi studenti «nativi transmediali» che potrebbe nascere la mappa del futuro del libro. E proprio per non confondere la mappa con il contenuto, è l'editoria scolastica digitale il vero laboratorio per il futuro del libro, là dove tecnologia, transmedia e multitasking sono vicini più di qualsiasi altro ambito culturale alle prossime generazioni di lettori.

Del resto, l'obiettivo del transmedia oggi è quello di fornire un'esperienza di lettura più profonda e coinvolgente rispetto a quella offerta dalla lettura lineare: un aspetto che l'educational sta affrontando con molta serietà nel campo ben più complesso della trasmissione del sapere. Dunque, in una manciata d'anni, la lettura transmediale potrebbe essere un'attitudine già sviluppata durante il processo formativo, ed essere uno scivolo naturale verso le nuove frontiere dell'*immersive entertainment*, dove l'editoria di fiction e non fiction dovrà giocare una partita molto importante. Quella stessa partita che sta già impegnando l'editoria per ragazzi e ancor più l'educational. Perché i tecnoragazzi hanno fame di nuovo, e crescono in fretta.

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

Dei titoli citati si dà l'indicazione dell'editore e della data di pubblicazione solo quando sono oggetto di specifica trattazione.

- | | |
|--|---|
| 10 regole per fare innamorare, film, 179 | Agrodolce, soap opera, 57 |
| 40K, 174 | AGUS, M., 258 |
| AAP vedi ASSOCIATION OF AMERICAN PUBLISHERS | AIDRO, 214, 220 |
| Amore è un dardo (L'), programma tv, 184 | AIE vedi ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI |
| A tutto volume, programma tv, 184 | ALAJMO, R., 261 |
| A.T. KEARNEY, 175 | ALCOTT, L.M., 115 |
| ABDEL-FATTAH, R., 120 | ALI vedi ASSOCIAZIONE LIBRAI ITALIANI |
| Dove le strade non hanno nome (Mondadori, 2012), 120 | «Alias», «il manifesto», 188, 190 |
| ABOUT WAYNE, 178 | ALI-CONFCOMMERCIO DI VERONA, 223 |
| ACTES SUD, 258 | «All About Romance», sito web, 51 |
| ADELPHI, 74, 166, 177 | Almanacco Guanda 2012. Fare libri, 49, 55 |
| «Affari Italiani», 126, 127 | ALPES, 195 |
| AGNELLO HORNBY, S., 257, 258 | «Alterlinus», 109 |
| Vento scomposto (Feltrinelli, 2009), 258 | AMAZON, 127, 128, 157, 166, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 227, 241, 245, 246, 251, 265, 266, 270 |
| «Agorà», «Avvenire», 188 | AMBROSINI, P., 222, 223 |

- AMMANITI, N., 34, 35, 36, 38, 39, 237, 257
Branchie (Ediesse, 1994), 35
Come dio comanda (Mondadori, 2006), 34, 39
Fango (Mondadori, 1996), 35
Il momento è delicato (Einaudi, 2012), 35
Io e te (Einaudi, 2010), 237
Io non ho paura (Einaudi, 2001), 35, 237
Ti prendo e ti porto via (Mondadori, 1999), 35
- ANDROID, 241, 242
Angel Punk, film, 268
Anni dell'antimafia (Gli) («la Repubblica», 2012), 127
- ANOBII, 191
- APP, 173, 265, 267
- APPLE, 154, 173, 246, 247, 265, 270
- APPLE STORE, 172
- APTARA, 265
- ARBASINO, A., 183, 187, 190
- ARISTOTELE, 140
- ARROW, 214, 216, 217, 221
- ARTI GRAFICHE FRIULANE, 108
- ARTICOLO 31, 143
Gente che spera, canzone, 144
- ASINI SI NASCE... E IO LO NAKKUI, 255
- ASSOCIATION OF AMERICAN PUBLISHERS, 215
- ASSOCIAZIONE ITALIANA BIBLIOTECHE, 249
- ASSOCIAZIONE ITALIANA EDITORI, 48, 166, 172, 175, 214, 221, 245
- ASSOCIAZIONE LIBRAI ITALIANI, 167, 168, 224
- ATRABILE, 108, 112
- ATTIVISSIMO, P., 228
- AUSTEN, J., 162
- AUSTER, P., 111
- Città di vetro* (in *Trilogia di New York*, Einaudi, 2005), 111
- AVALLONE, S., 11, 23
- Acciaio* (Rizzoli, 2010), 11, 21, 22
- AVANZINI, R., 160, 161, 162, 163, 263
- AVANZINI, V., 160, 161, 163
- «Avvenire», 188
- BAGGIO, C. DI, 178
- BAGLIONI, C., 183
- BALZAC, H. DE, 11, 70
La ricerca dell'assoluto, 70
La Comédie humaine, 92
- BANERJEE, A.V., 133
L'economia dei poveri (Feltrinelli, 2012), 133
- BARAGHINI, M., 162
- BARICCO, A., 184, 189, 258
- BARION, 195
- BARNES & NOBLE, 173, 241, 246, 265
- BASSANI, G., 237
Il giardino dei Finzi-Contini, 237
- BATTISTI, L., 140
Emozioni, canzone, 140
- BAUDO, P., 183
- BAZARDI, A., 48
Beautiful, soap opera, 23, 62
Bel di vedremo (Un), aria, 70
- «Belle astute e coraggiose», Edizioni EL, 117
- BENHAMOU, F., 177
- BENJAMIN, W., 85
- BENNI, S., 258
- BERLUSCONI, S., 92, 143
- BERTOLA, S., 15, 16
Romanzo rosa (Einaudi, 2012), 15
- BEZOS, J., 174
- BIANCOLINO, M., 55
- «BIBLIOASINO», 255, 256
- «BIBLIOPURRO», 255
- BIBLIOPRIDE, 255
- BIBLIOTECA DI DERGANO-BOVISA, 237
- BIBLIOTECA NAZIONALE BRAIDENSE, 259
- BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE, 248
- «Biblioteca Universale Rizzoli», 149, 195
- BIBLIOTECA VALVASSORI PERONI, 237
- BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (BNF), 165, 217
- BIGAZZI, G., 137, 138
Gloria, canzone, 137
Luglio, canzone, 137
Lisa dagli occhi blu, canzone, 137
Ti amo, canzone, 138
Lady Barbara, canzone, 138
Eternità, canzone, 138
- Biglietto del tram (Un)*, album, 141
- «Bile Noire», 108
- BISG (BOOK INDUSTRY STUDY GROUP), 240, 241, 242, 244, 245, 265
- «Black», 108
- «Bluemoon», Armando Curcio, 16
- BOL, 172
- BOLE, A., 241
- BOLLATI BORINGHIERI, 161
- BOMPIANI, 23, 137, 182
- BONETTI, M., 119
- BOOK PUBLISHING REPORT, 169
- BOOKREPUBLIC, 155, 170, 172, 175, 227, 261
- BORSELLINO, P., 125
- BOURGOIS, 258
- BOWKER MARKET RESEARCH, 48, 54, 240
- BRAMBILLA, C., 121, 122
La chiave dell'alchimista (Mondadori, 2009), 122
- BRITISH LIBRARY, 216
- BRODESCO, A., 54
- BROOKS, P., 66, 69, 70
- L'immaginazione melodrammatica* (Pratiche Editrice, 1985), 66
- BROWN, D., 163
- BRUNO, M., 185
- BUDDHA, 106
- BUONGIORNO, T., 115
- BURNETT, F., 115
- BUTTAFUOCO, P., 185
- BUZZI, M., 167
- CACUCCI, P., 258
- CALABRÒ, R., 124
50 sbavature di Gigio (Sperling & Kupfer, 2012), 124
- CALASSO, R., 183
- CALVINO, I., 13, 148, 199, 200, 257, 258, 262,
Lezioni americane (Mondadori, 2000), 200
Perché leggere i classici (Mondadori, 1995), 262
- CAMILLERI, A., 40, 44
- CAMPIELLO, premio, 260
- CANE SECCO vedi BRUNO, M.
- CAPOTE, T., 162
- CAPUA, I., 131
I virus non aspettano (Marsilio, 2012), 131
- CAROFILIO, G., 40, 237
Testimone inconsapevole (Sellerio, 2004), 237
- CARPINTERI, A., 135
- CARRADA, L., 197
- CARSON, R., 131, 132, 133
Primavera silenziosa (Feltrinelli, 1999), 131
- Carta batte forbice*, convegno, 248, 249
- «Cartaditalia», 260, 261
- CARTLAND, B., 131
- CARVER, R., 190
- CASAL, M., 161
- CASELLA, A., 184

- CASTELLI, F., 101
 CASTELLUCCI, R., 102
 CAVAGNOLI, F., 263
 CBS CORP., 247
 CCC vedi COPYRIGHT CLEARANCE CENTER
 CDU (CHRISTLICH DEMOKRATISCHE UNION), 143
 CELATI, G., 258, 263
 CELENTANO, A., 140
 CELI, L., 119
 CENTANIN, A. vedi NOVE, A.
 «Centopagine», Newton Compton, 162
Centovetrine, soap opera, 57, 58
 CENTRO APICE, 195
 CENTRO PER IL LIBRO E LA LETTURA, 169, 232, 233, 234, 235, 261
 CEPPELL vedi CENTRO PER IL LIBRO E LA LETTURA
 CFC (CENTRE FRANÇAIS D'EXPLOITATION DU DROIT DE COPIE), 217
 CHAN, M., 131
Che tempo che fa, 74, 182, 183, 185, 186
 «Chiarelettere Original», 174
 CHIARELETTERE, 125
 «Chiaroscuro» (I), Harlequin Mondadori, 55
 CHRISTIE, A., 131
 CISARI, G., 195
 «Civiltà Cattolica», 101
 «Classici» (I), Feltrinelli, 263
 CLERICI, A., 189
 CLERICI, L., 102
 CLUB DI ROMA, 133
 COCONINO PRESS, 109, 110, 112
 CODOGNO, M., 230
 COLIP vedi COOPERATIVA DEL LIBRO POPOLARE
 COLLÈGE DE FRANCE, 133
 COLLINS, P., 177
Al paese dei libri (Adelphi, 2010), 177
 COLLINS, W., 186
 COLOMBATI, L., 139, 140, 141
La canzone italiana 1861-2011. Storie e testi (a c. di, Mondadori, 2011), 139
 COMMISSIONE CULTURA DELLA CAMERA, 169
 COMMISSIONE EUROPEA, 215, 220, 246, 247
 COMMONER, B., 132
 COMPAGNON, A., 176
 COMPASSO D'ORO, 162
 COMPTON, A., 161
 CONFERENZA DELL'ONU SULL'AMBIENTE UMANO, 129
 CONFERENZA DELL'ONU SULLO SVILUPPO SOSTENIBILE, 129
 «Conoscere la biblioteca», Editrice Bibliografica, 253
 CONSIGLIO EUROPEO, 215
Consumer Attitudes Toward E-Book Reading, 240
 CONTARDI, M.R., 51, 53
Conte di Montecristo (Il), 27
 CONTE, P., 140
Azzurro, canzone, 140
 «Conversazioni sul fumetto», blog, 113
 COOPERATIVA DEL LIBRO POPOLARE, 149, 195
 COORDINAMENTO DELLE BIBLIOTECHE RIONALI DI MILANO, 235, 237
Copy in Italy. Autori italiani nel mondo dal 1945 a oggi, 259
 COPYRIGHT CLEARANCE CENTER, 214, 219, 221
 CORNIA, U., 258
 «Corriere della Sera», 126, 127, 176, 184, 186, 188
 «Corriere Economia», 172
 COSENZA, F., 237
 COSTANZO, M., 184
 COYLE, D., 130
Economia dell'abbastanza. Gestire l'economia come se del futuro ci importasse qualcosa (Edizioni Ambiente, 2012), 130
 CROCE, B., 140
Cronaca di una morte annunciata (Mondadori, 1982), 263
 «Cronache dalla libreria», blog, 167
 CUBOLIBRI, 172
 CUGINI DI CAMPAGNA, 183
 «Cult», «la Repubblica», 188
Cuore, 12
 CURTIUS, E.R., 22
 D'ANGELO, F., 24
La fine dell'altro mondo (minimum fax, 2012), 24
 D'ORRICO, A., 184, 186, 190
 DA MESSINA, A., 102
 DANTE, 135
Inferno, 135
 DAUNT BOOKS, 171
 DAWKINS, R., 102
 DE AGOSTINI, 117
 DE CATALDO, G., 40
Onora il padre (Einaudi, 2008), 40
Romanzo criminale (Einaudi, 2002), 40
 DE GIOVANNI, M., 46
Il giorno dei morti (Fandango Libri, 2010; Einaudi, 2012), 46
Il posto di ognuno (Fandango Libri, 2009; Einaudi, 2012), 46
Il senso del dolore (Fandango Libri, 2007; Einaudi, 2012), 46, 47
La condanna del sangue (Fandango Libri, 2008; Einaudi, 2012), 46
Per mano mia (Einaudi, 2011), 46
 DE LUCA, E., 190
 DE MAGISTRIS, L., 136
 DE MARI, S., 115
 DE SICA, V., 182
 DEASTORE, 172
Défense d'afficher, 267
 DELCOURT, 110
 DEPARTMENT OF JUSTICE, 247
Dexter, serie tv, 267
Diabolik, 112
Diamante da Tiffany (Un) (Newton Compton, 2011), 162
 DICKENS, C., 11, 185
 DIGITAL COPYRIGHT EXCHANGE, 215, 219
 DIRETTIVA SULLA GESTIONE COLLETTIVA DEI DIRITTI D'AUTORE, 215, 220
 DIRETTIVA SULLE OPERE ORFANE, 215, 216, 217
 DISNEY, 85, 121
 DOJ vedi DEPARTMENT OF JUSTICE
 «Domenica», «Il Sole 24 Ore», 16, 187, 188, 190, 263
 «Domenica» (La), «la Repubblica», 188, 190
 DORFLES, P., 184
Dottor Živago (Il), 257
 DUFLO, E., 133, 134
I numeri per agire (Feltrinelli, 2011), 133
L'economia dei poveri (Feltrinelli, 2012), 133
 EBAY.IT, 192, 193
e-Book Round Table, 246
 E-BOOK, 51, 53, 55, 69, 124, 125, 126, 127, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 229, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 254, 261, 265, 266, 268
 EBOOKSITALIA, 172

- «Economist» (The), 127
 ECO, U., 12, 229, 257
Elogio di Franti (in *Diario minimo*, Mondadori, 2001), 12
 EDIGITA, 172
 EDISER, 214, 221
 EDITORI RIUNITI, 161
 EDITRICE BIBLIOGRAFICA, 50, 253
 EDIZIONI EL, 116, 117, 119, 120
 EDIZIONI SAN PAOLO, 102
 EDWARDS, B., 162
 EINAUDI, 15, 24, 25, 46, 81, 82, 83, 117, 147, 148, 176
 «Einaudi Tascabili», 15
 EINSTEIN, A., 221
 ELECTRE, 217
 ELIOT, T.S., 267
The Waste Land, 267
 ELLORY, R.J., 176
 «Emozioni», «I Romanzi Mondadori», 55
 E-READER, 127, 166, 169, 171, 173, 199, 240, 241, 242, 265, 266
 ERSKINE, K., 120
I colori del buio (Mondadori, 2011), 120
 ERVAS, F., 165
Se ti abbraccio non aver paura (Marcos y Marcos, 2012), 165
 ET AL./EDIZIONI, 103
 «Express» (L'), 102
 «Extra Passion», «I Romanzi Mondadori», 53
 FABER & FABER, 268
 FACEBOOK, 67, 178, 181, 229, 267
 FALCONE, G., 125
 FALETTI, G., 22, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100
Appunti di un venditore di donne (Baldini Castoldi Dalai, 2010), 97, 100
Fuori da un evidente destino (Baldini Castoldi Dalai, 2006), 95, 96, 97, 100
Io sono Dio (Baldini Castoldi Dalai, 2009), 95, 96, 97, 100
Io uccido (Baldini & Castoldi, 2002), 95, 99, 100
Niente di vero tranne gli occhi (Baldini Castoldi Dalai, 2004), 95, 97, 99
Tre atti e due tempi (Einaudi, 2011), 97, 98, 99, 100
 FANDANGO LIBRI, 46
 FANUCCI, 50, 122
 FARRAR, STRAUS AND GIROUX, 258
 «Fatto Quotidiano» (II), 188
 FATUCCI, O., 116
 FAZI, 162
 FAZIO, F., 182, 183, 184, 185, 186
 «Feltrinelli Zoom», 128, 174
 FELTRINELLI, 149, 160, 167, 172, 257, 259, 263
 FELTRINELLI, C., 171
 FERRARA, G., 184
 FERRARI, G.A., 232
 FESTIVAL DEL CINEMA DI VENEZIA, 179
 FESTIVAL DI ANGOULÈME, 112
 FESTIVAL DI SANREMO, 183
 FIOR, D., 108
 FIOR, M., 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114
Cinquemila chilometri al secondo (Coconino Press, 2010), 112, 113
La signorina Else (Coconino Press, 2009), 111, 112
Quattro buoni motivi (Arti Grafiche Friulane, 2003), 108
Rosso oltremare (Coconino Press, 2006), 110, 112
 FIORETTI, F., 163
Il libro segreto di Dante (Newton Compton, 2011), 163
Il quadro segreto di Caravaggio (Newton Compton, 2012), 163
 FITZGERALD, F.S., 90, 262
Il grande Gatsby, 261, 262
 «Foglio» (II), 184
 FONDAZIONE ARNOLDO E ALBERTO MONDADORI, 260, 261
 FONDAZIONE BELLONCI, 163
 FONDAZIONE POL.I.S., 59
 FORESTAN, M., 116
 FORMIGGINI, 195
 «Forresten», 108
 FORUM PER LA LETTURA, 223
 FORUM UNIVERSALE DELLE CULTURE, 136
 FOUCAULT, M., 68, 69
La volontà di sapere (Feltrinelli, 2001), 68
 FRANCE TV, 268
 FRATELLI FABBRI, 150
Freaks!, web serie, 178, 179, 181
 FREUD, S., 161
 FROST, R., 140
 G8, 24
 GADDA, C.E., 42, 44
Quer pasticciaccio brutto de via Merulana (Garzanti, 2011), 42, 44
 GAFFI, 26
 «Gaia Junior», Mondadori, 116, 120
 GALLA, A., 168, 223, 224
 GALLIMARD, 258, 259
 GALLO, M., 102, 103
Era Dio (San Paolo Edizioni, 2012), 102
 GAMBETTI, L., 194
Rarità bibliografiche del Novecento italiano. Repertorio delle edizioni originali (Sylvestre Bonnard, 2007), 194
 GANDOLFI, S., 115
 GARCÍA LORCA, F., 161
 GASPERINI, B., 17
 GEHLEN, A., 72
L'uomo nell'era della tecnica (a c. di M.T. Pansera, Armando Editore, 2003), 72
 GERE, R. 18
 GERMANI, E., 247
I soliti sospetti (in «Giornale della Libreria», giugno 2012), 247
 GERONIMO STILTON, 175
 GESSA, R., 237
 GESÙ, 101, 102, 103, 104, 106
 GHELFI & BARBATO, libreria, 222
 GHEZZI, M., 170
 GHINELLI, L., 163
 GIACOBBO, R., 130
2012. La fine del mondo? (Mondadori, 2009), 130
 GIFFONI FILM FESTIVAL, 179
 GIGLIOLI, D., 24, 93
Senza trauma (Quodlibet, 2011), 24, 93
 GIORDANO, P., 11
La solitudine dei numeri primi (Mondadori, 2008), 11
 «Giornale della Libreria» (II), 247
 «Giorno» (II), 187
 GIPI (pseud. di G. Pacinotti), 110
 GIUDICI, G., 75
 GIUNTI, 117, 171, 172
 GLOBAL FUTURES IN THE KOREA EDUCATION & RESEARCH INFORMATION SERVICES, 269
 GNOME, E., 121
Fairy Oak (De Agostini, 2005-2010), 121
 W.I.T.C.H. (Disney), 121
 GOETHE INSTITUT, 260
 GOETHE, J.W. VON, 70
 GOODREADS, 191

- GOOGLE NEXUS, 265
 GOOGLE PLAY, 172, 173
 GOOGLE SETTLEMENT, 215, 217
 GOOGLE, 166, 173, 215, 219, 229, 250, 270
Gorky Park (Mondadori, 1982), 263
 GRAMELLINI, M., 185, 186
Fai bei sogni (Longanesi, 2012), 185
 GRAMSCI, A., 183
 «Grandi Storici Seduction», Harmony, 53
 GRILLO, B., 67
 GRUPPO '63, 151
 GUAGNANO, M., 170
 «Guardian» (The), 127, 176
Guiding Light vedi *Sentieri*
- HACHETTE LIVRE, 247
 HACHETTE, 247
 HARDY, T., 17
Jude l'oscuro, 19
Tess dei d'Urberville, 17, 19
 HARLEQUIN ENTERPRISES, 49
 HARLEQUIN MONDADORI, 48, 53, 54, 55
 HARMONY, 16, 49, 50, 53, 54, 55
 HARPERCOLLINS, 247
 HARRISON, C., 162
 HARVARD UNIVERSITY, 133
 HEPBURN, A., 162
 HEYER, G., 51
 HIKMET, N., 161
 HILL, M., 162
Un regalo da Tiffany (Newton Compton, 2011), 162
 HITCHENS, C., 102
 HOCKING, A., 175
 HOEPLI, 126, 172
 HOLT, A. & HOLT, A., 118
Homeland, serie tv, 267
 HONORATO, M., 61
- HOOPER, J., 127
Fatal Voyage: The Wrecking of the Costa Concordia (Amazon, 2011), 127
 HOOPER, R., 215
<http://attivissimo.blogspot.it>, p 231
<http://voices.telecomitaliahub.it/2012/09/per-wikipedia-non-so-no-io-quello-che-sa-di-piu-dime/>, p 231
<http://www.ilpost.it/2012/09/10/a-Ncora-sulcaso-philip-roth-e-wikipedia/#comments>, p 231
<http://www.vtstutorials.ac.uk/detective/>, p 231
<http://www.wittgenstein.it/category/cartastampata/gazzetta-dello-sport/>, p 231
 HUGO, V., 13
I miserabili, 13
 HUMBOLDT, W. VON, 26
- IBOOKS AUTHOR, 270
 IBS.IT, 171, 172
 «Ice Magic», Edizioni EL, 119
 IDEA STORE, 255
 IGORT, 109, 110
 «In un batter d'occhio», Vallardi, 174
Incantesimo, soap opera, 57
Indignatevi, 134
 INTELLECTUAL PROPERTY OFFICE, 214
 «Internet Detective», sito web, 229
 INVERNIZIO, C., 28
Sepolta viva, 28
 IOSCRITTORE, 175
 IPAD, 241, 242, 265
 IPAD MINI, 265
 IPHONE, 180, 267
 ISAACSON, W., 125
 ISTAT, 55, 168, 169
- ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA DI STOCCOLMA, 259, 260, 261, 262
 «Istrici» (GI'), Salani, 116, 117
 ITALIA 1, 83
Italia dei libri (L'), Centro per il libro e la lettura, 232, 233
 ITUNES, 227
- JACA BOOK, 161
 JACOVITTI, B., 113
 JAMES, E.L., 16, 18, 19, 48, 53, 54
Cinquanta sfumature di grigio (Mondadori, 2012), 16, 17, 18, 20, 52
Cinquanta sfumature di nero (Mondadori, 2012), 17, 18, 19
 J-AX, 143, 144
 JOBS, S., 124, 125, 126
 JOHNSON, M., 162
 JOYCE, J., 163, 262, 263
Finnegans Wake, 263
Ulisse, 163, 262, 263
 JUNIOR MONDADORI, 116, 117
Juventus, ritorno in paradiso («la Repubblica», 2012), 127
- KAFKA, F., 27, 161
 KARAJAN, H. VON, 137
 KARASIK, P., 111
 KATE, L., 189
 KF8 (KINDLE FORMAT 8), 271
 KIBERD, D., 263
 KINDLE, 173, 240, 241
 KINDLE FIRE, 241
 «Kindle Singles», Amazon, 127
 KOBO, 246, 265
 KOBO ARC, 265
 KROES, N., 246
 KUBRICK, S., 110
Eyes Wide Shut, film, 110
 KUNDERA, M., 165
- L'insostenibile leggerezza dell'essere* (Adelphi, 1985), 166
- LA PORTA, F., 176
 LADY GAGA, 180
 LAGARDÈRE PUBLISHING, 247
 LANDOLFI, T., 258
 LANIFICIO NESI T.O. & FIGLI S.P.A., 90
 LANKES, D., 249, 250, 251, 252, 256
Participatory Networks: the Library as Conversation (American Library Association, 2006), 250
Atlas of new librarianship (The MIT Press, 2011), 250
 LATERZA, 174
 LATRONICO, V., 23
La cospirazione delle colombe (Bompiani, 2011), 23
 LEATHER, S., 176
 LEONE, S., 182
 «Lettura» (la), «Corriere della Sera», 188, 189, 190
 LEVI, P., 199, 237
Se questo è un uomo (Einaudi, 2012), 237
 LIANA LEVI, 258
 LIBRACCIO, 192
 LIBRERIA RIZZOLI, 172
 LIBRERIA UNIVERSITARIA, 172
 LCC vedi LINKED CONTENT COALITION
 LIGABUE, 190
 LINDGREN, A., 115, 118
 LINDON, J., 168
 LINKED CONTENT COALITION (LCC), 215, 218, 221
 LIPPERINI, L., 71
 LITFIBA, 142
Grande nazione, album, 142
 LITRIX.DE, 260, 262
 LITTIZZETTO, L., 16
 LONGO, D., 258

- LOVINS, A., 130
Reinventare il fuoco (Edizioni Ambiente, 2012), 130
- LOWRY, M., 90
- LUCARELLI, C., 25, 40
Almost Blue (Einaudi, 2007), 40
Lottava vibrazione (Einaudi, 2008), 25
- LUKÁCS, G., 24
- MACBOOK, 170
- MACMILLAN, 247
- MACOLA, P., 110
- MADELLA, 195
- «Maestri del colore», Fratelli Fab-
 bri, 150
- MAGGIANI, M., 91
Il viaggiatore notturno (Feltrinelli, 2005), 91
- Malavoglia* (I), 237
- MALVALDI, M., 44
Il gioco delle tre carte (Sellerio, 2008), 44
Il re dei giochi (Sellerio, 2010), 44
La briscola in cinque (Sellerio, 2007), 44
La carta più alta (Sellerio, 2012), 44
- «Mammut» (I), Newton Compton, 161, 263
- MAMUT, A., 171
- «manifesto» (il), 188
- MANCASSOLA, M., 259
- MANZON, F., 11
Di fama e di sventura (Mondadori, 2011), 11
- MANZONI, A., 11, 140
I promessi sposi, 237
- MARCOS Y MARCOS, 165, 166
- MARI, A., 11, 258
Troppo umana speranza (Feltrinelli, 2011), 11
- «Maria Martina e Maria Maggina», Salani, 118
- MARSOTTO, A., 119
- MARTINI, C.M., 124, 126
Parlate con il cuore (Rizzoli, 2012), 126
- MARX, K., 161
Il capitale, 161
- MARZOCCHI, L., 110
- MASINI, B., 115, 119, 120
- MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY, 133
- Mastro-don Gesualdo*, 237
- «Matin de Paris» (Le), 102
- MATTIOLI 1885, 262
- MATTOTTI, L., 108, 109
- MAZZANTINI, M., 34, 37, 38, 39, 190
Nessuno si salva da solo (Mondadori, 2011), 34, 36, 38
- MAZZUCHELLI, D., 111
- MAZZUCCO, M., 34, 37, 38, 39
Un giorno perfetto (Rizzoli, 2008), 34, 36, 37, 39
- MCNAMARA, A., 162
- MEADOWS, DENNIS, 133
I nuovi limiti dello sviluppo (con D. Meadows e J. Randers, Mondadori, 2006), 133
- MEADOWS, DONELLA, 133
I nuovi limiti dello sviluppo (con D. Meadows e J. Randers, Mondadori, 2006), 133
- MEDIATECA, 254
- MEL, 193
- MELBOOKSTORE, 171
- MELDOLESI, A., 134
Mai nate (Mondadori Università, 2011), 134
- Memorandum of Understanding*, 214, 217
- MERKEL, A., 143
- MESSAGGERIE, 167, 171, 172
- «Mestiere di scrivere» (II), sito web, 197
- MEYER, S., 54, 162
Twilight (Fazi, 2006), 54, 124
- MICROSOFT, 265
- MIELI, P., 187
- «Milla e Sugar», Piemme, 117
- «Millelire», Stampa Alternativa, 162, 210
- MILLS&BOON, 51
- «Minerva Mint», Piemme, 118
- MINIMUM FAX, 24, 263
- MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI, 261
- MINISTERO DELL'ISTRUZIONE (COREA DEL SUD), 270
- MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, 261
- Misfits*, serie tv, 178
- MOCCIA, F., 22
- MOEBIUS (pseud. di Jean Giraud), 113
- MOGOL, 140
Emozioni, canzone, 140
- MOHAMED, A., 25
Timira. Romanzo meticcio (con Wu Ming 2, Einaudi, 2012), 25, 26
- MONDADORI, 48, 49, 50, 53, 55, 84, 85, 120, 125, 139, 141, 150, 160, 167, 172, 175, 182, 195, 246
- «Monde» (Le), 109
- MONTANARI, R., 105, 106
Il Cristo zen (Indiana Editore, 2011), 105
- MONTANARO, G., 259
- MONTI, M., 127, 130
- MOONY WITCHER vedi RIZZO, R.
- MORANTE, E., 12
- MORAVIA, A., 86
Gli indifferenti (Bompiani, 2012), 27
La noia (Bompiani, 2001), 86
 1934 (Bompiani, 2006), 27
- MORPURGO, M., 174
- War Horse* (Rizzoli, 2011), 174
- MORRONE, A., 50
La lettura in Italia (Editrice Bibliografica, 2008), 50
- MOSCA, D., 163
Il profanatore di biblioteche proibite (Newton Compton, 2012), 163
- MULTIPLO, 254
- MUÑOZ, J., 108, 109
- MURARO, L., 134
Dio è violent (Nottetempo, 2012), 134
- MVB (MARKETING- UND VERLAGSSERVICE DES BUCHHANDELS GMBH), 219
- MYMOVIES.IT, 171
- NANNI, G., 113
Neighbours, soap opera, 58
- NESI, E., 89, 90, 91, 92, 93
Figli delle stelle (Bompiani, 2005), 89
Fughe da fermo (Bompiani, 2001), 89, 92
L'età dell'oro (Bompiani, 2006), 90, 92
Le nostre vite senza ieri (Bompiani, 2012), 91, 93
Rebecca (Bompiani, 2008), 89, 92
Ride con gli angeli (Bompiani, 2008), 89
Storia della mia gente. La rabbia e l'amore della mia vita da industriale di provincia (Bompiani, 2010), 90, 91
- NEW BOOKS IN GERMAN, 260, 262
- New Italian Epic*, 24
- NEWS CORP., 247
- NEWTON, I., 161
- NEWTON COMPTON, 55, 160, 161, 162, 163, 169, 174, 263

- NEWTON LEWIS, G., 161
 «New Yorker» (The), 109, 161, 226
 NIELSEN BOOKSCAN, 166, 168
 NIELSEN, M., 131
 Le nuove vie della scoperta scientifica (Einaudi, 2012), 131
 NIEVO, I., 11
 NOBEL, premio, 75, 133
 NONAPRITEQUESTOTUBO vedi BAGGIO, C. DI
 NOOK, 240, 241
 NOSTLINGER, C., 115
Notte dei blogger (La) (Einaudi, 2004), 71
 NOVE, A., 24, 137, 138, 139
 La vita oscena (Einaudi, 2010), 24
 Numinous Place (The), progetto transmediale, 267

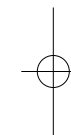
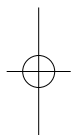
 OCSE, 266, 269
 ODIFREDDI, P., 102
 ONFRAY, M., 102
 ORECCHIO, D., 26
 Città distrutte (Gaffi, 2012), 26
 ORGANIZZAZIONE MONDIALE DELLA SANITÀ, 131
 ORWELL, G., 144
 1984, 144
 «Orwell», «Pubblico», 188
 «Oscar Mondadori», 150, 151
 OSSICINI, S., 130
 L'universo è fatto di storie non solo di atomi. Breve storia delle truffe scientifiche (Neri Pozza, 2012), 130
 OSTROM, E., 133
 OTTIERI, A., 171

 PAGLIA, V., 103, 104, 105
 Cercando Gesù (con F. Scaglia, Piemme, 2012), 103, 105
 In cerca dell'anima. Dialogo su un'Italia che ha smarrito se stessa (con F. Scaglia, Piemme, 2010), 103
Pantera rosa (La), film, 133
 PARAZZOLI, F., 105
 Eclisse del Dio unico (il Saggiatore, 2012), 105
 PARLAMENTO EUROPEO, 215
 PARODI, B., 189
 PARRELLA, V., 261
 PASOLINI, P.P., 84, 104, 237, 262
 Il Vangelo secondo Matteo, film, 104
 Ragazzi di vita (Garzanti, 1955), 237
 PASOTTI, F., 233, 237
 «Passion», Harmony, 53
 «Passione», «I Romanzi Mondadori», 53
 PDE, 167
 PDL vedi POPOLO DELLA LIBERTÀ
 PEARSON GROUP, 247
 PELONZI, A., 179
 PELÙ, P., 142, 143
 PENGUIN, 247, 258, 263
 Per un pugno di libri, programma tv, 184
 PERESSON, G., 49, 54, 55, 175
 «PERTINI» (IL), 254
 PETROSINO, A., 119
 Valentina (Piemme), 119
 PEW RESEARCH CENTER, 169
 PICCOLO, L., 193
 9 liriche, 193
 Pickwick, del leggere e dello scrivere, programma tv, 184
 PIEMME, 103, 117, 118, 119, 120, 160, 175
 PIGNATELLI, L., 255
 PIGNOTTI, G., 170
 PINCIO, T., 263
 PINKER, S., 135
 The Better Angels of Out Nature (Viking Books, 2011), 135
 PIO IX, 11
 PIPER VERLAG, 258
 PIPERNO, A., 27, 28, 31, 33
 Il fuoco amico dei ricordi (Mondadori, 2010-2012), 27, 31, 32, 33
 Inseparabili (Mondadori, 2012), 27, 31
 Persecuzione (Mondadori, 2010), 27, 30
 PIRANDELLO, L., 237
 Il fu Mattia Pascal, 237
 PISA, 266, 269
 PIZZORNO, B., 115
 Extraterrestre alla pari (Einaudi Ragazzi, 2003), 115
 PIVANO, F., 262
 «Pizza Tandoori», Piemme, 119
 «Pizzo Nero», Borelli, 16
 POLI, P., 16
 POLITECNICO DI TORINO, 135
 POPOLO DELLA LIBERTÀ (PDL), 143, 144
 Posto al sole (Un), soap opera, 57, 58, 59, 60, 61, 62
 Pottermore, 267
 PRATT, H., 113
 Pretty Woman, film, 18
 PRÉVERT, J., 161
 «Principesse favolose», Edizioni EL, 117
 PROUST, M., 138, 161
 «Pubblico», 188
 PURICELLI GUERRA, E., 118
 Principesse a Manhattan (Piemme, 2009), 118

 QUINTADICOPERTINA, 175
 QUODLIBET, 24, 93
 RABONI, G., 75
 «Ragazine» (Le), Mondadori, 118, 119
 RAI2, 130
 RAI3, 60, 182
 RAMPELLO, L., 262
 RANDERS, J., 133
 2052: *Una previsione globale per i prossimi quarant'anni* (Club di Roma, 2012), 133
 RANGANATHAN, 252
 RATZINGER, J., 101, 102
 Gesù di Nazaret (Rizzoli, 2007), 102
 RCS LIBRI, 167, 174
 RDI (RIGHTS DATA INTEGRATION), 221
 REA, E., 93
 Dismissione (Rizzoli, 2002), 93
 Read. LeggItaliano, 261, 262
 «Red Dress Ink», Harlequin Mondadori, 55
 RENZULLI, G., 142
 «Repubblica» (la), 90, 127, 136, 142, 143, 179, 183, 188, 190
 RICHLER, M., 185
 RIGHTSLINK, 214, 219, 220
 RINASCITA, libreria, 170
 RIOTTA, G., 182
 Le cose che ho imparato (Mondadori, 2011), 182
 RISPO, P., 61
 RIZZO, R., 121, 122
 Nina la bambina della sesta luna (Giunti Junior, 2007), 121
 Rizzoli, 26, 82, 84, 174
 «Rizzoli First», 174
 ROCELLA, E., 52
 ROLLO, A., 257
 ROMA FICTION FEST, 179
 «Romanzi Mondadori» (I), 53, 55, 56
 RONCAGLIA, G., 169

- RONCHI, P., 54
Rosa candida (Einaudi 2012), 176
- ROSIN, H., 18
- ROTH, P., 226, 230
La macchia umana (Einaudi, 2001), 226, 230
- ROWLING, J.K., 19, 121, 268
Harry Potter (Salani), 121, 124, 267
- ROWOHLT, 258
- SACHS, J., 133
- SAGGIATORE (IL), 105, 262
- SAINT-EXUPÉRY, A. DE, 252
- SAINT-JUST, L., 70
- SALANI, 116, 118
- SALONE DEL LIBRO DI TORINO, 166, 167, 170, 180
- SALONE DI GÖTEBORG, 261
- SAMPAYO, C., 109
- SAMSUNG, 265
- SAMSUNG GALAXY, 265
- SANG-HYUN JANG, 269
- SANTAMARIA, C., 263
- SATIE, É., 82
Écrits réunis (Éditions Champ Libre, 1977), 82
- «Saturno», «Il Fatto Quotidiano», 188
- SAVIANO, R., 22, 74, 75, 76, 79, 183, 185, 186, 258
- SAVIOLI, M., 50
La lettura in Italia (Editrice Bibliografica, 2008), 50
- SCAGLIA, F., 103, 104, 105
Cercando Gesù (con V. Paglia, Piemme, 2012), 103, 105
In cerca dell'anima. Dialogo su un'Italia che ha smarrito se stessa (con V. Paglia, Piemme, 2010), 103
- SCARPA, T., 190, 258
- «Scarpette rosa», Edizioni EL, 119, 120
- SCEGO, I., 26
La mia casa è dove sono (Rizzoli, 2010), 26
- SCERBANENCO, G., 40, 44
- SCHNITZLER, A., 110, 111
La signorina Else, 110, 111
Doppio sogno, 110
- SCIASCIA, L., 40, 237
Il giorno della civetta (Einaudi, 1961), 40, 237
- «Science», 135
- SCILLA, G., 178, 179
10 regole per fare innamorare (Kowalski, 2012), 179
- Scimmia (La)*, programma tv, 83
- SCOTT, W., 11
- «Scuola di danza», Piemme, 119, 120
- SCUOLA HOLDEN, 15, 163
- SCUOLA LIBRAI ITALIANI DI ORVIETO, 224
- SCUOLA PER LIBRAI UMBERTO E ELISABETTA MAURI, 224
- SEIX BARRAL, 258
- SELF-PUBLISHING, 175, 229, 251
- SEN, A., 134
- Sentieri*, soap opera, 58
- «Sette», 184
- SHAKESPEARE, W., 137
- SIAE, 141, 220, 221
- SIGNET REGENCY, 51
- SILVERA, M., 103
Io Yeoshua chiamato Gesù (et al./EDIZIONI, 2012; ediz. or. *I giardini dell'Eden*, Piemme, 1998), 103
- SIMON, J., 229
- SIMON & SCHUSTER, 247
- SIMONI, M., 163, 189
Il mercante di libri maledetti (Newton Compton, 2011), 163
- La biblioteca sotterranea dell'alchimista* (Newton Compton, 2012), 163
- SIMPLICISSIMUS, 70
- «Sirene», Edizioni EL, 117
- SIRUELA, 258
- SISTEMA DECIMALE DEWEY, 234, 236
- SITI, W., 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88
Autopsia dell'ossessione (Mondadori, 2010), 85, 86
Il canto del diavolo (Rizzoli, 2009), 84
Il contagio (Mondadori, 2008), 84
Resistere non serve a niente (Rizzoli, 2012), 82, 83, 86, 88
Scuola di nudo (Einaudi, 2009), 81, 83, 85
Troppi paradisi (Einaudi, 2006), 82, 83
Un dolore normale (Einaudi, 1999), 83
- ŠKLOVSKIJ, V., 77
- SMITH, L., 132, 133
2050. Il futuro del nuovo Nord (Einaudi, 2011), 132
- SMITH, L.J., 162
I diari del vampiro (Newton Compton), 162
- SOFIA, 217
- SOFRI, L., 228
- «Sole 24 Ore» (II), 16, 126, 187, 188, 263
- SONY MUSIC, 142
- SONY READER, 240
- SONZOGNO, 51, 161
- SORDI, A., 182
- SORIANO, L., 255
- SORRENTINO, P., 259
- SPANU, I., 50
- «Spazio bianco» (Lo), sito web, 111
- «Specchio», Mondadori, 193
- SPERLING & KUPFER, 124
- «Sperling Tips», Sperling & Kupfer, 128, 174
- SPEZIALE, G., 178
- SPIEGELMAN, A., 109
Maus (Einaudi, 2000), 109
- SPIELBERG, S., 174
- SPINAZZOLA, V., 18, 52
- SPRINGSTEEN, B., 139
Stalingrado, canzone, 141
- «Stampa» (La), 139, 185, 188
- STAMPERIA TALLONE, 194
- STANCANELLI, E., 179
- STEINER, G., 165
- STRATTON, B., 216
Seeking New Landscapes. A Rights Clearance Study in the Context of Mass Digitisation (British Library, 2011), 216
- STREGA, premio, 27, 90, 91, 163, 260
- «Stripburger», 108
- SUE, E., 11
- SUGAMAN, 174
- SYLVESTRE BONNARD, 194
- SZYMBORSKA, W., 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80
Appunto (in *Sale*, Scheiwiller, 2005), 77
Conversazione per una pietra (in *Sale*, Scheiwiller, 2005), 77
Foglietto illustrativo (in *Ogni caso*, Scheiwiller, 2003), 79
Il vecchio professore (in *Due punti*, Adelphi, 2006), 77
Intervista con Atropo (in *Due punti*, Adelphi, 2006), 78
La gioia di scrivere (a c. di Pietro Marchesi, Adelphi, 2009), 74
Piccoli annunci (in *Appello allo Yeti*, Scheiwiller, 2005), 78
Scritto in un albergo (in *Uno spasso*, Scheiwiller, 2003), 80

- Scrivere il curriculum* (in *Gente sul ponte*, Scheiwiller, 1996), 79
Un'idea (in *Qui*, Scheiwiller, 2010), 77
- TABLET, 123, 166, 171, 173, 191, 197, 199, 241, 242, 246, 264, 265, 266, 268, 269, 270
- TABUCCHI, A., 258
- TAGORE, R., 161
- TAROLO, C., 165
- TEA STILTON, 117
- «Teens», Fanucci, 122
- «Temptation», Harmony, 53
- TERRINONI, E., 163, 263
- The 39 Clues* (Scholastic), 267
- TIMU, 230
- Tirature '10*, 84
- Tirature '12*, 102
- TOFFOLO, D., 110
- TOLSTOJ, L., 70
- TOMASI DI LAMPEDUSA, G., 237
- Il Gattopardo* (Feltrinelli, 2004), 237, 257
- TOUCH PRESS, 267
- «Tre amiche sul ghiaccio», Piemme, 119
- TREVISAN, V., 261
- TRILFORD, B., 129
- TROISI, L., 121, 122
- Cronache del Mondo Emerso* (Mondadori, 2006), 121
- Guerre del Mondo Emerso* (Mondadori, 2009), 122
- «ttL – tuttoLibri-tempoLibero», «La Stampa», 188
- TUSQUETS, 258
- Tutto il calcio venduto per venduto* («Affari Italiani», 2012), 127
- «tuttoLibri», «La Stampa», 139, 188
- «Tv Sorrisi e Canzoni», 179
- TWITTER, 180, 198, 267
- ULTIMA BOOKS, 172
- ULTIMA BOOKS PRO, 170
- Ultime lettere di Jacopo Ortis* (Le), 237
- UNGARETTI, G., 193
- Il porto sepolto*, 193
- «Universale economica», Colip, 149, 195
- «Universale economica», Feltrinelli, 149, 195
- UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO, 195
- UNIVERSITÀ DI SYRACUSE, 249
- UNIVERSITÀ DI UPPSALA, 260
- UNIVERSITY OF CALIFORNIA, BERKELEY, 132, 161
- Vada a bordo, cazzo!* («Affari Italiani», 2012), 127
- VALÉRY, P., 138
- VALLARDI, 174
- VALLORANI, N., 40
- Eva* (Einaudi, 2002), 40
- «Valvoline Motorcomics», 109
- VECCHIONI, R., 136, 137
- VENA, M., 174
- VERDONE, C., 182
- La casa sotto i portici* (Bompiani, 2012), 182
- VERLAGSGRUPPE GEORG VON HOLTZBRINCK GMBH, 247
- VERONESI, S., 261
- VEZZOSI, F., 194
- Rarità bibliografiche del Novecento italiano. Repertorio delle edizioni originali* (Sylvestre Bonnard, 2007), 194
- VG WORT, 220
- Viaggio nella crisi della Lega* («la Repubblica», 2012), 127
- VICHI, M., 45
- Morte a Firenze* (Guanda, 2009), 45
- VITALI, A., 186
- Vivere*, soap opera, 57
- VÖLLER, R., 26
- VOLO, F., 22, 190
- Voyager*, trasmissione, 130
- WAGENBACH, 258
- WATERSTONES, 171
- WEBSTER, 172
- WELLCOME TRUST, 214, 216
- WHITE, H., 69
- Storia e narrazione* (Longo, 1999), 69
- WIKIMEDIA ITALIA, 230
- WIKIPEDIA, 139, 226, 228, 230
- WILLWOOSH vedi SCILLA, G.
- WILSON, J., 115
- WOODIWISS, K.E., 51
- Il fiore e la fiamma* (Sonzogno, 1998), 51
- WOOLF, V., 161, 262
- Diario di viaggio in Italia, Grecia e Turchia* (Mattioli 1885, 2011), 262
- Voltando pagina* (il Saggiatore, 2011), 262
- WORLDWATCH INSTITUTE, 133
- State of the World 2012. Verso una prosperità sostenibile* (a c. di G. Bologna, Edizioni Ambiente, 2012), 133
- WU MING 2, 25
- Timira. Romanzo meticcio* (con A. Mohamed, Einaudi, 2012), 25, 26
- WU MING 4, 25
- Razza partigiana*, concerto/reading, 25
- «Wuz», 50
- WUZ.IT, 171
- X-Men*, 178
- «Xs», Mondadori, 128, 130
- YOUTUBE, 178, 179, 180, 181, 266
- ZANZOTTO, A., 75
- ZAPPAROLI, M., 165
- ZEBRA REGENCY, 51
- ZELIG, 190
- «zeroquarantanove», Newton Compton, 174
- ZILIOU, D., 116
- ZOLA, É., 83
- Au bonheur des dames*, 83



Ristampa

0 1 2 3 4 5

Anno

2013 2014 2015 2016

Finito di stampare nel gennaio 2013
presso L.E.G.O. S.p.A., Lavis (TN)