

Tirature

'17

Da una serie all'altra

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

ilSaggiatore

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

www.ilsaggiatore.com

In collaborazione con
Ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo
Regione Lombardia
Fondazione Cariplo

ISBN 978-88-85938-57-1

© Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori /
il Saggiatore, Milano 2017

SOMMARIO

DA UNA SERIE ALL'ALTRA

«E la storia continua...» <i>di Gianni Turchetta</i>	11
Appendicismo alla riscossa <i>di Bruno Pischedda</i>	20
Inventare e replicare <i>di Vittorio Spinazzola</i>	27
Serialità postmediale <i>di Paolo Costa</i>	32
La gabbia di Montalbano <i>di Mauro Novelli</i>	39
Il gusto del fumetto seriale <i>di Giuliano Cenati</i>	46
Al «Grand Hotel» del fotoromanzo <i>di Giuseppe Sergio</i>	56
Forme della serialità complicata <i>di Bruno Falcetto</i>	65
Gomorra, la serialità televisiva <i>di Tina Porcelli</i>	72
La collaborazione per ragazzi <i>di Andreina Speciale</i>	78

GLI AUTORI

Alte tirature

La fatica di volare <i>di Giovanna Rosa</i>	87
Donato Carrisi, il re pugliese e internazionale del thriller <i>di Luca Gallarini</i>	92
Romanzi effettistici e coinvolgenti <i>di Elisa Gambaro</i>	101
Manara, frammenti di un segno amoroso <i>di Paolo Interdonato</i>	110
Un genere sentimentale di tipo nuovo <i>di Maria Serena Palieri</i>	114
L'autoritratto di una generazione <i>di Mario Barengbi</i>	120
Il piccolo mondo utopico di Luca Doninelli <i>di Paolo Giovannetti</i>	125
Silvestri, Baglioni, Conte, De Gregori: interviste possibili <i>di Umberto Fiori</i>	130

GLI EDITORI

Cronache editoriali

Si torna a parlare di Siae <i>di Paola Dubini</i>	137
Giunti al punto <i>di Walter Galbiati</i>	142
Sabaudi contro Lombardi <i>di Dario Moretti</i>	148

Collateral <i>di Marco Zapparoli</i>	154
Gli agenti letterari al tempo di Amazon <i>di Luca Maccarelli</i>	158
Innovazioni infrastrutturali e transettoriali <i>di Piero Attanasio</i>	164
Vetrine di carta. Le librerie e il loro <i>visual merchandising</i> <i>di Valeria Pallotta</i>	173

I LETTORI

Insegnare a scrivere: la Scuola Holden <i>di Federico Bona</i>	185
Non chiamateli riassunti. I libri Distillati <i>di Luca Daino</i>	189
I classici secondo Geronimo <i>di Maria Sofia Petruzzi</i>	198

MONDO LIBRO 2016

Almanacco delle classifiche

I sismografi del prodotto librario <i>di Alessandro Terreni</i>	207
--	-----

Diario multimediale

Evoluzioni nel mondo degli standard <i>di Cristina Mussinelli</i>	213
--	-----

Calendario editoriale

E pur si muove! <i>di Roberta Cesana</i>	217
---	-----

Mappe transnazionali

Scrittori postcoloniali e afropolitani 229
di Sara Sullam

Taccuino bibliotecario

Biblioteche sostenibili 237
di Stefano Parise

Indice dei nomi e dei titoli 243

DA UNA SERIE ALL'ALTRA

«E la storia continua...»
di Gianni Turchetta

Appendicismo alla riscossa
di Bruno Pischedda

Inventare e replicare
di Vittorio Spinazzola

Serialità postmediale
di Paolo Costa

La gabbia di Montalbano
di Mauro Novelli

Il gusto del fumetto seriale
di Giuliano Cenati

Al «Grand Hotel» del fotoromanzo
di Giuseppe Sergio

Forme della serialità complicata
di Bruno Falchetto

Gomorra, la serialità televisiva
di Tina Porcelli

La collaborazione per ragazzi
di Andreina Speciale

«E la storia continua...»

di Gianni Turchetta

Sebbene la televisione abbia sempre dato grande spazio alla serialità narrativa, l'alto numero di serie di qualità degli ultimi quindici-vent'anni ha fatto pensare all'emergere di un fatto nuovo sotto i cieli della modernità. Eppure di quella stessa narrazione seriale la letteratura fa uso, anche in opere di grande impegno formale, sin dalle sue origini. È oggi giunto il momento di ripensare al fenomeno della serialità nel suo complesso e nella sua evoluzione; al di là di ogni pregiudizio romantico o "nuovista".

La televisione ha da sempre dato grande spazio alla serialità narrativa; ma gli ultimi quindici-vent'anni hanno registrato una presenza ulteriormente accresciuta delle serie narrative televisive. Viene da dire che, *mutatis mutandis*, le penetranti osservazioni di Gramsci sul "dovere mondano" di conoscere i romanzi popolari e saperne discutere con competenza, puntata per puntata, appaiono ancora straordinariamente attuali: solo che vanno applicate alle innumerevoli serie televisive di successo. Lo scenario è molto variegato, e non è certo questa la sede per entrare nel dettaglio di un fenomeno così imponente: basta solo provare a elencare al volo un po' di titoli conosciuti per rendersene conto. Si stanno delineando nuove modalità di fruizione oltre che di produzione, e ci sarebbe parecchio da meditare sull'evoluzione delle dinamiche del tempo libero, nell'era di un'interazione sempre più intensa fra i cosiddetti *new media* e un *mass medium* come la televisione, più "tradizionale" ma in fase di profonda riorganizzazione economica, tecnologica e tematica. Alla crescita del fenomeno certo ha dato una spinta fondamentale la crescente competizione fra le diverse aziende, pur nel permanere di vistosi fenomeni di concentrazione. Si pensi, per esempio, alla crescita rapidissima di Netflix, con il passaggio dalla vendita casa per casa di dvd alla distribuzione in *streaming*, e poi alla produzione diretta di

serie di grande impegno, come, tanto per fare un titolo, *House of Cards*. O si pensi anche all'efficace impegno produttivo di aziende italiane (Cattleya, Fandango, La7) o filiali italiane di grandi *majors* (Sky Italia e Sky Atlantic), da cui sono nate serie di successo come *1992* e *Gomorra*. Vorrei provare qui a sviluppare alcune riflessioni complessive sulla serialità narrativa, a partire da una duplice constatazione. Da un lato, anzitutto, le spinte economiche che sorreggono l'incremento vigoroso delle serie, lungi dal provocare un trionfo delle esigenze commerciali, a scapito della qualità estetica, hanno viceversa dato luogo a una spettacolare crescita di questa stessa qualità, tanto da spingere non pochi critici ad affermare che proprio le serie esibiscono i migliori risultati artistici della narrativa per immagini e, di più, rappresentano ormai la nuova frontiera della ricerca formale, e persino di uno sguardo originalmente critico sul mondo contemporaneo. Basti pensare, fra le altre, a una serie di conturbante bellezza e problematicità come *Breaking Bad* di Vince Gilligan. Da un altro lato, specularmente, le resistenze delle intellettualità umanistiche sono ancora vigorose, benché in fase di progressiva erosione (anche per motivi generazionali), e capita ogni giorno di leggere e ascoltare argomentazioni che pervicacemente evocano una supposta incompatibilità fra la qualità estetica e la serialità, identificata con la ripetitività e la banalizzazione, a sua volta dipendenti dall'esigenza, brutalmente commerciale, di rincorrere il pubblico vendendogli senza sosta il piacere, e la consolazione, del "ritorno dell'identico".

Mi pare allora che valga la pena di provare a tenere sullo sfondo il fenomeno delle serie televisive, per guardare soprattutto alla letteratura, ma privilegiando la prospettiva della serialità e delle componenti strutturali costitutivamente iterative. Da questo punto di vista, la tenuta dell'estetica dell'originalità e dell'individualità assoluta dell'opera appare immediatamente scarsissima. Sorprende anzi che la prospettiva romantica, ancora molto diffusa, sia riuscita per molto tempo a offuscarci la consapevolezza che per millenni l'arte ha sempre teso, tutt'al contrario, all'imitazione in genere e anche più specificamente alla serialità. La lucida critica del compianto Ullrich Schulz-Buschhaus al pregiudizio del Nuovo e a quanto egli definiva il "nominalismo estetico" (*Il sistema letterario nella civiltà*

*borghe*se, Unicopli 1999), cioè appunto il mito dell'unicità dell'opera, resta, in questo senso, imprescindibile. E forse i tempi cominciano a essere maturi per un cambio di paradigma estetico dominante.

Se ci si lascia guidare senza pregiudizi dall'esigenza di individuare tratti di ripetitività strutturale ascrivibili alla categoria del "seriale", si scoprirà infatti che la letteratura cosiddetta alta ne è piena. Di fatto, la serialità, nelle sue varie declinazioni, ha tutta l'aria di essere un fattore portante della narratività, in tutti i tempi e in tutte le culture: tutte le innovazioni narrative si costituiscono a partire da uno sfondo di ripetizione che le rende possibili, e comprensibili. Viene addirittura il fondato sospetto che si tratti di una costante antropologica, se non addirittura di un dato biologico. Proviamo comunque a dotarci di un minimo armamentario semiotico per affrontare il nostro percorso, impiegando un'autorevole definizione di "serialità", quella di Francesco Casetti, secondo il quale le caratteristiche strutturali della serialità sono tre: «la ripetizione (certi elementi di contenuto o certi schemi formali ritornano pressoché identici in diversi testi), la serializzazione (dei testi diversi si organizzano in una successione ordinata, o comunque in una famiglia comune), e la dilatazione (i testi, riunendosi tra di loro, formano un insieme di lunghezza indefinita; anzi, tendenzialmente infinita)» (*L'immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio 1984, p. 13). Integreerei questa autorevole definizione con un quarto elemento: la tendenza alla modularità, la possibilità cioè per la storia di sezionarsi in segmenti (tendenzialmente) equivalenti per dimensioni e/o durata su un unico asse narrativo e tematico forte, che va via via prolungandosi. Utile, anche se a maglie un po' larghe, è anche la definizione di Umberto Eco, che sottolinea la presenza necessaria di «una situazione fissa e un certo numero di personaggi principali altrettanto fissi» (*L'innovazione nel seriale*, in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani 1985, p. 128).

Su queste premesse, e procedendo pressoché a casaccio fra i grandi nomi della letteratura recente, si scoprono innumerevoli fenomeni di serialità conclamata, là dove certo non siamo abituati a notarla. Sono per esempio evidenti i tratti di serializzazione attivati dalla figura di Nathan Zuckerman, personaggio e/o narratore di una decina di opere di Philip Roth, fra i più autorevoli candida-

ti all'ultimo premio Nobel. Ancora: evidentemente il *Saggio sulla lucidità* di José Saramago è un *sequel* di un capolavoro come *Cecità*. La serialità scaturisce regolarmente dalla continuazione, dalla "seconda puntata": da questo punto di vista, il citato romanzo di Saramago obbedisce a una logica strutturale del tutto analoga a quella del Dumas di *Vent'anni dopo* e del *Visconte di Bragelonne*, ma anche alla prima terna di *Star Wars*, la cui sequenza è stata poi rimescolata e complicata nella seconda terna dal ricorso al *prequel*. Ancora più vistosi sono i caratteri seriali delle narrazioni-saga. Come, per esempio, quelle di Manuel Scorza, autore negli anni settanta di una suggestiva pentalogia sulle lotte del popolo peruviano (*Rulli di tamburo per Rancas, Storia di Garabombo, l'invisibile, Il cavaliere insonne, Cantare di Agapito Robles, La vampata*), che ebbe una parte importante nelle fortune della narrativa sudamericana. O si pensi alla saga di Malaussène di Daniel Pennac, già bambino poco brillante e dislessico, diventato scrittore di successo grazie al colpo di genio di un professore del liceo, che gli impose di passare dal tradizionale "tema in classe" alla scrittura di un romanzo a puntate, con cadenza settimanale: un limpido caso di *feuilleton*, non solo seriale ma pure coatto...

Gettando un'occhiata a casa nostra, difficile negare caratteri di flagrante serialità al Calvino di *Marcovaldo*, ma anche delle *Cosmicomiche*, e in fondo anche allo stesso *Palomar*: tutte opere segnate da una vistosa tendenza alla modularità della struttura, reiterabile potenzialmente all'infinito. Qualcosa di simile accade anche con le strutture delle due serie dei *Racconti romani* di Moravia, generate in larga misura dalla collaborazione giornalistica con il «Corriere della Sera». In questo caso però i personaggi cambiano, anche se le strutture base della narrazione ricorrono, costituendo una sorta di matrice. Modici tratti seriali balenano anche nel dittico *Ragazzi di vita/Una vita violenta* di Pasolini: ma a ben vedere già solo *Ragazzi di vita* è modulare e largamente seriale. In realtà, la continuità narrativa tende sempre a costituire serie. Laddove venga poi messo in scena un ciclo, indipendentemente dalla sua estensione, la serialità si fa conclamata: e certo, di per sé, non solo non costituisce un limite, ma può contribuire alla complessità. Visti da questa prospettiva, hanno tratti di serialità, pur nella programmatica assenza di un in-

treccio forte, persino *Gli anni impossibili* di Bilenchi. Ben più vistosi sono i tratti di iterazione strutturale dei *Segreti di Milano* di Giovanni Testori, pur nella complessità «imperquisibile» (l'aggettivo è dell'autore) dell'originale struttura a «intrecci multipli»: dove, per l'appunto, con paradosso solo apparente, la crescita esponenziale di complessità strutturale dipende direttamente dalle componenti seriali. Sempre nell'area dello sperimentalismo non avanguardistico di area milanese, seriale è il ripresentarsi di uno stesso narratore (giornalista, miopissimo, ciccione, goffo) nella trilogia narrativa milanese di Emilio Tadini (*L'Opera, La lunga notte, La tempesta*). Elementi di serialità, come stiamo vedendo, possono costituirsi non solo a partire dalla ripetizione dei personaggi, ma anche dello spazio: dal *Romanzo di Ferrara* di Bassani alla fitta sequenza delle opere di William Faulkner ambientate nella mitica Yoknapatawpha County, antesignana della Macondo di Gabriel García Márquez. Se però questi casi evidenziano una continuità, per così dire, *soft*, di continuità più robusta, apertamente seriale, siamo obbligati a parlare ogni volta che entrino in gioco le dinamiche della saga, che implicano la ripetizione di personaggi e situazioni, collocati lungo una parabola temporale: come negli *Anni ciechi* del grande e ingiustamente dimenticato Pier Antonio Quarantotti Gambini, o negli ultimi romanzi di Antonio Pennacchi, per non dire del caso recente più discusso, *L'amica geniale* di Elena Ferrante.

Fin dalle origini della narrativa una logica seriale sorregge sia le continuazioni in una sola "puntata", sia le più ampie saghe, che del resto scaturiscono pressoché in automatico con la ulteriore reiterazione del *sequel*. Come ricorda Eco, la saga ha due tipi base (che si mescolano): quello *a linea continua*, che segue linearmente le vite dei protagonisti e dei loro discendenti principali, e quello *ad albero*, che invece si sposta seguendo anche le storie di "collaterali" e "affini". L'analogia strutturale con la serie è flagrante: e da questo punto di vista le dinamiche del ciclo bretonico sono profondamente affini a quelle di una serie famosa e fors'anche famigerata come *Dallas*, ma anche, indubbiamente, a quelle della *Comédie humaine* di Balzac, forse la più prestigiosa saga ad albero della narrativa occidentale moderna, come ricorda lo stesso Eco (*L'innovazione nel seriale*, pp. 130 e 137). Risalendo per li rami alle fonti della nar-

rativa occidentale, la serialità caratterizza in profondità sia le Saghe (nella duplice accezione di leggenda prodigiosa e di gesta di una stirpe; si veda André Jolles, *Forme semplici*, Bruno Mondadori 2003, p. 301), sia il Mito, caratterizzato dalla riscrittura di nuclei narrativi stabili. Il mito è per sua natura intrinseca *remake* e genera serialità. Sono infatti marcatamente seriali il mito greco-latino, ma anche il Vecchio e soprattutto il Nuovo Testamento, che addirittura racconta quattro volte la stessa storia in uno stesso libro. Dove c'è mito, in altre parole, c'è sempre serialità, e una conseguente coazione strutturale al ciclo narrativo. Così accade per tutta la millenaria tradizione della narrativa epica: a cominciare da Omero, con la clamorosa ripresa serializzante dell'*Eneide*, dove Virgilio osa riprendere addirittura entrambi i poemi omerici in un colpo solo. Già la tarda classicità attribuiva peraltro all'aggettivo "ciclico" un'accezione negativa, specie in relazione alle innumerevoli riprese seriali dei poemi omerici. E d'altro canto, a smentire ogni facile schematizzazione sul piano dei giudizi di valore, alla costellazione dei *nostoi* rimanda anche, nientedimeno, l'*Oresteia* di Eschilo, con la saga di Agamennone e della sua sventurata discendenza, mentre Sofocle si incarica di tramandare ai posteri la saga di Edipo e famiglia: narrazioni indubabilmente e clamorosamente seriali. La tradizione letteraria classica nel suo complesso è evidentemente caratterizzata da tratti di serialità e iteratività profondissimi, anzi addirittura costitutivi, e per giunta a noi occultati quasi del tutto, dal momento che abbiamo a disposizione pochissimi testimoni (che spesso viene da credere unici) di una produzione immensamente più grande e quasi tutta perduta, che faceva riferimento agli stessi miti e nuclei narrativi, ripetendoli all'infinito.

Non meno vistosi appaiono i tratti seriali della tradizione epica dell'Occidente medievale e moderno, proprio a partire dalla reiterazione di personaggi e schemi narrativi largamente condivisi: basti pensare al ciclo bretone e al ciclo carolingio. E se l'epica dei paladini, via Roncisvalle e Orlando, passa dalla *Chanson de Roland* a quegli incunaboli della modernità che sono *L'Orlando innamorato* e poi ancora di più *L'Orlando furioso*, l'uno e l'altro ciclo vanno a travasarsi anche nel *Don Chisciotte*: capolavoro che sta alla radice del romanzo moderno, ma anche opera costitutivamente seriale

perché, direbbe Šklovskij, «a schidionata». Su un altro fronte, il magismo del ciclo bretone continua a rifiorire in un'interminabile tradizione che, passando da Graal e templari, riaffiora vigorosa in innumerevoli filoni e generi della narrativa (cartacea e filmica) del Novecento e del terzo millennio: fra le mille reinvenzioni di Lancillotto, fino al delizioso *cartoon* disneyano *La spada nella roccia*, ma anche alla saga di Indiana Jones e al *Codice Da Vinci*. *I predatori dell'Arca perduta* si colloca anche alle origini di una narrativa per immagini che coniuga spettacolarità e citazionismo, antesignana di una nuova fruizione raffinata e consapevole, che la recente tradizione della serie narrativa cinetelevisiva rilancia in modo strategico (si pensi, fra i tanti, al sistematico citazionismo colto di *Lost*). Inoltre, come mostrano i debiti dichiarati da George Lucas nei confronti di Joseph Campbell, e in particolare dell'*Eroe dai mille volti*, ricambiati dal complementare apprezzamento di Campbell per la saga di *Star Wars*, le moderne saghe *mainstream* mettono radici nella reinvenzione sincretistica di mitologia di varia provenienza: come accade, per esempio, nello strepitoso *remake* cinematografico del *Signore degli anelli*.

Certo la moderna serialità narrativa si sviluppa largamente dalla narrativa di genere. A questo proposito, tuttavia, è indispensabile rifiutare di sovrapporre l'indagine tipologica con una valutazione aprioristicamente negativa, come mostrano autorevolmente, e direi definitivamente, sia il citato Schulz-Buschhaus, sia i lavori di Vittorio Spinazzola. Né si dovrebbe mai dimenticare che scrivono in modo seriale non solo i campioni della narrativa di genere (da Conan Doyle a Salgari, da Rex Stout ad Agatha Christie, a Simenon e Camilleri), ma anche e proprio i campioni della grande narrativa ottocentesca, a cominciare da Hugo e Balzac, per proseguire con Zola, per non parlare dei fratelli Goncourt, e poi di Dickens, Tolstoj, Dostoevskij. Proprio questi ultimi campioni della narrativa di grande qualità sono però "seriali" in un senso nuovo, che non è più, o non è solo, quello della saga e del mito, ma proprio quello della moderna produzione "industriale" di prodotti per l'intrattenimento e il tempo libero. Serie e serialità, in altre parole, sono un dato portante della narratività di tutti i tempi, ma potenziato e diffuso all'infinito dalle nuove frontiere prima dell'alfabetizzazione di

massa, poi della diffusione, ancora più di massa, della narrativa a fumetti, del cinema e poi della narrativa televisiva, in tutti i suoi generi. La dimensione commerciale, lo sappiamo, è centrale in questi prodotti, come lo era già nella scrittura programmaticamente prolissa di Dumas padre o dello stesso Dostoevskij: ma può essere declinata a molti livelli di complessità, e con i più diversi risultati dal punto di vista del risultato estetico. Negli ultimissimi decenni è successo però anche qualcos'altro, perché il rimescolamento di livelli, e la cancellazione tendenziale di un confine rigido fra *high-brow* e *low-brow* (già strutturale prima nel sistema della letteratura moderna e poi ancora più largamente nell'universo dei media *mainstream*) si è allargato ulteriormente, andando a toccare anche e proprio le aree tradizionalmente meno qualificate, come persino le serie televisive, un tempo ascritte agli strati più squalificati della produzione narrativa. La serialità narrativa *mainstream*, inoltre, nata anzitutto con il cinema, aggancia l'inarrestabile affermarsi della transmedialità, fino ad assumere rinnovati caratteri strutturali in relazione sia alle nuove tecnologie, sia a nuove dinamiche economiche. Penso, in specie, all'affermazione del *franchise*, dove il brand fa aggio sullo stesso plot, e alle serie generate in regime di *franchise* (come, esemplarmente, *Matrix*), o a questo approdate, come il già citato *Star Wars*. D'altro canto, come ha mostrato Henry Jenkins (*Cultura convergente*, Apogeo 2007), con qualche eccesso di ottimismo e di fiducia, le nuove modalità di fruizione, intrecciate con le stesse caratteristiche tecnologiche dei *new media*, generano dinamiche inedite tra produzione delle *majors* e cultura *grass-root*, fra dinamiche *top-down* e *bottom-up*, fino a generare conflitti tra i fan più creativi e le *majors*, che pure dei fan hanno sempre bisogno. Con un altro fatto molto significativo: decisamente inattese, anche negli effetti virtuosi, possono essere le risultanze in sede educativa, come mostrano le vicissitudini politiche della diffusione di Harry Potter e dei suoi derivati, specie negli Stati Uniti, alle origini di un movimento assai robusto di protagonismo culturale dei giovanissimi lettori, in chiave rigorosamente laica e libertaria, avversato dai conservatori più rigidi.

Per tornare alle serie narrative televisive, probabilmente è davvero in corso un cambiamento di paradigma, oltre che di distri-

buzione dei livelli qualitativi. È in gioco, certo, anche il passaggio da forme inclini a un vistoso conservatorismo, pure nei prodotti di qualità (si pensi agli ottimi sceneggiati della tv italiana anni sessanta-settanta), a una vigorosa innovatività tematica e formale. L'avvio della nuova stagione si colloca, cronologicamente, dalle parti di *Twin Peaks* di David Lynch, avviato nel 1990. E potremmo continuare citando, per casi più recenti, i tratti di vistosa innovatività tematica e formale di serie di successo più recenti, come *Doctor House* (variante trasgressiva e cattivista del tradizionale *medical* o *hospital drama*, quello del *Doctor Kildare*, di *E.R. Medici in prima linea* e di *Grey's Anatomy*), fino ai citati *Breaking Bad* e *House of Cards*. In questi ultimi due troviamo anzitutto una clamorosa infrazione ai principi della positività del protagonista principale (che persisteva nel *Doctor House*, nonostante la sua sgradevolezza e i metodi poco ortodossi). A questa si affiancano non poche ulteriori trasgressioni tecniche: come, per *House of Cards*, l'effetto di deformazione e compressione dello spazio visivo prodotto dalle riprese con rapporto d'aspetto 2:1 (invece dei tradizionali 4:3 e 16:9); ma soprattutto il vistosissimo, spudorato guardare in macchina del protagonista Frank Underwood, che rompe un basilare tabù di verosimiglianza, permettendosi persino di parlare al pubblico, quasi a cercare un'impossibile, inaudita complicità con le proprie malefatte.

La letteratura, dal canto suo, ha strumenti tecnici certo meno potenti. Ma pure non smette di costruire nuove modalità rappresentative, magari anche usando lo strumento antichissimo della serialità. È dell'altro ieri il successo dell'*Amica geniale*. Ed è di pochi mesi fa l'uscita del romanzo di Roberto Saviano, *La paranza dei bambini*, accompagnato da un immediato riscontro di pubblico, e dall'annuncio, da parte dell'editore, che il *sequel* è già in lavorazione. Una volta di più, la storia continua...

Appendicismo alla riscossa

di Bruno Pischetta

Impossibile parlare di narrazione a puntate senza ripercorrerne l'evoluzione a partire dal romanzo d'appendice, primo e diffuso fenomeno di "borghesizzazione" letteraria. Ai giorni nostri, mentre opere di prestigio e romanzi d'intrattenimento sembrano convergere in una serie indistinta, le competenze del narratore seriale trasmigrano su altri media, con un incremento di sofisticazione specialistica. I misteri di Parigi e gli artifici spettacolari di Lost o del Trono di spade non sono mai sembrati così vicini.

Se si considerano serie televisive internazionali come *Lost*, *True Detective*, *House of Cards*, *Il trono di spade*, o programmazioni domestiche come *Gomorra*, *1992*, *Grand Hotel*, viene il sospetto che non si sia meditato abbastanza sulla più vera e originaria "stagione" da cui tutte discendono: intendiamo la stagione del *feuilleton*, del romanzo giornalistico in appendice. E il non averlo fatto espone taluni tra i commentatori a un pericoloso equivoco: giudicare nuovi e incomparabili fenomeni che sono invece profondamente radicati nella cultura moderna; che la ancorano da subito a un criterio di commerciabilità, di parcellizzazione spettacolare, di interscambio fattivo tra autori e fruitori, del quale non si aveva sino ad allora se non una pallida notizia.

Dire *feuilleton* significa soffermarsi sull'insediamento stabile delle classi medie e medio-basse nel mondo della lettura. Significa inclusione, unificazione di campo, egemonia dei gruppi sociali in ascesa, a dispetto delle gerarchie che al tempo dell'Antico Regime rendevano alieni e alternativi i consumi culturali dei ceti contrapposti, aristocratici e subalterni. Viva per poco meno di un secolo, dal terzo decennio dell'Ottocento sino ai margini della Grande Guerra, l'esperienza del romanzo popolare a puntate rappresenta a conti fatti il più incisivo e vasto antecedente di "borghesizzazione" interna al panorama letterario europeo. Basti valutare i principi cardine su

cui si regge la proposta: leggibilità allargata, fidelizzazione nel tempo e conseguente redditività economica (seconda solo all'ingresso prepotente dell'inserzionismo pubblicitario). Va da sé che l'esperimento incontrava l'opposizione sdegnata delle élite umanistiche tradizionali: ciascun aspetto del *feuilleton* sembrava concepito per sconoscere gli usi estetici più venerandi. Usi ormai borghesi, sì, ma non ignari delle sostenutezze retoriche che esaltavano la parola espressiva conferendole un tono artisticamente sovrano.

Il genere romanzo era certo un parto del Terzo Stato rivoluzionario, e tuttavia, qualunque cosa ne dicessero i molti detrattori, non pareva ancora allineato alle procedure standard che presiedevano alla confezione delle altre merci. Proprio qui interveniva invece l'appendicismo promosso da fogli come «Le Siècle», «Le Constitutionnel», «Le Journal des débats», inclini per interessi ben materiali a una precettistica quanto mai spregiudicata. 1) L'obiettivo intrinseco, intanto: non l'ottenimento di una distinzione estetica, ma la conquista di un pubblico quanto possibile largo, interclassista; il pubblico senza blasone, avventizio, di scarsa o nulla autorità. 2) L'aspetto effimero del medium individuato: il foglio quotidiano, dalla vita breve, che poco aveva a che fare con la durevolezza prestigiosa del libro. 3) La progettualità aperta, indefinita ed empiricamente disponibile che distingueva il prodotto. A tracciare il perimetro della narrazione non era già più la figura romantica di un genio creatore, capace di conflagrare con i gusti imperanti e approvati del proprio tempo, sino a predefinire una tipologia di adepti ancora a venire. Era piuttosto un professionista più o meno esperto, di solito preretribuito, che in accordo con il direttore-proprietario del giornale si metteva in ascolto delle reazioni immediate degli acquirenti, così da orientare in modo opportuno una scrittura essenzialmente *in itinere*, sensibile alle circostanze, pronta a conversioni improvvise sull'asse degli eventi come su quello della resa stilistica. 4) Centrale, poi, era la ricerca di una icasticità memorabile: che soprattutto incideva sul terreno dei personaggi. Gli eroi dispensati a migliaia dai fogli quotidiani non sono solo suddivisi con alquanto manicheismo tra buoni e cattivi, astuti e sciocchi, fedeli e fedifraghi ecc. Ma devono costituirsi più utilmente scampando sottigliezze analitiche e complicazioni cerebrali, secondo una linea opposta a quella intrapresa dal

romanzo realista di Manzoni-Stendhal-Tolstoj. Non troppo diversamente dal futuro protagonista cinematografico/televisivo, il superuomo vendicatore o la femmina vessata da *feuilleton* vale per come si presenta in scena (fisiognomica, *milieu*, *habitus*), per come parla e di cosa parla, per come agisce: si edifica in sostanza più sull'asse della drammaturgia manifesta che su quello recondito della psiche. 5) La stessa ritmica narrativa, a carattere accentuatamente binario, corroborava l'effettistica seducente del prodotto, alternando pause o rilasci di tensione a precipizi sensazionali in coincidenza con la fine della puntata (*twists*, *cliffhangers*). E infine 6) massima cura veniva riservata all'intreccio, ma con soluzioni, in sostanza, a carattere "centrifugo". Coerentemente con un progetto aperto e circostanziale, il *feuilleton* procede per aggiunte successive, moltiplicazione degli attanti, recuperi completivi e anticipazioni (analessi, prolessi); ma anche deviazioni (excursus, complicazioni a latere), giochi prospettici (parallelismi, montaggi temporali). In questo senso, il romanzo popolare si distingue e anzi contrasta con la letteratura di intrattenimento e con i generi propriamente novecenteschi, il giallo, la fantascienza, il rosa, la spy story, basati piuttosto su procedure "centripete": pochi personaggi, ambienti circoscritti, trama coesa e unitaria.

Non è che uno schema, beninteso, e bisognoso di affinamenti. Ma sufficiente a illustrare la continuità profonda che interviene tra appendicismo ottocentesco e narrativa seriale promossa dalle grandi compagnie televisive. Per lo meno i punti 1, 3, 4, 5, 6 (ma gli ultimi due soltanto se consideriamo una narrazione protratta, che contempla puntate, e magari unità superiori: stagioni; non episodi singolarmente conclusi, sul tipo di *X-Files*) hanno ormai assunto un aspetto sovrastorico, congiungendo fenomeni di narrativa fluente assai distanziati nel tempo. Certo tutto ciò è stato riproposto dalla neo-tv degli anni ottanta nello scorso secolo e appena poi dalla svolta informatica, con il suo aspetto marcatamente "convergente". Ma lo stesso punto 2, se ben considerato, cioè il cambio di piattaforma dal libro al giornale quotidiano (e poi lo smercio a fascicoli, e di nuovo tramite il libro a basso prezzo), già prospettava una coesistenza di natura transmediale (analogamente gutenberghiana, ma transmediale).

Oggi a colpire più di tutto è il nesso strettissimo che si va stabilendo tra narrazione parcellare, iterata, commutazione dei linguaggi e nuova autorialità. Giacché è qui che l'industria dei contenuti modifica ogni equilibrio precedente: il vincolo non è più occasionale o parziale, ma genetico. Si narra, sin dall'inizio, in una prospettiva seriale, a dominante iconica e a cura di individui o grazie a un team di specialisti che poco conservano degli usuali addetti otto-novecenteschi. Se guardiamo alle cose dalla piccola specola italiana – ma credo si possa generalizzare –, l'impressione è che il terreno letterario si stia sguarnendo di talenti davvero rimarchevoli e specificamente vocati alla scrittura. Pochi o pochissimi autori, nelle ultime decadi, si levano sopra standard di tenore ripetitivo. Mentre un incremento notevolissimo di personalità spiccate si osserva in campo multimediale: quasi che qui risiedano ormai i maghi del racconto, in possesso di tutti i requisiti tecnico-retorici che erano propri degli avi appendicisti, ma capaci di renderli in compagini narrative assai più vigili e sofisticate. Sarà anche un universo fabulatorio gremito di *revivals* e senz'altro prodigo di regressioni (con le grandi serie televisive si passa dallo spettacolo pubblico, tipico del cinema o del teatro, al rito domestico; dalla scommessa estetica e intellettuale su un'opera ignota al piacere assai più tranquillante del riconoscimento periodico). I temi o macrogeneri sono sempre i medesimi: amore, avventura e una gran dose di mistero (*Lost*, in questo senso, ha valore emblematico). Però con una maestria nel porgere e nel dosare che stacca di gran lunga l'artigianalità spesso arruffona dei feuilletonisti storici (lasciamo stare gli Hugo, i Balzac, i Dostoevskij, i Dickens, che di quella vicenda furono le eccezioni).

Sembra di assistere a qualcosa di molto simile a uno spostamento, a una migrazione e a una ricombinazione complessa di competenze, che dalla scrittura letteraria tradizionalmente intesa sta conducendo a una narrativa spuria: in cui la forma romanzo, che, come diceva un tempo Bachtin, «romanzizzava» i generi circconvicini, ora viene «mediatizzata» secondo procedure più di tutto inclini al piacere dell'occhio e a una mimesi attualizzante, di immediata evidenza, senza complicate decodifiche verbali e senza stacchi di ordine cronologico (il passato remoto, gli imperfetti, i condizionali composti: insomma i tempi dell'universo narrato).

Non è un rivolgimento assiale, e tale da suggerire un cambiamento di paradigma. Del romanzo moderno si confermano bensì le potenzialità inesauribili, la plasticità duttile con cui si adatta a contesti molteplici: tuttavia all'indirizzo di conglomerati più ricchi, diversi, e in buona misura risanando la frattura storica tra *Romance* e *Nouvel*, che all'alba della civiltà borghese consegnava al genere narrativo per eccellenza una missione eminentemente realista o verisimile.

L'avvento del *feuilleton* ottocentesco, d'altronde, aveva già prodotto ripercussioni di vasta portata. Il sistema letterario di fine secolo, come direbbe Vittorio Spinazzola, o il campo letterario, secondo la terminologia di Pierre Bourdieu, si era ristrutturato proprio a partire da questa esperienza. Il simbolismo orfico di Mallarmé, o il modernismo di inizi Novecento (Joyce, Svevo, Proust, Woolf), non nascevano solo in quanto poetiche genericamente anti-tradizionali, ma in astiosa e talora dichiarata opposizione ai criteri di narratività larga e ben retribuita di cui proprio il romanzo popolare d'appendice rendeva un esempio esecrabile. Le "lotte di campo", condotte in nome del prestigio estetico e delle remunerazioni che ne sarebbero potute derivare, inasprivano soprattutto a riguardo della letteratura in quanto somma di opere, e non di prodotti; come insieme di libere creazioni vocate alla gloria, e non come merci sottoposte al regime borghese del successo, o alla vincolistica economica tra domanda e offerta.

Ne derivava una stratificazione complessa di livelli e di pubblici eterogenei, ciascuno – all'incirca – per una appropriata classe di prodotti (o di opere). E quando Spinazzola disegna le coordinate del sistema letterario tardonovecentesco, ancora se ne possono apprezzare gli strascichi. Smaltito da tempo l'appendicismo popolare, il quadro mostrava di organizzarsi secondo quattro comparti funzionali: letteratura Sperimentale / Istituzionale / d'Intrattenimento / Marginale. Ossia opere d'avanguardia o marcatamente intese alla ricerca espressiva; opere di prestigio ma connotate di leggibilità seducente e in linea di continuità con le stagioni trascorse; opere di largo pubblico, tendenzialmente volgarizzatrici di formule ereditate, ma a cui non difetta una sia pur artigianale o abborracciata gravidanza estetica; opere, infine, ritenute estranee all'orizzonte approvato del bello (illegittime, direbbe Bourdieu): fotoromanzi,

porno, fumetti per ragazzi, livello non autoriale del giallo-rosa-*spy stories-science fiction*.

Si era alla metà degli anni ottanta, ma di qui in poi subentra un duplice fenomeno. Da un lato viene a esaurimento, o quanto meno si assottiglia drasticamente lo strato alto della sinossi, relativo alle opere sperimentali e d'avanguardia, con un più lento tramonto delle poetiche moderniste. Dall'altro lato, a seguito di una clamorosa efflorescenza, dopo un imporsi strategico ma transitorio (se non transizionale), giunge al capolinea anche la proposta cosiddetta postmoderna. Una proposta che – marcatamente da noi, con Umberto Eco – muoveva bensì dal recupero dei modelli romanzeschi ascrivibili all'Ottocento popolare, feuilletoniste; però con una somma di accorgimenti sofisticati che rendevano fausto un tale ripescaggio anche alle fasce più avvertite e colte del pubblico tardo novecentesco (intertestualità, ironia, metanarrazione, marcato ibridismo di genere). Perdono, a conti fatti, sia i nipotini di Joyce e Breton, sia gli emuli del *Nome della rosa*, un romanzo cui Eco aveva messo mano proprio per rivendicare un ritorno alla narratività spigliata (alla «trama über alles», come scriveva nell'*Almanacco Bompiani* del 1972, vero punto di avvio per il postmoderno italiano).

A breve distanza di tempo dal megabestseller dedicato a Guglielmo e Adso, è la componente intellettualistica a cadere, lasciando sul terreno una grande mole di ipotesi neopopolari, neo-ottocentesche, di cui potrà avvalersi la narratività multimediale in via di prepotente espansione. Su un comune riutilizzo di formule appendiciste, basti considerare lo iato che esiste tra i primi romanzi di Eco e le molte prove romanzesche fornite dai Wu Ming; tra *Il nome della rosa* e il pur vicinissimo *Rimini* di Tondelli (1980, 1985); tra la pamphlettistica *engagée* di Sciascia, attentissima a rivitalizzare generi minori dell'Ottocento: processi celebri, congiure romanzate, cronache politiche (*1912 + 1*; *I pugnatori*; *L'Affaire Moro*), e la disinvoltura narrativa, reale-finzionale, di Saviano con *Gomorra* (non a caso da annoverarsi tra i campionissimi della serialità intermediatica nostrana); o ancora tra i romanzi giallistici di Sciascia e le puntate televisive di Montalbano, tratte da altrettanti volumetti di Camilleri.

Gli esiti, in termini di “sistema”, sembrerebbero vistosi. Non solo cadono, in alto, le punte di ricerca espressiva e avanguar-

distico-sperimentale; ma soprattutto tende a compenetrarsi – a fare corpo unico – il doppio livello Istituzionale e di Intrattenimento. Non ci sono più i Pasolini-Morante-Bassani-Sciascia e, di solito ben distinti da questi, i Chiara-Scerbanenco-Fallaci-Casati Modignani ecc. Ma in una serie essenzialmente continua ci sono i Lagioia-Piccolo-Murgia-Scurati-Ferrante-Saviano-Camilleri-Carrisi con annesso il fumettista Fior: secondo un processo a carattere riduttivo, semplificatorio, che ha come orizzonte una *istituzionalizzazione dell'intrattenimento*. La letteratura “pura”, o cosiddetta, verserebbe a mal partito: lo si dice senza iattanza o simpatie catastrofiste. Ed è a questi lidi che prende un valore niente affatto congiunturale la riscossa storica dell'appendicismo: come esperienza a lungo fatta oggetto di pregiudizi, di proteste schifiltose, che tuttavia sta trasferendo le sorti della narritività targata duemila su una piattaforma senza dubbio più ariosa; anche meno autonoma, se vogliamo, ma più estesa, viva, diversamente coniugabile.

Inventare e replicare

di Vittorio Spinazzola

Dal romanzo al fotoromanzo, fino al graphic novel, la serialità è alla base delle narrazioni della modernità. Con protagonisti che si muovono in un tempo segmentato e prorogabile all'infinito, le storie "a puntate" giocano tra rinnovo e ripetizione, aspettative consolidate e apertura all'ignoto. Un'attrazione, quella per le serie, che riflette il carattere del pubblico oggi culturalmente maggioritario: una borghesia solida ma insoddisfatta; pigra e nervosa allo stesso tempo. Emblematico il successo inarrestabile di Un posto al sole e delle indagini di Montalbano.

Nel corso del nostro secolo, la narrativa di romanzo si è sviluppata all'insegna di una modernità nello stesso tempo disinvolta e complessa. A essere esaltata, nelle attività di scrittura creativa, è stata anzitutto la dimensione della visività. Ciò significa che nella elaborazione dei testi viene fatta valere principalmente la raffigurazione descrittiva dell'aspetto spazialmente definito, disegnato o fotografico, realistico o simbolico. In questo primato dello sguardo, è lo schermo filmico o televisivo a predisporre l'indole, il supporto della tecnica narrativa: a derivarne, è specificamente il *graphic novel*, oppure il fotoromanzo. Ma la definizione di un racconto scritto secondo le coordinate orizzontali e verticali non esaurisce affatto la corposità dell'oggetto descritto. Che non può non assumere fisionomia con riferimento a uno svolgimento nel tempo.

C'è un presupposto di cui va tenuto conto. La genesi del romanzo moderno è legata allo sveltimento della segmentazione resocontistica, in cui viene suddivisa la durata della vicenda narrativa. Essenziale è ovviamente l'eliminazione del "c'era una volta" che sanciva la collocazione della fiaba fuori dal flusso del tempo umanamente definibile e misurabile.

Nella compagine romanzesca la misurazione della temporalità sopravveniente nel decorso fattuale entro cui è scandito il desti-

no biografico del personaggio in causa, viene effettuata con segnalazioni ben definite. È qui infatti che l'io narrante irrompe con la sua autorità nel campo della narrazione. Ed è lui a decidere e dichiarare a che punto è arrivata la vicenda romanzesca.

Ma dove non sussiste una figura narrativa che assuma questo compito, subentra una moltiplicazione di reparti temporali separati, che si incrociano e sovrappongono e alternano fra gli attori dello scenario narrativo, mentre tutti rimandano al tempo grande della collettività di cui l'io narrante è portatore sottinteso ma supremo. Ovviamente ciò accade quando la narrazione romanzesca è d'indole cinematografica o televisiva.

D'altronde la parcellizzazione del racconto sottoposto al lettore viene effettuata secondo criteri molto diversi. I singoli episodi che si susseguono nel flusso testuale possono ostentare volta a volta una loro autonomia con una titolazione apposita oppure limitarsi ad assumere un indice numerico a portata crescente o anche esibire solamente uno spazio bianco che segnali lo stacco del passaggio da un capitolo all'altro. Ma nelle versioni filmiche della romanziatura è abitudine comune che la narrazione assuma l'assetto di un continuum senza interruzioni, nel quale restare immersi dall'inizio alla fine. In passato, nelle proiezioni in sala poteva essere che il flusso della pellicola fosse spezzato a metà solo allo scopo di evitare la stanchezza fisica dello spettatore: o per meglio dire, della collettività riunita nella sala dove a orari fissi veniva effettuata la proiezione. A parte ciò, di norma una cesura narrativa giunge per enfatizzare la portata di una svolta cui la materia di racconto sia giunta, più o meno inattesa: il pathos della fruizione si accentua nell'attesa di un evento dato per inevitabile.

Ma il punto essenziale è che l'interlocutore sia pur sempre costituito da una platea considerata stabilmente in se stessa. Siamo di fronte a uno scenario spettacolare in cui un singolo operatore autoriale si volge a un insieme di ricettori oggettivamente determinati. Lo spettacolo, proprio nella sua spettacolarità, è una entità in sé conclusa, che può ripresentarsi in giro per il mondo sempre eguale in se stessa. Ecco però la ripresa di una tecnica storicamente tutt'altro che inedita: l'unitarietà statica dello spettacolo sigillato in se stesso accade che lasci il passo a una moltiplicazione di varianti,

di aggiunte, di correzioni di fronte alle quali lo spettatore si senta non eguale a se stesso, ma comunque analogo e ben riconoscibile ai propri occhi. Ogni riferimento al testo base ne rappresenta una devianza, una modificazione, un arricchimento. È come se dalla totalità univoca si passasse al prolungamento, se non lo sdoppiamento, il ritrovamento. La teoria e la prassi della serialità, specie per lo più nel fumetto o nel teleromanzo a puntate, si costituiscono come un gioco di rinnovo e ripetizione, modifica ed emulazione e recidivismo, un nucleo di componenti fisse e uno sciame di peculiarità variabili, che possono compattarsi e dare origine a una storia a se stante, da cui magari può derivarne a sua volta un'altra. La figura narrativa protagonista, sia che abbia fisionomia singola o di gruppo, ha dei lineamenti caratteriali riconoscibili anche quando attraversa vicissitudini trascoloranti: ciò non vuol dire che il ritratto non possa capovolgere il suo aspetto inattesa, ma il suo rapporto con se stesso non cambia.

In definitiva il grande successo della forma narrativa seriale si fonda su una sorta di spirito di mediazione tra le accettazioni di una eredità fruttuosa e la fiducia nell'impulso attivistico, con il suo desiderio di apertura al domani.

Lo stato d'animo collettivo che l'ideologia del serialismo esalta rispecchia il carattere psicosociale del pubblico oggi culturalmente maggioritario: una borghesia solida ma insoddisfatta, pigra e tuttavia nervosa, priva di grandi slanci verso il futuro ma ansiosa di oltrepassare in qualche modo il passato ancora premoderno, bisognosa di liberarsi dei trascorsi più scontati del novecento, ma aliena insomma dal fare troppa fatica per buttarsi oltre il duemila, verso un futuro davvero radicalmente diverso. In fondo, l'accettazione dell'oggi consente di girare a vuoto, però guardandosi dal rottamare ciò che può venir ancora buono senza troppe pretese di ricominciare daccapo.

Non per nulla i casi più tipici e più felici di procedura seriale sono sconfinati, si distendono in un tempo avente un carattere di prolungamento *ad infinitum*. D'altronde i personaggi significativi solitamente non muoiono, si preferisce che escano tacitamente di scena, che espatrino, facciano perdere le loro tracce: salvo poi magari dopo un tempo più o meno lungo ricomparsi inattesa

in gioco. Ma va anche tenuto presente che l'apparizione di una figura inedita particolarmente singolare può avere luogo senza un battito di ciglia.

Un caso tipico è offerto dal serial italiano di gran lunga più fortunato, *Un posto al sole*, ambientato in un palazzo napoletano, con una forte campionatura di tipi umani di vario genere tra i quali un giorno prende dimora un cuoco proveniente dalla Turchia, che fa il suo mestiere al mercato, rivaleggia con un collega italiano e dopo qualche tempo viene raggiunto da una figlia che si iscrive all'università per laurearsi in Medicina, salvo esser corteggiata da un ragazzo italiano: ebbene, questa figura colorita, giunta non si sa bene da dove, a un certo punto scompare senza che se ne sappia più nulla. Ma proprio l'imprevedibilità sia dell'arrivo sia del dileguamento assume un carattere di naturalezza ineccepibile: è così che capita a tutti, di conoscere d'un tratto persone che per qualche tempo frequentiamo, salvo poi non averne più notizia e non interessarsene in alcun modo.

Siamo insomma nell'orizzonte di un doppio gioco, tra sorpresa inedita e riferimento scontato. In effetti, anche se gli sceneggiatori lavorano molto, l'incrocio dei personaggi maschili con i femminili tende a obbedire alla situazione standard del maschio alle prese con due femmine, o viceversa della femmina che deve vedersela fra due maschi.

Vero è che l'aspetto più interessante dei rapporti interindividuali riguarda non tanto i sessi quanto piuttosto le generazioni. Restando nell'ambito italianistico di *Un posto al sole*, è sul terreno della convivenza tra giovani e anziani nell'ambito familiare che si giocano i comportamenti più imprevisi. Ovviamente siamo lontani dalla scandalosità, tanto più in quanto c'è a che fare con il familismo meridionalistico. Alcuni ritratti di ragazzi e ragazze sono sorprendentemente bruschi e addirittura brutali nei confronti sia dei padri sia delle madri. I vecchi peraltro mostrano un egocentrismo più o meno autoritario. Le storie interminabili della serialità non travalicano alcun cielo sereno: trasudano un malessere permanente. Naturalmente, nella logica della loro sovraccitazione la coloritura cruda dei fatti ha la continuità di presenza funzionalmente prevedibile. Infine, non per nulla il nome di *Gomorra* ha preso a troneggiare tanto

imperiosamente: nelle rappresentazioni dell'attualità etico-sociale la violenza ha una fascinosa valenza pittorica.

Ma a questo punto bisogna anche aggiungere una osservazione capitale: l'uso più sagace e fortunato della tecnica seriale è stato adottato in Italia nella ripetitività serrata del ritratto di un eroe della metà piccolo-borghese, appartenente alla categoria popolarissima dei tutori dell'ordine: il commissario Salvo Montalbano.

Siamo nell'ambito di una raffigurazione fisionomica e caratteriale apertamente godibile, che può ripresentarsi da un racconto all'altro senza troppi cambiamenti ma con una scioltezza di gesti e parole confacente agli usi e costumi della paesanità sudista. Il connotato più appropriatamente tipico del personaggio di Camilleri è per l'appunto la sua effigie di uomo di famiglia e di contrada, nell'assoluta Sicilia esposta ai molti rischi e guai che le provengono dal grande mondo extraisolano, ma allignano, eccome, anche dal suo terreno infido.

Vigata è un paese che non esiste realisticamente, in quanto vecchio borgo contadinesco, ma tiene banco molto attendibilmente in quanto sede emblematica di impicci e imbrogli spudorati. Certo, le varie decine di inchieste portate a buon fine dal poliziotto siciliano sventolano un messaggio di gagliardia e destrezza e persino di buonumore. Ma il nostro secolo è fatto così, che in fin dei conti tutto si sistemi. E buona notte al secchio. Montalbano è un uomo d'ordine e alla fine delle sue indagini, messo in galera chi doveva andarci, si fa una bella nuotata.

Serialità postmediale

di Paolo Costa

La serialità è antica come la letteratura. Nella ripetizione sta il segreto di un racconto che si consuma continuamente, senza distruggersi mai. Ma oggi la narrativa a puntate trova una nuova ragion d'essere nel contesto postmediale. L'obiettivo è presidiare il tempo del consumo letterario, in una fase di saturazione e ridondanza.

Pare che la serialità goda oggi di buona salute, nella forma della saga come in quella della serie in senso proprio. Lo attesta il successo che riscuote la strategia narrativa a puntate non solo in ambito televisivo, ma anche in letteratura. È tutto un fiorire di serie, spesso nella forma numericamente perfetta della trilogia. C'è bisogno di ricordare i casi – li cito in ordine sparso – di J.K. Rowling, Andrea Camilleri, E.L. James, Elena Ferrante, Irene Cao, Marco Malvaldi, Antonio Manzini, Kent Haruf e molti altri? Ancora più evidente, mi sembra, l'entità del fenomeno nel campo della narrativa per ragazzi, con esempi che vanno da Jeff Kinney a Luigi Garlando, da Rick Riordan a Geronimo Stilton.

A mio parere due forze agiscono oggi, nel contesto postmediale, e contribuiscono a dare nuovo senso alla serialità letteraria. Si tratta di due forme concorrenti di saturazione.

La prima è costituita dalla saturazione dei supporti mediiali, quella che Henry Jenkins chiama «convergenza». Per raggiungere il proprio pubblico, un contenuto tende a occupare tutti i media. Le storie che raccontiamo non sono più confinate in un unico contenitore: l'opera. Esse si disperdono e si frammentano in modo rizomatico: diventano mondi. Ridondanza e ripetizione sono funzionali all'esigenza del lettore di navigare dentro un siste-

ma intermediale – o, appunto, postmediale – ricostruendo il senso della narrazione.

Che cosa sono *Harry Potter* e *Il commissario Montalbano*? Opere autocontenute, caratterizzate dalla sequenza principio-mezzo-fine di aristotelica memoria, o piuttosto mondi sistemici fatti di libri, prodotti cinematografici, *fan fiction* del web e merchandising? È chiaro, fra l'altro, che il passaggio dall'opera al mondo ci costringe a riflettere anche sui limiti dell'autorialità. Joanne Rowling è l'autrice del "sistema Harry Potter" o solo del suo modulo letterario? In passato l'autore ha dovuto conquistare la propria autorità. In futuro potrebbe conservare l'autorità, ma perdere i crismi dell'autorialità.

Un caso altrettanto emblematico mi pare quello di Elena Ferrante. Da un lato abbiamo il ciclo inaugurato con *L'amica geniale* (un titolo all'anno per quattro anni), dall'altro il volume *Cronache del mal d'amore*, in cui nel 2014 sono stati raccolti i primi tre romanzi della scrittrice, due dei quali peraltro oggetto di eccellenti trascrizioni cinematografiche a cura di Mario Martone e Roberto Faenza. Anche in questo caso c'è la tendenza a costruire una piattaforma di consumo multimediale, recentemente arricchita da quattro audiolibri; una piattaforma di cui le chiacchiere sul web a proposito della reale identità di Ferrante costituiscono parte integrante ed essenziale (non a caso con *La frantumaglia* la stessa Ferrante alimenta tali chiacchiere).

L'altra forma di saturazione riguarda il tempo e lo spazio del pubblico. Il consumo di contenuti mediali era in passato confinato entro momenti, luoghi e rituali ben definiti. Oggi i media si sono presi tutto il nostro tempo e il nostro spazio. Dapprima abbiamo scoperto che il libro digitalizzato era più trasportabile che mai (un e-reader tascabile ne può ospitare centinaia); poi che era scaricabile dalla Rete sempre e dovunque (non si resta mai senza libri, anche se magari non si leggono); infine che era consumabile online senza necessità di download. Il libro digitale non è un prodotto, è un servizio. Come si dice, un servizio *always on*.

Se state leggendo queste mie riflessioni, probabilmente siete parte di un pubblico che non fa esperienza diretta di questa duplice saturazione. Anzi, vi sarà capitato di difendere le prerogative di uno statuto della lettura affatto diverso, le cui regole sono esclusività,

concentrazione e ritualità. Sogniamo tutti di leggere come il Machiavelli della lettera a Francesco Vettori: a casa, nel nostro scrittoio, spogliati di «quella veste quotidiana, piena di fango e di loto» e rivestiti «condecientemente» di «panni reali e curiali». Ma sapete bene che c'è un altro modo di leggere: sul telefonino, in attesa del tram o mentre si guarda la tv, sempre connessi con altri.

La serialità trova una nuova ragione d'essere in questo contesto. Essa sostiene la capacità di navigare in uno spazio narrativo e in una temporalità estesi, aiutandoci a ritrovare un filo rosso e il senso del nostro lavoro di lettori. Chi volesse approfondire il tema anche in chiave filosofica, trova una bella analisi nel saggio di Marta Boni *Romanzo Criminale. Transmedia and Beyond* (Edizioni Ca' Foscari 2013).

Oltre alla produzione letteraria tradizionalmente intesa, bisognerebbe guardare a fenomeni nei quali scrittura e consumo si manifestano in forme affatto nuove. Mi sembra di grande interesse lo studio di una piattaforma digitale come Wattpad. Vi contribuiscono con un'enorme quantità di narrazioni milioni di autori, i quali incontrano la loro audience sulla piattaforma stessa. La madre di tutte le regole è la serialità: ciascun autore pubblica il proprio testo a puntate, raccogliendo il feedback del pubblico puntata dopo puntata. I riscontri riguardano struttura del testo, stile, trama e profilo dei personaggi. Le opere evolvono così tenendo conto di tali feedback, in un quadro di forte collaborazione fra autore e lettori.

Wattpad è frequentata in larga prevalenza da un mondo di adolescenti, che scrivono e consumano narrazioni a cavallo tra *fan fiction*, romanzi rosa e fantasy. Potremmo biasimare la qualità della loro produzione, generalmente infima, e rubricare così il fenomeno come non letteratura. Ma si tratta pur sempre di oltre quaranta milioni di utenti, i quali in qualche modo leggono e scrivono. E sono individui che le statistiche ufficiali classificano come non lettori. L'Italia è uno dei mercati di riferimento di Wattpad.

La serialità – abbiamo detto – trasforma l'opera in una marca (*brand*) o, se preferiamo, in una piattaforma convergente. Tema e stile del racconto diventano i tratti caratteristici di un prodotto per così dire “esteso”. Al di là della scrittura, essi innervano la dimensione estetica di tutti gli elementi a supporto della comunicazione e

del marketing del prodotto stesso. Di più: sono la base per un lavoro di appropriazione e manipolazione da parte del pubblico, secondo la logica della cultura *grass-root* descritta da Henry Jenkins. Fino ad arrivare al fenomeno dei *fandoms*, che accompagna e alimenta il successo di tanti autori.

Dovremmo peraltro fare chiarezza sui debiti della nuova serialità nei confronti della televisione. Per un certo periodo la serialità televisiva ha offerto, insieme a tanta paccottiglia, esempi di straordinaria ricchezza narrativa e stilistica, esercitando una sorta di leadership nei confronti delle altre forme di autorialità (deve essere chiaro che qui l'attributo "autoriale" non è sinonimo di "colto" e non si contrappone al termine "commerciale"). Proprio per questa sua capacità di fornire nuovi modelli e di esprimere il sentimento del tempo anche con un linguaggio popolare, la serialità televisiva migliore è stata accostata al dramma o al romanzo ottocentesco.

Può darsi che nella celebrazione dei fasti raggiunti dalle serie tv, prevalentemente americane, abbiamo esagerato. Fatto sta che la stagione delle celebrazioni sembra essere terminata, proprio nel momento in cui i modelli della serialità televisiva cominciano a essere oggetto di una lettura critica e scientifica. Del resto varrebbe la pena di ragionare anche sui debiti al contrario. Gli autori che scrivono per il piccolo schermo non attingono forse dal serbatoio della grande narrativa ottocentesca? Che cos'è il *teen drama* televisivo dei nostri giorni – suggeriva Aldo Grasso qualche anno fa su «La Lettera» – se non la rivisitazione del *Bildungsroman*?

D'altra parte se ha senso parlare di un campo di tensioni tra *fiction* televisiva e letteratura, esso non può che manifestarsi in forme di volta in volta diverse, a seconda del contesto considerato. Quando dico "campo di tensioni", uso l'espressione nel senso che le dava Maria Corti. Mi riferisco cioè alla presenza di un processo conflittuale che si manifesta fra diversi modelli di lettura del mondo, i quali si trovano a coesistere in un determinato momento storico: modelli ideologici, semiotici e letterari.

Ebbene, negli Stati Uniti il modello di scuola della *fiction* televisiva è stato per anni quello offerto da Hbo, a cui la grande narrativa americana ha dato le proprie risposte. Lo si definirebbe un confronto ad armi pari. Viceversa in Italia, almeno fino allo sbarco

di Netflix nel nostro paese, e cioè nel periodo compreso fra il 2008 e il 2014, il confronto da istituire era principalmente fra i palinsesti di Sky e il-romanzo-che-non-c'è. Dopo la stagione degli anni novanta, in cui la *fiction* televisiva era intesa come genere *mainstream*, ossia capace di esprimere i tratti di una cultura comune o comunque largamente condivisa a livello nazionale, Sky è andata alla ricerca di nuovi segmenti di pubblico: nuovi non solo quanto ai loro gusti culturali, ma anche in relazione alle modalità di consumo e alla strumentazione tecnologica. Dentro questo campo di tensioni andrebbe valutata la posizione della letteratura italiana: da una parte una *fiction* originale, di produzione nazionale e pensata per un pubblico italiano non più inteso secondo la logica generalista di Rai e Mediaset, dall'altra la chimera del Grande Romanzo Italiano, con buona pace di Edoardo Albinati.

Si è suggerita l'idea che Jonathan Franzen abbia incarnato a un certo punto lo sforzo titanico del romanzo di ricostituirsi in forma di epopea, per rispondere alle sfide della nuova epica televisiva. E si cita spesso, in proposito, una considerazione formulata da Francesco Pacifico sulla «Domenica – Il Sole 24 Ore» del 26 settembre 2010, per salutare l'uscita di *Freedom* negli Stati Uniti.

Lo scopo per cui Franzen manda indietro l'orologio del genere romanzo, secondo me, è vincere la battaglia contro la nuova grande forma d'arte del nostro tempo: la serie televisiva di alta qualità che ha già capolavori associati in *Six Feet Under*, *I Soprano*, *Mad Men* e *The Wire*, opere di sorprendente complessità, varietà e generosità narrativa, umana e tematica, di largo consumo.

Ecco, mi sembra che Pacifico richiamasse qui un regolamento di conti tutto consumato – mi si passi il *calembour* – al di là dell'Atlantico.

C'è poi un altro punto. Quando si riconosce la qualità del nuovo racconto di finzione televisivo, ci si riferisce in genere alla qualità della scrittura, quella che si manifesta sia a livello di soggetto e sceneggiatura, sia nel lavoro di regia nelle fasi di produzione e postproduzione. Ci si sofferma cioè su aspetti estetici e linguistici, trascurando altri elementi della *fiction* tv intesa come fatto mediale. Quello della serialità televisiva è prima di tutto un modello produttivo, con le logiche economiche che lo governano,

i meccanismi di comunicazione che lo sorreggono e le modalità di consumo che ne derivano.

Dalla televisione la nuova serialità letteraria inizia a mutare l'idea che il lettore vada trattato come un abbonato. Al lettore, come allo spettatore televisivo, si vogliono offrire molteplici occasioni di incontro con il contenuto prescelto. Per questo il testo non può essere il luogo in cui si esaurisce l'esperienza di lettura. Essa deve potersi prolungare, ripetere e rinnovare, sovrapponendosi virtualmente al flusso e al ritmo della vita. Il focus si sposta dal testo alla piattaforma, nella quale il testo stesso si frantuma in una serie di riverberi e variazioni. Insomma, la serialità ha a che fare con la strutturazione del tempo: sia il tempo diegetico, sia quello in cui si organizza il consumo dei contenuti. E forse nel consumo di contenuti letterari sta accadendo ciò che in passato è accaduto per quelli televisivi e che oggi si ripete, con evidenza anche maggiore, con i cosiddetti nuovi media. Il tempo del consumo non è più un tempo feriale, sottratto alle occupazioni ordinarie della vita; esso si sovrappone quasi perfettamente al tempo della vita.

In realtà non è detto che il manifestarsi di paradigmi di consumo alternativi vada inteso in senso sostitutivo. Il nuovo non cancella il vecchio, ma vi si affianca. La concorrenza determina influenzamento reciproco: il nuovo "rimedia" il vecchio, inscrivendolo all'interno dei propri codici (si pensi al rapporto fra romanzo paleotelevisivo degli anni sessanta e letteratura). E il vecchio si appropria del nuovo in chiave mimetica. Potremmo allora riconoscere l'esistenza di tre modelli, che agiscono in parallelo e finiscono per condizionarsi reciprocamente. A volte si ha la sensazione che essi siano in lotta per la conquista di una sorta di egemonia.

La metafora del primo livello è il libro. In esso il tempo dedicato al consumo di contenuti medialità ha i caratteri della ferialità, nasce dall'interruzione del tempo della vita, da una sua messa in sospensione. L'atto ha in sé un carattere fortemente riflessivo. È il tempo dell'esperienza letteraria descritto nella lettera di Machiavelli a Francesco Vettori o da Proust nei suoi scritti sulla lettura; un tempo solitario ed esclusivo, geloso delle proprie prerogative.

Al secondo modello corrisponde la metafora della televisione. In questo caso il tempo del consumo mediale tende a costi-

tuirsi in forma di flusso per sovrapporsi a quello della vita, fino a rendersi trasparente. Storicamente il modello del flusso coincide con l'affermazione della televisione commerciale, prima negli Stati Uniti, poi in Europa.

Vi è infine un terzo modello, abilitato dalla digitalizzazione dei contenuti, dei supporti e dei meccanismi di distribuzione. Questo modello – corrispondente alla metafora del web – permette al consumatore di moltiplicare e personalizzare i tempi di fruizione. Ogni contenuto può essere consumato infinite volte, trasportato da un supporto all'altro, variamente manipolato.

Se questo terzo modello oggi appare in qualche modo egemone, la serialità narrativa si rivela nella sua funzione inedita di occupare nel modo più efficiente gli interstizi del nostro tempo della vita, là dove si sviluppa il consumo.

La gabbia di Montalbano

di Mauro Novelli

Il commissario Montalbano sgambetta infaticabile sul palcoscenico della narrativa italiana da quasi venticinque anni, freneticamente applaudito oggi come il primo giorno. Il suo elisir di lunga vita? La perizia con cui Andrea Camilleri, avventura dopo avventura, olia i delicati ingranaggi della serialità. Sellerio intanto dimostra come il giallo non stia poi così male col blu. Anzi.

Dinanzi a *L'altro capo del filo*, centesimo volume pubblicato da Andrea Camilleri, reso il doveroso omaggio alla ricorrenza, qualche considerazione è d'obbligo. Non un bilancio, per carità, che sarebbe vana pretesa al cospetto di un autore ancora nel pieno della stagione creativa, in barba alle 91 primavere e alla sopravvenuta cecità. In effetti, a strabiliare più che il traguardo complessivo è la performance realizzata negli ultimi quindici anni: fra il 2001 e l'autunno del 2016, a un'età in cui anche i magistrati più irriducibili debbono rassegnarsi alla pensione, il nostro ha spedito in libreria la bellezza di ottanta titoli; e altri sono annunciati in uscita nei prossimi mesi.

Camilleri ha fatto irruzione nel già nutrito club di scrittori siciliani scoperti nella terza età, presieduto da Antonio Pizzuto e Gesualdo Bufalino, col piglio del professionista. La scrittura è per lui una pratica quotidiana, esercitata con rigore dall'alba all'ora del pranzo, dapprima alla macchina per scrivere e in seguito al computer, sino a quando i problemi alla vista lo hanno costretto a dettare le sue storie a persona fidata. Ligio alla disciplina che si è imposto, ha aperto con i suoi successi una nuova stagione dell'artigianato di qualità nella narrativa italiana, che ha finalmente visto l'avvento auspicato *illo tempore* da Gramsci di «un corpo di letterati che artisticamente stia alla letteratura d'appendice come Dostoevskij stava

a Sue e a Soulié o come Chesterton, nel romanzo poliziesco, sta a Conan Doyle e a Wallace».

Proprio la scelta di rivolgersi al giallo, accettando la sfida della serialità, costituisce l'elemento più qualificante dell'approdo alla pagina scritta di Camilleri, che in quest'ambito può contare sull'esperienza accumulata in tanti anni di mestiere nel campo delle regie teatrali, radiofoniche e televisive. A introdurlo ai meccanismi della *detection* fu Diego Fabbri, col quale trascorse ore a smontare e rimontare i Maigret di Simenon, a beneficio di Gino Cervi, mattatore dello sceneggiato che stregò milioni di spettatori. Anni dopo Camilleri si è accostato al giallo nella convinzione, mutuata da Sciascia, che sia la forma più onesta di letteratura, in quanto la sua "gabbia" costringe lo scrittore a giocare ad armi pari col lettore. Da questo punto di vista i romanzi di Montalbano rappresentano un esercizio condotto secondo una metrica rigorosa: invariabilmente si compongono di 18 capitoli, ciascuno di una decina di cartelle dattiloscritte. Tutte le vicende inoltre si attengono al modello del classico *whodunit*: una vittima, un poliziotto che investiga, profusione di indizi, false piste, il morto in apertura e la scoperta del colpevole in chiusura. Non sempre, tuttavia, questi viene assicurato alla giustizia, e non sempre si tratta di un malvagio *tout court*. Spesso anzi il commissario mostra umana comprensione per chi viene spinto sulla strada del delitto da circostanze avverse o da sete di giustizia.

Il male, comunque, non risulta mai ascrivibile alle responsabilità collettive di una società marcia sino al midollo, come in tanti noir contemporanei. Ogni crimine nasconde una firma precisa, e comporta una punizione più o meno appropriata, a differenza di quanto accade in Sciascia. Vigata, borgo marino inventato in cui si condensa lo spirito siculo, è la scacchiera sulla quale Camilleri sciorina uno sterminato repertorio di mosse, contando sulla complicità del lettore, che ben conosce gli stereotipi regionali. Armi pari, regole condivise. La "prevedibilità" comportamentale lamentata da Italo Calvino a proposito di *A ciascuno il suo*, instancabilmente ripasmata in mille fogge, si tramuta in una risorsa formidabile.

In questa operazione *Il giorno della civetta* costituisce il reagente decisivo. Se prendiamo la prima avventura di Montalbano, *La*

forma dell'acqua, è facile accorgersene. Al delitto di mafia, travestito da assassinio per motivi passionali, Camilleri sostituisce la morte in circostanze equivoche di un politico democristiano corrotto, spacciata per delitto di mafia. Ma vent'anni dopo torna al paradigma sciasciano, con un ulteriore capovolgimento, per il quale nella *Piramide di fango* un presunto omicidio d'onore è chiamato a mascherare losche trame del crimine organizzato, con il collaudato contorno di lavoro nero, omertà e appalti pubblici truccati. La figura meglio riconoscibile, nella melma che tutto imbratta, è quella di un imprenditore. Come di norma le coppie restano nell'ombra, invisibili e pure presenti ovunque. Camilleri depreca gli effetti mitizzanti – non importa se involontari – del ritratto di un padrino come don Mariano Arena. Evita quindi di percorrere la via più scontata, per chi voglia costruire una serie di successo in terra di Sicilia, negando la ribalta a boss carismatici, luogotenenti arrebranti, *picciotti* senza scrupoli. Al loro posto salgono alla ribalta i complici: una laida processione di usurai, amministratori corrotti, truffatori, palazzinari, trafficanti d'organi, terroristi. Di modo che Enrico Deaglio ha avuto buon gioco nel sostenere che nelle indagini di Montalbano scorre la cronaca nera della Seconda Repubblica.

L'attenzione costante all'attualità in ultimo ha portato in pagina le tragedie del Mediterraneo. *L'altro capo del filo* vede da una parte migranti e scafisti, dall'altra Montalbano e i suoi uomini, che ogni notte attendono i barconi sulla banchina del porto, affranti e stremati. Ma già *Una lama di luce* prendeva l'abbrivio da uno sbarco epocale a Lampedusa, per concludersi sul ritrovamento del cadavere di un malvivente tunisino: che si rivela essere François, l'orfanello spaurito del *Ladro di merendine*, divenuto quasi un figlio per Livia e Salvo. Contrariamente alle sue abitudini, nell'occasione Camilleri correla la vicenda a un'indagine precedente, contando sulla memoria fedeltà degli appassionati.

La serie di Montalbano non è una saga a episodi. Lo denuncia in apertura di ogni libro la scelta di far coincidere l'avvio dell'inchiesta col risveglio del commissario. Sono numerose beninteso le situazioni che si ripetono, tese a soddisfare quel bisogno di ridondanza che costituisce una pietra angolare della serialità. Ecco dunque le litigate al telefono con Livia, le porte sbattute da Catarel-

la, le montagne di carte da firmare, il frigorifero caricato di delizie da Adelina, il gocchetto in veranda, i pranzi in trattoria, la passeggiata digestiva al molo. Alle pause gastronomiche in particolare è affidato un ruolo strategico. Intanto consentono di dare spessore al carattere dell'eroe e rimarcare i lineamenti di un'antropologia pittoresca, del tutto estranea al logorio della vita moderna cittadina. Alle grandinate di proiettili, alle cene eleganti, alle seduzioni fulminee modello 007, Montalbano contrappone degustazioni silenziose di pesce fresco, sguardi intensi, letture ruminare a lungo, sogni tumultuosi in cui il lavoro si mescola alle ossessioni. Ciò che più conta, però, è che questi rallentamenti da un lato accrescono la suspense, dall'altro si rivelano funzionali alla soluzione dei casi, in quanto costituiscono momenti propizi alla riflessione, ai movimentati dialoghi interiori grazie ai quali immancabilmente scocca nel cervello di Montalbano il flash accecante che gli consente di ricomporre il puzzle del crimine. L'enfasi sull'intuizione si lega alla perfetta conoscenza di codici esistenziali in cui le passioni prevaricano largamente sul razocinio.

All'abilità nella gestione dei ritmi narrativi Camilleri accoppia una mano felice nel sagomare tanto le comparse avventizie (un inesauribile universo di zitelle eccentriche, presidi in pensione, bancari monomaniaci, contadini malfidenti...) quanto la compagnia di giro che accompagna Montalbano, con aggiustamenti minimi dopo la seconda avventura, nella quale entrano in scena Catarella e il vice Mimì Augello. Alla stabilità del sistema di aiutanti fa riscontro l'estrema variabilità degli antagonisti che si succedono vorticosamente da un libro all'altro. Montalbano si scontra con avversari sempre nuovi; non deve fronteggiare Moriarty geniali, ma una malavita proteiforme e delitti scaturiti da affetti travati. Nessun *villain* possiede una grandezza malefica: il che spiega come mai si stenti a ricordarne anche solo un nome, mentre sono migliaia i lettori in grado di recitare a memoria l'organigramma della polizia di Vigata.

Dinamiche simili governano la rappresentazione degli spazi. Ai luoghi tipici come la casa di Marinella, la trattoria, il molo e il commissariato, che agiscono da perno, si alternano casali isolati, appartamenti lindi, vicoli occhiuti, fabbriche in rovina, lungomari deserti. Camilleri aggiorna così il vecchio *topos* della provincia avvele-

nata, alla quale l'intreccio resta abbarbicato. Sequenze significative lontano da Vigata o addirittura fuori dalla Sicilia risultano eccezionali. Montalbano non si sogna neppure di andarsene. Perderebbe d'altronde il suo *atout*, visto che si muove bene solo nell'acquario in cui è immerso, dove è in grado di interpretare a colpo sicuro anche una mezza parola, e all'occorrenza recitare la parte del *tragediatore*. Scaraventato nel continente, la brusca franchezza degna del gaddiano Ingravallo trascolorerebbe in cafonaggine, i silenzi in scontrosità gratuita. Questo carattere, soltanto abbozzato nella *Forma dell'acqua* (quando l'idea di insistere sul personaggio era ancora di là da venire), in seguito si cristallizza, determinando uno stallo nell'evoluzione dei rapporti con i comprimari: altro connotato stabile nei processi di serializzazione.

Montalbano resta uguale a se stesso. Non coltiva nostalgie, né cova desideri o ambizioni. L'idea di una promozione, che potrebbe implicare un trasferimento, lo atterrisce. Il matrimonio con l'eterna fidanzata Livia non è nei suoi progetti. Tuttavia la precisa scheda anagrafica fornitagli dall'autore (che lo fa nascere a Catania nel 1950) non è priva di conseguenze. A differenza di Maigret il commissario patisce le «vicchiaglie», che ottendono i riflessi e gli rendono difficile stare al passo con i tempi moderni, nei quali un Catarella se la cava assai meglio di lui al computer. Il peggio è che a Vigata le bussole tradizionali funzionano sempre meno. L'inglese serve più del dialetto, l'elemento più vistoso della maniera di Camilleri.

All'inconfondibile riconoscibilità dello stile – condensabile nel proverbiale «Montalbano sono» – resta comunque un ruolo primario nelle strategie di fidelizzazione. Gli apporti dialettali non funzionano come spezie esotiche chiamate a ravvivare una pietanza scipita: sono piuttosto le tessere che insieme a una sintassi piuttosto movimentata cedono alla pagina le fragranze dell'oralità e fanno da detonatore alle risorse di un umorismo irresistibile. Al riguardo meriterebbero un'analisi puntuale le telefonate di Montalbano, condotte sul filo di un virtuosismo che nella *Forma dell'acqua* consente di allinearne addirittura undici di seguito, prive di didascalia nonostante il cambio sistematico di interlocutore, senza che la fluidità di lettura ne risenta. Decenni di sceneggiature e regie hanno ben

affinato l'orecchio di Camilleri: non c'è da stupirsi se parecchi dei suoi dialoghi vengono ripresi tal quali negli sceneggiati diretti da Alberto Sironi.

Affiora con ciò la dibattuta questione della transmedialità cui è pervenuta la serie di Montalbano: questione tematizzata dall'autore stesso nel romanzo chiamato a mettere il punto finale, *Riccardino* (tuttora inedito), dove il commissario di carta si scontra col suo alter ego televisivo. Non minore attenzione dovrebbe suscitare la capacità modellizzante dimostrata dalle storie di Montalbano nell'ambito della narrativa di genere italiana. Dopo decenni di penuria, interrotta soltanto da exploit estemporanei (vedi il Duca Lamberti di Scerbanenco), è sotto gli occhi di tutti il proliferare di investigatori seriali baciati dal successo: siano il commissario Ricciardi di Maurizio De Giovanni, il Bordelli di Marco Vichi, o il Balistreri di Roberto Costantini.

Il fenomeno è tanto più evidente se per legittima difesa restringiamo l'obiettivo sulla «Memoria», la collana di Sellerio in cui sono apparsi tutti i romanzi di Montalbano, accomunati non solo dalla veste editoriale ma anche dall'insistenza dei titoli sull'accoppiata di sostantivo e specificazione: *La luna di carta*, *La pazienza del ragno*, *Il campo del vasaio*, *La danza del gabbiano* e così via. È difficile sovrastimare l'impatto sull'immaginario dei lettori di questi volumetti eleganti e maneggevoli. Camilleri raccoglie il testimone da Carlo Lucarelli, che nella medesima sede aveva proposto nei primi anni novanta le imprese del commissario De Luca, e lo cede a una schiera di prosecutori, che sfruttano a dovere l'alone creatosi intorno al blu marino della «Memoria», ormai percepito come garanzia di qualità nel settore della *crime fiction*.

Anche questo spiega l'interminabile sequenza di trionfi collezionati dalle serie firmate per Sellerio da Gianrico Carofiglio, Marco Malvaldi, Francesco Recami, Alessandro Robecchi e Antonio Manzini. Siano avvocati o vecchietti in pensione, autori televisivi, tappezzieri o canonici poliziotti, i loro eroi vantano un'ironia tagliente, caratteracci e una forte connotazione localistica. L'impronta di Camilleri, alle volte, risulta calcata fino all'eccesso: il Rocco Schiavone di Manzini per esempio è maleducato, strafottente, disposto a infrangere le regole, ma anche ad arrotondare lo stipendio con

qualche maneggio al limite della corruzione. Montalbano resterebbe inorridito. Come inorridisce in un passo dell'*Altro capo del filo*, scoprendo che da Roma Schiavone viene spedito fra le nevi della Val d'Aosta: «Il solo pinsero d'attrovarisi al posto di quel collega gli fici veniri un bripito di friddo lungo la schina». Meglio, molto meglio Vigata.

Il gusto del fumetto seriale

di Giuliano Cenati

La narrazione a fumetti nasce seriale: è infatti solo grazie alla giustapposizione di elementi simili tra vignetta e vignetta che si può trovare un senso alla pagina. Un meccanismo che ad ampio livello si è specchiato sin da subito nella pubblicazione periodica su quotidiano, rivista o albo da edicola. Dalle epopee dei supereroi americani ai manga giapponesi, passando dalle pubblicazioni nostrane, le serie a fumetti si trovano oggi a dover convivere con il successo della loro antitesi: il graphic novel. Ma il conflitto è solo apparente.

Il fumetto costituisce sin dalle sue origini uno dei regni della serialità narrativa. Il suo legame germinale con la periodicità giornalistica, la sua capacità di istituire relazioni con i lettori dalle competenze più elementari, l'aver elaborato i propri codici espressivi mentre si venivano plasmando le forme più standardizzate della comunicazione editoriale hanno fatto sì che i meccanismi fondamentali del linguaggio fumettistico assecondassero le necessità del racconto seriale. La sintassi stessa della rappresentazione a fumetti replica sulla pagina, per sua intrinseca fisionomia, i propri elementi costitutivi: solo dalla giustapposizione di immagini simili, dalla reiterazione protratta della copia, è possibile ottenere la piena funzionalità della concatenazione di senso che lega fra loro le vignette di una tavola a fumetti.

Ciò che appare scontato nella realizzazione del segno alfabetico e nella produzione di testi verbali, sulla base della sequenziazione combinatoria di pochi fattori significanti, appare assai meno scontato nella realizzazione del disegno e nella referenzialità mimetica a esso sottesa. L'immagine figurativa, nel sistema tradizionale delle arti, si propone come *unicum* a specchio dell'*unicum* costituito dall'oggetto individuo in essa rappresentato: e tale presupposto vige anche in un contesto di avanzata riproducibilità tecnica, dove permane una distinzione di fondo tra l'originale e la copia, tra l'ori-

ginale e la sua immagine. Nel fumetto invece l'immagine figurativa appare proiettata in un meccanismo di rifrazione indefinita, lungo il quale non si dà un semplice rapporto dualistico immagine-oggetto, ma si crea una successione sfaccettata di relazioni immagine-oggetto e immagine-immagine, all'interno dell'opera stessa.

Il racconto a fumetti sorge dalla concatenazione di disegni per molti versi uguali o, diciamo, poco meno che uguali, sulla medesima pagina. La riconoscibilità e l'identità delle figure sono i presupposti essenziali affinché la storia possa avere uno svolgimento, affinché cioè il lettore-osservatore possa riconoscere personaggi e situazioni, e istituire tra di essi gli indispensabili vincoli di continuità e consequenzialità logico-causale. Solo la riproduzione protratta dell'uguale consente l'insinuarsi e il delinarsi in esso del diverso, ossia consente la variazione e lo sviluppo: è quanto contraddistingue il fumetto più che altri campi espressivi della modernità, proprio perché l'uguale e il diverso convivono a pari titolo sulla medesima pagina, ciascuno riconoscibile in quanto uguale o diverso e insieme ciascuno ricollegabile all'altro da sé, diverso e uguale, al fine di suscitare la dinamica del cambiamento, indicare la traiettoria del racconto. Nel fumetto la felicità candida di ritrovare il noto, anzitutto mediante la riproposizione delle medesime immagini, tali e quali, lungo la successione della striscia così come da una tavola all'altra, è inscindibile dal gusto di inoltrarsi nell'avventura e di scoprire il nuovo, il sorprendente, il perturbante, che in essa si annidano.

Si capisce come un linguaggio espressivo così intimamente impostato sulla ripetizione-variazione delle sue unità compositive fondamentali sia apparso idoneo alla costruzione di racconti e di formati che poggino in via preminente sul rinsaldamento del contatto e dell'intesa con il lettore mediante effetti di durata, modularità, riconoscibilità. Sia nel quadro della pubblicazione periodica su quotidiano o rivista, sia nel quadro della pubblicazione in forma di albi dedicati, per grandissima parte del Novecento il fumetto si è avvalso di supporti di diffusione impostati secondo criteri di regolarità e continuità distributiva che potessero punteggiare l'esperienza del lettore secondo le scansioni del conforto abitudinario. Solo attraverso una simile costanza di frequentazione tra autori e pubblico, d'altronde, le modalità convenzionali e stilizzate del racconto avreb-

bero potuto, come in molti casi è successo, attingere a una complessità e profondità di rappresentazione che sembravano negate in prima istanza nelle misure della singola striscia o della breve successione di episodi. Nei casi più felici di soddisfazione reciproca, anzi, la persistenza della relazione, mediata dal culto del personaggio o gruppo di personaggi protagonista, investe e contraddistingue intere carriere di autori e intere generazioni di pubblico, come attestano le vicende dei Peanuts di Charles Schulz, della Pimpa di Altan, della Mafalda di Quino. Ciò in effetti può avvenire anche in mancanza di albi pubblicati con cadenza periodica regolare o in mancanza di una mediazione editoriale garantita dalla medesima etichetta aziendale; difficilmente potrebbe però avvenire senza l'apporto originale e assiduo di un autore apprezzato: basti a provarlo l'esempio della Valentina di Guido Crepax. Serialità e autorialità procedono, come si vede, di pari passo, senza che le presunte banalizzazioni e ripetitività della serie nuocciano al prestigio dell'autore o al godimento del pubblico, anche il più navigato. Al contrario, ad accrescere la fama di bravura dell'autore, ad amplificare il compiacimento del pubblico, saranno proprio la continuità e la capacità di innovare il prodotto seriale sullo sfondo del patrimonio fantastico consolidato intorno a esso. Come indica il successo della Pimpa, è pure notevole che, se gli aspetti di ripetitività tendono a prevalere sugli aspetti di innovazione, venga a imporsi un costante ricambio del pubblico, in base al nesso di sostituzione e ammaestramento di una generazione di lettori rispetto all'altra.

La vicenda di Valentina riesce esemplare da un altro punto di vista, posto che Crepax fa a meno non solo di una cornice editoriale regolare per la sua più fortunata creatura, ma anche di quei tratti di invarianza che per solito consentono di ritrovare un protagonista della narrativa seriale a fumetti sostanzialmente identico a se stesso, almeno sotto il profilo anagrafico e fisionomico. Valentina da una fase all'altra delle sue avventure avverte crescere su di sé il peso degli anni e va incontro al riassetto delle relazioni più importanti che concorrono a determinare il suo vissuto psicosociale. Mentre per lo più gli eroi della serialità fumettata presentano i contorni semidivini della stabilità caratteriale ed esistenziale, Valentina è oggetto, tra i primi in ambito fumettistico, di una serializzazione per così dire

sperimentale: qui gli apporti della variazione e della novità rispetto ai presupposti acquisiti possono incidere notevolmente sullo spessore dell'opera, senza che perciò venga meno la possibilità di qualificarla come opera seriale.

Laddove non s'impone un progetto d'autore altrettanto marcato, è il progetto dell'editore che subentra ad assicurare una disponibilità costante e cadenzata del prodotto e a salvaguardare quella reiterazione dei tratti distintivi della serie che ne favoriscono il riconoscimento e l'apprezzamento pluriennali da parte del pubblico. È in quest'ambito, nel seno degli apparati redazionali più attrezzati, attraverso la divisione del lavoro e la catena di montaggio editoriale, che si affermano le formule davvero estese ed epocali della serialità a fumetti. Si tratta fra l'altro del settore di produzione in cui l'autonomia e la specializzazione degli editori fumettistici appaiono storicamente più rimarchevoli. Sergio Bonelli Editore e The Walt Disney Company Italia sono stati, attraverso la seconda metà del Novecento, i fautori più rappresentativi di questa maniera d'intendere la serialità a fumetti; ma secondo criteri affini opera la gran parte degli editori postbellici che poggia la propria offerta su prodotti fumettistici di concezione e realizzazione italiane, dalle Edizioni Alpe di «Tiramolla» all'Editrice Astorina di «Diabolik», dall'Editoriale Corno, che avvia la diffusione di «Alan Ford», alla Edifumetto, cui si devono le storie delle sexyeroine più sbraccate degli anni settanta.

Formato editoriale di albo spillato o brossurato, distribuito in edicola, intestato all'eroe protagonista e contenente un episodio autoconcluso delle sue imperterrite avventure, destinate a riproporsi indefinitamente nei numeri successivi della pubblicazione: è questa l'incarnazione tipica della serie fumettistica industriale, a cui possono lavorare équipe di sceneggiatori, disegnatori, inchiostrotori, letteristi dalla geometria assai variabile. Qui l'eroe deve mantenere inalterati i suoi tratti distintivi, e può acquisire uno statuto di presenza archetipica nell'immaginario collettivo, come se si fosse fatto da sé, proprio perché la sua testata prevede un inizio ma non una fine, in una sorta di grandiosa sfida contro il tempo edace, ma anche perché diverse mani e concezioni autoriali si integrano e alternano all'elaborazione di nuovi episodi della serie, osservando le regole del gioco che i suoi creatori originari hanno loro affidato.

L'ambizione di tenuta sempiterna che gli editori sfoggiano nei contesti creativi del racconto seriale sembra riecheggiare, entro il cuore del sistema produttivo moderno, le misure dell'epicità e della ciclicità narrativa arcaica; paradossalmente, tale ambizione mostra anche di disconoscere e quasi di voler esorcizzare quel moto di dissoluzione e ricreazione incessante che coincide con la modernità industriale stessa. Il trionfo della serialità fumettistica procede da un duplice, contrastato dinamismo, secondo il quale per un verso è l'accresciuta articolazione dell'apparato produttivo a consentire il perfezionarsi e l'ampliarsi della narrazione seriale, mentre per altro verso è proprio nella narrazione seriale che si ritrovano mezzi di assestamento e appropriazione del processo di mutamento persistente innescato dal divenire della modernità.

Vero è che alla serialità potenzialmente indeterminata delle testate e degli eroi a cui è più legata la memoria del pubblico novecentesco, da «Tex Willer» a «Dylan Dog», da «Topolino» a «Rat-Man», si affianca una serialità a termine, capace di prevedere e progettare l'ampia parabola del proprio sviluppo d'insieme nello stesso tempo in cui tende a riprodurre, nelle sue membrature, le modulazioni episodiche dell'avventura coincidenti con il respiro del singolo albo. Ecco in proposito le pubblicazioni *one-shot* o le miniserie costituite di poche manciate di albi mensili, che assolvono fra l'altro il compito di sondare la sensibilità dell'utenza verso possibili nuove filiere di sviluppo dell'offerta fumettistica: «Ut», «Hellnoir», «Tropical Blues» di Bonelli; «Detective Dante», «Alice Dark» e «Long Wei» di Eura/Aurea Editoriale. Ecco ancora la sperimentazione di periodicità inconsuete, a cadenza bimestrale o trimestrale, utile specialmente a fronteggiare i momenti critici della congiuntura.

Ma ecco soprattutto le serie che presentano non un andamento episodico-lineare, in cui ciascun albo racconti un'avventura puntuale dell'eroe entro una collezione aperta e unidimensionale di avventure intercambiabili, bensì uno sviluppo ciclico-progressivo per macrosequenze stagionali, ciascuna delle quali si addensi intorno a peculiari motivi o tempi della storia, senza perdere l'opportunità di ricollegarsi a stagioni diverse, prossime o divaricate, quand'anche ciò richiedesse di sormontare ampie anacronie narrative o

comunque di muoversi trasversalmente ai parallelismi diacronici che solcano l'itinerario del racconto. Si tratta di quanto viene perseguito da Roberto Recchioni ed Emiliano Mammucari nella saga fantascientifico-avventurosa «Orfani», avviata nel 2013 per Bonelli, e ancora da Recchioni e Lorenzo Bartoli nella saga orrifico-metafisica «John Doe», pubblicata in 100 episodi tra il 2002 e il 2012 per Eura/Aurea Editoriale, poi riedita in due grandi volumi, limitatamente alla prima stagione, nel 2016, per Bao Publishing.

La serialità episodica indefinita degli eroi novecenteschi viene corroborata dalla disseminazione di plurime ristampe, a intervalli opportunamente sfalsati rispetto alle serie “regolari”, in diversi formati, con variazione della fattura cartotecnica e della finitura stilistica. Alla serie principale “regolare” del resto può essere associata qualche pubblicazione “speciale” atta a offrirne una integrazione o approfondimento contingente, che si distingua per formato, periodicità o contenuto sotto la denominazione di almanacco, enciclopedia, albo gigante e così via. Una simile strategia di diffusione capillare, volta alla saturazione del calendario distributivo, si confà agli obiettivi di autopromozione della serie presso i lettori potenziali mediante le sue varianti periodiche e i suoi corollari o allegati occasionali, ma si confà anche alla sollecitazione dell'anelito collezionistico presso i lettori fedeli e appassionati.

Per altro verso, la più strutturata serialità duemillesca mostra di dare corso all'amplificazione dei propri ritrovati fumettistici attraverso riprese e adattamenti transmediali disinvolti e moltiplicati, complice la socialità reticolare imperniata sul web e sulle metamorfosi della semiosfera digitale. Così, muovendo dalle pagine tipografiche del fumetto, la medesima sceneggiatura può essere rielaborata in vista del telefilm, passando frattanto dalla produzione del gioco di ruolo o videogiochi alla confezione del *live action movie*, in maniera tale che l'interazione tra i diversi media possa generare espansioni della storia architettata nel medium primario e procurare sviluppi significativi in ognuno dei media coinvolti nel progetto. La temporalità estesa e stratificata della serie che si viene articolando in un medium incubatore acquista tratti di maggior coesione ma anche opportunità di ulteriore amplificazione grazie agli sviluppi che il medesimo universo fantastico incontra in altri media.

La struttura del tempo seriale interna all'invenzione narrativa intrattiene vincoli decisivi con la struttura del tempo di fruizione, determinando ricadute cospicue sulla temporalità dell'esperienza esistenziale praticata dal fruitore, posto che con essa il tempo della serie si sovrappone, si interseca e si diluisce. Non ne viene scalfita naturalmente la saldezza del limite tra realtà e finzione, tuttavia le possibilità assicurate al fruitore di immergersi nel mondo fantastico della serie mediante linguaggi modalità supporti diversi, per un tempo prolungato e diffuso, arricchiscono enormemente le risorse di persistenza e di incidenza di quel mondo fantastico nel vissuto mentale del pubblico.

Non può essere sottovalutata in tutto ciò l'influenza prioritaria dell'immaginario telefilmico contemporaneo più autentico e insieme più sofisticato, quello alimentato nell'ultimo quindicennio dalle produzioni globali di matrice americana, da *Desperate Housewives* a *Lost* al *Trono di spade* (un prototipo andrà comunque individuato all'inizio degli anni novanta nel *Twin Peaks* di Mark Frost e David Lynch). Tuttavia, modalità affini di allargare la tenuta dell'intrattenimento seriale e rinnovare i motivi di interesse della narrazione, almeno per quanto riguarda lo sviluppo del racconto nel medium stesso che lo ha generato, si ritrovano già in pieno Novecento all'interno degli universi supereroici prodotti dalle principali case fumettistiche statunitensi, anzitutto Marvel e DC Comics. Proprio qui, nell'ambito di una tradizione seriale maturata per svariati decenni secondo criteri omogenei di standardizzazione e convenzionalità, nell'ambito di cataloghi editoriali suddivisi in più collane dall'evoluzione parallela, viene perseguita l'integrazione di personaggi, genealogie, schieramenti, trame, paesaggi in un unico mondo poliedrico di storie, rifratto entro collane diverse, gravitanti intorno a eroi diversi, ma passibili di echi, incroci, sovrapposizioni, ritorni, ricostruzioni: in ciò che insomma prende il nome di *continuity*, senza che la singola testata o la vicenda del singolo eroe possa smettere di essere goduta anche in relativa autonomia rispetto agli intrecci e ai caratteri esogeni che vi vengono talvolta innestati.

Si tratta di processi editoriali che arrivano a essere tematizzati per via narrativa nell'ambito delle serie stesse da cui scaturiscono, come attesta da ultimo l'impegno allegorizzante e mitopoietico

dispiegato da Grant Morrison, sulla falsariga delle teorie cosmologiche più affascinose, nel panteon supereroico di *The Multiversity* (DC Comics, 2014-15; tradotto in Italia da RW-Lion, 2015). Ma sono anche processi che possono suscitare le riprese parodiche più scanzonate, come quella avviata da Joann Sfar e Lewis Trondheim in *La fortezza* (Delcourt 1998-2014), una saga fantasy-umoristica imperniata sull'unità dello scenario goticeggiante, il *donjon* del titolo originale, intorno a cui si dispiegano le imprese e le trasformazioni di una torma di personaggi: suddivisa in varie epoche, a specchio dei tempi di costruzione, prosperità e decadenza della fortezza stessa, la serie viene pubblicata per macrosequenze dalla cronologia sfalsata, separate da ellissi abissali, così che il lettore sia stupefatto dal constatare i cambiamenti clamorosi che sono intervenuti sul medesimo luogo, perfino sulle fisionomie e sui caratteri dei protagonisti, interrogandosi spassosamente circa i modi in cui siffatti cambiamenti possano essere capitati.

Nella serialità a fumetti, sin da tempi aurorali, hanno preso piede quelle forme di incrocio e diramazione dei destini narrativi che si sarebbero affermate largamente anche nel cinema e nella televisione, dove in seguito avrebbero raggiunto piena codifica sotto i nomi di *sequel*, *prequel*, *spin-off*, *crossover*. Nondimeno, a dispetto di una terminologia critica votata all'anglismo spinto, che attesta le sperimentazioni pionieristiche e le tendenze egemoniche della produzione anglosassone, una delle aree geoculturali in cui la serialità a fumetti ha permeato il sistema della comunicazione artistico-mediale, in forza della sua espansione quantitativa e della sua sfaccettatura di modulazione, resta il Giappone: dove si contano alcune delle creazioni fumettistiche iterative di maggior tiratura e longevità, spesso non prive di una robusta vocazione a essere esportate in altri mercati geoculturali.

A voler prestare credito alle fonti interne al settore editoriale, i numeri giapponesi sono impressionanti, anche nel confronto con aree di radicamento della cultura fumettistica altrettanto consolidato e di peso demografico non inferiore, a cominciare dagli Usa. Secondo l'elaborazione della libreria specializzata Manga Zenkan, il fumetto fantastico-piratesco «One Piece» di Eiichiro Oda, edito presso Shueisha dal 1997 (in Italia presso Star Comics dal 2001),

ha raggiunto 300 milioni di copie vendute a livello globale; il noir «Golgo 13» di Takao Saito, apparso presso Shogakukan dal 1968, 200 milioni; il fantastico-agonistico «Dragon Ball» di Akira Toriyama, pubblicato negli anni 1984-95 presso Shueisha (in Italia presso Star Comics, 1995-97), 157 milioni; il poliziesco minimalista «Kochikame» di Osamu Akimoto, pubblicato sempre da Shueisha negli anni 1976-2016, 156 milioni. Dal modello giapponese, entro il quale le riviste specializzate mostrano tuttora segni di vitalità, si ricava come il passaggio da rivista ad albo seriale dedicato sia un percorso abbastanza comune per i manga di maggior apprezzamento.

D'altra parte, la serialità propria delle riviste specializzate, intese come contenitori miscellanei di letture variegata ma per molti versi limitrofe, anche in Occidente e in Italia in particolare ha convissuto a lungo con la serialità degli albi intestati in via esclusiva a protagonisti eponimi. Il transito di una buona parte della narrativa a fumetti nella forma *graphic novel*, come si è venuto delineando al crocevia tra XX e XXI secolo, procede in misura rilevante dalle sperimentazioni autoriali che le riviste fumettistiche più ricercate hanno messo in campo a favore di racconti di ampia arcatura, di atmosfera realistica, propensi all'approfondimento psicologico e alla tessitura di rapporti chiaroscurati tra gli attori. Che tali nuove inclinazioni romanzesche del racconto a fumetti vengano prendendo forma all'interno di alcuni dei vettori editoriali in cui aveva prosperato la serialità classica del fumetto novecentesco, da «Linus» al «Giornalino», non deve stupire più di quanto non stupisca che, a suo tempo, il romanzo letterario stesso si fosse affermato in alleanza con l'industria giornalistica, trovando realizzazione tipografico-distributiva così nelle forme dell'appendicismo popolare o nei fascicoli periodici da collezionare, come pure a puntate sulle riviste delle cerchie intellettuali più anticonformiste.

Quel che viene talora salutato come l'antitesi del convenzionalismo fumettistico più tipico, il *graphic novel*, in origine trova manifestazione all'interno delle cadenze seriali proprie delle riviste, che si tratti del «Sgt. Kirk» dove appare *Una ballata del mare salato* di Hugo Pratt, del «Raw» dove prende forma il *Maus* di Art Spiegelman o dei canonici albi DC Comics in cui Alan Moore e Dave Gibbons articolano la prima pubblicazione di *Watchmen*. Il debi-

to contratto dal *graphic novel* nei riguardi della serialità, del resto, appare con tutta evidenza nel pastiche citazionistico-evocativo di Zerocalcare, per il quale il rimando insistito ai motivi e agli archetipi serializzati dell'immaginario massmediatico è tutt'uno con il nerbo palpitante della propria esperienza vitale, anche e proprio in quelle opere, come *Dimentica il mio nome* o *Kobane calling*, in cui maggiore è l'impegno dell'artista ad attingere una complessità narrativa a tutto tondo.

Al «Grand Hotel» del fotoromanzo

di Giuseppe Sergio

Nel 2016 il fotoromanzo ha compiuto settant'anni. Lontani i tempi eroici, che lo videro spopolare negli anni cinquanta e sessanta, oggi vende un sogno che comprano in pochi. Insieme ai lettori, o per meglio dire alle lettrici, il fotoromanzo ha perso la sua funzione di modello estetico e comportamentale, puntando piuttosto su meccanismi narrativi ben congegnati e permeabili alle più diverse tematiche. Che naturalmente continuano a coesistere accanto all'amore, la droga più intossicante e dunque più irrinunciabile.

«**M**a li fanno ancora?»: questo si sente invariabilmente chiedere chi annuncia di occuparsi di fotoromanzi. E la risposta è sì, ancora li fanno, sebbene non godano più della popolarità di un tempo. Oggi nelle edicole continua a vendersi il solo «Grand Hotel», glorioso capostipite di un genere inventato in Italia nell'immediato dopoguerra, quando i fratelli Del Duca pensarono, bene, di colorare di rosa i già esistenti fumetti. Inizialmente le storie erano infatti disegnate, ma il fragoroso successo di mercato e le necessità pratiche di serializzazione consigliarono ben presto l'impiego della più veloce fotografia.

Oltre che alla letteratura sentimentale e alla narrazione seriale del fumetto, il fotoromanzo attingeva linfa e ispirazione dal romanzo d'appendice, dall'immaginario cinematografico e più nello specifico dal cineromanzo, nel quale si proponevano i riassunti dei film di maggior successo accompagnati a fotogrammi. Del *feuilleton* il fotoromanzo riprendeva la formula a puntate, che, a lungo la più tipica, consentiva di distendere la storia protraendone piaceri e dolori e fidelizzando il lettore settimana dopo settimana. Dal cinema e dal cineromanzo derivava invece un maggior dinamismo nelle pose e un aumento dell'*effet de réel*, di contro a un certo antirealismo del fumetto. Può stupire, in tempi di Internet, dvd e tv *on demand*, che più di recente si sia tornati a lustrare la formula del cineromanzo in

fotoromanzi che riprendono soap opera e serie come *Il Segreto*, *Una vita* e *Violetta*: oltre a consentire di recuperare eventuali puntate perse e di prolungare il piacere anche in momenti altri rispetto alla programmazione televisiva, grazie al supporto cartaceo questi fotoromanzi possono essere portati con sé e, rispondendo a un'esigenza affettiva, conservati.

Il fotoromanzo può considerarsi più un genere che un medium, in quanto tipicamente, intrinsecamente intinto di rosa (Anna Bravo). Ne è una riprova lo scarso successo dei tentativi di declinarlo secondo ispirazioni e intendimenti disparati: il fotoromanzo ideologico e quello pedagogico-cattolico dalla metà degli anni cinquanta, quello poliziesco nei sessanta, quello di opinione nei settanta e ottanta ecc. Maggior fortuna ebbe invece il fotoromanzo che dal rosa inclinava al rosso, ovvero quello erotico o senz'altro porno fiorito nei più libertini anni settanta. A quest'epoca risale per esempio «Supersex», che raccontava, o meglio mostrava, le magnifiche avventure dell'eroe omonimo, il cui superpotere consisteva nel scernere dagli occhi un fluido ipnotico dall'infallibile carica erotica. Inutile specificare i capolinea di tali ipnosi, così come dove finivano le ricerche delle sorelle porno-investigatrici protagoniste delle «Avventure di Magika e Magika Jr.» che per qualche tempo apparirono nella stessa rivista come una sorta di *b-side*.

Con le sopraccennate eccezioni, oggi il fotoromanzo si presenta in forme residuali, di *repêchage* colto o sperimentale. È stato così rivitalizzato online, per esempio nella serie *Segreti d'amore*, leggibile all'indirizzo www.fotoromanzoweb.it, ma è anche stato finalizzato a intendimenti satirici, come nei fotoromanzi, realizzati da Stefano Disegni, apparsi sull'inserto domenicale del «Fatto Quotidiano» (riuniti e pubblicati in un volume significativamente intitolato *Roba da fotoromanzi*, 2012), oppure riesumato in chiave artisticoide, come è avvenuto nella raccolta *Io e Calliope* (sempre 2012) di Ileana Florescu, dove serve a rileggere grandi classici, dal *Piccolo principe* al *Maestro e Margherita*.

A parte questi episodi e scomparse le testate interamente occupate da fotoromanzi, come quelle della storica casa editrice Lancio (1961-2011), pare indicativo che a sopravvivere sia oggi unicamente «Grand Hotel», che fin dagli esordi – accanto ai

fotoromanzi, che si configuravano e si configurano come la cifra specifica della pubblicazione – si è dotato di sezioni quanto mai varie, che vanno dall'oroscopo alla posta del cuore, dalle ricette ai servizi sui divi, dalla programmazione radiotelevisiva alle rubriche di varia utilità. Se ciò comprova l'indebolimento dello statuto autonomo del fotoromanzo, d'altra parte la spigolatura delle ultime annate di «Grand Hotel» consente alcune considerazioni sui suoi sviluppi più recenti.

La rivista, da sempre in formato rotocalco, ospita alcuni fotoromanzi con storie complete (due o tre, a seconda della loro estensione, che in genere si assesta sulle 14 pagine, ma può arrivare a 30) e una sola puntata di una storia più lunga, calibrata sullo standard delle 12 puntate. Ogni pagina presenta dai sei agli otto riquadri fotografici: rispetto ai primordi del fotoromanzo, quando la parola strabordava sull'immagine, e rispetto all'evoluzione degli anni settanta e ottanta, di risecamento della parola, più di recente le due componenti risultano ben equilibrate. Come da tradizione fotoromanzesca, le fotografie sono dominate dai personaggi, a discapito dei dettagli degli ambienti e dei panorami, peraltro poco adatti viste le piccole dimensioni dei riquadri. Per evitare la monotonia, le inquadrature vengono sempre alternate, anche solo con minime differenze; in particolare si succedono primi piani, cui si demanda l'indicazione dello stato d'animo dei personaggi, e piani americani, che li collocano nel loro ambiente sociale. Oggi come ieri, le narrazioni dei fotoromanzi si svolgono per lo più in interni, da un lato psicologicamente rassicuranti o riposanti per chi legge (non a caso, per il rosa si è chiamata in causa la perversione della claustrofobia), dall'altro portate dai limiti economici e tecnico-realizzativi del fotoromanzo, per cui le riprese in esterni e in trasferite comportano maggiori costi e problematicità rispetto a quelle in interni. Quelli oggi rappresentati nei fotoromanzi sono interni di livello medio-basso e popolare, di modo da consentire, presumibilmente, l'immedesimazione della lettrice e come un senso di familiarità fra storia e storia. Che i fotoromanzi, a differenza del rosa, abbiano rinunciato a offrire un sogno lo confermano anche gli abiti *casual* indossati dai personaggi, che d'altronde fanno lavori che pagano l'affitto.

Il comparto verbale è dominato dai dialoghi. Le didascalie appaiono estremamente ridotte; a loro viene in genere demandata l'esplicitazione del cambio di scena, anche se a tal fine può essere sufficiente un cambio pagina. Come è stato appurato, chi legge il fotoromanzo è d'altra parte in grado di decodificarlo attuando una «grammatica ellittica» (Évelyne Sullerot) che riempie i vuoti tra le fotografie e che permette di considerare “scena” una successione di immagini poco pregnanti. In ogni caso si tratta di un tempo lineare, poiché la forma fotoromanzo mal tollera digressioni o anacronie nella narrazione, che difatti appaiono sporadiche e al più protrate per breve, qualche vignetta al massimo.

Mentre il più breve fotoromanzo completo racconta storie che evolvono in pochi giorni, quello a puntate tende a dilatarne la durata da un paio di settimane a qualche mese, intrecciando quattro o cinque fili narrativi. Limitandosi a presentare i protagonisti nei loro ambienti, la prima puntata appare in genere piuttosto sconclusionata, ma ben presto i fili narrativi prendono a intrecciarsi. Si svelano così al lettore i meccanismi di un ingegnoso traliccio narrativo poggiante su un tradizionalissimo quanto inverosimile repertorio romanzesco di morti apparenti, parti gemellari, separazioni alla nascita, agnizioni e via dicendo. Il taglio delle puntate in punti cruciali serve a prolungare la durata del fotoromanzo e, solleticando la curiosità sul come va a finire, a consolidarne l'abitudine all'acquisto: così per esempio si chiudono la seconda e l'undicesima puntata di *Naufraghi* (2016): «Questa è l'ora della verità», «Scusa l'interruzione e procedi con il racconto, che mi interessa moltissimo». Poiché resta dubbio che si ricordi, di settimana in settimana, dove la storia era rimasta, vi è sempre un riassunto delle puntate precedenti.

Sia che si presenti a puntate che come storia completa, nei finali non solo si scopre che tutto si tiene, ma viene prospettata una strada aperta e in discesa. Forse per influenza delle soap opera, che oggi appaiono il medium rosa più forte, si preferisce lasciare il senso di un flusso continuo, che prosegue oltre la parola “fine”. Il moderato ottimismo, talvolta conciliato con l'esplicitazione di finalità edificanti non estranee ai generi paraletterari (cfr. «solo in questo modo, dicendo la verità, si può davvero sperare di ricominciare da zero»:

Un'ultima volta ancora, 2015), esclude di massima le statiche chiuse fiabesche, che sono difatti rarissime. Nell'ultima vignetta del fotoromanzo *Il paradiso c'è ancora* (2015) la didascalia recita: «Si scatena l'esultanza! In un attimo si rinnovano sogni e amicizie e si realizza l'utopia del bene che vince sul male», ma l'eccezionalità dell'avvenimento richiede in chiusa il commento metatestuale: «È proprio una favola, vero?». Specchio dei tempi, a sigillo della storia non vi è mai il matrimonio, anche se nelle fotografie finali figura spesso una coppia, a implicito e rassicurante recupero di un *love-world* familistico. Come è ancora tipico della paraletteratura, va d'altra parte ricordata la centralità dei lettori, da accontentare. Chi sceglie di leggere un fotoromanzo sa cosa lo attende e ha fiducia nel narratore. Sa che patirà, insieme ai protagonisti, situazioni di svantaggio (privazioni affettive o economico-sociali, minacce, prove o semplicemente malintesi), ma sa altrettanto bene che la sua sofferenza verrà infine risarcita dal trionfo della giustizia.

In un reticolo narrativo tanto vincolante sono immancabili i commerci sentimentali, che però negli ultimi anni, forse proprio perché del tutto attesi o usurati, di rado guadagnano il proscenio. L'amore, naturalmente amaro, c'è, ci mancherebbe altro, ma sembra più un ingrediente necessario che predominante, mentre sono del tutto assenti i rosacci drammoni dai toni piangevoli, così come la riflessione e l'autoriflessione dei personaggi, per le quali, d'altronde, la pagina fotoromanzesca non dispone di spazio. Ad attirare l'attenzione è piuttosto il *côté* avventuroso e l'apertura ai temi dell'attualità, pur storicamente tutt'altro che ignoti al fotoromanzo. Sulle pagine di «Grand Hotel», nel 2016 sono per esempio apparsi i fotoromanzi *Naufraghi*, incentrato sui profughi iracheni e siriani, e *Femminicidio*. Se l'atteggiamento verso questi e altri temi – come la droga, l'immigrazione, l'omosessualità, il razzismo – è in ogni caso alieno da ripiegamenti misoneistici o quietismi retrogradi, si nota ancora una certa superficialità e un accumulo tematico secondo un criterio puramente addizionale. Nella puntata unica *Fratelli minori* (2015), per esempio, si narra di Fabio, uno sceneggiatore senza ispirazione, conteso fra la dolce Lara, ex del fratello morto, e la più esuberante Elsa, sorella di Lara, da poco lasciata dal marito per «Mark, uno skipper neozelandese di stanza a Berna». Elsa porta Fabio a

letto, dopo averlo rassicurato di prendere la pillola anticoncezionale. Bugia, perché in realtà l'obiettivo di Elsa è quello di farsi ingravidare. Fabio, dopo aver scoperto che Elsa non prende la pillola perché salutista e vegana e che Lara è innamorata di lui, pensa bene di fuggire. La breve separazione gli serve a comprendere che ama da sempre Lara, con cui finisce per mettersi, mentre Elsa aspetta un figlio da lui. Alla fine tutto resta in famiglia.

Qualche novità presenta la delineazione dei personaggi e il loro rapporto reciproco. Anzitutto parrebbe da ridimensionare il protagonismo femminile: le donne sono semmai comprimarie, ancora come nelle soap opera, e non rispondono più all'archetipo della piccola fiammiferai, ricettacolo di sfortune assortite e forte della sua capacità di sopportarle. Tutt'altro che masochiste e lige alla morale lialesca della rinuncia che premia la remissività e punisce i comportamenti aggressivi, le donne dei fotoromanzi lavorano, tengono testa agli uomini e il più delle volte finiscono per migliorarli. Nobilitano se stesse non attraverso la sofferenza e il martirio, ma agendo in prima persona. Prendono anche – tutte, non solo le antagoniste – l'iniziativa amorosa e sessuale, e ne parlano con libertà: «Lo sapevo che ce l'avresti fatta a portarti a letto il francesino il primo giorno!», «Niente riassunti, io voglio sapere come te lo sei fatto con tutti i dettagli porno!», spettegolano alcune studentesse universitarie in *Amori implacabili* (2015); mentre la dolce barista di *Un'ultima volta ancora* (2015) può così implorare un avventore del bar diventato suo amante: «Prendimi Cesare... prendimi... è molto tempo che non sto con un uomo».

I personaggi dei fotoromanzi appartengono di massima alla gente comune che, come tutti, lavora, ama e sbaglia. Sono piacenti, snelli, di età compresa fra i venti e i quarant'anni (la lettrice più attempata non ama vedere rappresentata e oggettivata la sua età, ma preferisce proiettarsi in una ragazza più giovane); hanno la pelle chiara e sono di nazionalità italiana: i pochissimi extracomunitari svolgono quasi sempre lavori subordinati o considerati più umili. Oltre alle titaniche contrapposizioni fra buoni e cattivi, sembra altresì perso il gusto per il fenotipo, che per esempio contrapponeva la bionda angelicata alla bruna, donna di passioni; a sopravvivere è solo il belloccio di turno, oggetto dell'ormai legittimato desiderio

femminile. Non a caso sono sempre gli uomini ad apparire discinti: a torso nudo mentre si rivestono dopo una notte d'amore, quando escono dalla doccia, quando sono a letto, mentre zappano... ogni occasione è buona. Possono apparire mezzi nudi persino quando si trovano in prigione: nel fotoromanzo *Testa calda* (2015) una didascalia ci avverte così che «Nadia entra in cella. Fabio indossa soltanto un paio di slip, peraltro molto ridotti», e si vede.

L'annotata virata dagli alati e impudichi sentimentalismi si riflette al livello linguistico in scelte quotidiane, talvolta al limite del corrivo, comunque molto lontane da quell'italiano placcato oro che in passato ha caratterizzato la lingua del fotoromanzo. Al più, una tendenza verso l'alto si riconosce in scelte onomastiche mediamente ricercate, che mettono in scena Alberichi, Allegre, Corinne, Olghe, Sharon ecc., e più in generale nelle didascalie, dove possono depositarsi vaghi poeticismi (per esempio «suntuoso tramonto che incendia il cielo siciliano», «Pietro posa su di lei uno sguardo che stilla veleno e disprezzo», *Amori implacabili*) o usi che appaiono troppo scelti rispetto al medium: «Scampata al rischio d'infrangersi sul cranio dello sventurato Fabio, la bottiglia è prosciugata dai due improvvisati coinquilini, dinanzi alle ultime sequenze della soap», *Fratelli minori*. Simili scampoli disturbano il critico, ma viceversa possono venire considerati manifestazioni di bell'italiano dalle lettrici; in particolare, sembrerebbe, dalle lavoratrici immigrate, che apprezzerebbero il fotoromanzo anche quale ausilio all'apprendistato della lingua italiana.

Diversamente da quanto accade nei romanzi rosa, il dialogo mostra una tendenza fino eccessiva alla sintesi e alla perspicuità comunicativa, inevitabilmente perdendo in verosimiglianza. Poco praticati sono infatti le sporcature e gli stilemi tipici del parlato, come per esempio le allocuzioni e le interiezioni («Cristo santo, era tuo fratello!», *Fratelli minori*), la sintassi marcata («prima o poi lo becco quel verme», «Il cannone ce lo fumiamo all'uscita», *Amori implacabili*) o l'incardinamento nella situazione tramite deissi («ho voglia di fare l'amore con te... adesso... qui...»), *Due sconosciuti*). In alcuni casi si assiste a una mimesi tentativa, come nel riecheggiamento della parlata siciliana di un boss ottantenne, tale zì Peppe («Parli con l'accento romano, ma sempre femmina sicula fosti, miz-

zica!») o nell'iper caratterizzazione, in fin dei conti più comica che mimetica, del linguaggio giovanile («See, sciallo a oltranza, bimba! Certo che domani mi libero, non vedo l'ora... Ti voglio stilosissima, devi farmi flashare, gioia!», *Amori implacabili*).

A qualificare questo italiano di base è piuttosto la preferenza per le espressioni idiomatiche («m'ha gonfiato di schiaffi», «Piantala di fare il bullo!»), soprattutto poggianti su similitudini: si veda «se uno prova a mettermi le mani addosso lo gonfio come una cornamusa», «Dovrei dirti che sono contenta di vederti piombare a casa mia a notte fonda, sbronzo come un vikingo, sudato come un maiale e fuori come un balcone?», «non ci devo provare come un mandrillo...», «C'è un "non detto" che pesa su entrambi come un macigno». Immancabili anche i cliché, che con la loro ricorsività e modularità fungono da riposante, piacevole ritrovamento del già noto: «Tormentosi ricordi», «Ricordi incancellabili», «Lente lacrime gli scorrono sul volto» (esempi tratti, come i precedenti, da *Amori implacabili*), «questa è l'amara verità» (*Un'ultima volta ancora*), «da tempo immemore», «mi hai usato per i tuoi sporchi fini» (*Fratelli minori*) ecc. A rincarare l'espressività si può ricorrere al turpiloquio, indifferentemente poggiato su bocche maschili e femminili: «Se hai la fregola di farti una sveltina, cercati una delle tue amichette e non venire a rompere le palle a me! Sei un verme, sparisci!», può sbraitare la giovane Marilù contro Paolo, che da parte sua, qualche pagina prima, l'aveva accusata di *darla* a un altro (*Amori implacabili*). Nel lessico, infine, si segnalano alcuni forestierismi legati all'informatica (*mail*, *smartphone*, *skype*, il marchionimo *Trip Advisor*, anche con uso figurato: «Per qualche dolcissimo istante, un'ondata di desiderio gli mette in stand-by ogni altro pensiero»), notevoli perché presuppongono una lettrice preparata a comprenderli. D'altronde le nuove tecnologie entrano negli intrecci narrativi, in particolare come espugnabilissime e perciò pericolose depositarie di messaggi amorosi.

Indice inequivocabile che anche le lettrici "fotoromantiche" siano passate dal tempo delle mele al tempo delle *mail*? Può darsi. Sicuro è che grazie a questi giornali da serve, come sono stati sdegnosamente bollati, le lettrici possono ritagliarsi qualche quarto d'ora tutto per sé. Pur con le sue tare di convenzionalità tematica e forma-

le – che derivano dalle regole della produzione in serie, dalle caratteristiche tecniche del medium e dalle specificità di confezionamento del genere, consolidate e soprattutto attese dal pubblico –, la lettura del fotoromanzo assomiglia a un'oasi. Un'oasi che fortunatamente resiste, pur erosa e stretta fra le paludi narcisistiche o voyeuristiche dei social network, da un lato, e, dall'altro, media competitori come le soap opera, il finto show dei reality e l'*infotainment* sciacallo dei pomeriggi televisivi nazionalpopolari, che soddisfano il medesimo bisogno di evadere e di specchiarsi dentro una lacrima.

Forme della serialità complicata

di Bruno Falchetto

*Negli ultimi trent'anni i linguaggi delle serie televisive sono andati verso una sempre maggiore complessità: da intrecci rafforzati attraverso moltiplicazione dei personaggi e incremento del ritmo, a una più marcata "intensificazione" dei contenuti e delle tecniche di racconto; fino a telefilm come *Lost*, in cui una continua alterazione dell'architettura narrativa stimola il disorientamento dello spettatore. Un'evoluzione che è anche legata a necessità tecnico-produttive: prodotti tv più diversificati per varietà di pubblico più numerose.*

T

re tipi di ricorrenti sequenze-dispositivo in significative serie tv dell'ultimo trentennio ben si prestano, mi pare, a segnalare fasi, o varianti, del cammino verso la complessità delle narrazioni seriali: il *roll call* con cui si aprivano tutte le puntate di *Hill Street Blues* (1981); gli *split-screens* che avviavano e ritmavano incalzanti gli episodi di *24* (2001); i flashback ricorrenti di *Lost* (2004) e gli eventi di interferenza fra livelli di realtà che punteggiavano, secondo una cadenza variabile, la vicenda del protagonista di *Life on Mars* (2006). La successione suggerisce lo sviluppo di una maniera di narrare sempre più aperta alla pluralità e a forme di connessione non lineare – per stacco, sospensione, attriti, tensione – dell'insieme telefilmico. Richiama alcuni tratti portanti di quella che Jason Mittel ha definito «complex tv».

La severa e affettuosa formula («be careful out there») con cui il sergente di *Hill Street* congeda tutti i giorni i suoi agenti si potrebbe considerare rivolta anche agli spettatori. L'invito all'attenzione è cifra appropriata per un intrattenimento narrativo tv in cammino verso la maturità: sul piano dei contenuti, con una materia di piena serietà verosimile (su una strada che verrà sviluppata con decisione da *NYPD*, 1993, con incremento di dinamismo e durezza dell'azione, e poi da *Law & Order*, 1990, con effetti rappresentativi di

autenticità quasi cronachistica); sul piano delle strutture, con uno sviluppo sistematicamente plurilineare dell'intreccio. *Hill Street* mette in scena la storia di una piccola collettività seguita nel correre accostati e nell'intrecciarsi delle vicende poliziesche e dei destini personali dei protagonisti proponendosi come uno dei primi prodotti telefilmici a congiungere serie a serial, la catena episodica unitaria e variata con il divenire di una trama d'insieme. È la prima fase (o variante) – da *Hill Street* appunto a *E.R.* (1994) – di questo itinerario verso il complesso, realizzata all'insegna di un rafforzamento dell'intreccio ottenuto in primo luogo sul piano della *quantità*, con la moltiplicazione delle figure, un ispessimento del loro profilo, un primo incremento del ritmo, cui si affianca un aumento della qualità di ripresa, regia e montaggio, che avvicina i lavori televisivi agli standard cinematografici. A definirla è anche la progressiva stabilizzazione di un doppio regime o passo strutturale, con la coesistenza di archi narrativi brevi, a misura d'episodio, e di archi a lunga campata, di storie di puntata, autoconcluse, alle quali si intrecciano storie di serie: è lo schema di racconto tipico di *X-Files* (1993) che intesse il succedersi dei tanti *monsters-of-the-week* con il progredire della “mitologia” dell'invasione aliena e del complotto che la dissimula.

La maturazione del racconto lungo a tappe in tv, sul piano dei contenuti, segue due grandi vie: le serie a dominante realistica (per esempio *detective* e *medical drama*) conducono lo spettatore in esperienze (man mano più forti) d'impatto con l'asprezza contraddittoria del reale, con la durezza drammatica delle cose della vita, esperienze segnate dall'incontro con la violenza, la manipolazione, la prevaricazione, con il dolore inferto o subito, provocato per calcolo o generato dalla casualità e dalle cadenze talvolta regolari, talvolta capricciose dei nostri orologi biologici, con incorniciamenti narrativi, a seconda delle serie e del periodo, saldamente rassicuranti o meno. Nelle serie a dominante fantastica, invece, l'impatto è con la straordinarietà inattesa e la bizzarria spiazzante del mondo, delle forme di vita che possono abitarlo, è con un mistero che ci si presenta di norma in chiave d'eccezionalità singolare ma (per virtù di reiterazione e, soprattutto, grazie al delinarsi ellittico di un meccanismo di connessione narrativa a lunga gittata, come appunto in *X-Files*)

può produrre alterazioni significative e inquietanti del nostro modo di pensare la realtà.

24 (2001) è una serie che punta con forza le sue carte anche sull'originalità dell'architettura narrativa. Il tempo della vicenda raccontata si restringe a una singola giornata e quello della visione televisiva invece si dilata, spingendosi a sfiorare una piena convergenza con quello del reale raffigurato. Gli *split-screens* sono uno strumento chiave di questo sforzo costruttivo virtuosistico, affascinante anche nei non rari scompensi. Ribadiscono costantemente le coordinate cronotopiche della serie: la pluralità delle figure, la molteplicità delle linee narrative, la delimitazione temporale. Ossia lo scorrere inesorabile di un tempo troppo esiguo per consentire di far fronte alla gravità e complessità degli stati d'emergenza di cui è mattatore e vittima l'agente antiterrorismo Jack Bauer. Emergenza è esattamente la parola chiave dell'assetto formale e tematico della serie, che proietta nell'immaginario televisivo lo sconcerto e le paure del mondo sul crinale della distruzione delle Twin Towers. 24 punta a porre lo spettatore in uno stato di protratta ed esasperata tensione: gli effetti di intensificazione strutturale lo spingono in certo modo a condividere l'esigenza di quella mobilitazione spasmodica delle proprie risorse indispensabile al protagonista e agli altri personaggi per fronteggiare la minaccia di una svolta irreversibile nella vita della nazione e nelle tante vite singole che la compongono, di propri colleghi, amici, familiari, passanti.

Possiamo usare la serie per indicare una seconda variante del cammino verso il complesso, quella dell'*intensificazione*, delle tecniche di racconto e dei contenuti messi in scena. Narrazioni che imboccano la via di un'oltranza tematica, di un oltrepassamento marcato dei comuni confini di comportamento (anche della medietà del crimine televisivo), di uno sfondamento dei confini etici. È una linea di invenzione che si sviluppa in modo assai significativo attraverso un lavoro sui profili psicomorali dei protagonisti (*Breaking Bad*, 2008, e *Dexter*, 2006, i casi emblematici: per la profondità della metamorfosi identitaria in un caso, per la metodica ambivalenza nell'altro) e sulla fortuna di intrecci al nero, che ruotano in varia maniera attorno ad assassini seriali (per esempio *Criminal Minds*, 2005, *The Mentalist*, 2008).

Fin dalle prime puntate che mettono in scena il disastro del volo Oceanic 815 la sintassi narrativa di *Lost* è punteggiata da un susseguirsi di flashback che riavvolgono e svolgono lo scorrere del tempo secondo vari punti di vista, delineando un percorso narrativo all'insegna del discontinuo e del molteplice. Con il progredire della serie gli scarti temporali si fanno più marcati: nella terza stagione ai flashback si associano inaspettatamente flashforward della cui natura gli spettatori si accorgono solo in un secondo tempo. L'insistito lavoro temporale produce poi scarti di realtà: l'intreccio procede spingendo chi guarda a interrogarsi sullo statuto degli eventi che si snodano in sequenza sullo schermo, a prendere atto della possibilità che vi si avvicendino tessere di versioni alternative del mondo narrato. *Lost* è un esempio originale e denso di *temporal displacement* che Paul Booth ha indicato come uno dei dispositivi di rappresentazione più significativi nella morfologia delle narrazioni televisive complesse. La serie segnala la terza variante di questo sommario catalogo, quella del *disorientamento*. Qui lo sfaccettarsi irregolare dell'architettura narrativa usa gli strumenti della moltiplicazione, della discontinuità e dell'intensificazione per generare nel pubblico marcati effetti di spaesamento, gioca con i criteri di attribuzione di valore ontologico/gnoseologico, spinge gli spettatori a problematizzarli, ridiscuterli, a sperimentare l'impatto emotivo di uno smarrimento radicale, che muove dalla messa in discussione dei fondamenti di realtà.

Se lo stile strutturale di *Lost* inclina a un manierismo postmoderno offrendo un intreccio dalla sagoma ramificata e cangiante, *Life on Mars* invece realizza un'architettura narrativa dello spaesamento con una struttura a dominante lineare, che lavora su effetti di tesa compattezza, ottenuti grazie a un gioco di compresenza e contrasto di coppie di piani rappresentativi, uno dominante, l'altro in secondo piano ma capace di esercitare un costante effetto di interferenza e straniamento. Sia per quel che riguarda il genere, sia per ciò che concerne il trattamento dello spazio-tempo. La serie è in primo luogo un giallo, ma insieme un possibile racconto fantascientifico. Bene illustra, in forma semplice e sintetica, la centralità della contaminazione di codici e la inclinazione a infrangere le norme rappre-

sentative interne che caratterizzano il profilo della narrazione tipico della *complex tv*. L'iridescenza di genere, un procedere fatto per ricombinazione plurale e per slittamenti imprevisi fra moduli diversi, infatti, costituisce un aspetto decisivo di alcune fra le serie maggiori, da *Twin Peaks*, 1990, a *Desperate Housewives*, 2008. Di *Life on Mars* è protagonista l'ispettore della polizia di Manchester Sam Tyler, che all'inizio del racconto si ritrova d'improvviso a svolgere il suo lavoro sempre nella stessa città ma nel 1973, incerto sulla natura di quel che gli sta accadendo: è in coma nel suo abituale presente? O si è davvero spostato nel tempo? O vive da sempre negli anni settanta, ma con seri problemi psichiatrici? I fatti avvengono nel mondo del 1973 ma sono capricciosamente costellati da occasioni di contatto (mediate dagli oggetti tecnologici di comunicazione come tv, radio e telefono) con la possibile vera realtà dopo l'incidente che lo vedrebbe in coma in un letto d'ospedale. La serie è un esempio di questa famiglia di narrazioni del disorientamento di insolita efficacia, per la capacità dimostrata dagli autori di mantenere protagonista e spettatori in condizione di costante perplessità. Anche nel finale allestito in modo tale da non cancellare le possibilità di interpretazioni alternative. Riesce dunque a schivare il doppio rischio, non infrequente anche per questi modelli di narrazioni di massima inquietudine, della meccanicità stereotipata e dell'infacchimento di quella tensione percettiva che potrebbero suscitare.

Il cammino della narrazione lunga televisiva verso la complessità, l'innovazione e l'arricchimento architettonico-tematico, nasce da un forte impulso tecnico-produttivo. (Bene non scordarlo, anche nella prospettiva di favorire una visione duttile, non aprioristicamente negativa, dell'azione dei meccanismi industriali su quelli creativi.) Dallo sviluppo delle tv via cavo a quello recente delle piattaforme in *streaming*, si è profondamente alterato il quadro di una comunicazione televisiva a impianto generalista e ha preso vita un ambiente all'insegna di una pluralità di attori comunicativi, presupposto per un dialogo più aperto con una varietà di pubblici e una spinta alla maggiore diversificazione dei prodotti. A favorire la disponibilità a praticare forme di sperimentazione narrativa è anche l'obiettivo degli operatori via cavo di rafforzare il *brand* della rete. In questo

quadro diventa prezioso anche quello che si potrebbe chiamare un successo d'attenzione, in cui convergono apprezzamento critico, vivo interesse del sistema mediatico, fortuna presso una circoscritta (ma non minima) platea di spettatori, che irrobustisce l'immagine dell'operatore.

I cambiamenti tecnici e distributivi rimodellano in profondità anche tempi e modi del consumo, garantendo allo spettatore una gamma inedita di modi di interazione con i prodotti. Il progressivo sfaccettarsi del testo richiama un analogo processo nel contesto produttivo e fruitivo. Ad articolarsi sempre più è esattamente il cuore dell'esperienza della serialità televisiva, la catena degli appuntamenti di visione: il centro è certo ancora il calendario della prima trasmissione delle puntate che costituiscono la stagione di una serie, con la sua ritmata stabilità rituale, ma è ormai solo l'inizio del percorso d'incontro con il pubblico. Repliche plurime, versioni in dvd (di stagione o complessive), presenza in Rete di trailer e clip disparate, disponibilità in *streaming*, trasposizioni intermediali, moltiplicano esponenzialmente le possibilità di fruire il testo telefilmico, la cui vita sociale appare ben più estesa e variegata di un tempo. Lo spazio del web consente di dare rapida concretezza e larga diffusione a tante risposte di lettura, consente in maniera potentemente ampliata, qualitativamente differente, di dare visibilità e veste di atto comunicativo strutturato al fitto tessuto dei commenti degli spettatori abituali che da sempre accompagnano l'esistenza delle narrazioni a puntate (e dei loro contenitori): il moltiplicarsi dei modi di presenza dei testi consente il generarsi di una forte varietà di paratesti (frutto dell'azione del *fandom* o delle strategie promozionali dei produttori).

La regolarità della cadenza intervallata di fruizione che struttura lo *screen time* seriale prevede un'alternanza di pieni e vuoti: lo spazio d'attesa produce un desiderio di progressione del comprendere che tende a spingere lo spettatore ad attivarsi, tanto più quanto più forme e contenuti del racconto configurano l'esperienza della storia come un itinerario nel mistero, quanto più i tasselli narrativi assumono la fisionomia di frammenti d'enigma.

Nella gamma di atteggiamenti di fruizione della serialità complessa la coppia complementare *disorientamento-padronanza* è

un asse fondamentale, tanto nella sfera del pubblico assiduo, appassionato, esperto, quanto in quella del pubblico fluttuante, discontinuo, che incontra la serie solo a tratti, per segmenti. La molteplicità dinamica, aperta, non nitida e lineare, delle immagini di mondo variamente allestite dalle architetture narrative seriali trasmette un effetto di mobile e disordinata ricchezza vitale. Quella molteplicità (che procede non di rado per scarti e accelerazioni inattese) spesso si fa sfuggente e spiazzante, prolungatamente o reiteratamente – appunto – enigmatica. Lo spettatore sperimenta così l'attrazione di forme anche intense di disorientamento, con scioglimenti rassicuranti soltanto parziali e provvisori. D'altra parte il sistema di misteri che attraversa le narrazioni e la forte elaborazione strutturale che le caratterizza spinge a sviluppare una spiccata sensibilità per i meccanismi costruttivi, consente l'esperienza di una ricostruzione di padronanza, almeno o innanzi tutto sul piano dei codici di rappresentazione. In particolare nelle forme di racconto che spingono il lavoro strutturale nella direzione della messa in discussione degli statuti di realtà, problematizzando le coordinate spaziotemporali dell'esperienza, la fruizione si sposta fra questi due regimi. Lo spettatore oscilla dunque (secondo una scala assai differenziata di gradi d'intensità) fra sconcerto dello spaesamento e passione cartografica, vestendo i panni alternativamente del viaggiatore sballottato e del lucido e alacre indagatore. Una condizione dinamica e ambigua, in grado di favorire consapevolezza critica autentica o di farne vivere unicamente la simulazione.

Gomorra, la serialità televisiva

di Tina Porcelli

Ci sono pochi dubbi: Gomorra. La serie è il prodotto televisivo italiano più potente degli ultimi anni. Lo conferma, oltre al successo di critica e pubblico, la sua affermazione al di fuori dei confini nazionali. Merito di una narrazione che fa sua la lezione di Dumas, mettendo al centro il quadro storico-sociale. Ma anche di una rappresentazione del Male complessa e accurata, resa ancora più realistica dalle riprese tra i rioni di Napoli.

Gomorra. La serie è il prodotto originale pay italiano più potente realizzato finora. Completamente differente dalla serialità nostrana di stampo tradizionale, strizza l'occhio alle produzioni americane di successo, inscrivendosi a pieno titolo nell'ambito delle serie tv più riuscite degli ultimi anni al punto che la puntata finale ha raccolto un ascolto consolidato (ovvero quantificato a sette giorni dall'emissione) di oltre due milioni di spettatori. Dal duemila in poi il panorama televisivo è radicalmente mutato e quelli che una volta si chiamavano i telefilm si chiamano ora "le serie". Non "le serie televisive", le serie e basta. Il solo sostantivo "serie" è diventato identificativo di un prodotto che, pur essendo nato per lo schermo della televisione, ha acquisito una dignità cinematografica. Anzi, ha spesso riavvicinato al prodotto audiovisivo persone che dichiaravano di non guardare la televisione e che frequentano sporadicamente le sale cinema. Persino il mensile femminile «Glamour» nell'edizione francese apre il numero di settembre con un'editoriale intitolato *La loi des séries*. La direttrice asserisce che la finestra fittizia davanti alla quale ci si siede a osservare il proprio quotidiano romanizzato e drammatizzato permette agli spettatori di prendersi una rivincita sulle proprie vite, riscattandosi per procura attraverso i personaggi seriali. E, per convalidare le proprie affermazioni, elargisce consigli di psi-

cologia elementare attraverso citazioni di frasi pronunciate dai protagonisti di varie serie famose. Insomma, se una volta erano la letteratura, il teatro e il cinema a dettare mode e tendenze, questo spazio oggi viene sempre di più fagocitato dalle serie.

Quando la crisi ha investito il mondo del cinema, Hollywood ha mutato la propria logica produttiva investendo da un lato in prodotti ad altissimo budget e con un cast importante e, dall'altro, in film piccoli che richiedevano uno sforzo economico contenuto. Progressivamente è stata così erosa tutta la fetta di mezzo, il cosiddetto cinema medio che rispondeva all'esigenza di un pubblico amante dell'intrattenimento senza disdegnare il film d'autore. In Europa, invece, il passaggio al digitale terrestre e la proliferazione delle *pay tv* hanno cambiato il modo di produrre e fruire la televisione, in particolare il prodotto seriale. Un tempo, la condanna di un genere ritenuto nazionalpopolare derivava soprattutto dall'idea che la struttura seriale rappresentasse un depotenziamento della creatività e dell'originalità del manufatto narrativo filmico. Ancora una volta, la lingua non mente: il "grande" schermo del cinema era contrapposto al "piccolo" schermo della televisione, una terminologia che portava con sé un implicito giudizio di valore estetico. Attualmente però se lo schermo cinematografico si è mantenuto invariato, non altrettanto si può dire di quello televisivo, passato dal punitivo formato quadrato del tubo catodico che tranciava impietosamente il frame del cinemascope al formato panoramico dell'alta definizione, fino all'attuale qualità del 4K e del 3D. Ci sono sale domestiche attrezzate con televisori a tutta parete e sistemi audio *home theatre* che non hanno nulla da invidiare alle sale cinematografiche. E le televisioni hanno dovuto soddisfare la crescente domanda di prodotti di intrattenimento di qualità. Ci hanno pensato non tanto i *broadcasters* generalisti, quanto le reti televisive a pagamento, continuamente alla ricerca di contenuti adatti a soddisfare il proprio pubblico pagante e, salvo alcune eccezioni, per molti anni la produzione americana è rimasta la sola a dominare il mercato internazionale avendo anticipato i cambiamenti ancora in nuce nello scenario europeo.

La serialità televisiva ha occupato quindi lo spazio lasciato vuoto soprattutto dal cinema di genere, quel prodotto intermedio su cui l'industria cinematografica investe sempre meno, avendo

scoperto il mondo più redditizio delle serie. Rispetto ai film, queste ultime possono raccontare al meglio una storia sviluppandola su un numero di ore più dilatato e non hanno remore a raccontare per il semplice gusto di intrattenere lo spettatore. Anche la modalità della fruizione è radicalmente mutata e questo porta con sé un' aumentata richiesta di ore di programmazione. Dalla singola puntata messa in onda settimanalmente si è passati alla possibilità di fruire l'episodio in modalità lineare, *time-shifted* o *on demand*, fino ad arrivare al fenomeno del *binge-watching*, un'abbuffata bulimica che consiste nel guardare più puntate di seguito al punto di terminare la stagione di un'intera serie in un solo giorno. L'americana *pay tv* Netflix aveva fatto del *binge-watching* uno dei fattori chiave su cui puntare per attrarre nuovi clienti sottraendoli alle reti concorrenti, tanto che in America è diventata una pratica ampiamente diffusa studiata dagli psicologi come fenomeno di estraniamento sociale.

La coeva serialità televisiva di successo è caratterizzata da alcune costanti che contraddistinguono il lavoro di ideazione e produzione, elementi che per lo più si ritrovano anche in *Gomorra. La serie*. Come per esempio l'analogia con la struttura narrativa del romanzo, ritenuta la forma più simile al respiro seriale, sia che la fonte sia veramente un libro oppure no. Stefano Bises, uno degli sceneggiatori di *Gomorra. La serie*, suggeriva ai ragazzi che volevano imparare a scrivere serie televisive la lettura di quello che Gramsci definiva «il più oppiaceo dei romanzi popolari», e cioè *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas. Nel testo dello scrittore francese, come in *Gomorra. La serie*, il quadro storico-sociale è indubbiamente uno degli aspetti più evidenti: i soldi facili, gli intrighi, l'acquisizione delle amicizie con l'unico scopo del profitto personale, la smania per il potere, le ascese fulminee e i crolli repentini. In *Gomorra. La serie* si riconosce ampiamente la pluralità di piani del *feuilleton*, basata sull'aggrovigliamento dell'intreccio, sull'accumulazione dei tradimenti e delle rivelazioni, sul succedersi dei colpi di scena. Di volta in volta, vanno in scena il massacro, la faida, la nemesi. L'utilizzazione della tecnica appendicistica è amplificata nello svolgimento di alcuni specifici episodi, incentrati su un bipolarismo della cronologia che contrappone in chiave antinomica i movimenti di alcuni personaggi chiave. Come, per esempio,

il montaggio alternato del figlio del boss che affitta una limousine per corteggiare una ragazza impressionandola con i mezzi di cui dispone mentre, nello stesso momento, il padre già in prigione viene trasferito con il blindato nel carcere di massima sicurezza.

La serie italiana prodotta da Sky Italia e venduta in oltre cinquanta paesi all'estero ha perso il *côté* sociale che la caratterizza qui da noi. La considerazione che quel mondo camorrista esista realmente è secondaria e *Gomorra. La serie* viene vista semplicemente come un *gangster movie* alla pari dei *Soprano*. Come in quest'ultima, al centro della narrazione c'è una famiglia, il clan dei Savastano. Una delle costanti di una serialità riuscita suggerisce di puntare sull'individuazione di personaggi fortemente fisionomizzati, ed ecco qui tratteggiata una triade perfetta: padre, madre, figlio. Tre ruoli e tre registi, scelti ognuno per dare un punto di vista di un personaggio. Stefano Sollima, già noto per la serie di *Romanzo criminale*, per il patriarca Pietro; Francesca Comencini porta il suo sguardo femminile nella rappresentazione di Donna Imma; e Claudio Cupellini per Gennaro detto Genny, il figlio del boss, viziato e strafottente, ma anche l'incarnazione del nuovo che avanza, una mentalità inedita di stampo imprenditoriale e collusa con la politica. A questi tre "regni" si aggiungono altri due personaggi di spicco. L'antagonista Salvatore Conte che cerca in tutti i modi di sottrarre il mercato dello spaccio ai Savastano e lo scagnozzo del boss Ciro che, nella successione di Genny a don Pietro, tradisce e fa il doppio gioco nella speranza di consolidare la propria posizione di potere. Sono appunto le relazioni tra i personaggi a costituire il fulcro della serie, poiché la trama di per sé è architettata su fatti minimi ed eventi di cronaca più o meno importanti.

I personaggi di *Gomorra. La serie* sono più reali, più normali e proprio per questo più raccapriccianti del film di Matteo Garrone del 2008. Perché la lunghezza più distesa della serie consente di spalmare su un arco più ampio le vite di questi uomini che escono di casa salutano la moglie, vanno a uccidere a sangue freddo e poi ritornano e mettono a letto i figli come se avessero trascorso una tranquilla giornata in ufficio. *Gomorra. La serie* è il racconto corale di un universo criminale ma, in questo mondo malavitoso disfunzionale e grottesco che diventa sempre più cupo, alla base c'è una famiglia,

ci sono delle relazioni ordinarie che puntano a un coinvolgimento immediato e viscerale dello spettatore. Un tradimento è sempre un tradimento e se da un lato si sollecitano a tal proposito le reazioni emotive del pubblico, dall'altro, nell'esecuzione della vendetta lo si libera dal senso di colpa collettivo per la violenza attraverso la proiezione del senso di colpa sul colpevole. Il rapporto padre-figlio, le amicizie tradite, le infedeltà sono temi universali e il successo della serie risiede certamente anche in queste dinamiche comuni oltre che nel realismo del contesto narrativo.

Uno dei maggiori pregi di *Gomorra. La serie* va forse riscontrato proprio nella percezione di un consolidato equilibrio tra i fattori ridondanti ed enfatici della rappresentazione del Male e l'aspetto realistico della narrazione. In questo prodotto c'è un livello di accuratezza nella messa in scena dell'ambientazione mai vista prima in una serie italiana. E se le case dei camorristi sono il trionfo dell'opulenza e degli stucchi dorati, con televisori giganteschi incorniciati come se fossero quadri, statue della Madonna e busti di marmo anche in bagno che rispecchiano il delirio di onnipotenza di questi personaggi, c'è poi il vissuto delle strade e dei bar, i vicoli sporchi e stretti dove si consumano gli agguati, gli squadri e anonimi edifici popolari delle periferie. Non si gira dentro ambienti ricostruiti negli studi televisivi, ma dentro la realtà, per le vie di Napoli. La Scampia che si vede non fa da semplice sfondo, ma assurge essa stessa al ruolo di protagonista. I luoghi identificano i criminali e le loro gesta che spesso avvengono nel buio della notte, in edifici dismessi, in spazi deserti ammassati di rifiuti oppure alla luce accecante del giorno, in mezzo alla gente. Inoltre, se necessario, i luoghi addirittura si spostano per seguire le traiettorie dei personaggi. Il racconto attraversa la nostra penisola, giunge a Milano per mostrare il mondo vacuo dei finanziari eleganti e dalla parlantina sciolta, entra negli uffici di chi gestisce il business, arriva fino a Barcellona e poi ritorna indietro attraversando in macchina la Costa Azzurra. Il messaggio è perturbante: il Male è ovunque, è infiltrato dappertutto, va oltre i ghetti dei criminali. In quest'ottica assume cruciale importanza la funzione demandata alla lingua, il cui scopo è convalidare il realismo della materia narrativa. Scegliere di mantenere il dialetto è forse stata la scelta più complicata, perché se da un lato si doveva fare i conti

con il problema della credibilità, dall'altro non si poteva perdere di vista la fruibilità del prodotto che sarebbe certo stato penalizzato dai sottotitoli. Così, dopo aver scritto il copione, gli sceneggiatori hanno lavorato a stretto contatto con delle persone di Scampia e di Secondigliano per tradurre in dialetto i dialoghi e, laddove i discorsi sarebbero risultati incomprensibili, hanno scelto di ancorare la frase ad alcune parole riconoscibili che permettessero di cogliere il senso di quello che si dice, anche senza comprendere tutti i singoli termini. Una geniale rilettura dello strumento linguistico del grammelot che aveva raggiunto i suoi esiti più alti con Chaplin e Dario Fo e che qui trova un uso incredibilmente funzionale nell'interpretare emozioni e suggestioni di una lingua incomprensibile ai più.

La collaborazione per ragazzi

di Andreina Speciale

Cicliche o divise in episodi autoconclusi, le narrazioni seriali per bambini e ragazzi hanno riscosso nel corso degli anni duemila un vistoso successo commerciale, riverberato da adattamenti in altre nazioni o in altri linguaggi transmediali. I vincoli di costruzione posti esigono oggi lo sforzo non più di un singolo, quanto di un team di scrittori. Una modalità di scrittura collaborativa che si avvicina a quelle già praticate da tempo da fumetto e cinema; e che costringe a un ripensamento del ruolo dell'autore.

Dal libro all'IP

Era il 1905 quando Edward Stratemeyer, nato a New York da genitori tedeschi, creava lo Stratemeyer Syndicate, una vera e propria “fabbrica” di talenti letterari, da lui stipendiati e organizzati per servire da *ghost writers* a una vasta produzione di titoli per bambini e ragazzi, che poi Stratemeyer editava e ripubblicava sotto gli pseudonimi più diversi. Nacquero così alcuni classici della letteratura d'intrattenimento per ragazzi, come le serie *Tom Swift* (1910), *The Hardy Boys* (1927) e *Nancy Drew* (1930), premiate da un istantaneo successo di pubblico e di lunga durata negli anni.

Nel 2004, il «New Yorker» scriveva che quel che Edward Stratemeyer aveva inaugurato per l'editoria per ragazzi assomigliava a ciò che Henry Ford aveva compiuto per le automobili: una rivoluzione. A ben vedere, Stratemeyer non aveva fatto altro che trasferire nell'ambito della creazione di serie letterarie un metodo organizzativo che altri media, come il cinema o il giornalismo, conoscevano da tempo. Eppure il preconetto romantico di un autore isolato, capace di informare l'opera d'arte della sua irriducibile singolarità, perdurava intatto attraverso i decenni e rendeva innovativa, ai limiti dello scandalo, l'idea di un opificio di scrittori capaci di lavorare insieme.

Oggi, in Italia come all'estero, il metodo Stratemeyer alla creazione di prodotti seriali per bambini e ragazzi trova una fortunata applicazione in alcune delle più moderne *factory* di contenuti transmediali. Vere e proprie macchine per l'invenzione del bestseller, queste aziende assoldano manovalanza creativa di vario genere allo scopo di fondare un universo narrativo, dare alla luce un personaggio o un'ambientazione fantastica, in breve di generare una IP, una *intellectual property*. È l'IP, infatti, e non soltanto il libro, il bene primario della nuova industria dei contenuti, la moneta da spendere tanto sul mercato editoriale quanto sul mercato delle licenze, dell'audiovisivo e del merchandising. Senza che i secondi siano necessariamente derivazioni del primo, come dimostrano i recenti casi di *Masha e Orso* o *Peppa Pig*.

Inoltre non ogni serie è creata uguale: esistono serie aperte, formate da una successione di episodi che cominciano e finiscono, e serie chiuse, in cui il ciclo della narrazione è unitario, ma spezzato per ragioni di opportunità editoriale in più volumi. Le prime presentano *flat characters* di nessuna evoluzione nel corso delle puntate, le seconde tracciano un arco di cambiamento per i personaggi, dall'inizio alla fine della storia. Le prime, come *Diario di una Schiappa*, attraggono anche i lettori occasionali; le seconde, come *Percy Jackson* o *Hunger Games*, presuppongono lettori forti. Tra i due modelli esistono invero molte ibridazioni, ma scrivere serie rimane un esercizio per esperti, ad alto coefficiente di imprevedibilità: la committenza o i lettori possono imporre di continuare o terminare improvvisamente la storia che ci si preparava a raccontare. Da qui deriva l'esigenza di mettere in pentola una narrativa liquida, che sappia diluirsi in molte o poche puntate e che sappia mescolarsi, senza contaminarsi troppo, come ingrediente di base di possibili futuri adattamenti. Un lavoro per cui non basta un cuoco, ma serve almeno un'intera cucina.

Fabbriche di sogni: Atlantyca e le altre

Transmediale sin dalla fondazione, Atlantyca Entertainment è l'azienda italiana che ha costruito nel tempo un impero di estensione sovranazionale grazie alle sue fortunate serie per ragazzi e alle re-

lative proprietà intellettuali. Atlantyca nasce a Milano nel 2006, su iniziativa di Pietro Marietti ed Elisabetta Dami: entrambi lasciano la casa editrice di famiglia per un gruppo di nuova concezione, che già dall'inizio include una divisione Animation and Distribution per lo sviluppo dei progetti audiovisivi, una divisione Consumer Products che si occupa di acquisire e gestire licenze e un'agenzia per la vendita dei diritti di traduzioni. La società controlla la IP Geronimo Stilton, un colossale brand che assomma centinaia di libri, serie animate, *applications*, videogiochi e quasi centotrenta milioni di lettori in tutto il mondo. «Storie da ridere», «Grandi libri», «Cronache dal Regno della Fantasia», «Grandi classici», assieme a tutti gli *spin-offs* ambientati in tempi e luoghi diversi da Topazia, o dedicati ai tanti *characters* comprimari del topo investigatore, sono infatti sviluppati da una divisione editoriale dell'azienda che opera di concerto con lo staff dell'editore Piemme.

Appena un anno dopo, Atlantyca vara Dreamfarm, una società di consulenza e *factory* letteraria che si incarica di progettare idee di libri per bambini e ragazzi. Il nuovo ramo d'azienda raccoglie, sotto l'egida di Pierdomenico Baccalario, autori e illustratori di provata esperienza, perché lavorino in team alla stesura di un progetto editoriale: l'idea è poi proposta per l'acquisto a editori italiani o stranieri, e affidata infine alla scrittura di un solo componente della squadra creativa. Grazie a questo metodo, dal 2007 al 2016 (anno in cui Atlantyca ha chiuso Dreamfarm e riassorbito le sue attività all'interno dell'azienda madre), nascono serie di straordinario successo commerciale per Piemme, Mondadori, Giunti, Salani, Nord-Sud, Fazi e molti altri. Sono *Agatha Mystery*, *Century*, *Milla & Sugar*, *Klincus Corteccia*, *Ulysses Moore*, *Sherlock*, *Lupin & io*, *La bottega Battibaleno*, *Dinoamici*, *Milly Merletti*. Atlantyca ha una serie per ogni genere e per ogni fascia d'età: i suoi titoli colonizzano i cataloghi di molti marchi editoriali e affollano gli scaffali delle librerie, facendosi spazio accanto alle collane di romanzi singoli come «Battello a vapore», «Gl'Istrici» o «Oscar Junior» Mondadori, che avevano invece dominato il decennio precedente.

Gemme editoriali dalle molte facce sono anche le serie Pimpa o Giulio Coniglio, che Panini pubblica, di concerto con i

rispettivi autori, in diverse edizioni e formati; vere e proprie IP per i più piccoli, vantano numerosi adattamenti in animazione, *applications*, riduzioni teatrali, movimentando un intenso traffico di licenze. Tra le altre industrie che si avvalgono di una squadra di creativi valgono senz'altro una menzione: Marvel Comics, che inserisce ed espunge scrittori e disegnatori sempre diversi per lavorare intorno alle sue storie; Alloy Entertainment, una *factory* specializzata nelle serie per ragazzine (*Gossip Girl* edito da Fabbri e poi da Rizzoli); Disney, che propone *novelizations* in serie delle sue proprietà di maggior successo (un nome per tutti: *I diari di Violetta*). E infine, la fucina di scrittori di James Patterson, un marchio di fabbrica da trecento milioni di copie.

Come tutti gli autori, anche Patterson ha iniziato la carriera con un solo libro: nel corso del 2016 ne ha già pubblicati quindici, ed è perennemente in cima alla classifica di «Forbes» degli autori più pagati al mondo. Patterson, che pubblica principalmente serie per adulti e per ragazzi (scuola media), non fa mistero di avvalersi di una nutrita squadra di coautori e di revisori, specializzati per genere. Il suo metodo creativo – spiegò nel 2010 il suo editor Michael Pietsch al «New York Times» – consiste nel consegnare una sinossi dettagliata a uno dei suoi *ghost writers*, che scrive i capitoli e che li restituisce a Patterson per la lettura, la revisione e, se necessario, la riscrittura. Nel descrivere il lavoro del suo maestro, Pietsch cita Duke Ellington: come il celebre compositore jazz, anche Patterson «ha bisogno di un'orchestra, per sentire come suona la sua musica».

Dall'industria dei contenuti all'artigianato delle storie

A metà tra un direttore d'orchestra e uno “spacciatore di storie”, Pierdomenico Baccalario può a buon diritto definirsi il James Patterson italiano. Già qualche tempo prima che l'esperienza presso Atlantyca Dreamfarm terminasse, Baccalario capitaneggiava gli “Immergenti”, un manipolo di autori determinati, più che a emergere, a «tuffarsi nel mondo dei sogni» e farsi creatori di storie per ragazzi. Oggi vive tra Acqui Terme e il Regno Unito, dove ha fondato Bookonatree, «one-of-a-kind Literary Agency». Nella valigia

Baccalario ha messo quel metodo di scrittura collaborativa che aveva inaugurato come “immersgente” e che ora dà linfa all’albero delle sue storie.

Bookonatree commercia con editori di tutto il mondo, offrendo idee di progetti editoriali, in serie o *stand-alone*; l’agenzia promette ai clienti: «when you hire one of our authors, you hire the entire team» («quando vi affidate a uno dei nostri autori, vi affidate all’intera squadra»). Dalla combinazione di talenti e competenze assai specifiche Bookonatree può diramare un’infinità di narrazioni diverse, in almeno quattro lingue, ma più che alle potenzialità creatrici della sua squadra, Baccalario sembra interessato al sodalizio che si crea tra i suoi autori: nelle sue parole, in un’intervista per «Tirature» del settembre 2016, Bookonatree è «un circolo collaborativo» fondato su uno «scambio di tipo etico, e non commerciale», i cui partecipanti sono scelti «sulla base di entusiasmo e fiducia» e possono «contare l’uno sull’altro».

I soci di Bookonatree non si danno regole compositive, ma sono tenuti all’osservanza scrupolosa di un codice di condotta. «L’idea può venire da dovunque e da chiunque»: dalla committenza, da un’occasione di incontro o da un file condiviso su Dropbox. Su quest’idea è concesso «aggiungere, in maniera alluvionale, dettagli, pareri, consigli». O domandare una consulenza, prima di cominciare la stesura: «all’esperto di biomi, Jacopo Olivieri; al genio delle trame, Alessandro Gatti; o di ambientazione fantasy, Marco Menozzi». «Progettiamo insieme le opere, le assegniamo al nostro interno, ma non siamo un collettivo di scrittori», racconta Baccalario. «Ciascuno è responsabile del proprio lavoro, su cui mette la firma.» Pur condividendo l’ideazione complessiva e i contatti editoriali, hanno stili diversi e rivendicano personalità distanti. Però si editano vicendevolmente, e si divertono moltissimo. «L’aiuto è sulla costruzione della storia, e non sulla scrittura: la scrittura nel nostro gruppo viene dopo l’incanto di aver costruito un mondo.»

Alla ripartizione dei carichi di lavoro corrisponde un’uguale ripartizione dei proventi, divisi tra autore designato, agenzia ed eventuali consulenti. Cifre e percentuali sono scritte nero su bianco in contratto prima che la stesura cominci: «non c’è stigma a parlare di denaro». Non è raro che il gruppo si occupi di *coaching* letterario

per scrittori che non sono soci, o che pubblicano per adulti, interessati a capire come si imbastisce una narrazione a puntate.

A Baccalario e agli autori che da anni lo accompagnano è unanimemente riconosciuta un'imbattibile esperienza nell'invenzione di articolati universi seriali. Complici i numerosi *noms de plume* dietro i quali il clan ama celarsi, però, l'attrazione commerciale per il suo marchio ha forse preceduto l'assegnazione di valore letterario da parte della critica. Come è accaduto per il cinema prima, per il fumetto e le serie tv poi, l'istituzione fatica a legittimare creazioni di intrattenimento che non siano il parto faticoso di un'unica mente artistica. Lo *show runner* di Bookonatreè al contrario considera la serialità «un valore assoluto nella narrativa per ragazzi, dai tempi di Dickens o di Dumas», e rivendica per sé un ruolo da artigiano, non dissimile da quello di uno chef o di uno stilista che si circonda di validi collaboratori. O da quanto accadeva nelle botteghe italiane del Rinascimento, dove i grandi artisti si formavano imparando gli uni dagli altri. «Ancora oggi ci basta attribuire un qualsiasi quadro a questa o quella "scuola" per vederne salire le quotazioni.»

GLI AUTORI

Alte tirature

La fatica di volare
di Giovanna Rosa

Donato Carrisi, il re pugliese e
internazionale del thriller
di Luca Gallarini

Romanzoni effettistici e coinvolgenti
di Elisa Gambaro

Manara, frammenti di un segno amoroso
di Paolo Interdonato

Un genere sentimentale di tipo nuovo
di Maria Serena Palieri

L'autoritratto di una generazione
di Mario Barenghi

Il piccolo mondo utopico
di Luca Doninelli
di Paolo Giovannetti

Silvestri, Baglioni, Conte, De Gregori:
interviste possibili
di Umberto Fiori

ALTE TIRATURE
La fatica di volare
di Giovanna Rosa

A quarant'anni dal successo clamoroso, il libro di Rocco e Antonia torna in libreria, in forma di graphic novel. L'idea era buona per conquistare alla lettura il pubblico dei ragazzi che amano Zerocalcare; ma fra le nuvolette del fumetto i porci, impiombati da inchiostro moralista, perdono le ali: sfumano i colori dell'allegrezza spavalda e si dissolvono le provocazioni della voce femminile.

Sono tornati Rocco e Antonia: hanno compiuto quarant'anni e non li dimostrano.

Rimettere in volo i due studenti contestatori e scoperecci, affidandone le vicende ai disegni del *graphic novel* era una buona idea, non meno azzardata di quella che tanto scandalo sollevò nel 1976, quando l'opera scritta a quattro mani da Lidia Ravera e Marco Lombardo Radice venne pubblicata da Savelli. Un *Bildungsroman* porno-rosa elettivamente rivolto ai ragazzi dei movimenti, studentesco e femminista.

Nel nuovo *Porci con le ali*, edito da Bompiani, il sottotitolo di allora, *Diario sessuo-politico di due adolescenti*, è stato eliminato, considerato "illeggibile" dalla stessa autrice (Ravera, *Introduzione*). Peccato: quell'indicazione di genere chiariva, sin dalla copertina, il nucleo più provocatorio del progetto: si trattava di una *fiction*, un racconto di formazione, narrato in presa diretta, dalle voci dei protagonisti sedicenni. Se ne esaltava l'efficacia, ancor oggi perdurante, di un titolo che, ricavato da un saggio di antipsichiatria (David Cooper, *La morte della famiglia*), bruciava ogni connotazione ideologica, per insediarsi con spregiudicatezza nel campo della letteratura d'intrattenimento. Era il primo libro di una collana intitolata «Il pane e le rose» e i colori sgargianti della veste editoriale, nove riquadri (3x3) già di taglio fumettistico, non lasciavano dubbi sulla

volontà di sperimentare nuovi modelli e forme di linguaggio «fuori dalle formulette codificate... l'italiano delle piattaforme e delle scadenze» (*Presentazione*).

Era questa la ragione che rendeva il diario di Rocco e Antonia, a detta dei suoi stessi curatori, «un libro anomalo nel panorama della stampa di sinistra degli ultimi anni» (Usai-Pintor, *Dialogo a posteriori*): troppo esplicita l'urgenza di pathos proiettivo con cui la scrittura narrativa rappresentava l'autocoscienza giovanile, intessuta di desideri e paure, smanie e rimorsi. Grazie al racconto "autobiografico" dei due liceali cadeva d'un colpo il pesante interdetto che non solo il pubblico dei contestatori ma anche l'élite colta più impegnata aveva lanciato contro il romanzo di piana leggibilità, peggio di alte tirature: «Il successo, in quell'epoca e in quell'ambiente, era farina del diavolo, indizio di intelligenza col nemico», ricorda oggi Ravera, con una punta di malcelato orgoglio (*Introduzione*).

Ai ragazzi di «sedici-diciotto anni vivi e contraddittori delle piazze e delle scuole» (*Presentazione*), che divoravano pamphlet di rivolta e vademecum di lotta, mentre di nascosto leggevano fumetti e «giornaletti porno» o «sexifavole», per dirla con Rocco, veniva offerto l'invito a partecipare immaginosamente alle avventure iniziatiche di due coetanei e a scoprire di quante ambiguità era permeato l'«assioma» urlato in assemblea e nei cortei: «il personale è politico».

Affidare alla doppia penna di Rocco e Antonia il resoconto diretto degli eventi e soprattutto delle rimuginazioni che li accompagnano prima durante e dopo conferiva uno spessore di verità crucciosa alle illusioni titubanze e sogni che cadenzano il duplice percorso di *Bildung*. Comune a entrambi i protagonisti la spavalderia impudente del turpiloquio, venato, peraltro, dalle sprezzature ironiche di chi, intellettuale in erba, sa come arginare le fantasie più trasgressive. Diversa, invece, la trama di rovelli con cui i due ragazzi si confrontano con la sessualità e i suoi mistificanti volti di naturalità e normalità. A darne conto è l'alternanza delle voci monologanti che organizzano i materiali d'intreccio, spesso divaricando in sequenze contrapposte l'orditura del singolo capitolo. E poco importa se, nel gioco erotico-politico, Rocco appare più tontolone e Antonia più sfacciata e arrogante, se dalle reciproche esperienze d'omosessualità

ricavano guizzi di identità diversamente conturbanti, ciò che conta è l'urto, aspro anche crudele, con cui si fronteggiano i due punti di vista. Il romanzo sceneggiava originalmente, nelle forme accattivanti della leggibilità, il cozzo irriducibile fra l'ultratraddizionale desiderio maschile di possesso e la reazione aggressiva di una femminilità tanto più desiderosa di infrangere i ruoli canonici, quanto meno disposta a rinunciare alle aspirazioni rassicuranti del sentimentalismo di coppia. L'impossibile *happy end*, mentre diluiva il tono mieloso della vicenda – aveva ragione Brunella Gasperini a giudicarlo «una storiella d'amore, rosa con variazioni sessuali» (*Pubblico* 1977) – corrodeva per via letteraria il più urlato degli slogan dell'egualitarismo sessantottesco, fondato sulla persuasione ingenua che da una scelta politica rivoluzionaria discendeva il trionfo di una affettività senza conflitti.

In quel finale non pacificato si raggrumava la forza d'urto polemica con cui il “diario sesso-politico” di due sedicenni puntava a coinvolgere il pubblico ampio del movimento che, d'altra parte, dimostrò di essere ben attrezzato a cogliere, sotto l'anonimato autoriale, la diversità di penna che opponeva il “lei” di Lidia Ravera al “lui” di Marco Lombardo Radice. E a parteggiare per l'una, sfrontata e antipatica, o per l'altro, ricetta infantilmente confuso.

Il lasso di tempo che separa il romanzo del 1976 dal nuovo libro ha certo attenuato lo slancio utopico del motto “il personale è politico”, ma il nodo di contraddizioni è rimasto tale; né è diminuita la riluttanza dei giovani lettori ad apprezzare le opere di letterarietà canonica. La riscrittura di *Porci con le ali* nelle forme inedite del *graphic novel* si prestava a diventare un esperimento non banale per intercettare le attese di chi ha sancito il successo di *Dimentica il mio nome* di Zerocalcare, di *Cinquemila chilometri al secondo* di Manuele Fior.

Peccato che nel passaggio dalla coppia di autori Ravera e Lombardo Radice al team di sceneggiatore e disegnatori Giffone, Longo e Parodi, il diario di Rocco e Antonia perda la carica di sgangherata baldanza contestatrice: i porci con le ali si normalizzano, e nella rappresentazione fumettistica sbiadisce non solo l'impeto della ribellione collettiva, ma ancor più il fervore antitradizionalista delle privatissime pulsioni della sessualità adolescenziale.

L'età dei tre autori del *graphic*, coetanei di Rocco e Antonia, nati cioè alla fine degli anni settanta, lasciava ben sperare sulla convergenza di idee e sentimenti con le figure *fictae*, ma l'omogeneità di gender vanifica la strutturale, dissonante polifonia compositiva.

Quasi a compensare il vuoto autoriale al femminile, tre striminzite indicazioni editoriali attribuiscono, in pagina interna, la "calligrafia" dei titoli dei capitoli e una manciata di vignette a tre disegnatrici. Pochi risarcimenti appaiono così incauti e maldestri: indizio ulteriore, peraltro, dell'incomprensione del meccanismo ironico che, nel gioco autorifrangente tra testo e paratesto, fungeva da controcanto registico alle vanterie sprovvedute dei protagonisti: 3. *Rocco cerca al cesso la sua rifondazione morale e culturale*; 10. *Mettili la maglietta Vladimir Illic!*; 16. *Pentita e confusa Antonia arrossì*.

Il guaio, ovviamente, non sta nell'abrasione delle quote del politicamente corretto, ma nella monotonia cupa, un po' asfissiante, che la scelta univoca imprime al *graphic novel*. La sceneggiatura di Manfredi Giffone ritaglia i nuclei d'intreccio marcatamente osceni, recupera le testimonianze più sguaiate e irriverenti dei due protagonisti, ma nessuno scarto di stile si apre nelle "nuvolette" attribuite a Rocco e Antonia. Nessun segno grafico, d'altra parte, aiuta a distinguere azioni e comportamenti dalle fantasie erotiche e dalle visioni autogratificanti con cui i due studenti si concedono compensazioni e vie di fuga dalla prosaica concretezza quotidiana. Esempiare la sequenza finale del secondo capitolo, in cui nel romanzo di Ravera e Lombardo Radice, l'artificio della "variante uno" e "variante due" delle avventure di Antonia sull'autobus movimentava, per via fantasmatica, l'incontro con l'adulto troppo perbene.

Ciò che nel testo del '76 valorizzava, pur con il gusto un po' furbesco dell'impudicizia scurrile, le molteplici differenze di scrittura qui si inabissa nel fluire compattamente monocorde delle inquadrature, che evitano ogni tratto contrastivo, ogni mossa allegramente straniante. La geometria fissa delle vignette allineate per quadrato o doppio quadrato, lungi dal dare visibilità scherzosamente scombinata alla *Bildung*, rinchioda la vicenda in una griglia rigida, che nessun varco apre all'immaginazione dei lettori. L'impaginazione dell'incipit dei venti capitoli si ripete con invarianza piatta – nu-

mero, titolo e disegno unico a banda lunga –, peccando talvolta di banalità, spesso di allusività insipida e perbenista.

L'effetto di lettura è reso ancor più pesante dalla scelta severa e riguardosa del bianco e nero. Forse per omaggio alla tradizione alta dei *comics*, Fabrizio Longo e Alessandro Parodi non prevedono alcun guizzo di colore, di rosso neanche mezza traccia, scomparso anche dal titolo. A prevalere, nella consequenzialità uniforme dei disegni, sono le macchie spente di grigio e i grumi lividi di ombre minacciose. Le sbavature scontornate dei ritratti restituiscono la mestizia squallida della solitudine anonima, mai l'esuberanza festosa del movimento: altro che volontà sfrontata di cambiare il mondo, politico e personale, che animava la provocante Antonia e contagiava il bel ricetto.

La cupaggine dei tratti grafici non solo induce un'impressione complessiva di scacco sconcertante, ma rivela un'inclinazione al moralismo censorio che tarpa, senza rimedio, le ali dei due protagonisti: l'ottica conformista, che confligge con il gusto ribelle del libro edito da Savelli, raggiunge l'acme nelle sequenze più intenzionalmente scandalose. Il famoso incipit affidato alla voce insolente di Antonia che si masturba, «Cazzo. Cazzo cazzo cazzo. Figa. Fregna ciorna», qui ha come sfondo un giardino e la protagonista, ragazzetta saltellante con la corda, sembra Cappuccetto rosso in attesa del lupo. Peggio va con il capitolo centrale, 11. *Oltre la sodomia, l'amore...*, punto di svolta dell'intera vicenda. Non c'è dubbio che tradurre in fumetto l'eccitazione di Rocco mentre sodomizza la compagna, che non solo non prova piacere ma patisce per «aver perso un'altra verginità», richiedesse uno sforzo di fantasia inventiva non scontato; e tuttavia l'idea di sceneggiare la sequenza come una gara di pattinaggio in cui la coppia si lancia in eleganti acrobazie, disegnando sul ghiaccio i cinque cerchi olimpici, è un colpo basso per i vecchi lettori di *Porci con le ali*. E forse anche per il pubblico più giovane, abituato ai *graphic novels*, a firma femminile, dove il percorso di *Bildung* chiarisce che «troppo non è mai abbastanza» (Ulli Lust).

ALTE TIRATURE
Donato Carrisi,
il re pugliese e
internazionale del
thriller

di Luca Gallarini

Donato Carrisi da Martina Franca (Taranto) può vantare numerosi e affezionati lettori anche fuori dei confini nazionali. I suoi thriller, dai tanti tratti anglosassoni, sembrano scritti per essere tradotti: dall'italiano all'inglese, al francese e persino al cinese, dalle parole mute fatte d'inchiostro al linguaggio televisivo. Per discuterne, però, bisogna infrangere l'undicesimo comandamento: «Non dirmi come va a finire!».

Come i serial killer a lui cari, di cui nessuno si accorge finché dai gattini non passano agli esseri umani, Donato Carrisi ha esordito col botto. La sua carriera di scrittore, «breve storia di un grande successo», è cominciata otto anni fa con *Il suggeritore*, assai apprezzato anche all'estero: «Questo romanzo» ha fatto sapere Ken Follett «è stato il mio paradiso». Da allora solo bestseller internazionali, a dispetto del nome italiano, pugliese anzi, in copertina: «Carrisi? figlio di Al Bano?» chiedono i buontemponi.

E prima? Le cronache ricordano prove modeste a teatro («Nessuno mi filava»), due romanzi nel cassetto («Non li hanno pubblicati» confessa al «Corriere della Sera». «Meno male, sarebbero stati un precedente pericolosissimo») e una sceneggiatura controversa nel cestino («Bocciata pure quella, troppo anglosassone»). Ma si tratta di capitomboli innocenti, che diventano funzionali al narcisismo d'autore: se una bibliografia pregressa non esiste – ci fa capire Carrisi – è perché il thriller qui in Italia l'ha portato lui, con fatica e cocciutaggine.

Fondamentale, in questa fase pionieristica, si è rivelata un'esperienza per certi versi incongrua: la gavetta come sceneggiatore per la televisione generalista e perbenista. Sono di suo pugno, infatti, le storie di *Casa famiglia*, *fiction* con Massimo Dapporto – quan-

do ancora non entrava nelle case altrui a vendere pacchianissime lire placcate in oro –, film non memorabili come *Nassiriya. Per non dimenticare*, e alcuni episodi, più congeniali, di *Squadra antimafia. Palermo oggi*.

Dal lavoro per il piccolo schermo il nostro autore ha imparato a tenere i piedi per terra («Con 300 milioni di dollari è “facile” fare *Guerre stellari*, prova a fare *Casa famiglia* in modo credibile e ne riparliamo») e una sicura conoscenza delle tecniche narrative: flashback e fughe in avanti non hanno segreti per lui, abile a creare suspense alternando i piani del racconto.

La conseguenza più autentica dei trascorsi televisivi, nonché motivo numero uno del successo (meritato) di Carrisi, è però un presupposto di verosimiglianza: la dipintura della realtà secondo i canoni desunti dalle serie tv americane. Scelta inevitabile, perché «in Italia non c’era il *know-how* per fare il thriller», ma sconcertante nei dettagli minuti. Le sue pagine ci restituiscono, incredibilmente, un mondo senza toponimi espliciti ma già visto, convenzionale, dove i poliziotti si frequentano al di fuori dei lunghi turni di pattuglia, fanno colazione con uova e bacon, bevono caffè nero bollente.

Tornano alla mente vecchie glorie come *T.J. Hooker* (l’ex capitano Kirk di *Star Trek*) e *Hunter*, eroi tutti d’un pezzo che sopravvivono d’estate su Rete4, in attesa di una resurrezione retro-chic sulla *pay tv*. Questi telefilm – così si chiamavano, prima che un anglicismo nobilitante li promuovesse a “serie” (fa fede il mitico *Dizionario dei telefilm*, Garzanti 2001) – ormai inguardabili se non per curiosità sociologica, hanno lasciato in eredità un patrimonio narrativo credibile o, per meglio dire, verosimile in relazione al genere della *crime story*. Luoghi e situazioni passati dalla letteratura di intrattenimento alla *fiction* televisiva, e divenuti parte dell’immaginario collettivo: una riserva da cui pescare per mettere in scena quelle trame che da noi, semplicemente, non funzionano.

Per fare un thriller ci vogliono emozioni più intense, più frequenti di quelle del giallo tradizionale: i brividi che scaturiscono dalla violazione dell’ordine costituito (non uccidere, non rubare) devono propagarsi oltre la conclusione della *detection*, e necessitano pertanto di uno spazio (anche mentale) propedeutico ai conflitti

insanabili e ai piccoli e grandi crimini: città con desolazioni urbane, sobborghi con villette facili da scassinare (i condomini non hanno porte sul retro, e poi c'è l'incognita della scala: quale sarà? A, B o C?), paesaggi multiformi quanto le ipotesi delittuose (laghi, montagne, pianure). La vecchia Europa è troppo angusta, e con due guerre mondiali alle spalle ha pensato bene di contenere la conflittualità sociale entro forme di civiltà capaci di smussarne le tensioni più distruttive. Nulla a che vedere con la *wilderness* liberista e geografica americana, dove natura e uomo fanno a gara a esprimere il peggio e il meglio di sé; da noi i delitti sono perturbazioni localistiche, che sceneggiano il male di vivere sullo sfondo di posti dove tutto sommato si vive bene: la Vigata con arancini di Montalbano, la Gubbio di don Matteo, il BarLume di Malvaldi. E si potrebbe citare anche la campagna inglese di Midsomer, dove abita l'ispettore Barnaby. O per converso, per fare cioè un esempio radicalmente opposto, le Vele di Scampia, che stanno in piedi grazie alle preci degli autori di *Gomorra*: ma lì siamo agli antipodi della civilizzazione, e la distanza siderale che rincuora i telespettatori è ribadita dall'incomprensibilità del gergo dei camorristi.

Quando abbandona i territori prediletti della finzione a marca anglosassone – succede con la saga romana di Marcus e Sandra (*Il tribunale delle anime, Il cacciatore del buio*) e *La ragazza nella nebbia* – e torna finalmente dalle nostre parti, le cose non cambiano poi molto: la Roma di Carrisi è ipogea e mutuata da quella di Dan Brown, e ha pure il meteo della megalopoli di *Blade Runner* (piove sempre), mentre Avechot, paesino tipo Cogne sulle Alpi, è deturpato da una miniera di fluorite e beghe religiose in stile *Bible-belt*.

Se la sospensione di incredulità punta dunque sul già noto, sul gioco di riconoscimento e revisione degli stereotipi, le sorprese arrivano, avvincenti e numerose, dal lato investigativo, dove non si dà possibilità di allusione al passato, perché la tecnologia ha fatto piazza pulita del repertorio di trucchi e omicidi a camera chiusa. Fino a non molti anni fa, i tecnici e “quelli della scientifica” erano tipi un po' strani che si recavano sulla scena del crimine dopo che gli investigatori avevano finito di interrogare i testimoni, oggi invece sono loro i protagonisti indiscussi: le indagini vanno avanti a colpi di intercettazioni, esami al microscopio e mappature genomiche di

massa. Anche gli alibi sono modernariato: basta una telecamera o una cella telefonica e *zac!*, ecco una registrazione dei movimenti del sospetto, alla tal ora e alla tal data.

Carrisi affronta l'ostacolo aggirandolo, così come aveva scansato il problema della plausibilità del thriller tra i campanili del Belpaese: dalla tecnologia passa all'indagine sull'uomo, dal gadget all'Io antropologico, senza cedere scopertamente alle soluzioni mostruose e fantastiche che sono tipiche del genere horror. I suoi romanzi sono in effetti variazioni su un unico tema: la manifestazione del male, da intendersi non come entità sovranaturale, bensì come elemento intrinseco alla psiche umana. I serial killer «li chiamiamo mostri» spiega Goran Gavila, il criminologo del *Suggestore* «perché li sentiamo lontani da noi, perché li vogliamo “diversi” [...]. Invece ci assomigliano in tutto e per tutto. Ma noi preferiamo rimuovere l'idea che un nostro simile sia capace di tanto. E questo per assolvere in parte la nostra natura». Nel *sequel* intitolato *L'ipotesi del male*, l'agente speciale Berish rincara la dose: «Le due forze non sono affatto una dicotomia, due opposti necessari per cui senza il male non esisterebbe il bene e viceversa. Il bene e il male a volte sono il risultato di una convenzione ma, soprattutto, non esistono in forma assoluta».

Rispetto al giallo, la cattura del reo perde importanza, pur restando un momento *clou* del racconto: i colpevoli sono così numerosi – e tutti insospettabili – che i più cattivi finiscono per farla franca. E non potrebbe essere altrimenti: l'obiettivo del thriller è sfatare i miti razionali della modernità, innestando il seme del dubbio laddove il poliziesco tradizionale punta alla chiusura del caso e del cerchio.

A questa visione del mondo, a cui non sono estranei gli studi di criminologia dell'autore, fa riscontro un manipolo di tutori della legge: criminologi, investigatori, poliziotti, preti in missione speciale per conto del Vaticano. I quali finiscono invischiati, immancabilmente, nelle stesse trame che dovrebbero svelare: ognuno ha un *lato oscuro* (contro cui servono a poco i freni inibitori) e per farlo emergere è sufficiente una piccola spinta. I veri protagonisti dei libri carrisiani sono dunque i *suggestori*, burattinai che nell'ombra influenzano il comportamento del prossimo nei modi più subdoli

e spietati, facendo leva sulla predisposizione individuale a un male che fa tutt'uno con il bene. Ecco perché è così arduo capire chi sia l'assassino: anche a fronte di crimini efferati, non c'è mai un unico esecutore, soluzione che del resto cozzerebbe con le limitazioni orwelliane della vita moderna. Scopriamo allora che il fantomatico Albert, serial killer che ha sepolto in un campo il braccio sinistro di sei bambine, in realtà non esiste: è l'avatar illusorio di un piano diabolico, ideato da un Suggestore e messo in opera dai suoi aiutanti: un ex compagno di cella, un balordo sadico, un pedofilo mascherato da bravo marino, la poliziotta Sarah Rosa (a cui era stata rapita la figlia) e, rullo di tamburi, il criminologo Gavila, che uccide la moglie da cui si stava separando e il figlio Tommy – per poi conservarne i cadaveri in casa – dopo aver ascoltato un messaggio su nastro inviatogli dal manipolatore («Uccidere, uccidere, uccidere»). Situazione destinata a ripetersi nel *sequel*, dove un ufficiale di polizia si rende responsabile della scomparsa di alcune persone in difficoltà: «Non capisci? Gli regalavo un nuovo destino». Sennonché, rispondendo a stimoli misteriosi, costoro un bel giorno cominciano a vendicarsi dei torti subiti e a comportarsi come giustizieri («il bene [...] si trasforma in male che si trasforma in bene e torna a trasformarsi in male»). La stessa cosa avviene nel *Tribunale delle anime*: un prete in possesso di informazioni riservate esorta alla vendetta i parenti delle vittime di omicidio, rivelando loro nomi e indirizzi degli assassini.

Sulla complementarità sconvolgente delle pulsioni umane si fonda anche *La ragazza nella nebbia*, storia di un professore di scuola che rapisce e uccide un'alunna per diventare ricco e famoso. Il suo piano consiste nel presentarsi come vittima di un errore giudiziario: sa già che a condurre le indagini sarà il superpoliziotto Vogel, un mastino formidabile, ma anche un narcisista patologico con la brutta abitudine di falsificare le prove.

L'apice della reversibilità si raggiunge infine con la figura di Marcus, penitenziere ex serial killer trasformista, capace cioè di assumere le sembianze e l'identità delle sue vittime, tra cui, prima dello scontro che lo lascerà ferito alla testa e senza memoria, quella del prete che gli dava la caccia. L'omicida prende così il posto dell'assimilato, diventando un investigatore al servizio del *Tribunale*

delle anime: un archivio-tribunale che raccoglie e giudica le confessioni relative ai peccati mortali.

L'ossessione per il male porta con sé la predilezione per le istituzioni entro cui il suo manifestarsi sia imprevedibile, al punto che i romanzi di Carrisi potrebbero avere come sottotitolo «famiglie distrutte»: non si contano i rapimenti, gli allontanamenti da mamma e papà con destinazione orfanotrofio, i matrimoni falliti. La disinvoltura con cui il male si insinua tra gli affetti di casa illumina la precarietà dei rapporti sentimentali, facendo risaltare le motivazioni egotistiche che ne sono parte inalienabile: «Ha amplificato il loro dolore portandogli via il futuro» spiega Gavila riferendosi ai genitori di una bambina rapita, figlia unica. «Li ha privati della possibilità di tramandare una memoria di sé negli anni a venire, di sopravvivere alla propria morte... E si è nutrito di questo. È il compenso del suo sadismo, la fonte del suo piacere.»

Nella *fiction* carrisiana le unioni tra uomo e donna assumono risvolti persino grotteschi, nei loro esiti invariabilmente drammatici: Mila Vasquez, protagonista della saga inaugurata dal primo romanzo, ha una figlia (prevista dal Suggestore) con Gavila, uxoricida e infanticida; il diplomatico sovietico Agapov, impazzito a causa della morte della moglie, costringe il figlio Victor, che da grande sarà un killer transgender, a indossare abiti femminili (*Il cacciatore del buio*); nell'*Ipotesi del male* i Conner, «belli e perfetti», tengono l'ultimogenita chiusa in cantina, e Nadia Niverman uccide Randy Philips, l'avvocato divorzista che aveva fatto scagionare l'ex marito ubriaccone e violento, in una tamarrissima Love Chapel in disuso («Mi sono sposata nella Cappella dell'Amore?!?» esclamava Jennifer, con sgomento, nel 2015 alternativo e distopico di *Ritorno al futuro. Parte II*); il prof squattrinato della *Ragazza nella nebbia* pianifica l'uccisione di Anna Lou dopo aver scoperto il tradimento della moglie con un amante facoltoso. E l'unione si spezza anche quando, con *La donna dei fiori di carta*, dal thriller si passa al noir: il giovane Guzman vaga assieme alla madre per l'Europa, alla ricerca del padre, fuggito per tener vivo l'amore della moglie («Le ho fornito un motivo per volermi ancora»).

Se i genitori sono fuori di testa, non stupisce l'insistenza con cui ricorrono in questi romanzi i surrogati del nido familiare:

ugualmente fallimentari, purtroppo. All'orfanotrofio del *Suggeritore* crescono due assassini, mentre l'istituto Hamelin, gestito da una confraternita di pseudo-satanisti, trasformerà Victor in un perfetto serial killer («Compresero che c'era bisogno del diavolo per alimentare la fede nel cuore degli uomini»): del resto, cos'era il pifferaio della città omonima, se non un rapitore di bambini? *Dulcis in fundo*, l'affidamento ai nonni della figlia di Mila e Goran non impedisce a un'adepta del Suggeritore di intrufolarsi nella cameretta della bambina («C'è una persona speciale che vuole fare la tua conoscenza»). Che dire poi della famiglia allargata ai colleghi? Goran raduna la sua squadra nello Studio, un appartamento attrezzato per le indagini più complesse, riunendo così sotto lo stesso tetto un assassino e un complice; Berish invece, che era stato incaricato di proteggere Sylvia fingendo di essere suo marito, avrà la carriera rovinata dalla fuga della protetta, di cui si era pure innamorato: molti anni più tardi scoprirà che Sylvia era tutto fuorché una povera vittima...

La tendenza al trascolorare degli opposti è riflessa anche dall'ambiguità fisica e sessuale di alcuni personaggi: oltre a Victor/Hanna, si possono citare Madame Li, «l'ermafrodito più famoso di Marsiglia» (*La donna dei fiori di carta*) e Michael Ivanovic, il cui corpo presenta un'inversione degli organi interni detta *situs inversus* (*L'ipotesi del male*).

Spetta agli individui in grado di resistere all'insorgere paritetico di amore e odio il compito di difendere la giustizia e di sopportare l'onere della solitudine («Chi ama sul serio è capace anche di odiare»). Mila è bravissima nel suo lavoro di «cercatrice di bambini scomparsi», perché incapace di provare empatia («il segreto è non avere niente da perdere»): al dolore emotivo sostituisce quello fisico, dedicandosi a pratiche autolesioniste. La fotorilevatrice Sandra Vega, che arriva «sulle scene del crimine con le sue macchine fotografiche con l'unico scopo di fermare il tempo, [congelandolo] nel bagliore del flash», rinuncia alla maternità ricorrendo all'aborto e perde sia il marito David (*Il tribunale*) sia il nuovo compagno Max (*Il cacciatore*), entrambi vittime di uccisori seriali. Il penitenziere Marcus può dedicarsi con agio all'attività di investigatore per conto del Vaticano, non avendo più un passato da cui farsi condizionare: in altre parole, non avendo nessuno.

Carrisi riprende qui il filone giornalistico e romanzesco dei misteri vaticani, che dallo Ior di Marcinkus arriva dritto alla *fiction* di Dan Brown, rielaborando in chiave narrativa e neoilluminista il dicastero della *Paenitentiaris Apostolica*. Il tribunale ecclesiastico diventa l'epicentro di uno sforzo tassonomico di portata enciclopedica: «raccolgendo la più ampia casistica possibile di tutte le colpe, [volevano] comprendere le manifestazioni del male nella storia dell'uomo», per correggerle e prevenirle: «così i penitenzieri si sono trasformati da semplici ricercatori e archivisti in investigatori, prendendo parte direttamente al processo di giustizia» (*Il tribunale delle anime*).

Sorte toccata anche ai preti dei gialli canonici: se «il poliziesco è intrinsecamente laico» in quanto «non presuppone alcuna fiducia in qualche corte di giustizia oltremondana» (Vittorio Spinazzola, *Tirature '07. Le avventure del giallo*) e delle confessioni dell'Io si occupano psicologi e psichiatri, ai sacerdoti non resta che mettere il prestigio della giustizia divina al servizio di quella terrena. E che questa sovrapposizione di ruoli sia ormai pacifica lo dimostra la storia al contrario dell'attore Tom Bosley, che dimise i panni paciosi dello sceriffo Amos Tupper di Cabot Cove, Maine (tanto i casi li risolveva Jessica Fletcher, *La signora in giallo*) per indossare la tonaca di Padre Dowling (*Le inchieste di Padre Dowling*).

Nella Roma di Carrisi, tuttavia, a differenza che a Gubbio o Cabot Cove, «il male generato genera altro male. A volte si comporta come un contagio inarrestabile, che corrompe gli uomini senza fare distinzioni». I penitenzieri danno sì la caccia ai serial killer, ma corrono il rischio di trasformarsi in feroci criminali («Più facevo del male, più diventavo bravo a scovarlo» ammette Jeremiah Smith nel *Tribunale delle anime*) oppure celano un passato terribile, al pari di poliziotti, criminologi e psichiatri. L'ambiguità dei protagonisti corrobora la suspense per quattrocento pagine a volume, nutrendosi di verità scomode: «è dal buio che provengo» dice di sé Mila «è nel buio che devo ritornare».

Altro punto di forza è la costruzione sapientemente calibrata dell'intreccio: l'unità di luogo si stempera nella diversificazione dei piani temporali, e i salti spaziali sono anche cronologici. Si veda *La ragazza nella nebbia*, dove la fissità dell'ambientazione montana

è movimentata dall'intrecciarsi di tre livelli (la storia-cornice dello psichiatra e assassino Flores, il colloquio tra costui e l'agente Vogel, il recupero in forma calendaristica della storia del professore alunnicida) e *Il tribunale delle anime*, che verso la conclusione alterna a Roma la città fantasma di Pripjat, sede della centrale di Chernobyl e luogo in cui è cresciuto, «in cattività», il killer trasformista.

Difficile trovare, nel panorama italiano, chi sappia stare al passo di Carrisi, per capacità di scrittura e intraprendenza crossmediale: dal *Suggeritore*, romanzo nato da una sceneggiatura rifiutata, è in lavorazione una serie televisiva («l'obiettivo è quello di creare una *factory* di scrittori italiani che realizzino produzioni di thriller che possano davvero varcare i confini ed essere realmente globali»).

E difficile, forse impossibile è parlare dei suoi libri senza anticiparne le sorprese: speriamo che lui e i suoi fan non se la prendano. Vuoi mai che un giorno, a scuola, non capiti in classe uno studente con le cuffie, intento a ri-ascoltare, mentre faccio l'appello, il messaggio vocale che un nickname sconosciuto, karrisi73, gli ha inviato su Whatsapp la sera prima: «Uccidere, uccidere, uccidere». Poco male, comunque: un altro romanzo, quello del prof di Avchot, mi *suggerisce* cosa fare.

ALTE TIRATURE
Romanzi effettistici
e coinvolgenti
di Elisa Gambaro

Storie d'amore melodrammatiche e cupe, ostentazione impudica di temi disturbanti, linguaggio colloquiale eppure letterariamente lavorato: questi alcuni degli ingredienti del successo di massa che da più di tre lustri arride ai romanzi di Margaret Mazzantini. In una lunga carriera, la scrittrice ha saputo di volta in volta sintonizzarsi col clima culturale dominante, sia sfruttando le tecniche della sceneggiatura audiovisiva, sia adeguando la sua prosa alle esigenze diffuse di nobilitazione estetica e sollecitazione emotiva.

Da più di un quindicennio, i libri di Margaret Mazzantini godono di vasto gradimento di pubblico e di conseguenti, notevolissimi, successi di vendita: i sette romanzi finora pubblicati superano complessivamente cinque milioni di copie, una cifra che non moltissimi altri scrittori italiani possono vantare. Oltre alle tirature, a parlare chiaramente di un'udienza di massa sono i dati relativi alle ristampe e alle migrazioni dell'opera della scrittrice entro il labirinto delle collane mondadoriane di maggior smercio: nel 2016 *Non ti muovere* è stato riproposto sugli scaffali della grande distribuzione sotto la sigla «Oscar Absolute», collana di bestseller che accoglie pezzi da novanta delle vendite librarie come *Inferno* di Dan Brown, i romanzi di Ken Follett e di Sophie Kinsella, la saga fantasy *Il trono di spade* di George R.R. Martin rilanciata dalla serie tv. Nell'estate 2015, il femminile «Donna Moderna» ha distribuito come *beach read* la «Collana Margaret Mazzantini», all'insegna dello slogan «quattro romanzi bestseller per una vacanza tutta da leggere!».

Come spesso accade in questi casi, gli esordi della scrittrice non facevano presagire simili exploit. Dopo una carriera soprattutto teatrale, condita con esperienze di sceneggiatura per tv, Mazzantini si affaccia sulla scena letteraria nel 1994 con *Il catino di zinco* (Marsilio); il libro attira l'attenzione della critica ottenendo riconoscimenti

ufficiali al Campiello e un premio espressamente dedicato alla scrittura femminile come il Rapallo Carige. Qui un io narrante di marca autobiografica rievoca a ritroso la vita della nonna, un'energica matriarca blandamente filofascista, lungo i decenni centrali della storia novecentesca italiana: il racconto familiare prende le mosse da ricordi infantili e arguti resoconti di vita quotidiana, finché, in un crescendo di tensione, l'intreccio si concentra sulle vicende belliche, le più idonee a celebrare la forza materna di cui la protagonista offre prova. La prospettiva multigenerazionale dell'intreccio presentava singolari coincidenze con il grande successo librario di quello stesso 1994: in *Va' dove ti porta il cuore* anche Susanna Tamaro affidava la memoria di una storia privata e collettiva all'ottica tendenziosissima di un'altra «tenace nonnetta» (Spinazzola). Dal fortunato libro di Tamaro, tuttavia, il primo romanzo di Mazzantini si mantiene lontano sia in termini di tirature, sia per nerbo narrativo; in luogo del birignao didascalico e delle sentenze lagnose, disimpegnate e furbette profuse a piene mani in *Va' dove ti porta il cuore*, *Il catino di zinco* si distingue per assenza di toni queruli, gusto leggero del quadro di costume, e soprattutto per l'amalgama di intonazione ironica e inventiva verbale.

La stessa commistione di accenti mordaci ed effervescenza di scrittura, ma questa volta caricata al punto da virare verso effetti comici, si ritrova nel secondo romanzo, *Manola* (1998). Benché nel frattempo convenientemente traslocata sotto le insegne mondadoriane, a quest'altezza Mazzantini è ancora prevalentemente impegnata come attrice; non a caso il libro nasce originariamente come pièce teatrale, per la regia del marito Sergio Castellitto e l'interpretazione sul palco dall'autrice stessa in coppia con Nancy Brilli. Nella versione romanzesca dell'opera, le strampalate peripezie di due sorelle gemelle, antitetiche per aspetto e indole, si snodano attraverso una serie di situazioni assurde, grottesche e iperboliche: il tutto narrato con ritmo brioso, ampie concessioni al turpiloquio e abbondanza di riferimenti caserecci. Per ancorare un'affabulazione scoppiettante entro una solida cornice scenica e narrativa, Mazzantini si inventa un *tu*, un'ascoltatrice muta di nome Manola, a cui le due sorelle narratrici continuamente si rivolgono nel racconto tendenzioso e sconclusionato delle loro avventure.

Questi indirizzi saranno piegati ad assai diversi intenti espressivi nei romanzi seguenti, fino al graduale stravolgimento della vena originaria: ma sarà proprio il mutamento di intonazione a consacrare l'autrice alla dimensione del successo di massa. Nel momento di optare definitivamente per la carriera di scrittrice, Mazzantini compie due scelte molto nette. La prima è una decisa prelazione di genere narrativo: il romanzo d'amore, di preferenza declinato sulla problematizzazione della genitorialità. La seconda è in parte conseguente: al riso sono sostituite le lacrime, o meglio la mozione degli affetti. (Sulla diffusione di questi modi nella narrativa recente si veda *Tirature '13. Le emozioni romanzesche*.)

Accade così che i temi prediletti e la sovraccitazione verbale degli esordi cambino radicalmente di segno, diventando, da veicolo di ironia e comicità che erano, tecniche privilegiate di effettismo melodrammatico. Misurata sul consenso dei lettori – ma soprattutto delle lettrici – si trattò di una scommessa vinta: nel 2001, quando dà alle stampe *Non ti muovere*, Mazzantini “fa il botto”, ed entra a pieno titolo nella ristretta cerchia dei bestselleristi patri. Il consenso critico certificato dal premio Strega non uguaglia la trionfale accoglienza del pubblico; né si è trattato di un successo effimero, se è vero che il libro resta tuttora il più letto e amato della bibliografia mazzantinesca.

La prima trovata, cruciale nel sollecitare il coinvolgimento emotivo di chi legge, sta nell'assetto allocutivo dell'esposizione: già sperimentato in *Manola*, in *Non ti muovere* questo dispositivo diviene perno della struttura romanzesca e principale strategia di drammatizzazione. L'incipit del romanzone, in effetti, è di quelli forti: il narratore Timoteo, uno stimato chirurgo romano, racconta la propria storia rivolgendosi direttamente alla figlia adolescente, la quale tuttavia si trova in coma, nello stesso ospedale dove lavora papà, a seguito di un incidente in motorino. Mentre la ragazza è tra la vita e la morte, il padre ripercorre con la memoria la violenta passione adulterina per una povera prostituta di nome Italia, di cui si innamora pazzamente dopo averla stuprata. Va aggiunto che questo cupissimo *amour fou* coincide cronologicamente, guarda caso, proprio con il concepimento e la nascita della figliola.

Se di per sé la situazione narrativa non fosse abbastanza conturbante, ci pensa la prosa del dottore a caricare ulteriormente i toni.

L'intero resoconto si avvale di una sintassi colloquiale, di immediata comprensibilità, ma che sistematicamente alterna un metaforeggiare pletorico a materiali lessicali di uso comunissimo, spesso appartenenti alla sfera semantica del disturbante. L'impasto che ne risulta è di irrimediabile cattivo gusto, ma certo efficace per un'ampia fascia di lettori. Chi legge è posto di fronte a una voce coinvolgente, che punta tutto sulla partecipazione comunicativa ed emotiva, e insieme autorevole, perché provvista delle risorse più riconoscibili della letterarietà: «Un corridoio, due porte, il coma ci separano. Mi chiedo se è possibile sconfinare oltre il carcere di questa stanza, provare a immaginarla tutoria come un confessionale, e sui grani danzanti di questo pavimento chiederti udienza, figlia mia. [...] Voglio raggiungerti, Angela, in quel limbo di tubi dove ti sei coricata, dove il craniotomo scassinera la tua testa, per raccontarti di questa donna».

Un altro cruciale espediente che permette il funzionamento della macchina narrativa è l'avvicendamento calibrato dei piani temporali, lasciato della pratica di sceneggiatura: i capitoli, non numerati e separati solo da spazi bianchi, alternano scene nel presente della narrazione, che riguardano il decorso medico di Angela, alla ricostruzione della storia tra il protagonista e Italia. All'effettismo complessivo concorre peraltro anche l'artificio di presentificare il resoconto nei punti nodali della vicenda; così la rappresentazione dello stupro: «La mia saliva corre lungo la sua schiena, mentre mi muovo nel suo cesto d'osta come un predatore dentro un nido usurpato. Così faccio scempio di lei, di me».

Su queste basi, Mazzantini non ci risparmia nessuna forzata coincidenza di intreccio, né mette argini al dilagare dell'enfasi più virulenta. Basterà dire che il centro geometrico della folta compagine coincide con le contemporanee gravidanze delle due donne del protagonista, e che il romanzo si conclude con il racconto della morte di Italia in seguito a un aborto clandestino proprio nel momento in cui la legittima consorte del dottore dà alla luce la loro figlia; sul piano del presente del racconto, nella stanza di ospedale, la narrazione dei due momenti coincide rispettivamente con il temporaneo aggravarsi delle condizioni della ragazza e con la sua guarigione finale.

A rafforzare – se ce ne fosse bisogno – il sistema compatto dei parallelismi contribuiscono anche i contrasti chiaroscurali del

triangolo amoroso, non particolarmente originali ma vigorosamente estremizzati: il borghese reputato e benestante che racconta è diviso tra la moglie, una raffinata professionista dotata dei canonici attributi di ceto, e una creatura abbruttita e derelitta, quasi una barbona. La borghesia romana viene assai convenzionalmente rappresentata come il regno dell'atrofia vitale, laddove solo nel corpo abbruttito di un'emarginata è possibile ritrovare la profondità autentica del sentire.

Mazzantini si guarda bene dal dirci che un desiderio tanto imperioso sembrerebbe mosso proprio dalla rassicurante inferiorità sociale dell'amata, preferendo indugiare sul sempiterno mistero delle passioni umane e sulla loro forza travolgente. D'altronde l'interesse primario dell'autrice, e dei suoi lettori, non risiede nella caratterizzazione sociopsicologica dei personaggi; sebbene queste figure siano continuamente intente a sondare i disordinati sussulti della loro intimità coscienziale, a contare è soprattutto il generico marasma passionale in cui si trovano immersi. Ne deriva che i personaggi si lasciano letteralmente trascinare dagli eventi, così che la stereotipia dei loro ritratti finisce per essere riscattata dalle volute granguignolesche e spettacolari dell'intreccio.

Sulla medesima grammatica della visceralità è costruito il secondo successo della scrittrice, *Venuto al mondo* (Mondadori 2008): anche questo romanzo riesce a sommare il favore di un larghissimo numero di lettori con un più che discreto consenso critico, sancito dal premio Campiello. Qui l'orchestrazione scenografica degli ingredienti primari del sesso, della nascita e della morte si fa se possibile ancora più impudica. Per la gioia dei lettori più entusiasti e la pazienza dei recensori, il romanzo supera di mole il già non smilzo precedente, constando di ben 529 pagine. Al dilatarsi della compagine corrisponde sia il complicarsi dei piani del racconto, sia l'aggiornamento dello sfondo ambientale: i temi disturbanti cari all'autrice sono calati nello scenario feroce della guerra balcanica, con conseguente incremento del tasso di effettismo e ulteriore incupimento coloristico.

Ancora una volta, la narrazione si origina da un figlio adolescente, di cui si ripercorre all'indietro il mistero della nascita: ma sul consueto canovaccio, *Venuto al mondo* mette in scena un enig-

ma assai ingarbugliato, che sarà chiarito solo al termine della defaticante impresa affabulatoria. Per mantenere alta la suspense sulla lunga distanza e nel contempo favorire l'immedesimazione di un pubblico in gran parte femminile, Mazzantini crea una protagonista-narratrice donna, ma specialmente sfrutta gli effetti dell'ottica ristretta del racconto in prima persona: colei che narra verrà infine a conoscenza della verità sul proprio figlio in presa diretta, in contemporanea con il lettore.

Perché l'impianto regga, la consueta tecnica di alternanza dei piani temporali taglia il romanzo in due parti. La prima riprende la struttura di *Non ti muovere*; siamo nel 2008, e la narratrice si reca a Sarajevo: il racconto del viaggio, al presente, è intervallato da continui flashback sulla propria storia. Apprendiamo così del primo arrivo in gioventù nella Jugoslavia scapigliata ed esuberante delle Olimpiadi invernali del 1984, l'incontro col grande amore, Diego, un fotografo squattrinato e *naïf*, quindi i tentativi falliti di ottenere una gravidanza, infine, nei primi anni novanta, il ritorno in una Sarajevo sotto assedio alla ricerca di una madre surrogata, la nascita del bambino nell'inferno sarajevita del 1992, la fuga drammatica col neonato a bordo di un aereo militare, la morte di Diego in circostanze oscure. Questa sequenza di eventi ad alto tasso di pathos è infarcita di materiali di vario tipo, che dilatano abnormemente la durata narrativa. C'è ovviamente la storia sentimentale tormentatissima, colorata dalla consueta disparità di classe tra i due amanti, questa volta rovesciata: qui è la ragazza di buona famiglia a perdere la testa per il proletario, come sempre contrassegnato da innocenza e purezza d'animo. Ci sono il lamento straziante per l'infertilità e la gelosia per la madre surrogata, che riequilibrano in senso regressivo il ruolo femminile all'interno della coppia; c'è infine la rappresentazione della guerra nei suoi aspetti più macabri e crudeli. Al di là degli anacronismi palesi, dove le esigenze di copione portano a retrodatare la diffusione della "gestazione per altri" ai primi anni novanta, a tenere insieme questa congerie di temi provvede l'invasività uniforme della voce narrante, che si avvale di una prosa colloquiale e gridata al tempo stesso. In *Venuto al mondo* i rischi di sfilacciamento della trama non sono sempre evitati, ma a tenere vivo l'interesse del lettore contribuiscono in modo determinante sia la presentifi-

cazione del resoconto, sia il solito modulo dell'allocuzione diretta a un *tu* nei momenti salienti dell'intrigo: «Avrei dovuto dire questo a Pietro? Guarda che mamma era incinta di cinquantamila marchi di piccolo taglio, le pesavano sul grembo, sotto le tette. Dirgli guarda siamo stati generosi io e il fotografo, nonno si era venduto la casa al mare per aiutarci. Era una cifra spropositata, c'è gente che ha comprato bambini per pochi spiccioli a Sarajevo».

I fili dell'ordito si sciolgono nella seconda parte del libro, interamente collocata nel presente della narrazione: durante il soggiorno bosniaco, la protagonista scopre che il padre di suo figlio non è già Diego, come ha creduto per sedici anni, bensì che il bambino è frutto di un efferato stupro etnico. Sulla consolatoria affermazione per cui «il catarro dei diavoli» può rendere «possibile anche il percorso contrario, che un diavolo può tornare angelo» si chiude un romanzo tutto costruito sulla spettacolarizzazione quasi pornografica di motivi e stilemi massimamente disturbanti; secondo uno schema non nuovo, ma sempre efficace, alla provocazione più cruda segue immancabilmente la rassicurazione di chi legge.

La predilezione per impianti di taglio cinematografico e televisivo, sanciti sia dal dominio delle dinamiche di intreccio a scapito dell'individuazione dei personaggi, sia dall'andirivieni dei piani temporali, rende questi libri di agevole sceneggiatura e dunque inclini alla contaminazione crossmediale. I film tratti dalle due opere, *Non ti muovere* (2004) e *Venuto al mondo* (2012) – per entrambi regia di Castellitto, distribuzione Medusa e Penelope Cruz attrice protagonista – sono l'esito di una strategia promozionale di sicuro impatto, e di tale fortunata riuscita da essere replicata. Ne è derivata una sorta di *joint venture* familiare che comprende anche il figlio maggiore Pietro Castellitto, presente come attore fin dall'adolescenza in tutte le pellicole girate da papà e tratte dai libri di mamma.

Dalla fine degli anni zero in avanti, in effetti, le opere della scrittrice tendono sempre più esplicitamente a adeguarsi a una narratività di tipo visivo, al punto da sembrare preliminarmente composte già con un occhio alla sceneggiatura che ne potrà essere tratta. Ciò accade sia per i libri di dimensione più contenuta, come *Nessuno si salva da solo* (Mondadori 2012, film omonimo 2015) e *Mare al mattino* (Einaudi 2011), sia per il fluviale *Splendore* (Mon-

dadori 2013), estenuante resoconto di un contrastato e pluridecennale amore omosessuale. La difformità delle sigle editoriali dei tre romanzi segnala un'omologa differenza di genere narrativo. Se il primo e il terzo libro sono storie sentimentali, incentrate sulle micidiali peripezie di coppia care alla fantasia dell'autrice, *Mare al mattino* inclina al romanzo sociale impegnato, intrecciando – e di fatto equiparando – due vicende drammatiche di emigrazione, la cacciata degli italiani dalla Libia gheddafiana negli anni settanta e il viaggio dei diseredati che approdano ora sulle coste italiane.

Quanto a *Splendore*, l'ultima fatica della scrittrice – mentre scriviamo, è in preparazione un nuovo romanzo che uscirà nel 2017 per Feltrinelli –, la prolissa vicenda dell'amore tra Guido e Costantino non presenta novità compositive rilevanti rispetto alle prove precedenti. Nuova per Mazzantini è la scelta di puntare sul romanzo omoerotico: ma si tratta di un tema in fase di avanzata assimilazione culturale per il pubblico di riferimento.

Comuni restano le consuete tecniche di montaggio alternato e parallelo già abbondantemente praticate: si tratta tuttavia di tecniche ormai molto semplificate, dove le concatenazioni di intreccio si fanno assai meno stringenti; se ne accentua invece l'andamento episodico, tramite l'accostamento per accumulo di diverse "scene madri". Al dilatarsi della progressione narrativa, che perde di intensità e mordente, si accompagna nell'ultima Mazzantini un percepibile processo di impoverimento stilistico. Le coloriture accese e retoricamente lavorate della prosa degli esordi sono sostituite da un fraseggio assai più secco e spoglio, maggiormente incline al turpiloquio in funzione mimetica; soprattutto, ai frequenti periodi monoproposizionali corrisponde l'incremento di frasi gnomiche e dettami sentenziosi, così da dare vita a un breviario di citazioni e luoghi comuni esistenziali a beneficio dell'ampia cerchia dei lettori. Alla gratificazione esercitata da una pronuncia letterariamente contrassegnata subentra il richiamo di una precettistica sentimentale buona per tutti gli usi, ma soprattutto adatta al riuso e alla condivisione attraverso i social network. L'efficacia del procedimento è del resto dimostrata da alcuni semplici riscontri digitali: uno dei primi suggerimenti di ricerca forniti da Google digitando il nome dell'autrice è "mazzantini frasi", mentre la lettura dei romanzi su

dispositivi e-reader rende conto di sottolineature plurime dei passi aforistici più d'effetto. Ad apertura di pagina, o meglio di schermata, da *Nessuno si salva da solo*: «Era bello scambiarsi i dolori, renderli familiari. Anche lui aveva un discreto zaino di merda sulle spalle e non vedeva l'ora di svuotarlo ai piedi di una ragazza come lei», passo a cui segue solerte informazione di Kindle: «64 persone hanno evidenziato questa parte del libro».

Ancora una volta, Mazzantini si dimostra in sintonia con i tempi. Da una parte, l'architettura coinvolgente di melodrammatiche odissee amorose risponde a due bisogni antitetici, ma ugualmente diffusi: il gusto parossistico dell'ostentazione sentimentale e la messa a fuoco impietosa delle più segrete e disturbanti disfunzionalità dei rapporti di coppia. Dall'altro lato, l'adozione di modi narrativi contigui alle più pervasive esperienze estetiche della nostra epoca, i media audiovisivi e i social network, confermano la capacità non comune di intrattenere un colloquio di lungo periodo con una platea di massa.

ALTE TIRATURE
Manara, frammenti di un
segno amoroso
di Paolo Interdonato

Le trasformazioni all'interno dei fumetti di Milo Manara ben rispecchiano l'evoluzione dell'immaginario visivo erotico negli ultimi quarant'anni. Dagli albi tascabili con la copertina nera ai lavori più recenti, i corpi delle protagoniste femminili delle sue storie non hanno mai smesso di mutare in base all'estetica dominante. Oggi, nell'epoca del "Porn 2.0" fruibile da tutti gratuitamente, le "veneri di Milo" si muovono in narrazioni al confine tra arte e storia: un contesto nuovo, contenutisticamente più raffinato e commercialmente sostenibile.

Milo Manara è l'autore di fumetti che meglio di chiunque altro sintetizza le trasformazioni dell'immaginario visivo erotico sul finire del terzo millennio. Questo trentino classe 1945 ha esordito nel 1969 disegnando albi tascabili, lo stesso formato che dal 1° novembre 1962 le sorelle Angela e Luciana Giussani portano puntualmente in edicola con le avventure di «Diabolik». Quell'albo tascabile rappresentava una novità per almeno due classi distinte di motivi: da un lato raccontava le avventure di un criminale che, pur rispettando un complesso sistema di personalissimi valori morali, non esitava a rubare, uccidere e dimostrare l'inefficienza della giustizia; dall'altro, si presentava ai suoi lettori con pagine di formato piccolo, composte da due sole vignette sovrapposte e leggibili con poco sforzo e in un tempo contenuto.

L'alienità di Diabolik aveva immediatamente trovato una schiera di lettori entusiasti e la novità del formato gli aveva di fatto procurato un'innumerabile sequela di imitatori.

Albi di quel formato erano un vantaggio tanto per gli editori quanto per i lettori. Erano facili da produrre, richiedevano investimenti contenuti e si muovevano lungo un solco che era stato definito con chiarezza dal capostipite: agli imitatori bastava superare Diabolik premendo l'acceleratore su una violenza più esplicita e su un erotismo completamente assente sulle pagine delle Giussani.

Manara esordisce proprio in quel formato, aiutato da un fato con il senso dell'umorismo e da Mario Gomboli, attuale proprietario di Astorina, la casa editrice di Diabolik, che presenta il disegnatore all'editore Furio Viano. Il fumettista disegna alcuni episodi di «Genius», uno dei tanti emuli del re del terrore, e proprio sulle pagine di questa serie viene notato da Renzo Barbieri che, con Giorgio Cavedon, pubblica tascabili a fumetti con il marchio ErreGi. La piccola casa editrice presenta fumetti che insistono, con un po' di morbosità, sulle nudità femminili. A Manara viene dato l'incarico di occuparsi di «Jolanda de Almaviva», una serie ispirata a un personaggio salgariano (la figlia del Corsaro Nero) che, non senza ironia, naviga in cattive acque. I disegni del giovane salvano la testata dalla chiusura. Gli albi tascabili neri ed erotici rappresentano il formato meno nobile della produzione a fumetti: da lì un autore può idealmente solo risalire. Ed è esattamente quello che fa Manara negli anni successivi: dal 1974 al 1976 disegna per il «Corriere dei Ragazzi», settimanale per giovani lettori pubblicato dal «Corriere della Sera», collaborando con lo scrittore Mino Milani; nel 1976 pubblica su «Alterlinus», costola avventurosa di «Linus», *Lo scimmiotto* su testi di Silverio Pisu.

Il gusto di Manara per i corpi femminili, già evidente in alcune pagine pubblicate sul «Corriere dei Ragazzi» (per esempio, quelle dedicate a Elena di Troia), esplose sulle pagine dello *Scimmiotto*. Da quel momento l'erotismo diventa uno degli elementi centrali dei suoi fumetti. A volte è solo uno degli aspetti che contribuiscono alla costruzione del racconto, come in *Alessio, il borghese rivoluzionario*, o nel ciclo di Giuseppe Bergman, o nelle collaborazioni con Hugo Pratt o Federico Fellini; in altre, più frequenti, è l'ossatura stessa del racconto, come nel ciclo del *Gioco*, o nel *Profumo dell'invisibile*, o in *Charlie ovvero Il diario di Sandra F.*

L'assidua frequentazione del genere da parte del fumettista permette di leggere la sua parabola autoriale guardando alle due direttrici più evidenti della trasformazione dell'erotismo negli ultimi anni: quella iconica e quella digitale.

La prima delle due traiettorie, quella iconica, è esclusivamente visuale. Per esemplificarla è utile guardare alla storia del mensile statunitense «Playboy». Fondato nel 1953 da Hugh Hefner,

quel giornale ha rappresentato a lungo il canone dell'immaginario erotico occidentale. Lo sfoglio delle annate della rivista mostra una storia di sguardi voluttuosi che potrebbe essere idealmente scandita in decenni. Fino alla metà degli anni sessanta, il giornale presenta corpi morbidi che, nelle intenzioni di Hefner, appartengono alla bellezza normalmente straordinaria della vicina di casa: tra le prime *playmates*, le notissime conigliette cui il giornale dedica il paginone da aprire e ripiegare, c'è la segretaria di redazione, quasi a dire che in ogni ufficio ci può essere una donna così. Il decennio successivo è quello in cui i semi della rivolta di Berkeley attraversano la gioventù: e allora il "flower power" si fa sentire nelle immagini femminili e in quelle donne evidentemente democratiche che occhieggiano luminose accanto a scritti contro la guerra in Vietnam. E poi arrivano gli anni ottanta, con i tagli luminosi di maniera e le immagini affettate da strisce di luce che ricostruiscono l'atmosfera dei film di Ridley Scott (*Alien* e *Blade Runner*) e Adrian Lyne (*Flashdance* e *9 settimane e 1/2* su tutti). Il decennio successivo è quello dei corpi omologati dalla chirurgia estetica: la donna che finisce più spesso sulla copertina di «Playboy» è Pamela Anderson che, con i suoi capelli biondi e con le sue labbra e i suoi seni prostetici, si qualifica come modello unico di donna-oggetto globalizzata. Il periodo successivo è quasi irrilevante, tanto la digitalizzazione delle immagini ha preso il sopravvento: tra alterazioni Photoshop e accesso totale all'immaginario visuale a banda larga, «Playboy» diventa un prodotto così marginale da essere ormai considerato un curioso oggetto *vintage*.

La carriera di Milo Manara, fino agli anni duemila, corre parallela, per almeno tre decenni, alla vita editoriale di «Playboy». E, proprio come il mensile statunitense, il fumettista italiano definisce un tipo di femminilità erotica idealizzata. Eppure, nonostante questo ideale femminile debba rispondere alle sole pulsioni artistiche ed emotive dell'autore, lo si scopre mimetico rispetto alle mode. Le donne si assottigliano, diventano meno carnose e i seni si alzano, quasi che, per resistere all'incedere del tempo che investe il fumettista, essi debbano incontrare il medesimo bisturi che altera la realtà materica e fotografabile.

La seconda traiettoria è quella della digitalizzazione dell'eroticismo. Manara esordisce sui tascabili neri. Quei volumetti rap-

presentano, per un lungo periodo, il formato ideale per l'intrattenimento solitario dei maschi italiani: un prodotto funzionale, di qualità quasi sempre effimera, facile da nascondere, con due grandi immagini per pagina, che può essere facilmente sfogliato con una mano sola. Da lì in avanti, il fumettista cerca spazi sempre più nobili: dapprima i settimanali per ragazzi, poi le grandi riviste della tradizione del fumetto d'autore italiano e francese, per giungere infine alla pubblicazione in albi spesso cartonati e patinati.

E man mano che le vicende narrate da Manara diventano più esplicite e morbose, giocando spesso con situazioni di gusto discutibile, l'autore trova spazi di pubblicazione sempre più elitari e affianca all'erotismo più spinto collaborazioni sempre più prestigiose (Pratt, Fellini, Neil Gaiman, Alejandro Jodorowsky).

Manara è consapevole di vivere nell'epoca di YouPorn, sito che dal 2006 ripositiona ogni fruizione erotica e definisce il modello di comportamento di un'utenza che cerca gratuità, social network e "Porn 2.0"; ed è anche un narratore di talento e un imprenditore di se stesso capace di definire una chiara distanza tra i propri lavori e una massa informe di prodotti accessibili facilmente.

Per non rimanere schiacciato tra le due traiettorie dell'erotismo, quella iconica e quella digitale, Manara decide di mostrarsi quale artista del fumetto. Pur cercando di non abbandonare la vez-zosa umiltà che gli deriva dal maestro Hugo Pratt e che lo induce a definirsi "fumettaro", dedica i suoi lavori più recenti alla fantasiosa ricostruzione storica del Rinascimento (con i quattro volumi della saga *I Borgia*, sceneggiata dal cileno Jodorowsky) e all'avventura umana del pittore *Caravaggio*. Con queste pulsioni verso Arte e Storia, Manara si innesta in temi così universalmente riconosciuti da essere addirittura materie coperte dai programmi ministeriali della scuola dell'obbligo; in questo modo, le veneri di Milo, le donnine per cui il fumettista ha conquistato un grande seguito di estimatori, possono muoversi in un contesto accettabile e commercialmente sostenibile.

ALTE TIRATURE

Un genere sentimentale di tipo nuovo

di Maria Serena Palieri

Nata 35 anni fa come nom de plume della coppia Bice Cairati-Nullo Cantaroni, Sveva Casati Modignani è diventata l'indiscussa regina del romanzo rosa contemporaneo. Una formula, quella dei suoi romanzi, che si è affinata nel tempo e che ha saputo innovare gli elementi canonici del genere in plot dalla indubbia originalità. Fino ad abbandonare il tradizionale lieto fine per conclusioni meno scontate e più moderne, che mettono in primo piano la volontà di autodeterminazione femminile.

Nel 2016, Sveva Casati Modignani è entrata nella cosiddetta “età forte” per una donna: ha compiuto 35 anni. Usciva nel 1981 infatti *Anna dagli occhi verdi*, primo romanzo firmato con questo pseudonimo. Dietro il nome femminile, però, da quel 1981 e fino al 2004, si celava una coppia: Bice Cairati e Nullo Cantaroni, legati nella vita come nella produzione letteraria. Tra il 2015 e il 2016, poi, Sveva Casati Modignani è stata anche assunta in un particolare empireo: quello “commerciale di qualità” – chiamiamolo così – delle serie vendute in allegato al «Corriere della Sera». Quindici suoi romanzi, accanto alle opere di Leonardo Sciascia, Umberto Eco, Georges Simenon. Ma anche di James Patterson e dei campioni del giallo alla svedese.

Legittimo, per una regina del rosa, sedersi in questo consesso? Naturalmente sì: perché il rosa dovrebbe valere meno del giallo o del nero? Sì, però, anche per la originale sfumatura di colore che la premiata ditta ha saputo mettere a punto in un trentacinquennio. Vendere una semiopera omnia di Sveva (in tutto con questo pseudonimo sono apparsi ventotto libri, di cui due autobiografici) non è come spacciare Harmony. Tradotta in venti paesi, con all'attivo dodici milioni di copie vendute, Sveva è un brand particolare. Che porta un suo sapore sui banconi francesi da *mass market* di Fnac come nella vetrina incastonata tra le boiserie Belle

Époque della libreria di Lello e Irmão a Porto, gioiello affacciato sull'Atlantico.

Quando si compra Sveva, cosa si compra? Bice & Nullo hanno impiegato anni a mettere a punto la formula. È stato un lavoro analogo a quello di un “naso” che studia un profumo o un enologo che matura un nuovo cognac. All'inizio i due pubblicavano romanzi molto lunghi con una congerie di ingredienti. Di decennio in decennio, selezionando e acuminando, prende corpo, invece, quel prodotto che il lettore (la lettrice) cerca in questi volumi targati Sperling & Kupfer, in prima uscita in vendita in *hard cover* dall'aspetto goloso e lussuoso come scatole di cioccolatini, con copertine spesso bianche e lucide e disegni a colori vividi, rosso, rosa, un tocco d'oro o d'argento...

Di pari passo alla maturazione del brand, la coppia ha proceduto alla costruzione dell'avatar: “Sveva”, fino al 2004 – quando muore Nullo Cantaroni – pseudonimo che copriva un uomo e una donna, ha fin da subito il volto di lei, Bice Cairati. È una donna dall'aspetto gradevole e curato: nelle fotografie che campeggiano in quarta di copertina si indovinano il cardigan di cachemire, le gemme alle orecchie, l'allure borghese, molto molto milanese. Nel risvolto si spiega che “Sveva” vive nel villino in cui è nata e che era già di sua nonna. La zona è quella di via Padova, un tempo tranquilla enclave per artigiani e bottegai, oggi multietnica, un po' come a Roma l'Esquilino.

E dunque Sveva è borghese ma rimanda a un'etica – l'etica del lavoro – di rito ambrosiano. Ed è aperta alla modernità. Da un certo momento in poi Sveva, intervistata, dice la sua su molte cose, spesso sulla Milano che fu e quella che è ora... Nei suoi romanzi sono ricorrenti i rimandi all'antifascismo: Sveva – come vedremo – ambienta le sue storie in un mondo che fa sognare, di grandi ricchezze, ma è una sincera democratica. Torna in mente quell'intervista che rilasciò all'indomani dei disordini del febbraio 2010 nella “sua” via Padova, difendendo la comunità composita che lì viveva.

In un certo senso l'avatar di Sveva è il risultato di un'operazione all'opposto di quella di Elena Ferrante: lì c'è un'autrice che si suppone una e donna, ma non ne abbiamo certezza, che non ha volto e che parla con una voce che affiora da questo “vuoto”, qui ci

sono una faccia e un corpo che sono di Bice Cairati ma parlano “in nome” di Sveva, nome che rimanda a un autore bifronte di cui si conoscono le vere identità.

Ora, la signora Casati Modignani – e dietro di lei Bice & Nullo, poi solo Bice, ma dietro il marchio “Sveva” anche il solido apparato editoriale che contribuisce al prodotto e che viene estesamente ringraziato in epigrafe a ogni libro – con la sua stessa esistenza, in senso narrativo si è data un compito. Sveva deve rispondere a questa domanda: regge il genere sentimentale oggi? E, se sì, con quale formula?

Tra gli anni ottanta, quando Sveva vede la luce, e il presente, nel rosa è avvenuta una mutazione decisamente singolare. Che ci dice, sulla società e sullo stato dei rapporti tra i sessi, molto più di un’inchiesta sociologica o di dibattiti sui giornali.

Il rosa continua a vendere se cambia obiettivo: se approda a un finale diverso, dove il premio conclusivo non è l’Amore ma, per l’eroina, la possibilità di fare «cose più importanti nella vita» (così chiude un romanzo d’autore, *La trama del matrimonio* di Jeffrey Eugenides, che di questo mutamento epocale nel genere rosa ha fatto un tema).

E che il rosa classico, con relativo lieto fine rosa *forever*, non regga più, l’hanno capito per primi i più smagati del settore: quelli che i rosa li ideano, scrittrici e scrittori.

Il romanzo rosa, come gli altri romanzi di genere, nasce a fine Ottocento, quando la diffusione dei quotidiani e la nascita di un pubblico di massa creano le condizioni per il consumo di una narrativa popolare e commerciale. Poi il rosa nei decenni però ha dovuto seguire più di altri generi l’evoluzione delle sue lettrici; la rivoluzione delle donne. In origine erano trame fosche o avventurose totalmente contrapposte alle vere vite femminili, immobili e provinciali, di tante Bovary, oggi sono trame popolate di scienziate e di hostess che giocano, invece, sull’effetto “deformazione rosea” delle vite reali di chi legge.

Ma attenti appunto a cosa significhi rosa, al presente. Nel genere più attuale, la *chick-lit*, le eroine sono scopertamente innamorate

più che dei fidanzati, delle loro carte di credito gold o platinum. Uscendo dal genere “per gallinelle”, col suo condimento di ironia, e rientrando nel rosa puro, dove l’ironia ha corso scarso o nullo, ecco cosa diceva Donna Hayes, Ceo di Harlequin, a inizio anni duemila, in occasione di una fiera del libro, annunciando la nascita di nuove collane come «Red Dress Ink» e «Chiaroscuri»: «Raccontano di donne giovani che puntano soprattutto all’autorealizzazione: se hanno un fidanzato e ne sono scontente, lo scaricano, magari ne trovano uno nuovo, ma il lieto fine è spesso un altro, trovano un lavoro gratificante, o trovano se stesse». L’evasione, in questa scala planetaria, sembra aver cambiato curiosamente segno: si evade leggendo romanzi le cui eroine conquistano il talento di infischiansene dell’amore.

Se stiamo agli italiani, la prima ad arrivare a conclusioni analoghe è stata appunto questa nostra firma colta ed evoluta: Sveva Casati Modignani. Quando viene alla luce “Sveva”, avatar di Bice & Nullo, non sembra avere ben chiaro dove voglia andare a parare. Prendiamo il suo secondo romanzo, *Il barone*, del 1982, da cui nel 1995 viene tratta una serie tv in quattro puntate interpretata nientemeno che da Ronn Moss, il secolare Ridge di *Beautiful*: sono già presenti il motivo archetipico dell’amore contrastato, tra la bellissima giovanissima fulva innocente Karin Venier e il bellissimo potente misterioso Bruno Brian Sajevo di Monreale, ed è presente il divario di classe, lei fa la segretaria e lui fa il magnate dei Due Mondi (anzi tre: Usa, Sicilia e Africa); ma nel plot si mescolano mafia e yacht in Costa Azzurra, e accanto puntate fiabesche nell’Africa nera e sanguinoso sadismo in stile Wilbur Smith...

Ora, la bellezza dei protagonisti comunicata come un dato di fatto dalla prima pagina è un topos del rosa, così come lo è la differenza di censo tra i due innamorati. E questi ingredienti non mancheranno nei romanzi successivi. Sveva però, col tempo, si libera degli orpelli romanzeschi e affina una formula del tutto propria. È, il suo, un *nom de plume* che garantisce appunto plot a originale tasso democratico: nelle sue trame non è affatto scontato che sia la fanciulla povera a bramare e sposare il ricco, succede pure (in *Singolare femminile*, 2007) che la ricca Maria s’innamori

del fioraio Peppino e che, quando lui comincia a bere troppo e a trascurare il chiosco, scopra che le piace rimpiazzarlo e vendere bouquet. D'altronde dai nonni dell'eroina di *Anna dagli occhi verdi* (titolo d'esordio, 1981) al proprietario di lussuosissimi alberghi eroe di *Mister Gregory* (2010) ad Amilcare, il patriarca ex ragazzo di bottega diventato potente imprenditore in *Léonie* (2012), i ricchi di Sveva spesso la ricchezza se la sono sudata, secondo un'etica ambrosiano-calvinista. Fa parte di questa etica anche l'esplorazione, in ogni romanzo, di un diverso ambiente produttivo: quello dei "corallari" di Torre del Greco in *Palazzo Sogliano* o quello delle corse in Formula 1 in *Come vento selvaggio*.

È forse quest'ultimo – storia di Mistral Vernati, pilota audacissimo, della sua prima moglie Chantal, ricca e avida, e della buona, bella, semplice, intelligente Maria, amore di prima gioventù – il romanzo (esce nel 1994) in cui la premiata ditta Casati Modignani mette definitivamente a punto il brand.

Torniamo alla nuova sfumatura di rosa che Sveva ci regala. A sgusciare tra le maglie del matrimonio contratto da giovanissima con un cattolico integralista (l'equivalente di un ciellino) è, nel *Gioco delle verità*, Malvina. Mollato il marito e la sua ingombrante famiglia, la giovane comincia una vita diversa, gestendo una libreria e frequentando un collettivo femminista. *Il gioco delle verità* ha qualcosa del divertimento in stile pop art: vi compare la "vera" Libreria delle Donne di via Dogana, mentre Malvina intraprende una libera relazione con un medico-scrittore ricalcato in filigrana sul vero Andrea Vitali. Ma – e qui torniamo al discorso che ci interessa, quale sia oggi il sogno rosa – vediamo cosa succede a Roberta, figlia di questa emancipata genitrice e di un suo successivo compagno, Walter, giornalista. Lasciata a padre e nonni da bambina, sposatasi col sogno di costruire una famiglia come lei stessa non l'ha avuta, quando la conosciamo Roberta è allo sboccio della crisi che, come rosa vuole, la porterà a cambiare e attingere una pienezza nuova. In breve, si allontanerà dal marito Oscar Trinchese, fotografo, padre dei suoi due figli. Ma poi, dopo avere "ritrovato se stessa", e dopo che Oscar sarà venuto a Canossa scoprendo di amarla più che mai, ricostituirà il legame coniugale e la famiglia.

Il lieto fine, per Sveva Casati Modignani, è graduabile: per Malvina, sfuggita alle grinfie di quel primo marito integralista, consiste nel rapporto a gradevole distanza con Sergio Orombelli, il medico scrittore; per sua figlia Roberta, meno bisognosa di coltivare un femminismo radicale (tanto, c'è chi ha già dato...), nel recupero del calore coniugale e familiare, però solo dopo avere esperito l'autodeterminazione. Questa dell'autodeterminazione è una sfumatura del rosa a cui il marchio Sveva tiene: in *Singolare femminile* Martina, la protagonista, ha tre figli – un inno alla maternità – però li ha avuti con tre uomini diversi e non si è mai voluta sposare.

Nel *Gioco delle verità*, quel ventesimo titolo a firma Sveva uscito però, nel 2009, dopo la morte di Cantaroni, in epigrafe c'era una dedica a Giovanna Cau, celebre avvocatessa tributata in quanto “antesignana del femminismo”. Tra i ringraziamenti poi compariva anche l'omaggio a un altro legale, Gianfranco Candela, meno vip ma esperto di annullamenti rotali.

E appunto, torniamo alla domanda iniziale che quest'autrice/autore pone, con la sua presenza nel nostro mercato editoriale: il genere sentimentale oggi regge? Per resistere e vincere il rosa di quale sfumatura deve tingersi?

Ecco la risposta levissimamente ironica di Sveva, avatar un po' concreto un po' fantasmatico che campeggia nelle nostre librerie: per scrivere un romanzo sentimentale, oggi, devi documentarti su come ci si lascia.

ALTE TIRATURE
L' autoritratto di una
generazione

di Mario Barenghi

Né vera e propria narrazione romanzesca, né autofiction, La scuola cattolica di Edoardo Albinati costituisce per molti aspetti il libro di un'intera generazione; ma questo non solo per le accurate ricostruzioni storico-sociali e per il tentativo di ritrarre il processo di formazione di una certa mentalità. È infatti soprattutto nella sua prolissità e dispersione che il testo sembra rispecchiare le difficoltà degli ex baby boomers nel trasmettere ai propri figli il senso e l'eredità della propria esperienza.

Edoardo Albinati è un narratore dalla tempra robusta, lo sappiamo da tempo; e non c'è dubbio che con l'ultimo libro, *La chiesa cattolica*, abbia inteso compiere la sua impresa di maggior impegno. Nell'insieme non è facile sostenere che sia la sua opera migliore; però in un certo senso il risultato ha premiato i suoi sforzi. È probabile, infatti, che *La chiesa cattolica* costituisca il libro di un'intera generazione. Purtroppo.

Una minima, doverosa premessa. Io ho la stessa età di Albinati: siamo entrambi della classe 1956, entrata quest'anno (*bélas*) nel settimo decennio di vita. Non è questa l'unica coincidenza: anche mio padre era un ingegnere, e Ingegnere era il modo in cui fuori di casa tutti lo chiamavano. Dopodiché io ho frequentato una scuola pubblica e non un istituto religioso, sono nato e cresciuto a Milano e non a Roma, e tante altre differenze si potrebbero elencare. Nondimeno, le affinità sono abbastanza forti da far scoccare di tanto in tanto veri bagliori di autoriconoscimento. Per esempio, uno dei libri che anch'io ho amato di più, da bambino, è *Pirati, corsari e filibustieri* del compianto Vezio Melegari, edito nel 1964 (vedendolo citato non avrei resistito alla tentazione di mettermi a cercarlo su Maremagnum, se non fossi certo che in solaio da qualche parte c'è ancora). Anch'io ho vissuto l'esperienza del passaggio adolescenziale dai calzoncini appena sopra il ginocchio

(qui si diceva “all’inglese”) ai pantaloni lunghi: una specie di profano *bar-mitzvah* vestiario, praticato in ambito cattolico-borghese per qualche generazione e oggi del tutto scomparso. Potrei continuare, ma il “come eravamo” è una brutta bestia, in un attimo ci si trova impegnati nell’elegia di *Carosello* e dei telefoni a gettone, dei 45 giri e dei pattini a rotelle a quattro ruote non in linea. Tanto basti per certificare la mia vicinanza, l’empatia di fondo con l’autore di questo libro.

Com’è noto, il nucleo della *Scuola cattolica* è il delitto del Circeo, un fatto di cronaca che per la sua atroce efferatezza assunse quasi subito carattere emblematico; e infatti Albinati lo promuove a grimaldello interpretativo di un’intera fase della società italiana. Ciò che accade in quella maledetta notte del settembre 1975 fra il litorale laziale e il quartiere Trieste di Roma diviene la specola per esplorare una serie di nodi e contraddizioni che investono la pedagogia cattolica, la mentalità borghese, il labile confine tra normalità e perversione, i difficili rapporti fra i sessi, il clima politico di quegli anni, le ideologie di allora e gli istinti aggressivi di sempre, le connessioni profonde fra guerra e stupro. Per compiere tale operazione Albinati è ricorso alla prospettiva autobiografica, facendo leva sulla circostanza che gli assassini del Circeo, oltre a essere dei coetanei, provenivano dal suo stesso ambiente, avevano frequentato la sua stessa scuola, il San Leone Magno. Dalla storia della propria *Bildung* scolastico-politico-familiare all’autoritratto di una generazione nell’Italia degli anni settanta, attraverso l’anatomia di un massacro: ecco il tragitto che si proponeva di compiere *La scuola cattolica*.

Ci è riuscita? Sì e no. Questo libro non è un romanzo, ovviamente, né ha a che vedere (per fortuna) con l’inflazionato sotto-genere dell’*autofiction*. La sua formula si fonda sulla combinazione di testimonianza personale, referto di cronaca e riflessione morale, ma in misura assai diseguale, non solo in termini quantitativi; e, diciamolo subito, è l’ultimo termine a prevalere. Albinati veste i panni del moralista, del saggista *à la* Montaigne, molto più che del narratore. La sua scelta è di muoversi su un orizzonte ampio, il più ampio possibile, rivendicando la necessità di partire da lontano. Così, prima che entrino in scena carnefici e vittime del

«DdC», cioè Angelo Izzo, Gianni Guido, Andrea Ghira da un lato, Rosaria Lopez e Donatella Colasanti dall'altro (nel libro, rispettivamente, Angelo, Subdued, il Legionario, R.L., D.C.), scorrono a decine e centinaia pagine di descrizioni ambientali, di turbamenti adolescenziali, di ritratti di compagni e professori, di episodi più o meno sintomatici del clima culturale ed emotivo dell'epoca. Inoltrandosi nella lettura, ci si può aspettare che il discorso intenda seguire una traiettoria di avvicinamento progressivo: dapprima circonvoluzioni ampie e divaganti, poi un'orbita definita, quindi una spirale che va a restringersi, e chissà, forse a un certo punto ci sarà una picchiata in candela. Ma non è così. Il disegno non è tanto lineare e semplice; anzi, a dire il vero, non risulta affatto perspicuo, e presto o tardi si rinuncia a cercarlo. L'unica certezza è la presenza assidua d'una voce monologante. Una voce che rievoca, rimugina, ragiona; che si concede digressioni, che indugia su un'infinità di dettagli, che non si stanca di analizzare, impegnata a non nascondersi nulla della complessità delle cose. E che, così facendo, finisce per smarrire il senso della misura.

La scuola cattolica è un libro pieno di sensibilità e intelligenza, ma è irrimediabilmente prolisso e dispersivo e quindi esposto al rischio della velleità. Com'è noto il volume conta quasi 1300 pagine (1294, per l'esattezza), che in un formato Oscar potrebbero essere duemila. Insomma: troppe. Troppe, perché? A mio avviso la ragione non va cercata nel confronto – che sarebbe impietoso – con certi capolavori monumentali eppure necessari in ogni loro singola parte. Certo, dare alle stampe un libro di dimensioni anomale sa sempre un po' di *hybris*: dopo tutto si richiede al lettore un investimento di tempo assai cospicuo, e la fatica della lettura dovrebbe essere remunerata in proporzione. Il punto è però un altro. *La scuola cattolica* è davvero l'autoritratto di una generazione: e, come tale, non può non proporsi alle generazioni successive come eredità da raccogliere e salvaguardare. Ma quanti lettori giovani, presenti e futuri, si sobbarcheranno l'impresa di affrontare questa mole di carta? Che cosa potrà mai attirarli, visto che la cronaca nera è sempre prodiga di nuovi orrori, e che il decennio decisivo per la formazione della classe 1956 non può essere per loro che un passato qualunque, via via sempre più lontano e sbiadito? Dall'insignificanza

si sfugge o ci si può riscattare solo grazie a qualità formali: che però qui non spiccano, né sul piano della scrittura, né (soprattutto) sul piano di una struttura testuale che tiene più della nebulosa che della costellazione, più della laguna che del corso d'acqua o del bacino idrografico.

Per questo *La scuola cattolica*, oltre che a parlare di una particolare generazione, è rappresentativa dei suoi connotati identitari. Si tratta di una generazione – la sua, la mia – che si è dedicata molto più a discettare che non a concludere; a sviscerare, piuttosto che a sintetizzare o tradurre in pratica; ad approfondire, notomizzare, psicanalizzare, disdegnando la distillazione di sintesi trasmissibili. La generazione precedente, quella nata negli anni venti, si era condotta in maniera diversa: aveva saputo condensare il senso delle proprie esperienze storiche in opere dense e complesse ma di dimensioni contenute, senza necessariamente arrivare al peraltro mirabile lachonismo di *Servabo* (che vale a Luigi Pintor una posizione di duraturo rilievo nella storia della prosa novecentesca). In questa luce l'elefantiasi della *Scuola cattolica*, lo si voglia o no considerare anche un atto di presunzione, è una dichiarazione di insicurezza, se non di impotenza. Benché la vicenda riguardi il destino di personaggi ventenni, sotto la superficie della narrazione corre un altro tema profondo: la difficoltà di essere padri – o forse bisognerebbe dire di *pensarsi* padri – della generazione dei *baby boomers*: cioè il disagio nel trasmettere a chi viene dopo di noi l'essenza di una congiuntura storica o di una parabola esistenziale. Di qui lo squilibrio fra l'inondazione di parole prodotte e la loro incisività comunicativa: il tentativo di compensare con l'estensione – diciamo pure con la quantità – un deficit di coraggio selettivo.

Per la verità, una tendenza all'ingrossamento si registra in parecchia narrativa italiana recente. Le ragioni possono essere varie; si potrebbe perfino ipotizzare una forma di ipercorrettismo rispetto al dilagare della comunicazione miniaturizzata, una polemica implicita contro lo stroboscopico lampeggiare di tweet che infesta la comunicazione pubblica. Ma se la dilatazione delle storie si fonda soprattutto sulla virtù ipnotica del narrare, l'argomentazione dovrebbe avere una logica diversa. In realtà, così come gli eccessi di modestia tradiscono un fondo di orgoglio, e troppo dispiegate am-

missioni di colpe sconfinano nell'autoassoluzione, qui la prolissità deprezza – deprime – il dialogo. A conti fatti, il saggista dalle ambizioni totalizzanti, con la sua bulimica fiducia nel potere delle parole (delle *proprie* parole), dimostra anche una sottile sfiducia riguardo all'intelligenza cooperativa dei lettori.

ALTE TIRATURE

Il piccolo mondo utopico di Luca Doninelli

di Paolo Giovannetti

La nostra civiltà si autodistruggerà per vigliaccheria morale, insipienza condivisa, mancanza di serietà. La distopia di Doninelli vira però all'utopico, e ha bisogno di una Santa e di un campus accademico per propiziare una rinascita. Poco importa che la diagnosi convinca solo in parte: la tecnica narrativa affascina con il suo massimalismo romanzesco non gratuito. E i Santi possono peccare assai, per nostra (e loro) fortuna.

L' università salverà la Terra? Uomini e donne disposti a insegnare la propria esperienza saranno il fulcro di una rinascita spirituale e sociale? Solo “tornando a scuola” gli individui sopravvissuti all'apocalisse sapranno progredire? Il romanzo in tutti i sensi massimalista di Luca Doninelli, *Le cose semplici* (Bompiani 2015), suggerisce risposte solo positive a queste domande.

Certo non a caso, l'ultimo quaderno di cui si compone l'opera passa in rassegna alcuni istituti universitari di un particolarissimo ateneo. Dico della Belinda Kellerman University (Bku), fondata dalla protagonista, o co-protagonista, Chantal Terrassier, dopo che nel 2021 il nostro pianeta era collassato su se stesso, e la giovanissima e geniale matematica francese era rimasta confinata a New York, impossibilitata a ricongiungersi al marito, residente a Milano. Intorno al 2041, la Bku è ormai quasi prospera, su una Long Island fattasi luogo d'elaborazione di un'esperienza multietnica. Certo, sono ri-nati scambi economici e attività artigianali, ma soprattutto fiorisce la produzione e riproduzione dei saperi, dentro un territorio scandito – più che dagli agglomerati abitativi, industriali, commerciali, ricreativi ecc. delle città consuete – da scuole di impianto universitario, dai dipartimenti di tante conoscenze condivise. Una città-campus, insomma. Siamo in un mondo, un piccolo mondo utopico, in cui gli studenti *possono* insegnare, mentre i docenti *devono* seguire anche

le lezioni di altri professori; e i corsi hanno come titoli, indifferentemente: *Analisi matematica* o *Piccole riparazioni*, *Neuroscienze e neurolinguistica* o *Uso della fresatrice e del tornio*, *Lingua e letteratura latina* o *L'arte delle tisane*. E così via. D'altronde, uno dei modelli comportamentali esemplari, a fianco di quello di Chantal, è offerto dalla figura del falegname Mr Maybe: che in un passo solo apparentemente secondario – verso la conclusione – è presentato come una sorta di docente ideale, capace per esempio di accettare che un allievo talentuoso lo superi. Gli insegnamenti detti teorici e quelli detti pratici sono fungibili, e a volte – anzi – la parola di chi lavora nel campo intellettuale sembra quella dotata della massima efficacia operativa. La Bku, in fondo, è il prodotto del magistero non del tutto intenzionale – almeno all'inizio – di una *filles prodige* impegnata in speculazioni astratte.

Volendo semplificare al massimo il discorso, è facile diagnosticare a Luca Doninelli una forma di moralismo di impianto molto lombardo e anzi milanese, i cui predecessori non è il caso nemmeno di elencare; e comunque fra di essi spicca – più volte ricordato nel romanzo – il Manzoni dei *Promessi Sposi*. A sostenere la suggestiva distopia-utopia di Doninelli agisce del resto una visione di natura *unicamente* etica. La civiltà non si è estinta per una guerra nucleare, un'epidemia biologica, un meteorite o qualsiasi altro accidente fisico sia stato nel tempo escogitato dagli scrittori di fantascienza e affini; ma, direttamente, per una malattia di tipo *morale*. A essa ci si riferisce anche con l'espressione “grande ritiro”: si tratta di un vero e proprio disinteresse – innanzi tutto da parte delle élite dominanti – nei confronti delle sorti dell'economia, del governo, dell'amministrazione. È come se, a un certo punto della propria storia, l'umanità avesse smesso di prendersi sul serio: e a furia di ridere di sé, di credere che la comicità abbia una funzione liberatoria (ispirandosi anche alla pratica di «un vecchio comico rincoglionito», p. 317; Dario Fo è peraltro morto dopo la pubblicazione del romanzo), si è ritrovata ad allentare e poi a vanificare ogni legame sociale. Inettitudine, sbadataggine e vigliaccheria hanno trionfato. Il grande blackout che ne è conseguito ha infine prodotto un tracollo irreversibile. E quello della Bku sembra essere un microcosmo del tutto eccezionale, privo di riscontri esterni.

Ma il punto è proprio questo: e per fortuna. La prima metà delle *Cose semplici* oppone alla rinascita morale-didattica di Long Island lo sfacelo di un altro luogo un tempo ben interconnesso, postmoderno, ipermediale, o come lo si vuole definire. Mi riferisco a Milano. Qui, il grande amore di Chantal, il giovane docente universitario nominato solo come Dodò (e l'idioletto, il punto di vista linguistico, è quello della moglie), è sopravvissuto in un ecosistema sociale regredito di secoli. La città è diventata una specie di foresta interrotta da palazzi semidistrutti, pericolosissima perché infestata da bande di ogni genere. Il mondo di Dodò è una microscopica comunità aggregatasi in fondo a viale Argonne, ai confini della zona detta Acquabella, dove è praticato un minimo di agricoltura o orticoltura. E che Doninelli abbia immaginato che l'unico barlume di speranza pubblica per Milano sia costituito dalla capacità da parte della comunità cinese di sviluppare forme di organizzazione criminale leggere e "illuminate", è una diagnosi che ci diverte ma ci interessa solo in parte. A interessarci è qualcosa di più profondamente etico, e insieme letterario. Vale a dire, la necessaria coesistenza di santità e abiezione, l'impossibilità di definire una gerarchia di valori stabile e univoca. Milano è l'altra faccia di Long Island: il successo precario della seconda è spiegato dallo sfacelo della prima.

Proviamo a dirlo in maniera blandamente narratologica o comunque più ordinata. Il romanzo di Luca Doninelli è raccontato da Dodò, un cinquantenne ex docente universitario, nato nel 1989, che nel 2018 aveva sposato la diciottenne matematica qui più volte ricordata (nata dunque nell'anno duemila), tre anni prima che il mondo – come detto – implodesse. Per vent'anni lui resta isolato a Milano da lei, che nel 2021 era negli Stati Uniti per un ciclo di conferenze. I quaderni (otto in totale) che restituiscono la sua esperienza di uomo disegnano anche l'immagine di un maschio italiano avvenente, dedito ad avventure erotiche di ogni genere, e spesso mosso da istinti animaleschi. Dentro la putrefatta Milano, per esempio, le cose andavano così: «dopo il crollo del mondo, la prima forma di moneta fu il furto, spesso unito all'assassinio. Poi, quando nessuno fu più degno di essere derubato, venne il baratto. Non c'erano limiti al commercio. La bella Alda pagava con i baci, o si lasciava toccare il culo, o le tette. Non tutte le donne erano così fortunate, ma erano

in tante a darsi da fare. Eravamo gente dal sangue caldo, lupi man-nari. Era sufficiente una notte tiepida, meglio se con la luna, e via, si sciamava per il quartiere tutti col cazzo dritto in cerca di quello che l'odore dell'aria prometteva fino all'angoscia» (pp. 790-791).

Del resto, non solo la spregiudicata ragazza appena ricordata, Alda, darà alla luce un figlio di Dodò, ma diventerà la fidanzata del figliastro dello stesso, Marc. E questa condizione incestuosa è ritenuta poco problematica da tutti i personaggi, non sconvolge in alcun modo il sistema valoriale del romanzo. Anzi, l'università salvifica, la Bku, è intitolata alla grande amica di Chantal, Belinda Kellerman, una fotomodella già star mediatica, incapace di vivere in una società priva di spettacolo e di opportunità di vero successo, ma soprattutto incapace di accettare il proprio ruolo di madre: e quindi destinata al suicidio.

Non solo. Se la cattolicissima Chantal per il cattolico Doninelli – lo si sarà capito – rappresenta la “Santa”, la sua santità non è priva di risvolti inquietanti. Una sezione del romanzo, la penultima, eccezionalmente non è raccontata da Dodò, ma è una testimonianza diretta (in origine una registrazione) di Chantal. Una forma di vera e propria bestemmia, di rancore verso Dio, costituirà un episodio non trascurabile della sua deposizione. E l'oggetto del rancore, a ben vedere, è parecchio meschino: il non aver potuto continuare a esercitare il proprio talento di ricercatrice, di studiosa disinteressata. Ma piccole o grandi cattiverie, tradimenti della propria vocazione, aggrallano ovunque: quasi nessun personaggio ne è davvero indenne. L'eroe manzoniano di cui è fatto l'elogio (con argomenti molto interessanti), del resto, è don Rodrigo.

Cattolico sì, ma soprattutto discendente non degenerare di Testori, Doninelli ha imparato molto anche da un narratore come Paul Auster. Austeriana è un'arte che qui è messa a frutto con risultati spesso struggenti, quasi epici. Cioè, la capacità di plasmare eventi unici, ineluttabili, assoluti: un passato che pesa come un macigno e impedisce a uomini e donne di essere se stessi, costringendoli a forme di lotta disperata. La “dissoluzione” del mondo è raddoppiata dall'oceano che separa i due sposi; ma lo stesso può dirsi – per esempio – per il modo di narrare il suicidio di Belinda e per la morte di Steve, il figlio biologico di Chantal e Dodò. I principali

contenuti patetici della storia sono raccontati più volte – per lo più in prospettive diverse – e anche perciò acquisiscono uno spessore leggendario. Le vicende private diventano pubbliche nutrendo di sé una comunità. Per anni la Milano-giungla di Dodò risuona della sua storia d'amore, che tutti li conoscono e ricordano. E il ricongiungimento di marito e moglie avviene in un contesto, quello della Bku, che in qualche modo attendeva Dodò, ne prefigurava l'avvento.

L'indubbia efficacia delle *Cose semplici*, di questo librone ambizioso così diseguale e magmatico (a volte bozzettistico: ma l'avo Fogazzaro insegna anche questo), consiste in una venerazione dei fatti romanzeschi che sfiora il feticismo, ma ne suggerisce anche l'assoluta necessità. La parola *fabula* non smette di ricordarci la favola, la fiaba, e proprio il mito. Sotto gli intrecci, che possono essere molteplici, resta un fondo "favoloso" che alletta e predispone all'azione, al cambiamento. I racconti si incidono nella memoria dei lettori, anche perché sono serviti a cementare relazioni sociali, a sopravvivere all'oblio del bene comune.

Troppo moralismo? troppa religiosità? troppi preti pontificanti (ce ne sono almeno quattro, più un rabbino; e tutti discretamente prolissi)? Certamente sì. Ma è anche vero che nei suoi momenti migliori Doninelli riesce a essere all'altezza della propria poetica, peraltro molto vicina a ciò che autori imprescindibili come Roberto Bolaño e David Foster Wallace ci hanno insegnato: «La letteratura che piace a me è [...] piena di racconti nei quali però qualcosa, nonostante la cura spesso maniacale dei particolari, resta segreto. E più lo scrittore è minuzioso, più i particolari corrono sulla pagina, e più quel segreto si moltiplica. Si sa che è lì, e questo ci basta» (p. 798). Il lettore lo constaterà: di questioni aperte nelle *Cose semplici* ce ne sono diverse, e tutte o quasi riescono ad affascinare.

ALTE TIRATURE
Silvestri, Baglioni,
Conte, De Gregori:
interviste possibili
di Umberto Fiori

La canzone d'autore ha fatto strada, come dimostrano l'interesse per la musica di filosofi e teologi sulle pagine dei giornali. Poco stimolante si rivela il "diario in versi" di Claudio Baglioni, dalla scrittura carica di buonismo e poco "musicale". Un peccato, considerando i piacevoli libri-intervista di Paolo Conte e Francesco De Gregori: del primo a emergere è la nota mancanza di supponenza; del secondo scopriamo l'equilibrio e l'umanità, specie nel racconto degli episodi più difficili della sua carriera.

Domenica 13 marzo 2016 apprendo dalla «Lettura» che è uscito *Acrobati*, il nuovo disco del cantautore romano Daniele Silvestri. L'intervista, su due pagine, si intitola *Mi sento un vigile urbano (ma anche un po' Socrate)*. Nell'introduzione, Teresa Ciabatti scrive: «Per l'uscita di *Acrobati*, Daniele Silvestri incontra Mauro Bonazzi – filosofo, professore di Storia della Filosofia antica all'Università degli Studi di Milano – che ha ascoltato le sue canzoni. Che cos'hanno in comune un cantautore e un filosofo? Cosa ha da dire il filosofo se il cantautore parla di equilibrio e necessità di elevarsi?».

Solo qualche anno fa, per intervistare un cantautore bastava Gino Castaldo; oggi ci vuole come minimo uno storico della filosofia, antica per giunta. Il prof. Bonazzi dà subito prova di grande familiarità con l'opera di Silvestri: «Questo disco mi è sembrato diverso dai precedenti» esordisce. Più o meno lo stesso avrebbe detto Castaldo. Uno va avanti con la lettura, e si aspetta che il filosofo si manifesti prima o poi come tale; invece, la conversazione prosegue come una normale intervista tra un giornalista e un cantautore. Solo verso la fine Bonazzi mette in gioco le sue competenze specifiche: «Mi sono stupito quando ho letto in un'intervista che ti definivi Seneca. Avrei detto più Socrate». Silvestri accetta di essere Socrate, e il dialogo filosofico finisce lì. Quanta strada ha fatto la canzone

d'autore; ve lo immaginate, negli anni sessanta, un incontro fra Domenico Modugno e Margherita Hack sulle implicazioni astrofisiche di *Nel blu dipinto di blu*?

Lo stesso giorno esce sulla «Domenica – Il Sole 24 Ore» un pezzo di monsignor Gianfranco Ravasi, che si occupa – indovinate? – di canzoni. Il cardinale ci rivela che John Lennon – autore di una hit ateo-militante come *Imagine* – era in realtà un fervente cristiano, e prosegue segnalando la religiosità di artisti come Fabrizio De André, Lucio Dalla, Lou Reed, gli U2, i Pooh, Céline Dion, Mina, Claudio Baglioni, Elvis Presley, Bob Marley. Se la filosofia corteggia la canzone, la teologia non è da meno. *Sign o' the Times*, direbbe Prince.

Inter nos di Claudio Baglioni (Bompiani 2015) è – come si legge nel risvolto – un libro «assolutamente speciale», «veramente nuovo», «inatteso e inusuale», «arcano e misterioso», «melodioso e ipnotico», «affettuoso e amorevole», «motivo di stupore e meraviglia». Lo stesso risvolto lo definisce un «diario social» di cinque anni, rivolto al «popolo della Rete». Quello che il risvolto dimentica di dire è che il diario di Baglioni è scritto *in versi*. Di questo il lettore si rende conto – non senza un certo allarme – ad apertura di pagina: ecco le famose «righe mozze» di cui è fatta la poesia. Be', che c'è di strano? Con la versificazione, l'autore di *Questo piccolo grande amore* dovrebbe avere una certa dimestichezza; la «musicalità» della lingua dovrebbe essere la sua specialità. Ma sulla pagina, ahimè, la musica latita: «Un progetto che ha riversato sulle Pelagie / un altissimo interesse positivo / dei mezzi di comunicazione / e della società italiana». «Racconta di qualcosa / che forse si perderà per sempre.» «Un crepuscolo è un treno che parte / con su i desideri pendolari del mondo. / Poi piano piano il fuochista / spegne quel viaggio con la cenere della notte.» Ma come fa, uno che ha scritto versi delicati come «Passerotto non andare via...» a non sentire che qui c'è rumore di ferraglia, di grattugia, di argani? «Sono quarantaquattr'anni / che m'impicco tra prosa e poesia» confida Baglioni al gabbiano (animale poetico quant'altri mai) con cui dialoga. In questo caso – chissà – avrebbe fatto meglio a optare per la prosa.

Se uno straniero mi chiedesse il significato del termine «buonismo», entrato in uso negli ultimi decenni, gli farei leggere

questo libro. Baglioni, che non è mai stato un cantautore “impegnato”, qui è *impegnatissimo* (si parla soprattutto di Lampedusa, di migranti, del meritorio contributo del cantautore all’accoglienza). Le pagine del “diario social” sono strapiene dei migliori sentimenti e dei più sacrosanti valori. Quali siano, questi valori e questi sentimenti, il lettore può indovinarlo anche senza aver letto il libro. Libro «assolutamente speciale», come annunciato dal risvolto, ma certo non sorprendente. Anche chi è d’accordo con ciò che il buon Claudio sventola in versi giorno dopo giorno sentirà la nostalgia di qualcosa di più amaro e spigoloso, di più complesso e contraddittorio, di meno prevedibile insomma.

Di tutt’altro carattere è *Fammi una domanda di riserva* (Mondadori 2015), sottotitolo *Paolo Conte in parole sue raccolte da Massimo Cotto*. Alla base, come si evince dal titolo, c’è un’intervista (o meglio una *serie* di interviste concesse a Cotto a partire dal 1985); ma quello che leggiamo – e in ciò consiste l’originalità della formula – sono soltanto le risposte di Conte, raggruppate per argomenti. Si parla della Topolino amaranto, naturalmente, e dell’uomo del Mocambo, ma anche di *Bellezza negra*, di *Trattori e perline colorate*, di *Ratafià*, di *Greta Garbo e la lepre al civet*, di *Esotismo*, di molto altro. Il mondo di Conte – quello delle canzoni ma anche quello privato – emerge da queste pagine con grande naturalezza ed eleganza, senza frenesie “comunicative”. Conte ha tante cose da raccontare, e non annoia mai, non dà mai l’impressione di voler vendere la sua immagine, o di montare in cattedra. «Sono tradizionalmente scettico» scrive «verso chi si erge a maestro di pensiero. Lasciamo che la cultura sia trasmessa dagli specialisti, non dai cantautori che diventano intellettuali.» E più avanti: «I cantautori non hanno preso a spallate i poeti, si sono trovati sovrapposti a loro. Questa sovrapposizione non ha senso».

Anche da questo libro si capisce che la qualifica di “cantautore” mal si attaglia a Paolo Conte, che è prima di tutto un musicista, e un raffinatissimo paroliere. Diciamo un *canzonettista*, nel senso più alto del termine. All’inizio della sua carriera, come sappiamo, scriveva canzoni per altri (Celentano, Patty Pravo, Caterina Caselli), lavorava “nelle retrovie”, e non gli passava per la testa di mettersi in prima linea. Quando finalmente si è lasciato convincere a interpre-

tare i suoi pezzi, gli anni settanta erano tramontati, nessuno si sognava di investirlo – in quanto “cantautore” – di ruoli politici, di esigere da lui un impegno, una coerenza ideologica. C’era, naturalmente, chi lo proclamava grande poeta, ma lui – già navigato, e sornione per natura – schivava le lusinghe e continuava a fare il suo mestiere con umiltà e passione. Chi legge questa intervista senza domande si trova di fronte al miracolo di un artista che ha saputo difendersi dalle lusinghe del successo, e ha coltivato tranquillamente e appassionatamente il suo grande talento. Un signore.

In *Passo d’uomo* (Laterza 2016), libro-intervista con Antonio Gnoli, abbiamo a che fare invece con chi da anni rappresenta pubblicamente la figura del Cantautore per antonomasia: Francesco De Gregori. Il personaggio ha fama di essere scostante, a volte quasi arrogante; qui è affabile, equilibrato, aperto («Farmi vedere “nudo” non mi indispono più di tanto»), persino modesto a volte («Prima pensavo di diventare Bob Dylan e poi ho scoperto di non esserlo»).

Certo, De Gregori è cambiato, ma la nuova immagine che ci trasmette è anche dovuta allo spazio che questa lunga conversazione apre. In un’intervista “volante” come quelle fatte sui media in occasione dell’uscita di un disco, molti argomenti non potrebbero entrare, o comunque non potrebbero essere sviluppati in modo approfondito. Un esempio per tutti: il famoso “processo” a cui il cantautore viene sottoposto a Milano nell’aprile del 1976 da parte di un gruppetto di “autonomi” che interrompono il concerto, lo sequestrano e lo accusano di scrivere canzoni “borghesi”, di lucrare sul prezzo dei biglietti e di essere un “nemico del proletariato”. Ripensato a distanza di tanti anni, quell’episodio dà i brividi. De Gregori riesce a raccontarlo con ammirevole pacatezza, senza risentimento. Ma la parte più notevole dell’intervista è forse quella dedicata alla morte dello zio del cantautore, anche lui Francesco, comandante della Brigata Osoppo, di ispirazione cattolica, ucciso in Friuli dai partigiani comunisti della Brigata Garibaldi. Comunque la si pensi, anche qui l’atteggiamento del cantautore (che di questo episodio non aveva mai parlato così a fondo) impressiona per l’equilibrio e per l’assenza di preconcetti. Con gli anni, De Gregori non è solo diventato “più simpatico”: il tempo ha fatto emergere – al di là delle canzoni – la sua umanità.

GLI EDITORI

Cronache editoriali

Si torna a parlare di Siae
di Paola Dubini

Giunti al punto
di Walter Galbiati

Sabaudi contro Lombardi
di Dario Moretti

Collateral
di Marco Zapparoli

Gli agenti letterari al tempo di Amazon
di Luca Maccarelli

Innovazioni infrastrutturali e
transettoriali
di Piero Attanasio

Vetrine di carta. Le librerie e il loro
visual merchandising
di Valeria Pallotta

CRONACHE EDITORIALI

Si torna a parlare di Siae

di Paola Dubini

Dal 1941 la Siae si occupa della gestione collettiva dei diritti d'autore in Italia in maniera esclusiva. Negli ultimi anni sono molte le critiche che le sono rivolte, specie dai giovani, per la lentezza nel pagamento delle royalties e per un tracciamento non ottimale dei nuovi canali aperti dal digitale. Ora, una direttiva dell'Ue del 2014 potrebbe cambiare le carte in tavola: obbligando le associazioni a gestire i diritti in maniera più efficiente e trasparente; e incentivando un approccio condiviso e una strategia comune a livello europeo.

La diffusione di contenuti protetti da diritti d'autore e diritti connessi è subordinata alla concessione di licenze da parte dei titolari (autori, interpreti, esecutori, produttori e editori); il titolare dei diritti sceglie se gestire i propri diritti in prima persona o optare per una gestione collettiva. In Italia, la gestione collettiva del diritto d'autore (accertamento, riscossione e distribuzione agli aventi diritto) è affidata dal 1941 alla Siae, un ente pubblico economico a base associativa con 83 mila associati fra autori e editori, che nel 2015 ha un fatturato di 782 milioni di euro e 1.265 dipendenti. L'attività di amministrazione e intermediazione dei diritti connessi al diritto d'autore (fra i quali vi sono per esempio i diritti dei produttori di audiovisivi, diritti audiovisivi sportivi, diritti radiofonici e televisivi, diritti degli artisti interpreti ed esecutori, diritti relativi a opere di pubblico dominio, diritti relativi a bozzetti di scene teatrali, alle fotografie) è stata liberalizzata con la legge 27/2012.

La Siae gestisce direttamente 12 mila titoli e 1,2 milioni di contratti di licenza e dichiara 500 mila utilizzatori del repertorio sul territorio nazionale. Dei circa 530 milioni di incassi netti da ripartire nel 2015, 500 milioni riguardano diritti maturati in Italia, di cui 313 milioni per diritti di esecuzione musicale dal vivo, quasi 60 milioni

per diritti di riproduzione musicale, 50 milioni per opera e teatro, 63 milioni per diritti relativi a opere audiovisive. I diritti netti per opere letterarie ammontano a 5 milioni e quelli per arti grafiche a 8 milioni.

Le normative nazionali che disciplinano il funzionamento delle organizzazioni di gestione collettiva sono molto diverse fra loro. In Italia, una sola organizzazione (la Siae appunto) ha gestito in via esclusiva tutti i diritti di fatto fino a ora; in Francia e in altri stati siamo invece in presenza non di società che si fanno concorrenza nel medesimo settore, ma di società sostanzialmente monopoliste dentro il settore di riferimento (una società gestisce diritti audiovisivi, un'altra quelli editoriali ecc.).

Non si può in coscienza dire che – una per l'altra – le società di gestione collettiva europee abbiano dimostrato particolare presenza di spirito, prontezza di azione e visione di fronte ai cambiamenti che le filiere dei contenuti hanno sperimentato. È vero che non è cosa semplice tracciare i numerosi canali e modi in cui i vari diritti sono sfruttati, interagire con autori e intermediari diversi, esercitare il necessario controllo e remunerare i titolari dei diritti in modo equo e tempestivo. È vero che i cambiamenti tecnologici e di mercato hanno creato non poco scompiglio un po' ovunque. È però altrettanto vero che la digitalizzazione rende possibile associare i diritti ai titolari in modo immediato (è quello che fa Patamu) e realizzare borderò digitali facilitando il processo di intermediazione e rendendolo più trasparente (Siae lo fa, ma Soundreef, un concorrente che opera su scala internazionale, lo fa da più tempo ed è un concorrente), e che quel 21% di diritti pagati in via forfettaria nel 2015 e quel 7% di diritti in attesa di identificazione generano sfiducia, scontento e irritazione fra gli autori che più avrebbero bisogno di essere tutelati: i giovani, i meno noti, insomma chi ne ha più necessità.

Si aggiunga il fatto che gli enti non profit hanno sempre il problema di minimizzare i loro costi di gestione per concentrare le risorse che ricevono sulla loro funzione istituzionale e di agire in condizioni di trasparenza per aumentare il proprio livello di credibilità, perché la loro missione è spesso quella di fare l'interesse di altri (in questo caso gli autori); nel caso di Siae una critica importante riguarda l'incidenza dei costi di gestione (169 milioni su 782

di fatturato, di cui 85 per personale), la lentezza nei tempi di remunerazione dei titolari e una scarsa pubblicità della gestione. E d'altra parte, chi la Siae la paga (gli organizzatori di eventi per esempio) spesso si lamenta perché le tariffe e i carichi amministrativi sono troppo elevati. La frammentazione dei canali e dei diritti complica indubbiamente le cose.

Nel 2014 è stata emanata la direttiva europea n. 26 (la cosiddetta "direttiva Barnier"), che riguarda la gestione collettiva dei diritti d'autore, dei diritti connessi, della concessione di licenze multiterritoriali per i diritti su opere musicali e per l'uso online del mercato interno, in un primo sforzo di armonizzazione e nella speranza di facilitare la costruzione di un mercato europeo dei contenuti. La direttiva si propone di coordinare le normative nazionali su chi può gestire collettivamente il diritto d'autore, le modalità di *governance* e l'attività di sorveglianza «nell'ottica di facilitare, migliorare e semplificare le procedure di rilascio di licenze per gli utilizzatori, anche ai fini di una fatturazione unica, in condizioni di parità, non discriminazione e trasparenza». La ratifica della direttiva da parte degli stati membri doveva avvenire entro il 2016.

La direttiva non impone agli organismi di gestione collettiva di adottare una forma giuridica specifica ed esplicita che i titolari dei diritti dovrebbero poter essere liberi di affidare la gestione dei loro diritti a organizzazioni indipendenti, rendendo quindi possibile ad altri enti di entrare nel mercato. I produttori audiovisivi, i produttori discografici, le emittenti e gli editori non sono considerati organizzazioni indipendenti, in quanto agiscono nel proprio interesse. La norma enfatizza la necessità che le *collecting societies* siano gestite in una logica di trasparenza, non discriminazione ed efficienza, «nel migliore interesse collettivo dei titolari»; questo riguarda i rapporti con i titolari dei diritti, la possibilità di tracciare i diritti, la rendicontazione, oltre al governo e alla conduzione dell'ente di gestione collettiva. I registri tenuti da un organismo di gestione collettiva dovrebbero consentire l'identificazione e la localizzazione dei suoi membri e dei titolari dei diritti rappresentati dall'organismo, sulla base di autorizzazioni concesse da tali titolari.

La direttiva è molto esplicita nel chiarire il significato di tutela dei titolari dei diritti, di trasparenza e di efficienza, in due parole

di “buona gestione”; a titolo di esempio, gli importi dovuti ai titolari dei diritti devono essere mantenuti separati nella contabilità dalle attività dell’organismo (così da permettere maggiore trasparenza e controllo), la norma prevede che si imponga all’ente di gestione collettiva di «adottare misure ragionevoli e improntate alla diligenza», il che vale anche in materia di raccolta e trasmissione delle informazioni. Il ritardo nella distribuzione e nel pagamento degli importi dovuti ai titolari dei diritti può essere giustificato solo sulla base di ragioni obiettive che sfuggono al controllo dell’organismo di gestione collettiva. La norma inoltre esplicita che «è opportuno imporre che i diritti di licenza o i compensi determinati dagli organismi di gestione collettiva siano ragionevoli in relazione, tra l’altro, al valore economico dell’utilizzo dei diritti in un particolare contesto», aprendo così la riflessione sui casi in cui gli organizzatori di eventi siano esentati dal pagamento dei diritti o su come coinvolgere gli autori nella scelta di rinunciare o meno alla remunerazione. Le espressioni “diligenza” e “trasparenza” ricorrono con frequenza nel testo e riguardano tutti gli aspetti della gestione, a comprendere il governo dell’ente e la possibilità per i titolari dei diritti di esercitare il controllo sul suo operato. Lo spirito della direttiva è quindi molto chiaro: sollecitare le singole società di gestione collettiva a essere più efficienti e più in grado di rispondere in modo efficace al loro mandato istituzionale, ovvero tutelare l’interesse degli autori e in generale permettere, almeno in linea teorica, un maggiore dinamismo all’interno del mercato.

C’è un ulteriore importante aspetto da considerare: in presenza di cambiamenti tecnologici, della crescita di player digitali transnazionali e di una evoluzione dei modelli di business nella vendita e nella fruizione di contenuti, si è reso necessario un approccio condiviso a livello europeo e una strategia comune che riguardi la gestione del diritto d’autore, così da facilitare la negoziazione dei diritti. In settori in cui la relazione con l’utente finale è sempre di più mediata da operatori globali (Netflix, Amazon, YouTube, Spotify, tanto per citare i primi che vengono in mente a chiunque), la collaborazione fra operatori nazionali e la possibilità di negoziare grandi pacchetti di diritti su diversi canali diventano sempre più importanti. In Europa esistono accordi istituzionali fra *collecting societies* e le

nuove iniziative come Soundreef e Patamu hanno sviluppato modelli di business pensati per essere declinati a livello internazionale. Tuttavia, la direttiva Barnier evidenzia che «nel settore della musica online, in cui la gestione collettiva dei diritti d'autore su base territoriale resta la norma, è di fondamentale importanza creare condizioni atte a favorire prassi più efficaci di concessione delle licenze da parte di organismi di gestione collettiva in un contesto sempre più transfrontaliero. È pertanto opportuno stabilire una serie di norme che sanciscano le principali condizioni di concessione di licenze multiterritoriali». La direttiva considera diversi aspetti da questo punto di vista, dalla necessità di un livello minimo di qualità dei servizi transfrontalieri, all'agevolazione dell'aggregazione su base volontaria di repertori e diritti musicali (così da ridurre il numero di licenze necessarie a un utilizzatore per prestare un servizio a livello multiterritoriale e multirepertorio), alla possibilità di condividere informazioni accurate e complete sulle opere musicali, sui titolari dei diritti e sui diritti che ciascun organismo di gestione collettiva è autorizzato a rappresentare in un dato territorio. E naturalmente, la direttiva sottolinea la necessità di sviluppare e utilizzare standard settoriali sull'uso della musica, la rendicontazione delle vendite e la fatturazione, così da migliorare l'efficienza dello scambio di dati tra organismi di gestione collettiva e utilizzatori.

La strada sarà lunga e potrebbe riservare alcune sorprese; indubbiamente la Siae e le sue consorelle europee trovano nella direttiva una serie di obblighi ai quali si sono adeguate già prima del recepimento della normativa e una serie di indicazioni per un ben più complesso ripensamento; e nel frattempo Soundreef da gennaio 2017 allarga il suo raggio di attività a gestire non solo esclusivamente i diritti di trasmissione nei negozi. È possibile quindi che il futuro ci riservi cambiamenti di scenario non indifferenti, almeno per quanto riguarda i diritti in ambito musicale.

CRONACHE EDITORIALI

Giunti al punto

di Walter Galbiati

Azienda leader dell'editoria scolastica e terzo gruppo di varia del paese, il Gruppo Giunti giunge al 2017 sull'onda dell'acquisto dello storico marchio Bompiani. Un passaggio importante quello che si profila adesso all'orizzonte, tra ricambi generazionali ai vertici e ampliamenti strategici in altri settori, fra cui quello dei programmi televisivi. Sebbene l'ingresso in Borsa, a lungo prospettato, sembri al momento lontano, gli obiettivi di Giunti sono più che chiari: continuare a potenziarsi e accrescere il proprio fatturato in vista degli sviluppi futuri.

Con alle spalle una storia di oltre 150 anni, il gruppo Giunti si appresta ad affrontare il suo secondo passaggio generazionale. Forte di quasi 200 milioni di fatturato e un utile di 562mila euro, la Giunti si pone come il leader italiano nell'editoria scolastica per la scuola primaria ed è il terzo gruppo nel segmento della varia con una quota intorno al 7% dietro la Mondadori (28,8%), che di recente ha rilevato la Rizzoli, e dietro il gruppo GeMS col 9,6% del mercato.

La guida del gruppo è in mano a Sergio Giunti, classe 1937, che quest'anno si appresta a varcare la soglia degli ottant'anni. Un passaggio cruciale che coinvolge anche il futuro dell'azienda. La *governance* è chiara: Sergio è presidente, mentre le leve operative sono divise tra l'amministratore delegato Martino Montanarini e il direttore generale Daniele Tinelli. Sergio è anche il socio di riferimento della Giunti: possiede direttamente il 19% del capitale e, attraverso la holding Amanda, ne gestisce un altro 78%. A Radiana Giunti (classe 1931) spetta invece il residuo 3%.

La gestione quotidiana e le scelte strategiche sono affari del patron e dei manager, mentre il futuro del gruppo è scolpito nell'elenco soci della Amanda, la cassaforte di famiglia. Nel consiglio di amministrazione della Giunti siedono già gli eredi Camilla (nata nel 1965), Giulia (1967) e Daniel (1977), tutti con la carica di consiglieri,

senza nessuna distinzione fra loro. Le quote della holding, invece, lasciano intravedere la prossima evoluzione del controllo e quale peso spetterà a ciascuno nel gruppo. In Amanda srl, Giulia e Camilla possiedono il 9,4% del capitale a testa, mentre a Daniel tocca il 64,10%. È la quota di maggioranza assoluta anche se per le decisioni straordinarie, quelle per cui serve il 66,6% (i due terzi del capitale), manca l'appoggio di almeno una delle due quote di minoranza. Il passaggio di controllo, tuttavia, non è ancora sancito nei fatti, perché a oggi Daniel ha solo la nuda proprietà del 64,10% del capitale: l'usufrutto è ancora saldamente nelle mani del patron Sergio.

Che la famiglia stia comunque da tempo pensando al passaggio generazionale si intuisce dalla già avvenuta spartizione delle quote, ma il nodo è come e quando avverrà la staffetta. Quest'anno, Sergio farà ottant'anni, mentre Daniel ne compirà quaranta. La ridistribuzione delle partecipazioni è avvenuta nel 2012 a ridosso della riorganizzazione societaria che ha portato alla fusione per incorporazione di Giunti Servizi e Giunti Distribuzione in Giunti Editore.

I tempi sembrano ormai maturi e, se così fosse, ricalcherebbero anche la storia del gruppo. Lo scorso anno correva il sessantesimo anniversario della data in cui Renato Giunti è diventato proprietario e amministratore delegato della Paggi-Bemporad, la società editrice nata a metà dell'Ottocento dall'intraprendenza delle omonime famiglie ed entrata in difficoltà finanziarie con l'avvento del fascismo. Il gruppo, da sempre attivo nell'editoria scolastica e reso celebre dalla pubblicazione delle *Avventure di Pinocchio* e dal *Giornalino di Gian Burrasca*, non aveva retto l'imposizione del testo unico scolastico voluto dal duce, rimasto in vigore dal 1923 al 1943. La crisi impose due trasformazioni: il cambio dell'insegna, diventata Marzocco in onore del leone che regge con la zampa destra uno scudo con il giglio che simboleggia la città di Firenze; e l'ingresso delle banche nel consiglio di amministrazione. Due passaggi fondamentali che hanno portato al cambio della guida del gruppo. L'uomo nuovo era Renato Giunti, attivo in azienda dal 1935, che diventa in rappresentanza dei nuovi soci prima direttore generale, poi amministratore delegato finché a metà degli anni cinquanta assume il controllo del gruppo. L'azienda risanata riparte. E nel 1975 avviene il primo passaggio di consegne tra due generazioni: al vertice della

società arriva il 38enne Sergio Giunti, erede di Renato. Ci vorranno altri quindici anni e una ulteriore campagna di fusioni e acquisizioni per dar vita all'attuale gruppo editoriale Giunti. Qui confluiscono tutti marchi rilevati, tra i quali la Giacomo Agnelli, l'Editrice Universitaria, la Barbèra e la Aldo Martello. L'espansione per linee esterne con il consolidamento del primato nell'editoria per ragazzi resta la direttrice principale della crescita della Giunti. Numerose le etichette del settore confluite negli anni nel gruppo dalla Dami alla Motta Junior, dalle Edizioni del Borgo all'Editoriale Scienza. E sempre nell'ottica di corroborare il segmento dell'editoria per i più giovani, la società ha comprato nel 2014 i marchi Disney, Marvel e Lucas Film, rilevando la loro produzione di libri e la licenza per pubblicarli in italiano. Un catalogo di 700-800 titoli che sono andati ad arricchire gli oltre 8mila di cui la Giunti già disponeva.

La volontà di aumentare il proprio perimetro di consolidamento si sposa bene con un'altra opzione per il passaggio generazionale all'interno del gruppo che da almeno un paio di anni si trova sulle scrivanie dei piani alti del quartier generale fiorentino. L'idea sarebbe di portare la società in Borsa, dove le aziende in crescita sono le più premiate dagli acquisti. Lo sbarco a Piazza Affari servirebbe sia per facilitare la raccolta di capitali sia per accelerare ulteriormente l'espansione, ma anche per transitare il gruppo verso una nuova *governance* in cui la gestione dei manager sia più incisiva e al tempo stesso mitigata dal controllo non solo dei soci di riferimento, ma anche dall'occhio vigile degli investitori e delle *authorities* dei mercati.

A novembre 2015, la Giunti editore ha ricevuto da Borsa Italiana il certificato Elite, una sorta di pagella che testimonia come il gruppo si sia evoluto attraverso un affinamento della gestione e un ampliamento dei marchi. Il programma, che coinvolge altre 150 aziende, si propone di accompagnare le piccole e medie imprese nella loro crescita dimensionale e nello sviluppo organizzativo e manageriale. La speranza ultima di Borsa Italiana è di convincere queste aziende a quotarsi per rimpolpare lo scarso numero di matricole che trattano a Piazza Affari.

«Giunti Editore ha seguito in questi ultimi due anni un percorso di miglioramento dei sistemi manageriali che l'ha portata

a ottenere il certificato Elite. Cercheremo di valorizzare al meglio le competenze acquisite per continuare a mantenere vivo, anche in futuro, il dialogo, oltre che con i nostri numerosi clienti, anche con la comunità finanziaria e gli operatori del settore» ha dichiarato nell'occasione dell'investitura l'amministratore delegato Martino Montanarini. Non è difficile cogliere in cosa consista il «dialogo con la comunità finanziaria». La Borsa è sempre a caccia di società da ospitare sui propri listini, mentre le banche sono avidi di commissioni che possono incassare sia vendendo in Borsa le azioni delle matricole sia concludendo affari con le aziende. Si va dalle fusioni alle acquisizioni, dai prestiti ai finanziamenti fino alla vendita di derivati. E il gruppo Giunti ha percorso tutte queste strade, tranne il collocamento in Borsa. L'opzione si rende interessante per il concomitante avvicinarsi del cambio al vertice: quotarsi significa per la proprietà cedere una parte del capitale e con esso del controllo. I proprietari non fanno un passo indietro, nel senso che restano azionisti di riferimento, ma mettendo la società sotto i riflettori delle *authorities* di Borsa e condividendo il controllo con nuovi azionisti, non sono più i padri padroni dell'azienda. Quando nelle famiglie manca un rampollo in grado di raccogliere il testimone, la gestione dei manager e le briglie dei mercati sono, nonostante le parziali rinunce, una buona via d'uscita per il passaggio generazionale. È stato il caso degli Agnelli che una volta finita l'era di Gianni, l'Avvocato, hanno trovato la soluzione per i problemi di successione con l'avvento di un manager del calibro di Sergio Marchionne, la cui consacrazione è avvenuta proprio sui mercati finanziari. Di quotazioni in questo caso non ce n'era ovviamente bisogno, perché le società sono in Borsa da tempo.

L'ingresso o la presenza di nuovi azionisti, seppur di minoranza, cambia radicalmente le prospettive. I manager devono rendere conto a diversi portatori di interesse e spesso il mercato impone una gestione più efficiente. Eppure i primi a volere la quotazione sono proprio i manager per una serie di benefici immediati. Con lo sbarco a Piazza Affari cresce enormemente, e da subito, la loro popolarità e possono legare il proprio stipendio alle *stock option*. Tutti sanno chi è Marchionne, nessuno invece conosce il nome dell'amministratore delegato della Barilla, società che ha

sempre fuggito qualsiasi idea di quotazione. Sul fronte dello stipendio, invece, l'integrazione economica avviene con l'offerta di azioni che i manager riscattano e vendono sul mercato ogni volta che raggiungono un obiettivo.

Tutto questo è implicito nella volontà di «mantenere vivo il dialogo con la comunità finanziaria» annunciata dall'amministratore delegato Montanarini. E alla comunità finanziaria piace di certo anche la strategia di diversificazione che il management della Giunti persegue sistematicamente. Sull'onda del successo editoriale di Topo Tip, e sul modello di Peppa Pig, entrambi personaggi arruolati nelle file della casa editrice fiorentina, la Giunti ha acquisito il 30% di una società di produzione di programmi televisivi e animazione. L'idea di estendere la produzione dai libri ai cartoni animati non tradisce la vocazione originaria del gruppo e garantisce una migliore divisione delle entrate. Topo Tip è un successo editoriale da 8 milioni di copie e vanta al suo attivo anche una programmazione Rai e in Germania sulla rete televisiva Rtl. Per potenziare invece le proprie librerie Giunti al Punto è stato firmato un accordo con Amazon per trasformare i negozi della casa editrice in punti di consegna dei prodotti venduti sulla piattaforma digitale. Da ultimo invece è arrivato un ampliamento inatteso nel campo della varia con l'acquisto della Bompiani dalla Mondadori. La cessione è avvenuta per 16,5 milioni di euro ed è stata imposta alla casa editrice di Segrate dall'Antitrust italiano in seguito alla fusione con la Rizzoli Libri.

Grazie al nuovo marchio, la Giunti aumenterà il proprio fatturato di altri 15 milioni di euro nel 2016 e il margine operativo lordo (inteso come Ebitda, Earnings Before Interest, Taxes, Depreciation and Amortization) di 1,3 milioni. Numeri importanti in vista di una valutazione della società necessaria per approdare in Borsa. Il bilancio consolidato 2015, l'ultimo disponibile, si è chiuso con un giro di affari di 198 milioni di euro e un margine di 12,9 milioni di euro. Un ulteriore aumento significa un maggiore valore se si pensa che le società vengono valutate dagli analisti anche attraverso i multipli delle principali voci di bilancio. Mondadori, che in Borsa ha una capitalizzazione di 233 milioni di euro, per gli analisti dovrebbe avere un valore che si aggira intorno a 6 o 7 volte il margine operativo lordo per un totale di 570 milioni di euro. Agli stessi multipli,

appare un pessimo affare l'acquisto della Bompiani (che sarebbe dovuta costare non più di 10 milioni di euro), mentre la Giunti varrebbe circa 90 milioni di euro. Un valore forse ancora troppo basso per convincere la famiglia a cedere parte del controllo. E Montanarini ha confermato, in occasione dell'acquisto di Bompiani, che al momento l'opzione della Borsa è congelata. Forse, serve più tempo per aumentare la massa critica e il valore del gruppo.

CRONACHE EDITORIALI Sabaudi contro Lombardi

di Dario Moretti

Con la rottura tra Associazione Italiana Editori e il Salone del Libro, l'industria editoriale rivendica un ruolo diretto nella promozione della lettura: a Milano la nuova fiera Tempo di Libri promette di creare una rete di visibilità per l'editoria e per i lettori. Mentre il Salone di Torino, passato il periodo di difficoltà, cerca di darsi una nuova struttura organizzativa che lo renda più competitivo.

Sui quotidiani italiani l'estate dell'editoria libraria, una volta tanto, è stata succosa: due i casi che si sono rincorsi sulle pagine, uno in superficie, l'altro in profondità. Il primo – la caccia all'identità segreta di Elena Ferrante – ha sfiorato il ritmo della telenovela, ma è un esempio di come il mondo professionale del libro si sforzi, una volta tanto con buon successo, di avventurarsi nella comunicazione con il grande pubblico. Il secondo caso è invece una vera svolta: la battaglia tra il Salone del Libro di Torino e Tempo di Libri, la nuova fiera del libro di Milano.

Il Principe e il Mercato

Il Salone torinese è una manifestazione trentennale, con un profilo di aristocrazia culturale decisamente in linea con la sua collocazione geografica e storica: figlio prediletto delle amministrazioni locali, nutre grande attenzione per i valori e grande rispetto per le tradizioni. Insomma è un po' "sabauo", come lo definiscono poco caritatevolmente alcuni piccoli editori – non torinesi – come Mario Mastropietro, già a capo di Edizioni Lybra Immagine (piccolo editore del settore dell'architettura e degli allestimenti espositivi), che confessa di aver puntato sul Salone di Torino solo per poco: «Dopo cinque o sei anni non sono più andato a Torino: quello che contava,

mi sembrò, era l'approvazione del "principe", cioè delle amministrazioni pubbliche che finanziavano il Salone. Poco interesse per i cataloghi, poca attenzione per l'editoria specializzata. I costi all'inizio non erano pesanti, il problema era il carattere troppo generico della manifestazione, e anche del pubblico: sciame di scolaresche sostanzialmente disinteressate. Torino ha intelligenze, conoscenze e persone per attuare programmi qualificati, ma in definitiva manca storicamente (dai Savoia agli Agnelli alle amministrazioni pubbliche di oggi) la volontà di confrontarsi con il mercato».

E non mancano testimonianze altrettanto nette di editori di media dimensione in un settore completamente diverso: «Il Salone di Torino è sempre stato esattamente questo: una megalibreria costosissima dove TUTTI gli editori perdevano migliaia di euro, nonostante gli ipocriti proclami di molti che a fine Salone brindavano alle vendite» (Marzio Zanantoni, direttore editoriale di Unicopli, sul suo profilo Facebook, 28 luglio 2016).

Del resto una serie di situazioni convergenti ha congiurato contro la classica manifestazione torinese: bilanci 2014 e 2015 in pesante passivo, un'amministrazione che ha attirato le attenzioni della magistratura, con indagini su Rolando Picchioni – ex presidente della Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura, che organizza il Salone torinese e ha nel consiglio d'amministrazione Regione Piemonte e Comune di Torino – e su Giovanna Milella, che gli era succeduta nella carica. Il tutto collegato a quattro arresti per peculato in luglio (tra gli arrestati Valentino Macri, con l'accusa di aver alterato con fughe di notizie, da segretario della Fondazione, l'aggiudicazione dell'appalto per l'organizzazione del Salone).

Le due città

Sullo sfondo della vicenda del Salone di Torino c'è una città che, riconvertendosi da centro manifatturiero a polo culturale, nel recente passato si è dimostrata spesso capace di battere Milano per dinamismo e concretezza. Ma oggi lo slancio rallenta e il "principe" (le amministrazioni locali), pur schierandosi apertamente a favore del Salone del Libro, è probabilmente impegnato nel riformulare

non facili equilibri interni, il che non giova alle decisioni rapide che il momento richiederebbe.

D'altra parte il rapporto tra il Salone del Libro e il suo essenziale promotore professionale, l'Aie, Associazione Italiana Editori, non è mai stato privo di spigoli: «Da sempre le case editrici milanesi hanno tentato di portare la manifestazione in Lombardia» ha dichiarato all'edizione torinese della «Repubblica» (28 luglio 2016) Angelo Pezzana, libraio, figura centrale nella nascita del Salone di Torino nel 1988. «Non ci sono mai riuscite perché a Torino c'era un gruppo dirigente che vedeva la mossa in anticipo e la preveniva.»

Già da febbraio, con l'uscita dell'Aie dalla Fondazione, la svolta si era delineata chiaramente. Poi, contemporaneamente alle inchieste della magistratura, è arrivata la notizia: il presidente dell'Aie, Federico Motta, si è mosso con rapidità, annunciando l'intenzione di istituire una nuova fiera del libro a Milano. Alla base un accordo con Fiera Milano (che organizza la maggior parte delle grandi fiere milanesi e gestisce il polo espositivo di Rho-Però), un *business plan* realistico (che prevede tre anni di rodaggio prima del pareggio di bilancio e si dà un obiettivo di centomila visitatori), l'adesione sicura dei grandi editori. Al posto della classica fondazione culturale che unisce attori pubblici e privati, una società per azioni – La Fabbrica del Libro spa – di cui Fiera Milano possiede il 51%, Aie il 49%, mentre la presidenza è affidata a un'editoriale: Renata Gorgani, direttore editoriale del Castoro. Un modello di gestione che esclude la tradizionale presenza delle amministrazioni locali.

A Milano non manca comunque l'appoggio dell'amministrazione comunale, rinnovata nella continuità e uscita pressoché indenne dai problemi di Expo2015, e l'Aie si presenta già forte di una gamma articolata di manifestazioni per il libro, mirate di volta in volta ai professionisti o al pubblico: #ioleggoperché (in ottobre) in collaborazione con le associazioni dei librai (Ali) e dei bibliotecari (Aib), il Centro per il libro e la lettura del ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, Confindustria. Al centro il tema, mai prima seriamente affrontato, del pubblico giovane, della digitalizzazione delle biblioteche scolastiche e della diffusione delle biblioteche aziendali. E poi la collaudatissima BookCity Milano (in novembre): oltre mille incontri in quattro giorni, con decine di mi-

gliaia di presenze, coinvolgimento di scuole e luoghi non tradizionali come le carceri e gli ospedali. In più l'Aie può aggiungere alla sua offerta la manifestazione romana Più libri più liberi (in dicembre), dedicata ai piccoli e medi editori (quelli che una fiera milanese “dei grandi editori”, secondo alcuni, metterebbe in ombra).

Pirati e storytellers

L'annuncio della nuova fiera milanese ha dato il via a una reazione a catena: in superficie pubbliche proteste ispirate alla contrapposizione cultura/mercato, dove Torino rappresenterebbe la prima e Milano il secondo. Spiccano la passionale dichiarazione di Dario Fo (*Dovete resistere a questo atto di pirateria*, «La Stampa», 3 agosto 2016) e quella, in bilico tra tecnica e idealismo, di Alessandro Baricco: «Non è importante come sia veramente l'industria del libro. È importante come i libri vengono percepiti dai lettori. [...] È anche una questione di *storytelling*» («la Repubblica», 2 agosto 2016).

Più in profondità il contraccolpo ha toccato la stessa Aie, con dichiarazioni preoccupate di editori di alto livello come Laterza, Einaudi e Feltrinelli, e addirittura le dimissioni di undici tra piccoli e medi editori: 66thand2nd, Add, e/o, Iperborea, LiberAria, Lindau, minimum fax, nottetempo, Nutrimenti, O Barra O, Sur. Rispetto per la tradizione culturale torinese per alcuni, disappunto per i modi spicci del presidente Motta per altri.

Ezio Quarantelli, direttore editoriale della torinese Lindau, sul blog della casa editrice non ha risparmiato critiche feroci alla strategia decisionista dell'associazione, elencando i danni prodotti dalla scelta presidenziale (tra questi la duplicazione delle manifestazioni, i contrasti interni all'Aie, l'irrigidimento dei rapporti istituzionali) e ventilando perfino la nascita di una seconda associazione degli editori: «Mai risultati così copiosi sono stati conseguiti con una tale economia di mezzi. Anzi, con un solo mezzo: l'arroganza» (18 ottobre 2016).

E tuttavia, intervistato a qualche settimana di distanza, pur mantenendo le sue posizioni non nega i difetti della gestione torinese: «Perché mettere in crisi una manifestazione che funziona da trent'anni, in una città facilmente raggiungibile da tutti? Certo i pro-

blemi vanno risolti, e oggi Torino ha abbassato i prezzi: il problema era legato all'affitto del Lingotto, e andava risolto prima, oggi Torino è competitiva. La macchina andava riformata in tempo».

È una questione di orgoglio torinese? «Il localismo non c'entra, la decisione dell'Aie l'ho sentita come un sopruso, anche se sono ben disposto a vedere se Milano si dimostrerà interessante.» Allargando la prospettiva, il punto per Quarantelli non è la contrapposizione tra piccoli e grandi editori: «La concentrazione editoriale nel medio periodo potrebbe addirittura giovare ai piccoli editori, allargare gli spazi di ricerca: la logica dei numeri dei grandi editori in definitiva lascia spazio per un lavoro più proficuo con meno concorrenza. Caso mai il danno è a livello distributivo, sul punto vendita: se certe librerie di marchio, come accade, attuano una politica discriminatoria nei confronti dei marchi altrui, si crea una strozzatura».

Quarantelli non crede nemmeno all'utilità di un salone riservato alla piccola editoria: «Bisogna passare la prova, l'ampliamento della base dei lettori è sempre l'interesse comune. Anche se Lindau ha lasciato l'Aie occorre ragionare tutti insieme. Il problema della lettura riguarda tutti, occorre lavorare insieme su basi chiaramente condivise».

Ne resterà solo uno?

Quarantelli condivide infine l'opinione secondo cui due fiere del libro non potranno convivere, a meno che non riescano a trovare una caratterizzazione forte. E gli sviluppi della battaglia tra agosto e settembre gli danno ragione: vari professionisti della cultura come Luca Formenton (milanese, il Saggiatore) ed Evelina Christillin (torinese, tra l'altro presidente del Teatro Stabile e del Museo Egizio), e anche di alto livello politico (il ministro dei Beni culturali Dario Franceschini), si sono spesi per arrivare a una cooperazione tra le due manifestazioni, sul modello di altre iniziative culturali condivise tra le due città; ma la frattura non si è sanata.

Ottobre ha portato all'abbandono di ogni idea di collaborazione, per non dire di integrazione. Ciascuna delle due organizzazioni ha compiuto passi significativi sul proprio personale cammino: la Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura di Torino

ha indicato come nuovo presidente l'ex ministro dei Beni culturali Massimo Bray e ha nominato direttore uno scrittore, Nicola Lagioia, chiedendo proposte sul rinnovamento del Salone a 800 "lettori" d'alto livello accuratamente selezionati. Alla fine di ottobre, come si è detto, ha fortemente ridimensionato i prezzi degli stand. A Milano nel frattempo la nuova manifestazione ha annunciato il suo titolo definitivo – Tempo di Libri – e si è data una struttura organizzativa articolata, con responsabili *ad hoc* per le iniziative rivolte ai giovani, all'editoria digitale e ai professionisti dell'editoria.

Due percorsi significativamente divergenti dal punto di vista della cultura professionale e una contiguità di date (19-23 aprile per Milano, 18-22 maggio per Torino) che ogni ufficio stampa non può non considerare un ostacolo per catturare l'attenzione di un solo pubblico. Si può pensare, a essere ottimisti, che le differenze culturali producano alla distanza le due necessarie identità diverse. Ma, a essere realisti, l'offerta milanese pare la meglio attrezzata per costruire la rete di rapporti tra editori e pubblico che garantisce il successo di qualunque fiera.

E infine: non è che il caso della doppia fiera del libro sarà parente del caso Ferrante? Non è che quest'ultimo sia un'effimera increspatura superficiale del primo? Un indizio di cambiamento profondo, in cui la gestione (il marketing) è certo protagonista di primo piano, ma in cambio promette al libro – promessa sempre attesa e sempre disattesa – più forza nella competizione con i prodotti per il grande pubblico. E la buona gestione non è mai stata nemica della qualità.

CRONACHE EDITORIALI

Collateral

di Marco Zapparoli

Sull'onda della fortunata collana «Novecento», l'esplosione dei "collaterali" da edicola è uno dei fenomeni più rilevanti del mondo editoriale degli anni duemila. E, nonostante i timori, senza danni economici per il primo mercato del libro. Anzi. Oggi, di fronte al fisiologico raffreddamento delle vendite, le iniziative commerciali si fanno più ragionate, tra chi insegue la fidelizzazione del collezionista e chi propone un nuovo canone di opere. Ma forse è giunto il momento di pensare un dialogo concreto e originale tra edicola e libreria.

È

accaduto agli inizi degli anni duemila: una famiglia di romanzi che si affaccia in edicola si trasferisce in centinaia di migliaia di case. Anno 2002: una prima serie di cinquanta romanzi proposti a cadenza settimanale vende da 500mila a 800mila copie. Si chiama «Novecento»: offre i più leggibili e attuali fra i classici del secolo scorso. Chi grida al miracolo, chi dice «oddio ma ora in libreria si perdono vendite, qui si chiude», chi dice «no guardate è un aiuto vero alla diffusione della lettura dove normalmente non arriva». Di fatto, si stampano quaranta milioni di volumi, se ne vende il 70%; ma al di là di questi numeri, in poco tempo si crea un benefico effetto fedeltà. Chi acquista un romanzo ne acquista un secondo, un terzo: molti scaffali ancora oggi ospitano la collezione completa. Il successo è impreveduto e travolgente: l'anno successivo si programma una seconda serie. Oggi, a distanza di quasi tre lustri, quei volumi si trovano nei mercatini e si acquistano con piacere superiore a un tempo: come se fosse stato necessario far passare qualche anno per abbattere pregiudizi. La collana ha consistenza, coerenza, usabilità. Di solito le cose ben fatte producono cose ben fatte. Al di là di altre considerazioni, remore, rampogne, quella serie di romanzi offre del libro un'immagine molto positiva, induce acquisti costanti nel tempo, verosimilmente perfino qualche ritorno alla lettura. Quanto fa-

stidio provoca alle librerie? Si stima che inizialmente davvero ne abbiano risentito, ma già dopo una manciata di settimane, gli effetti positivi del miracolo bilancino i negativi. Sempre più spesso, i librai iniziano a tenere l'edizione "normale" del romanzo, come in occasione di celebri trasmissioni televisive in cui si raccontano o citano libri. Il fenomeno si ripete in altri paesi, perfino nella grande Patria delle librerie. In Germania, un coltissimo quotidiano propone una serie di romanzi: verranno venduti anche in libreria. Le tirature e le vendite non eguagliano le nostre, tuttavia molte librerie espongono la famigliola di libri in bella fila verticale accanto alla classifica dei bestseller. Cosa accade poi? Come ogni iniziativa che lascia il segno, anche questa genera cugini, figli, nipoti. Le edicole iniziano a farsi più spesse: non più la monodimensionalità della sottiletta del quotidiano e del periodico, con aggiunta di qualche giallo o qualche collanina di fantascienza. L'edicola si allarga agli allegati. Gli allegati dilagano. Quale spazio hanno i libri normali distribuiti in edicola? Mentre i «Novecento» impazzano, le cooperative di distribuzione in edicola patiscono, chiudono. Persino le floride collane di librinetti hard core – alcune di discreta qualità, ricordiamo – vanno in crisi. Ma nessuno ha mai correlato quelle difficoltà al dilagare degli allegati. È passato tanto tempo, lentamente le cose cambiano. Oggi, si stima che ogni anno 3.500 nuovi libri raggiungano 32.000 edicole in attività; all'epoca erano diecimila in più. Nel 2015, si sono venduti ventidue milioni di libri, con un fatturato di 133 milioni di euro. Moltissime testate di ogni genere e specie sono diventate editori di libri. Poesia, guide geografiche, cucina, fumetti, fotografia: tutto il mondo in edicola. Sono nate e cresciute eccellenti aziende specializzate nella concezione, redazione, confezione. Nessuno sogna più quei numeri da leggenda: ma gli editori da edicola si contentano di vendite anche modeste, purché costanti. Anche tremila copie sono un risultato accettabile. Se il progetto è solido, ben garantito dall'autorevolezza della testata in alcuni casi, dalla semplice coerenza fra prodotto e produttore in altri, il conto economico torna. Gli allegati solleticano il collezionismo, e tanto basta. Viene offerto un certo numero di edizioni originali, ossia titoli non presenti prima sul mercato, mentre i cosiddetti "instant book" sono molto meno frequenti di un

tempo; quando scompare un grande della cultura, si va a caccia di un testo che unisca consistenza e facile lettura. I tempi molto più rapidi del ciclo distributivo rispetto alla libreria permettono molta agilità: ma con il passare degli anni, le proposte di scarsa qualità non hanno più alcun senso. Pensiamo ai «Dialoghi» con De Mauro o Bauman: solidi, dignitosissimi, paiono una sorta di “intro” all’opera tutta. Non è più possibile vederli come concorrenti. Chi compra questi libri in edicola è certamente un grande frequentatore dei libri *tout court*, e un ripassino a una materia o un autore trascurato sono piuttosto allettanti.

Le collane da edicola offrono oggi esempi di coerenza e completezza editoriale inattese, venderanno pur meno, molto meno, ma durano mediamente di più; molte prevedono trenta, quaranta, cinquanta numeri. Gli allegati permettono a volte di far serie completa su un autore. Ha avuto successo, per esempio, la riproposta dell’opera omnia di un autore di fumetti altrimenti sparpagliata tra editori e grafiche diverse, arricchita dal recupero di opere non più in catalogo.

Comunque: dai maestri della fede a tutto su Renato Zero, dagli animali presi uno per volta all’integrale di Lupo Alberto, da Fidel a fumetti ai quaderni di casa, oltre alle uscite a cadenza regolare, uscite attese, volumetti messi religiosamente in fila, molte collane mettono al lavoro, come si è detto, l’“ufficio collezionisti” di strutture grandi e meno grandi.

Non pare demenziale, pare invece sorprendente.

Cosa trarne di utile per il nostro mondo, giustamente affezionato alle librerie?

Tra le collane di maggior richiamo – con cifre di vendita, ripetiamo, inferiori a un decimo dai top raggiunti nei momenti di gloria – regna sovrana la filosofia: Severino e altri nostri grandi maestri del pensiero sono stati proposti in varie versioni. In area “pop” va ricordata, qualche anno fa, una collana di cucina vegetariana che quasi anticipò la moda. Poi, la storia. Anche in queste settimane [alla fine del 2016. NdR], bei volumi sveltano a pile sui banchi. L’inizio del 2017 segna il ritorno di un grande progetto editoriale legato alla narrativa. Dopo il successo galattico di «Novecento», arriva, manco a farlo apposta proprio nei giorni di questa

breve riflessione, «Duemila». Recita il claim: «I Classici di domani. I libri più intensi, amati e premiati di inizio secolo raccolti in una collana unica». Proprio così: ci sono almeno 36 romanzi, o raccolte di racconti, che risalgono agli ultimi 15/20 anni e davvero sono degni di nota. Autori deluxe: da Mordecai Richler a Emmanuel Carrère, da Orhan Pamuk a David Grossman, da Jonathan Franzen a Alice Munro a Erri De Luca e Niccolò Ammaniti: la sostanza c'è tutta. Ma nessuno si sogna di replicare gli antichi fasti. Neanche da lontano, si dice. Qualche libraio torna a corrugare la fronte, ma sarà cosa di pochissime settimane. La domanda è: come mai non si rifarà il botto? È colpa della storia lunga lunga che ha reso tutti esausti? Bel gioco dura poco? Osservando attentamente alcune edicole, i libri sono piuttosto bene in vista. E il piano di lancio della nuova collana «Duemila» è certamente energico e ben impostato. È tale il rumore complessivo mosso dalla comunicazione, con web e social in testa, da danneggiare ormai anche queste vendite “facili” di contenuti di lunga durata? O verremo magari sorpresi da una nuova primavera romanzesca che fiorisce in edicola? In tutti i casi, e vista l'evoluzione del mondo dei contenuti, in Italia e all'estero, verrebbe da dire, a conclusione: difficile sostenere che questi libri “altri” possano recare alcun danno al primo mercato. Anzi. Perché mai non studiare nuovi e originali sostegni incrociati fra i due mondi – edicola e libreria e altro ancora – anziché pensare sempre che dietro l'angolo c'è il Male?

CRONACHE EDITORIALI

Gli agenti letterari al tempo di Amazon

di Luca Maccarelli

Trovare il giusto libro per il giusto editore facendo allo stesso tempo l'interesse dell'autore è un'arte. Specie se, come capita al LitAg Centre della Buchmesse l'agente ha solo pochi minuti per "raccontare" un titolo. Il segreto? Lavorare sulle rispettive identità, creando affinità e sintonie di gusto. La recente nascita di Amazon Publishing solleva però nuove questioni per le agenzie: è corretto far pubblicare i propri rappresentati con un soggetto considerato da (quasi) tutto il settore come il principale nemico?

Con i suoi quattrocento tavoli, il LitAg Centre occupa un'enorme sala al terzo piano del padiglione numero 6 della Fiera di Francoforte. La prima cosa che colpisce il visitatore che entra nella sala è il brusio, un rumore di fondo che lo accompagna per l'intera giornata, dall'apertura alle 9 fino alla chiusura alle 18.

La sala è scandita da tavoli bianchi, ordinati, con quattro posti a tavolo, per un totale di 1.600 persone. Anzi, 1.600 agenti letterari. Perché il LitAg Centre è il più grande mercato di diritti editoriali al mondo, e va in scena tutti gli anni per cinque giorni a ottobre, durante la Frankfurt Buchmesse. A ogni tavolo si svolgono centinaia di incontri tra agenti letterari e *rights managers* delle case editrici. Due minuti per rompere il ghiaccio, la famiglia sta bene? com'è andato l'anno lavorativo? quindi iniziano i racconti veri, racconti di storie, racconti di libri. Perché un agente letterario fa questo, racconta storie, nel tentativo di trasmettere a qualcun altro l'entusiasmo per una certa opera, con l'obiettivo di fargliela acquistare, ma anche di fargliela piacere, come fossero semplici lettori che parlano di libri. La vendita dei diritti al LitAg è quasi un'arte, perché l'agente ha solo una manciata di minuti prima che si passi all'appuntamento successivo, in un'agenda serratissima di incontri. In fondo, allora, quello che conta davvero, forse ancor più della

qualità del libro, è la qualità delle persone, l'affinità tra le persone, la capacità di sviluppare empatia, tutti elementi fondamentali quando l'incontro e lo scambio avvengono viso a viso.

Questo modo di lavorare ricorda da vicino quello di un'altra categoria professionale di intermediari: i broker assicurativi della City di Londra che si recano ogni giorno nella storica sede dei Lloyd's per vendere rischi e comprare coperture assicurative. Il meccanismo è simile: ci si siede a un tavolo con un assicuratore e si inizia a parlare del più e del meno. Essendo gli interlocutori spesso uomini, si parla di calcio, dell'ultima giornata di campionato, ma se due persone si conoscono bene, la conversazione vira presto verso la famiglia, in tipico stile britannico, con un humour di fondo che accompagna ogni parola. Poi si passa agli affari, il broker propone un rischio da assicurare e l'assicuratore lo valuta secondo criteri precisi. Anche in questo caso, la differenza la fa la credibilità delle persone, la capacità di sviluppare un rapporto trasparente, l'abilità di raccontare le storie. Rischi di qua e rischi di là, perché i libri non sono azzardi inferiori rispetto alle polizze assicurative.

Per molto tempo la Frankfurt Buchmesse è stato l'appuntamento più atteso dagli agenti letterari di tutto il mondo, il momento in cui si potevano decidere le sorti dell'intero anno editoriale (soprattutto per quel che riguarda la vendita diritti all'estero), o quasi. Forse è ancora così. Quello dell'agente può tuttora essere considerato un lavoro di artigianato, che richiede competenza e conoscenze.

Questione di identità

In campo editoriale, la questione dell'identità ha da sempre un'importanza fondamentale. È facile vedere come, tolti i grandi gruppi, le case editrici che godono di maggiori salute e successo siano quelle con un progetto editoriale chiaro e forte (Sellerio, Adelphi, e/o, Iperborea, solo per fare qualche esempio).

Per le agenzie letterarie il discorso non è molto diverso: ognuna di esse ha un'identità precisa, un marchio nel quale gli autori possono rispecchiarsi, dal quale si sentono rappresentati. L'identità è anche garanzia per gli editori, che ricevendo una proposta da un agente letterario sanno già cosa aspettarsi, si forma-

no un orizzonte d'attesa entro il quale circoscrivere le potenzialità dell'autore proposto.

Alla questione dell'identità si lega anche quella del lavoro sui testi che arrivano in agenzia. Gli agenti sono infatti i primi lettori di un libro, almeno i primi lettori professionali, e dai loro consigli e suggerimenti può derivare parte del successo di un'opera. Ogni intromissione rischia di scatenare gelosie e tensioni, ma il lavoro dell'agente, di un bravo agente, non è quello di correggere un libro per scriverlo a propria immagine, bensì di migliorarlo per renderlo più appetibile agli editori, mantenendo chiara la voce dell'autore. Quindi l'identità può permettere di creare sintonie e affinità, ma non deve (dovrebbe) schiacciare una voce sull'altra.

A ciascuno il suo editore?

La dinamica descritta per il LitAg vale per la vendita dei diritti agli editori esteri, perché la Frankfurt Buchmesse è la più importante fiera internazionale dell'editoria. Ma in piccolo, qualcosa di simile accade anche nel mercato nazionale, per esempio durante il Salone del Libro di Torino o la fiera Più libri più liberi, anche se l'appuntamento italiano che più si avvicina alla fiera tedesca è la Bologna Children's Book Fair, una delle fiere più importanti al mondo in tema di letteratura per ragazzi. Accanto e intorno a questi momenti che potremmo quasi definire conviviali, un'agenzia letteraria dipana una fitta attività quotidiana volta a trovare una casa per tutti gli scrittori della scuderia, anzi la casa migliore.

Ma come individuare l'editore perfetto? Esiste? O è più facile trovare una forma di vita intelligente nell'universo?

Be', l'autore avrà probabilmente già un'idea precisa di quale sia l'editore perfetto, e di solito coincide con il suo editore preferito, a prescindere dall'affinità tra libro e catalogo/progetto editoriale. La spinta emotiva che si legge negli occhi di uno scrittore può giocare brutti scherzi all'agente letterario troppo tenero, che non sa dire di no, perché non sempre, se non quasi mai, i desiderata sono le soluzioni migliori.

L'agente deve saper gestire i propri assistiti, individuare gli editori più adatti, raccontare al meglio le storie che vuole vendere.

Fondamentale in tal senso è avere un quadro chiaro del panorama editoriale, di chi lavora dove, e di quali sono i gusti di chi lavora dove. Ricordate? Si tratta di incontri di persone, di affinità di gusti. La scelta potrebbe non essere a prova di errori per i più diversi motivi: è il posto giusto ma il momento sbagliato, oppure la persona di riferimento è assente, magari in maternità, oppure ci sono vecchie ruggini tra l'autore e l'editore; o può succedere che dopo la pubblicazione di un libro, editori non interpellati in sede di scelta possano risentirsi perché pensano di aver perso un'occasione. Ma l'agente non ha il compito di inviare i manoscritti a tutti gli editori senza distinzioni, questo potrebbe farlo anche lo scrittore (e chissà, magari già lo fa), deve saper scegliere, con tutto quello che la scelta comporta.

In fin dei conti, come ha affermato recentemente un'agente letteraria, l'editoria è la scienza del poi, non c'è nulla di certo, e forse l'editore perfetto esiste tanto quanto esiste l'amore eterno.

Il gigante che viene da lontano

Da un po' di anni, però, un nuovo attore è comparso all'orizzonte, un attore ingombrante che rischia di cambiare la scena: Amazon. Come si inserisce in questo panorama?

Il colosso di Seattle ha di certo modificato le abitudini di acquisto di tutti noi, e la qualità del servizio, gli sconti, l'eshaustività dell'offerta di prodotti portano spesso le persone ad acquistare direttamente online senza passare per un negozio fisico (variazione sul tema, si va in negozio solo per valutare la merce dal vivo, poi si compra online).

Anche il settore editoriale è stato profondamente scosso da Amazon, in modi diversi.

1) Ovviamente le vendite di libri online hanno nociuto alle librerie fisiche, anzi quello editoriale è stato il primo mercato a essere invaso, visto che Jeff Bezos ha iniziato vendendo libri e scatenando una concorrenza spietata (forse più alle librerie di catena che a quelle indipendenti, per diversi motivi). Uno sforzo che si è poi spostato verso il digitale, con lo sviluppo di diverse generazioni di e-reader Kindle e con la vendita massiccia di e-book, creando per

di più un sistema chiuso nel quale i possessori di Kindle possono acquistare e-book solo su Amazon.

2) Il mercato digitale ha portato a una seconda invasione: dopo i librai, sono stati gli editori a vedersi occupata parte del giardino. Infatti, con lo sviluppo di Amazon Kdp, ovvero della piattaforma *self-publishing* online, molti aspiranti scrittori hanno potuto vedere pubblicate le loro fatiche senza sforzo e senza costi (traendone anche una certa legittimazione letteraria). Una vera rivoluzione. Caricare il proprio libro sullo store e autopubblicarsi è semplicissimo, le *royalties* riconosciute sono molto alte, la distribuzione è più che capillare. E se è vero che i prezzi di vendita sono bassi (spesso 99 centesimi), è anche vero che si può arrivare a un numero altissimo di download. Il corollario di tutto questo è rappresentato da una decisa tendenza verso la disintermediazione: uno scrittore carica il libro senza bisogno di un agente letterario e senza attraversare le forche caudine dell'editore, alla fine delle quali però il libro esce migliorato, perché c'è un agente letterario e poi un editor che valutano, scelgono e consigliano, e poi redattori, impaginatori, grafici, uffici stampa ecc. Con Amazon invece si può mettere in vendita tutto ciò che si vuole, ma senza professionisti al proprio fianco, avendo a disposizione esclusivamente le proprie forze e competenze, che non possono essere esaustive.

Come si è detto, si tratta di un fenomeno limitato agli aspiranti scrittori, che troverebbero con difficoltà un editore disposto a pubblicare il loro libro, e le vendite online riguardano di solito parenti e amici. Gli editori e gli agenti semmai intervengono in un secondo momento, qualora il libro diventi un caso editoriale (raramente). Allora l'autore viene contattato e messo sotto contratto, a ricomporre il quadretto tradizionale e rassicurante.

3) Più complesso e spinoso è invece il caso di Amazon Publishing, una vera e propria casa editrice a marchio Amazon, che in Italia ha esordito a novembre del 2015, ma che negli Stati Uniti è attiva fin dal 2010. Il suo funzionamento è uguale a quello di tutte le case editrici, con ruoli e competenze ben definite, a parte il fatto che i loro libri non si trovano nelle librerie, e possono essere acquistati solo sul sito di Amazon. Ma se funziona come qualsiasi altra casa editrice, il ruolo dell'agente non viene ridimensionato, anzi l'agen-

zia avrà un ulteriore interlocutore cui proporre i propri scrittori. È su questo punto, però, che ultimamente si è acceso il dibattito e il confronto tra gli attori in campo, soprattutto tra gli agenti: è corretto fare affari con Amazon, anche se in qualità di editore? È corretto foraggiare un gigante che nel campo editoriale è visto da (quasi) tutti come il nemico numero 1?

La questione è meno scontata di quanto non si pensi, visto che alcuni agenti hanno iniziato a pubblicare autori con Amazon Publishing e hanno avuto anche un buon riscontro di vendite. E si sono attirati diversi strali da chi pensa che le librerie vadano difese a ogni costo. Difficile imputare torti e ragioni, certo è che la molteplicità può essere considerata comunque un valore, e il fiorire di sempre nuove librerie indipendenti con idee interessanti e progetti forti dimostra che forse la capillarità e il servizio di Amazon non hanno ancora cancellato la voglia e il bisogno dei lettori di vedersi rappresentati in una libreria a dimensione umana, con un'identità precisa e qualcuno con cui parlare. D'altronde non si è detto che l'editoria è il campo privilegiato delle affinità elettive e dei rapporti tra persone? E un algoritmo queste cose non può simularle. Non ancora.

CRONACHE EDITORIALI

Innovazioni infrastrutturali e transettoriali

di Piero Attanasio

Se la crescita delle vendite degli e-book sembra ormai arrestatasi, l'innovazione nel settore si è tutt'altro che ridotta. Tanti gli ambiti di ricerca degli ultimi anni, tra cui gli standard tecnici, l'accessibilità per i disabili, le tecnologie Drm, la gestione dei diritti d'autore. È in queste aree che più si sente il bisogno di investimenti infrastrutturali. Ma per guidarli c'è bisogno di indicazioni politiche chiare, che diano libertà di investimento alle imprese e aprano il mercato a una competizione più equa e giusta.

Quando sul finire del 2015 sono stati resi noti i dati delle vendite di e-book negli Usa, per la prima volta in declino su base trimestrale, due opposte scomposte reazioni hanno caratterizzato il dibattito. Da un lato la negazione: ma no, in fondo sono i dati di “solo” duecento editori, sono quindi i grandi editori a dirlo (duecento grandi editori?). Certo mentono per oscuri interessi. Mancano, secondo questi critici, i numeri di ciò che c'è di più nuovo nel digitale: l'autoedizione (*self-publishing* o *samizdat*, per chi non ama l'italiano), le microiniziative di nuovi editori autoproclamantisi eterodossi e soprattutto i fenomenali spazi di libertà delle edizioni Amazon. Si sa, nel digitale i monopoli sono sinonimo di libertà e anche le statistiche non sono più come le abbiamo conosciute finora. Che bisogno c'è di render palese il metodo o verificabili le fonti? Così, per dimostrare che non c'è alcun calo si possono usare dati Amazon (che notoriamente non fornisce dati in modo trasparente), ed elaborarli considerando il numero di e-book venduti, non i fatturati, così da pesare maggiormente i titoli venduti a 0,99 dollari o giù di lì.

Sul lato opposto si colloca il coro luddista del “ve-l'avevamo-detto”: la carta non sarà mai sostituibile. È tutto un inno all'odore del fresco di stampa, al fruscio delle pagine. La felicità degli acari della polvere. La nostalgia del passato come strumento di interpretazione del futuro.

La cosa più straordinaria, in tutta la discussione, è che, per negarla o per esultare, entrambe le parti collocano la notizia nel campo dell'inatteso. Ma è proprio così?

Trattando le statistiche nel modo in cui le abbiamo conosciute finora, cinque anni prima mi ero cimentato in un esercizio di quelli che insegnano ai primi anni d'università. Messa in fila la serie storica dei fatturati Usa, depurata dal ciclo con semplici medie mobili e collocati i dati lungo il più classico ciclo di vita del prodotto stimavo che, più o meno, nel 2015 la crescita si sarebbe fermata attorno al 20% del mercato. Presentai i risultati sul «Giornale della Libreria» nel dicembre 2010 con la cautela del caso. Che quanto i dati suggerivano con un lustro di anticipo sia puntualmente accaduto non denota particolari doti di preveggenza. Conferma solo che anche per analizzare il digitale un po' di metodo e lo studio paziente servono più di rutilanti profezie.

Val la pena allora di guardare all'innovazione nel mondo editoriale senza farsi distrarre dai fenomeni più abbaglianti, che sono sempre quelli che stanno in superficie: le innovazioni di prodotto. L'attenzione si ferma più facilmente sugli e-book, estendendosi se mai alle app, ai prodotti educativi interattivi o in 3D, senza mai riflettere su ciò che accade dietro le quinte: nelle imprese editoriali, lungo i canali commerciali, nelle forme nuove del contatto con i lettori.

Eppure è proprio in questi ambiti che storicamente si erano verificate le innovazioni di più lunga durata. Negli anni ottanta, in era pre-Internet, l'innovazione in editoria era stata soprattutto la più classica innovazione di processo: il *desktop publishing* aveva trasformato profondamente i modi di produrre i libri, che restavano di carta, e subito dopo si era iniziato a ragionare su come ottimizzare la gestione dei singoli contenuti che costituivano i prodotti editoriali, iniziando a parlare di Content Management System (Cms). Allo stesso tempo, lungo i canali commerciali il digitale significava soprattutto rivoluzionare i modi di gestione dei dati bibliografici e commerciali, con la nascita di banche dati di libri in commercio e dei sistemi per ordinare e fatturare in modo automatizzato, lungo le strade telematiche che hanno preceduto il web. Certo, c'erano anche le enciclopedie in cd rom, e altre affascinanti diavolerie multimediali. Ma chi se le ricorda più?

Al nascere di Internet, nel settore accadono due cose: da un lato i Cms consentono di reagire velocemente nei mercati in cui la domanda di contenuti online è più matura: l'universitario e il professionale. La prima rivista scientifica online (il «Journal of Clinical Trials») è del 1992 e nel giro di qualche anno l'intero settore – nelle discipline scientifiche, tecniche e mediche – si sposta sull'online. È innovazione di prodotto, in questo caso, ma abilitata da una precedente innovazione di processo. Ed è un'innovazione nient'affatto guidata dalla mania della novità: ancora oggi le riviste restano organizzate in fascicoli periodici e prodotte in pdf, quanto di più simile alla stampa il digitale ha saputo immaginare. L'innovazione di prodotto è piuttosto nei servizi aggiuntivi, progettati in relazione alle esigenze della domanda. Azzardando un unico filo conduttore si può dire che gli editori scientifici negli ultimi 25 anni si sono concentrati sul bisogno di ogni ricercatore di trovare ciò che è per lui rilevante, per quanto specialistico sia il suo ambito di ricerca.

Non molto diversa, dopo tutto, l'evoluzione nell'editoria professionale, in particolare giuridica, l'unico ambito in cui si può ricostruire un percorso continuo dai cd rom degli anni ottanta agli attuali servizi online.

La parte più interessante della storia è però quella lungo la catena commerciale. Negli anni in cui Internet diventa un fenomeno anche per i consumatori finali c'era una sola industria ad avere un identificatore standard dei prodotti universalmente adottato (l'Isbn, che è arrivato a festeggiare i cinquant'anni nel 2015) e sistemi standard di messaggistica lungo le filiere commerciali ampiamente utilizzati, almeno nei paesi più avanzati. Per questo – e non per caso – il commercio elettronico è nato nel mondo del libro, dappertutto, anche in Italia, e solo più tardi si è esteso ad altri comparti.

In che direzione si deve allora guardare per scoprire dove va oggi l'innovazione nell'editoria libraria? In tutte, verrebbe da dire a giudicare dai risultati di un sondaggio condotto presso un centinaio di imprese europee all'interno del progetto europeo Tisp – Technologies and Innovation for Smart Publishing (www.smartbook-tisp.eu). La tecnica era quella di un questionario in profondità in cui si chiedeva di dare un punteggio da 1 a 5 a diversi ambiti di ricerca e innovazione in editoria, distribuiti nelle

diverse fasi del ciclo produttivo: la produzione, la distribuzione, la comunicazione con i lettori, la gestione dei diritti. Ebbene, nella percezione degli editori non c'è una tra queste aree che prevale sulle altre. L'innovazione è diffusa, il digitale è pervasivo e tocca tutte le fasi.

Senza entrare nei dettagli, per i quali mi si conceda di rinviare a quanto pubblicato, con Christoph Bläsi, sul sito del progetto, il dato più interessante è proprio questa pervasività. Che si estende oltre i confini dell'impresa. Tra gli ambiti di innovazione testati ve n'erano alcuni dalle caratteristiche peculiari: gli standard tecnici per l'editoria, l'accessibilità per i disabili, le tecnologie Drm, la gestione dei diritti d'autore. Sono, queste, aree in cui sono necessari investimenti infrastrutturali più che delle singole imprese. Il caso più evidente è quello degli standard, che per definizione o sono frutto di azioni collettive e sono aperti all'utilizzo da parte di tutti o non sono. Ma dagli standard il passo verso le tecnologie per l'accessibilità è breve, perché gli standard di formato devono essere aperti per consentire a chi sviluppa software di lettura di incorporare funzionalità utili alla lettura dei disabili. E ancora, l'interoperabilità delle soluzioni Drm può essere garantita solo da azioni di sistema.

Ne derivano – a mio avviso – due interessanti indicazioni politiche, valide sia a livello europeo sia in ciascun paese. La prima è persino banale: se si vuole stimolare l'innovazione nelle imprese editoriali occorre lasciar libere le stesse di decidere in quale fase del ciclo produttivo investire. Sono certamente più efficaci misure e incentivi neutrali rispetto alle aree di ricerca e innovazione. Specie a livello europeo, invece, si è sistematicamente cercato di suggerire le direzioni dell'innovazione, lasciandosi attrarre dalle tecnologie più visibili. Il criterio sembra essere più la meraviglia che la robustezza delle soluzioni: dalla realtà virtuale o aumentata alle stampanti 3D, dalle app agli e-book arricchiti. Soprattutto: sono preferite le tecnologie di rottura rispetto a quelle di continuità. Forse anche perché in italiano e in altre lingue latine il termine inglese per “rottura”, “disruption”, è un falso amico di “distruzione”. In Italia siamo poi specialisti a adottare termini anglosassoni che generano connotazioni improbabili, per cui l'innovazione *disruptive* (oppor-

tunamente fraintesa usando l'inglese) è perfetta per compiacere una certa iconoclastia digitale.

Non che il digitale non sia un'innovazione *dirompente*, secondo la traduzione corretta, ma ciò non significa per forza gettare il vecchio con l'acqua sporca (difficile paragonare l'editoria libraria a un bambino). In tempi di pervasiva, inesorabile rottura digitale è facile soffermarsi su ciò che cambia, molto più difficile individuare ciò che permane. Ma è sulla permanenza della mediazione editoriale in era digitale che le imprese sono chiamate a cimentarsi, ragionando a fondo sul proprio ruolo, per conservare il valore di un mestiere che può non essere obsoleto.

Il che ci porta alla seconda riflessione politica, che passa dall'analisi dei nuovi equilibri competitivi che il digitale ha prodotto nelle industrie culturali e le migliori modalità di intervento per garantire lo sviluppo delle altre industrie culturali europee.

Tutte le analisi convergono nel ritenere che il potere di mercato è oggi distribuito in modo iniquo: poche grandi imprese multinazionali, di origine statunitense, sfruttano a pieno gli effetti di rete propri di Internet per acquisire una posizione dominante come intermediari tra produttori e consumatori di cultura. Alcuni fenomeni di elusione fiscale per cifre con molti zeri, per quanto ingentilite dall'uso di termini inglesi a mo' di neologismi (*tax optimisation* suona meglio di elusione) hanno reso meno popolari queste stesse imprese, ancor più delle analisi preoccupate di qualche economista industriale.

La reazione non è andata, finora, oltre le politiche tradizionali. Alcune sacrosante misure allo studio per ridurre l'elusione fiscale non danno solo respiro ai bilanci pubblici ma contribuiscono a riequilibrare le forze in campo, giacché gli attuali vantaggi fiscali per chi è già più forte appartengono alla categoria del paradosso. Alcuni primi timidi – se non timorosi – tentativi delle autorità anti-trust, sia europea sia nazionali, hanno cominciato a scalfire alcune certezze altrettanto paradossali: che ogni limite alle grandi imprese del web fosse un attentato alla libera concorrenza invece che un modo per favorirla.

Ancor più pregnanti sono le proposte di politiche attive a favore della concorrenza – se ne è fatto promotore, in Italia, un

parlamentare atipico come Stefano Quintarelli –, simili a quelle in passato utilizzate al tempo della liberalizzazione del mercato delle telecomunicazioni, basate sul divieto di creare sistemi chiusi che imprigionano il consumatore, legando per esempio il negozio online allo strumento di lettura, o il motore di ricerca alla piattaforma di distribuzione dei video, o i sistemi operativi dei cellulari ai punti vendita delle app.

Infine, si è iniziato a considerare il valore procompetitivo del diritto d'autore, con misure presenti nella proposta di Direttiva della Commissione europea del 14 settembre 2016, dove svolge esplicitamente questo ruolo la ridefinizione dei diritti degli editori di giornali e periodici di attualità – promossa per renderli più forti di fronte ai motori di ricerca – o la ridefinizione della responsabilità dei grandi aggregatori. Il potere del “dire di no” attribuito automaticamente anche all'ultimo degli autori o al più piccolo degli editori, come strumento per accrescere il suo potere contrattuale ricorda quello dell'ultimo proprietario – in un condominio o su un terreno – che si oppone alla speculazione edilizia. Insomma: il diritto d'autore che storicamente ha reso indipendente chi crea e produce cultura dai capricci di principi e mecenati ha un ruolo nel definire la libertà anche nei confronti dei megaintermediari del web.

L'ultimo elemento che sembra mancare, salvo sporadiche eccezioni, è l'uso delle politiche per l'innovazione come strumento per lo sviluppo di mercati più aperti. Gli investimenti in infrastrutture immateriali possono giocare un ruolo in almeno quattro ambiti: gli standard di formato, i Drm interoperabili, la gestione dei diritti d'autore e i *big data*.

Dopo tutto, come abbiamo visto, l'industria del libro ha consentito ad Amazon di nascere e prosperare grazie all'esistenza di standard aperti, di identificazione, metadattazione, *teleordering*. Diventata impresa dominante, Amazon più di tutti ha mostrato di aver compreso la lezione, sviluppando una pervicace politica contraria a qualsiasi standard per gli e-book, per i quali non usa nemmeno l'Isbn. L'obiettivo è quello di imprigionare il consumatore nel giardino dorato dei propri servizi, limitando le sue chance di fuga, secondo quella che Gino Roncaglia ha brillantemente definito «sindrome del falegname pazzo»: colui che ti costruisce la libreria

di casa (il Kindle) e poi pretende che compri i libri soltanto da lui. L'esistenza di standard – che richiede investimenti in tecnologie – è il prerequisito essenziale per politiche procompetitive che ne impingano l'uso. L'ePub, standard di formato per gli e-book – come prima l'Isbn per l'identificazione o Onix per i metadati o il Doi per le risoluzioni in Rete o Thema per la soggettazione – è stato sviluppato autonomamente dall'industria. Tuttavia, in un quadro in cui la collaborazione precompetitiva sembra essere un ricordo del passato, forse ciò non basta più e richiede un intervento pubblico, con tutte le delicatezze del caso.

Cominciano a esservi esempi di tali politiche, ancora ai primordi e forse troppo timide. Il primo è in un settore vicino: quello dell'audiovisivo. La Commissione europea ha notato – nella Comunicazione sul diritto d'autore del dicembre 2015 – come la mancanza di standard di identificazione e descrizione indebolisca le industrie audiovisive europee nei confronti dei grandi aggregatori. Hanno fatto seguito, a fine 2016, bandi di gara per finanziare progetti di sviluppo di standard per il settore.

Per i libri le esigenze sono più avanzate. Un consumatore può “portare” un e-book da uno strumento di lettura a un altro non solo se il formato è standard, ma se anche il Dm è interoperabile. Oggi è quest'ultimo elemento a limitare maggiormente la portabilità. Esiste un progetto per lo sviluppo di Dm interoperabili e meno invasivi per il consumatore, denominati Lcp (Licensed Content Protection), sviluppato da un centro di ricerca, lo European Digital Reading Lab (<https://edrlab.org>), anche grazie a finanziamenti del governo francese. Le prime applicazioni sono in uscita all'inizio del 2017.

Nello stesso spirito si muove l'innovazione nella gestione dei diritti d'autore, che si sta concentrando sulle metodologie standard per la gestione delle informazioni sui diritti separata dalla gestione dei diritti in senso proprio. Il digitale moltiplica infatti le possibilità di utilizzo delle opere. Cresce la domanda di riusi di parti di opere, per scopi più diversi (commerciali e non), periodi di tempo più o meno brevi e così via. Ciò ripropone un problema classico del diritto d'autore: gli elevati costi di transazione associati agli utilizzi secondari. La risposta tradizionale è la gestione collettiva, affidata a

società di natura non commerciale costituite dagli stessi titolari dei diritti e da questi controllate. Sono tali società a controllare anche le informazioni sui diritti. Quando la mediazione passa attraverso metaintermediari commerciali, come sta accadendo in Rete, si pone il problema degli strumenti per gestire in modo indipendente le informazioni sulle opere, i loro utilizzi e i relativi diritti. In fondo il problema è identico a quello che ha fatto nascere l'Isbn e poi gli standard di metadati e messaggistica: separare la gestione dei dati da quella del commercio per pareggiare le condizioni di accesso ai mercati.

Lungo questa linea di innovazione infrastrutturale ci si muove da anni, ma troppo lentamente. Gli sviluppi più avanzati sono nel Regno Unito, con il Copyright Hub (www.copyrighthub.co.uk), che ha goduto di ingenti investimenti pubblici prima che le ultime vicende britanniche spostassero l'agenda politica in direzioni molto diverse. La Commissione europea sta finanziando alcuni piccoli progetti in questo ambito. Manca tuttavia una strategia complessiva, che non può che essere europea, per la dimensione transnazionale del fenomeno.

Non è dissimile l'esigenza che attiene all'uso dei *big data* nel settore. Le tecnologie per l'analisi di grandi quantità di dati per meglio comprendere i comportamenti dei consumatori, l'evoluzione della domanda, i trend socioculturali sottostanti sono ampiamente disponibili. Il problema è che una struttura industriale molto concentrata su pochi intermediari fa sì che solo questi detengano quantità di dati davvero *big* ed è questa un'ulteriore via per il rafforzamento del loro potere di mercato. Il problema che oggi si pone è come portare nel mondo dei *big data* la tradizione di collaborazione e apertura che è propria dell'industria libraria, anche considerato che le norme attuali per la tutela della concorrenza o dei dati personali inibiscono più la condivisione di informazioni che il loro abuso da parte di un singolo.

Sono, quelle citate, tutte innovazioni infrastrutturali, nel senso che hanno come finalità ultima un mercato aperto alla concorrenza e ai nuovi entranti. Funzionano se non attribuiscono a singole imprese vantaggi competitivi, e pertanto non possono essere sviluppate autonomamente dalle stesse imprese. Sono infrastrutture

immateriali, altrettanto necessarie di quelle fisiche (la banda larga, in primis) e pertanto necessitano di investimenti pubblici. Di più: hanno senso se sono transettoriali (non riguardano solo i libri, ma tutte le industrie culturali) e transnazionali. Sarà in grado la politica europea di definire una strategia coerente in questi ambiti?

CRONACHE EDITORIALI Vetrine di carta. Le librerie e il loro visual merchandising

di Valeria Pallotta

Negli ultimi decenni la modalità di esposizione e comunicazione visiva dei prodotti in vetrina nei canali retail ha subito uno stravolgimento. Per quanto riguarda le librerie, le vetrine sono diventate sempre più uno strumento per incuriosire e dialogare con i passanti e sempre meno un'estensione del punto vendita. Se garantire un'esperienza d'acquisto suggestiva diventa fondamentale per contrastare la minaccia dell'online, la domanda giunge impellente: come saranno le librerie di domani?

Sviluppatosi in periodi differenti a seconda delle diverse geografie e maturità dei sistemi economico-sociali, il *visual merchandising* ha accompagnato e si è evoluto insieme alle attività di distribuzione e scambio delle merci. Le librerie tra Settecento e Ottocento si presentavano a tutti gli effetti come delle botteghe, dove la presenza del libraio dietro il bancone era centrale per poter trovare ciò che si cercava, e le vetrine, se c'erano, avevano una struttura tamponata, con i libri massivamente di piatto su grandi espositori in legno a chiudere ogni visuale verso l'interno. Fu Hoepli – ci racconta la nipote Barbara – a modernizzare fortemente questo modello in Italia, in occasione della ricostruzione della libreria nella sede attuale, nel 1958, in seguito ai bombardamenti della Seconda guerra mondiale: ispirandosi alle librerie osservate in area mitteleuropea e anglosassone, affidò le architetture razionaliste dell'intero edificio e degli interni agli architetti Figini e Pollini, proponendo loro un abbattimento delle barriere attraverso l'uso di alte vetrate, che attirassero i passanti, lasciati liberi di entrare e consultare poi i libri, senza doversi rivolgere al bancone del libraio.

Negli ultimi decenni, ci racconta Karin Zaghi, docente di Marketing presso l'Università Bocconi di Milano, specializzata in *visual merchandising* e *store design*, la progettazione dello spazio di

vendita ha subito trasformazioni importanti. Il punto vendita è diventato il contesto narrativo del marchio, e il *visual merchandising* la struttura linguistica dell'allestimento, attraverso cui creare specifiche atmosfere che comunichino rapidamente e chiaramente con il passante, inducendolo quindi a entrare. La vetrina da strumento di vendita è diventata sempre più elemento di comunicazione e narrazione, in grado di trasmettere una continuità con le attività interne dello store. Oggi assistiamo infatti alla «presa di distanza dai bisogni, ma anche al superamento dei desideri, che erano stati individuati come sostitutivi dei bisogni espliciti o latenti [...] il consumatore postmoderno ricerca *esperienza* piuttosto che beni e servizi» (secondo le parole di Giampaolo Fabris in *Societing. Il marketing nella società postmoderna*, Egea 2009). Ciò si è tradotto, sul piano espositivo, nell'apertura delle vetrine in qualsiasi settore, permettendo il duplice vantaggio di far acquisire spazio ai punti vendita più piccoli, e agevolare l'esposizione, per chi non era dotato di grandi capacità di allestimento: la libreria, infatti, diventa di per se stessa l'oggetto esposto in vetrina, la storia da raccontare. La permeabilità di poter osservare cosa succede all'interno, cosa è esposto sugli scaffali, diventa essa stessa un elemento di *visual merchandising*. Le vetrine tamponate, o semitamponate, sono prevalse e continuano invece a essere allestite nei grandi store, o nel settore dei beni di lusso, dove il valore della merce viene isolato e preservato, o dove c'è quella competenza in grado di teatralizzare gli allestimenti, creando delle storie in spazi delimitati dal resto del negozio attraverso quinte, o pannelli a chiusura. L'alternanza di vetrine aperte e chiuse, rappresenterebbe l'allestimento ideale – ci dice ancora Karin Zaghi – di ogni punto vendita.

Come hanno interpretato questi nuovi comportamenti d'acquisto le librerie? Secondo Maurizio Vivarelli, docente di Archivistica e biblioteconomia all'Università di Torino, «i fattori di mutamento hanno riguardato sia il libro, nella sua dimensione oggettuale, simbolica e metaforica, sia i luoghi del libro, e cioè le librerie, le biblioteche, i musei, ma anche i luoghi di comunicazione temporanei, come festival ed eventi».

Partendo dal layout esterno, secondo Karin Zaghi «oggi la vetrina di una libreria dovrebbe essere pianificata per trasferire in-

nanzitutto dei messaggi, che devono essere chiari, veloci, legati al lancio di temi, eventi organizzati dal punto vendita, eventuali promozioni, in una cornice di ampiezza e profondità, dove la vetrina non diventi l'estensione dei libri esposti nel punto vendita, ma mantenga un dialogo costante con il passante, incuriosendolo e inducendolo a entrare in pochi secondi». Di qui, secondo Barbara Hoepli, la necessità di «utilizzare la vetrina abbattendo i confini tra dentro e fuori, fisici e psicologici, con un'esposizione bassa, che lasci allo sguardo la possibilità di spaziare verso l'interno, ma permetta nel contempo di individuare dei punti focali, mantenendo un giusto equilibrio tra la conservazione del valore dell'oggetto libro, e l'eliminazione di quel timore reverenziale che accosta la libreria a una sorta di tempio del sapere». In chiave di seduzione estetica, secondo Maurizio Vivarelli, «la vetrina dovrebbe essere uno spazio di comunicazione preliminare rispetto all'uso dello spazio interno, in cui l'offerta viene più sistematicamente declinata; dovrebbe evocare, suggerire, sedurre, consentendo al potenziale lettore di intuire qualcosa sia sul singolo libro, sia sulle possibili relazioni istituibili grazie alle relazioni di vicinanza dei libri tra loro, mettendo a disposizione piste, percorsi, traiettorie per letture creative, oblique, e trasversali». Come? «Allestire un libro in vetrina» ci spiega Alberto Galla «è complicato e semplice al tempo stesso, perché il libro ha una sua rigidità di prodotto: a causa della bidimensionalità della superficie esterna, che si presta a una fantasia limitata, e lo rende unico rispetto anche a un articolo di cartoleria, necessita di layout che lo rendano dinamico e tridimensionale.»

Una modalità tradizionale, secondo Galla, efficace per i lettori è senz'altro l'esposizione di libri per tematiche, che deve essere fatta ruotare molto rapidamente, seguendo o anticipando suggestioni, temi di dibattito e attualità. Nella sua libreria a Vicenza, si troveranno perciò vetrine dedicate alla memoria dei migranti di Lampedusa, nel periodo della ricorrenza, con richiami ai temi dell'accoglienza, del razzismo, delle leggi e politiche connesse. Nella libreria Hoepli, nel giorno della scoperta delle onde gravitazionali, le biografie dedicate a Einstein, insieme a libri illustrati sull'universo in espansione, e riviste scientifiche, comparivano disposti a formare un'onda gravitazionale.

Un'altra tendenza è quella di superare la bidimensionalità dei libri con *non book*, o gadget che da diversi anni gli editori forniscono alle librerie. Nel primo caso, oltre a shopper, magliette, articoli di cancelleria, gli editori accompagnano spesso l'uscita di bestseller con cartonati a grandezza naturale, a riprodurre scrittori o personaggi di saghe o romanzi. Nella libreria Girapagina di Vicenza, un grande orso di peluche di nome Ettore, vera mascotte della libreria per ragazzi, accompagnava ogni vetrina con proposte multi-titolo, stagionali, o tematiche. Lo si trovava per esempio su una bicicletta, in occasione del Giro d'Italia, generando naturale attrazione e divertimento nei bambini.

Altra tecnica odierna molto in voga è l'esposizione massificata di un titolo, soprattutto per bestseller acclamati, che rappresenta una delle modalità più efficaci per restituire dinamismo e tridimensionalità alla vetrina, attraverso la creazione di disposizioni geometriche fantasiose, come per esempio in occasione dell'uscita del recente libro della Rowling, *Harry Potter e la maledizione dell'erede*.

Ci sono poi gli spazi espositivi sponsorizzati, messi a disposizione a pagamento soprattutto nelle catene, dove materiali di accompagnamento e grafica sono tendenzialmente forniti dagli editori paganti, per ottenere maggiore visibilità. Vetrine, tavoli ed espositori delle più varie forme e dimensioni sono offerti (prevalentemente nelle catene) al metro quadro e per periodi concordati.

Tra le ultime tendenze, spiccano anche vetrofanie ed esposizioni cromatiche: nel primo caso, le decorazioni adesive applicate alle vetrine hanno la funzione di mettere in risalto una proposta tematica, un layout multicanale, o un evento organizzato dal punto vendita; nel secondo, tecnica molto diffusa all'estero, si tratta di un vero e proprio *divertissement*, come ci racconta Alberto Galla, che a Vicenza ha realizzato vetrine di narrativa utilizzando per esempio esclusivamente libri dalla copertina blu. Ultima variante rivolta all'impiego del *non book* negli allestimenti esterni è rappresentata dai dispositivi digitali, che in vetrina al momento rispondono più a esigenze di vendita legate agli e-reader, mentre soprattutto all'estero vengono utilizzati per aumentare il livello di seduzione estetica e cognitiva della superficie comunicativa del libro, attraverso display che mostrano in loop booktrailer, o co-

pertine. Ma il loro ruolo è decisamente più interessante all'interno della libreria, come vedremo più avanti.

Per quanto concerne l'allestimento interno al punto vendita, la progettazione di layout e display di vendita diventano elementi non più trascurabili. Occorre definire con attenzione un percorso di circolazione, il punto di controllo, di dislocazione delle aree e attrezzature di vendita, gli spazi espositivi. Importantissimi sono i punti focali, le porte, l'illuminazione e tutte le scelte di comunicazione visiva che danno personalità alla libreria. Secondo Karin Zaghi, «non c'è un modello di librerie del futuro, ma tante librerie in funzione di quella che è la tipologia del cliente: avranno ancora senso così modelli ibridi, dove il libro viene unito a categorie merceologiche altre, come i giochi, i videogame, dischi e cd; ci sarà spazio per i caffè letterari, dove la libreria è anche e soprattutto luogo di incontro, dove trovarsi per mangiare o partecipare a un evento». Alcuni elementi, a prescindere dal tipo di libreria che verrà aperta, sono imprescindibili e trasversali, quali un ambiente stimolante, dinamico, pensato per il lettore in ogni dettaglio, dalla chiarezza di un percorso scandito dalla corretta segnaletica dei settori e punti focali, alla creazione di un ambiente piacevole, accogliente, dove ci si possa sedere per sfogliare un libro, fermarsi a un tavolo, in un percorso guidato, dove alla libertà del vagare, si accompagni comunque un cammino obbligato. È importante che l'esposizione sia ordinata e curata, con schede libro che evidenzino alcuni aspetti di libri rispetto ad altri, percorsi tematici, letture scelte e consigliate per il lettore, espositori a scaffale e tavoli che non ne diventino l'estensione, ma valorizzino alcuni volumi isolandoli dal contesto.

Per Maurizio Vivarelli, da un punto di vista estetico-formale, «una libreria indipendente di piccole-medie dimensioni dovrebbe evitare estetiche omologanti come quelle delle librerie di catena, in direzione di una costruzione ragionata dell'identità della libreria, nella dimensione tendenzialmente unitaria e olistica, e poi nella declinazione di questa identità nei diversi *canali* comunicativi e nelle diverse *interfacce*, fisiche e digitali. Lo spazio fisico va quindi pensato come integrato agli altri diversi spazi/canali utilizzati per la comunicazione di quella stessa identità (il profilo Facebook o Twitter, il sito web, la segnaletica), con particolare riferimento alla rap-

presentazione dell'identità visiva. È in questo modo che viene concretamente *costruita* l'identità, quasi come il brand di un'azienda». Quanto alla possibilità di ibridare fisico e digitale, Vivarelli sostiene che se «l'uso di dispositivi mobili e app per potenziare l'accesso ai contenuti informativi è interessante, lo è ancor più la possibilità di utilizzare il digitale per accrescere la seduzione estetico-cognitiva dello spazio fisico; due spazi che possono essere sovrapposti, come dei *layers*, e integrati in un unico percorso comunicativo, dando origine a quello che i semiotici chiamano *testo sincretico*. Immaginare scaffali che sono definiti *sinestesici*, in grado cioè di fornire sollecitazioni attraverso diversi canali sensoriali, a partire dalla vista, e che si collegano all'idea di scaffali animati, evoluti e arricchiti, grazie alle tecnologie di Realtà Aumentata».

Chiudiamo la nostra riflessione con un viaggio tra nuovi trend di questi ultimi anni e visioni internazionali: quali sono gli studi architettonici più noti, e quali tipi di *concept stores* stanno privilegiando? La libreria Rizzoli, ristrutturata due anni fa dallo studio architettonico Lucchetta+Retail Design, già artefice di molti punti vendita per le librerie Coop e Eataly, ha optato per un design che restituisca eleganza, in una dimensione accogliente e raffinata, con un'illuminazione soffusa e un arredamento confortevole, unito a una grande attenzione per il digitale. Display alle pareti e una app: BooktoBook, che oltre a unire la dimensione fisica e quella digitale della libreria, mette a disposizione degli utenti contenuti tratti dal sito, approfondimenti su titoli di catalogo e novità, la loro dislocazione in libreria, classifiche e suggerimenti dei librai. Per il direttore della libreria, Massimo Taulli, gli obiettivi raggiunti con la ristrutturazione sono stati due: ottenere una maggior "percorribilità" delle proposte, grazie anche all'organizzazione degli spazi in stanze tematiche e blocchi; la realizzazione riuscita di un ambiente totalmente dedicato ai libri che potesse risultare il più piacevole possibile durante la permanenza del lettore (da qui la scelta di evitare caffè letterari, gadget di elettronica ecc.). Progettata interpellando il parere di *focus groups* qualitativi e quantitativi, la libreria Rizzoli ha scelto di utilizzare le strutture multimediali per dare tutto il risalto possibile al libro fisico, e supporto ai numerosi incontri che avvengono tra lettori e scrittori.

Inaugurata a maggio 2015, il restyling della libreria Feltrinelli Duomo risponde coerentemente all'idea della libreria intesa come una grande "piazza", un polo integrato, dove si ritrova e passa del tempo una comunità curiosa, di libri e non solo, in un arredamento caldo e una disposizione chiara e ordinata dell'assortimento.

La libreria è stata progettata dall'architetto e *brand consulting* Miguel Sal, collaboratore per le più prestigiose realtà librerie internazionali. Lo studio ha realizzato per il restyling della libreria di piazza Duomo un ambiente più accogliente, spazioso, arioso nei corridoi e spiazzi creati. L'atmosfera è ricercata attraverso la scelta di parquet, mobili e scaffali in legno, pareti bianche, alternate al rosso della segnaletica e delle pareti di fondo. Al lavoro sull'illuminazione è stata aggiunta un'area eventi, attrezzata con poltrone per la lettura e la sosta, con un pianoforte e un impianto di amplificazione.

«La differenza principale tra la cultura occidentale e la cultura orientale nell'affrontare i luoghi è che nello stesso lotto di terra con al centro un albero, l'architetto occidentale taglia l'albero per costruire un edificio ricco di linguaggi articolati. L'architetto orientale progetta la sua architettura intorno all'albero» ci racconta Paolo Lucchetta, architetto della libreria Rizzoli. È in Estremo Oriente quindi che occorre spostarci, in particolare in Cina, per trovare oggi i più visionari ed entusiasmanti format di librerie, dal design estremamente ricercato e realizzazioni funamboliche. Non sorprende che tra le quattro librerie nominate tra le più belle al mondo – in occasione della London Book Fair dello scorso marzo – ce ne fosse proprio una cinese, la Sanlian Bookhouse di Pechino.

Inaugurata nel 2015, incredibile esempio di allestimento e design è la libreria Fangsuo di Chengdu, una città con più di quattro milioni di abitanti nella regione del Sichuan, al centro della Cina. Il progetto dell'architetto cinese Chu Chih-Kang è ispirato ai luoghi vicini ai templi buddhisti cinesi in cui venivano conservati i testi sacri: l'architetto ha studiato la vita di Xuan Zhang – un monaco buddhista del VII secolo, famoso viaggiatore e traduttore, che mise in contatto la cultura cinese con quella indiana – e ha reinterpretato lo stile del tempio Daci, il più importante di Chengdu. La libreria, che misura ben 5.500 metri quadrati, è di cemento, acciaio, rame e vetro. Lo stile è grandioso e insieme minimale: le colonne di ce-

mento non sono dipinte, i tubi sono lasciati a vista, la luce è soffusa. All'ingresso, una scala mobile chiusa in una galleria di rame ispirata a una meteora conduce al grandissimo open space che ospita libri, cartoleria e un'area dedicata ai vestiti. Nel 2015 la Fangsuo ha vinto due premi di architettura e design: il Good Design Award che si tiene a Chicago dal 1958, e il tedesco Iconic Awards.

Spostandoci vicino a Shanghai, lo studio d'architettura XL-Muse ha progettato nel 2016 la nuova libreria Zhongshuge Hangzhou, all'interno di un centro commerciale. Dall'ingresso, è possibile osservare una parete vetrata ricoperta di testi, che invita il visitatore al suo interno. Guardando attraverso la vetrata, si intravede uno spazio bianco puntellato da un gran numero di pilastri circolari bianchi con scaffalature integrate, con i libri disposti attorno: si tratta degli alberi della "foresta dei libri", dove le persone possono camminare per imparare e scoprire cose nuove. Le colonne arrivano fino al soffitto specchiato, dando vita a uno spazio continuo che gli architetti definiscono "foresta luminosa": gli scaffali sono stati disposti in modo da dare l'idea di «una conversazione oltre il tempo» tra i libri; hanno inoltre posizionato degli specchi sul soffitto per dare l'impressione che le pile di libri si moltiplichino all'infinito. La volta è decorata con piccole luci in movimento, come lucciole in un bosco, mentre i banconi a terra si integrano con gli elementi verticali, permettendo alle persone di leggere stando sedute o in piedi. Attraverso un corridoio di transizione, il visitatore viene poi accompagnato in un'area completamente diversa, dove l'intera libreria sembra estendersi all'infinito, in tutte le direzioni. I ripiani sono più scuri, con grandezze variabili, i piccoli abat-jour sembrano sospesi nel vuoto, ammorbidendo il carattere futuristico dello spazio. Qui gli ospiti possono sfogliare un libro e bere un caffè in un'atmosfera dai toni surreali, ma molto calda e accogliente al tempo stesso. All'interno dell'area dedicata ai bambini vige un design molto ricercato: i soffitti sono anche qui ricoperti di specchi, mentre gli scaffali sono a forma di nave dei pirati, giostra e mongolfiera, e sul pavimento c'è un disegno del Sistema solare. Una specie di parco giochi del libro, con tanto di trenino a percorrere gli scaffali della stanza!

Concludiamo con una riflessione sulle librerie del futuro e sul perché dovremmo continuare a comprare in un negozio fisico, nell'era dell'e-commerce. Nel 2014, la grande libreria londinese Foyles, in occasione del rifacimento della sua storica sede da parte dello studio anglosassone Lifschutz Davidson Sandilands, ha interpellato dei *focus groups*, chiedendo indicazioni chiare sui temi che i clienti avrebbero voluto al centro della progettazione degli spazi della propria libreria ideale: il concetto di partecipazione (sia intesa come club, che come schema strutturato e specializzato di programma fedeltà), spazi dedicati, servizi per gli scrittori (dalle stampanti ai servizi di rilegatura), tour guidati degli scaffali, strutture ad alto tasso di flessibilità, così da poter facilmente trasformare gli spazi del negozio in aree dedicate agli eventi, attrezzature per cinema e proiezioni, mappatura da parte di Google dell'interno del negozio e, ovviamente, moltissimi spazi per sedersi, leggere, mangiare e bere. Ma su tutto, trascurato dai designer, il *focus group* ha chiesto che venisse mantenuto lo straordinario servizio al cliente assicurato dal personale della storica libreria Foyles. Quasi a intendere che, se l'occhio vuole la sua parte, per l'altra necessiteremo sempre di un buon libraio!

I LETTORI

Insegnare a scrivere: la Scuola Holden
di Federico Bona

Non chiamateli riassunti. I libri Distillati
di Luca Daino

I classici secondo Geronimo
di Maria Sofia Petruzzi

Insegnare a scrivere: la Scuola Holden

di Federico Bona

Nata a Torino nel 1994 dall'“ottimismo” di Alessandro Baricco, Antonella Parigi, Marco San Pietro e Alberto Jona, la Scuola Holden è riuscita a resistere al tempo e alle insidie della crisi economica. L'iniziale vocazione a creare “professionisti della scrittura” si è nel tempo allargata: oggi, le parole d'ordine a guidarla sono “storytelling” e “crossmedialità” e i servizi offerti si sono ampliati alla consulenza per le aziende. Che sia il segno dell'inizio di una stagione in cui narrazioni e testualità si troveranno sempre più in contesti non editoriali?

Torino, anno 1994: quattro «amici, tutti trentenni», secondo il racconto che la stessa Holden offre della propria nascita sul suo sito Internet, fondano una scuola di scrittura creativa, strizzando l'occhio all'eroe dell'educazione non convenzionale creato da Salinger e dimostrando una discreta incoscienza, come lascia trasparire lo stesso racconto, che prosegue: «erano anni così: si era ottimisti e nessuno aveva capito che stavamo correndo dritti dritti verso una crisi economica mondiale».

Vero è che si trattava di trentenni di buone speranze e che il clima culturale sembrava incoraggiare un'impresa del genere. Il più noto dei quattro amici, infatti, era Alessandro Baricco, autore all'epoca di due romanzi apprezzati e premiati come *Castelli di rabbia* (1991) e *Oceano mare* (1993) e coautore e conduttore in quello stesso anno di *Pickwick*, uno dei pochi riusciti programmi tv dedicati alla letteratura che ancora si ricordino, dopo il successo del precedente *L'amore è un dardo*, che trattava un altro tema tipicamente poco televisivo come la lirica. Gli altri tre fondatori erano Antonella Parigi, che si occupava di marketing e pubblicità e in seguito avrebbe ideato il Circolo dei Lettori di Torino prima di diventare assessore alla Cultura e al turismo della Regione Piemonte; Marco San Pietro, all'inizio di una carriera manageriale che l'avrebbe portato, tra l'altro, a ricoprire il ruolo di direttore finanziario del comitato

organizzatore delle Olimpiadi invernali di Torino 2006; Alberto Jona, musicista e musicologo, oggi docente di Letteratura poetica e drammatica e Storia del teatro musicale al Conservatorio di Cuneo.

Quanto al clima, erano gli anni in cui l'Italia editoriale perdeva definitivamente l'innocenza e scopriva che il mercato del libro poteva essere assimilato a quello di un qualsiasi altro bene di consumo. Giusto per offrire un paio di coordinate, è del 1992 quella *Lettera sulla felicità* di Epicuro che fece compiutamente esplodere il fenomeno dei libri «Millelire», nome di collana e prezzo insieme, che aprirono la strada ai titoli supereconomici di Newton Compton e, nel 1995, dei «Miti» Mondadori, anno in cui venne pubblicato pure il pamphlet manifesto di questa stagione spregiudicata: *A scopo di lucro*, di Franco Tatò, allora amministratore delegato proprio di Mondadori. Insomma, aprire una scuola di scrittura creativa significava sì importare una pratica da “americani”, aggettivo da accogliere in tutta la sua estensione semantica, compreso il concetto di “barbarie”, ma l'idea che la scrittura e i mestieri a essa collegati potessero essere insegnati trovava un terreno sufficientemente fertile. Quello che non si poteva prevedere, appunto, era la crisi economica, che avrebbe imposto alla Holden una serie di alti e bassi che ne hanno messo a dura prova la sopravvivenza, senza però impedirle di giungere fino ai giorni nostri mantenendo uno zoccolo duro minimo di una sessantina di studenti l'anno. E, come si dice, ciò che non uccide fortifica.

Un bilancio di questa attività più che ventennale non può prescindere dai nomi degli autori che dalla Holden sono usciti, i più significativi dei quali sono Paolo Giordano, Alessandro Mari, Pietro Grossi, Davide Longo, Giorgio Vasta, Fabio Geda e, allargando lo sguardo a registi e sceneggiatori, Alice Rohrwacher e Marco Ponti. Sottolineato che Rohrwacher ha visto il suo secondo lungometraggio, *Le meraviglie*, vincere il Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes del 2014, gli scrittori citati sono tutti tra i più apprezzati della generazione nata negli anni settanta: Mari, il più giovane, è del 1980. In particolare, Giordano e Mari sono titolari di due tra gli esordi più fortunati dell'ultimo decennio. Il primo, con *La solitudine dei numeri primi*, è diventato un vero e proprio caso editoriale ed è riuscito ad aggiudicarsi nel 2008 il

premio Strega, caso più unico che raro per un debuttante, per di più ventiseienne (il più giovane di sempre a vincerlo) oltre a un buon numero di altri premi tra cui il Campiello. Mari, con *Troppa umana speranza*, nel 2011, trionfa invece nel Viareggio e raccoglie un diffuso plauso critico per la complessità del volume, che tocca le 700 pagine. Verrebbe da chiedersi se tutti questi autori mostrino tratti stilistici comuni, ma sarebbe un'analisi troppo complessa e, a un primo sguardo, poco fruttuosa, però basta allargare di poco lo sguardo per accorgersi che tutti condividono un alto grado di letterarietà e un esordio fortunato, probabilmente favorito dal fatto di arrivare agli editori con manoscritti più consapevoli della media grazie alla frequentazione della Holden. Perché poi questo dovrebbe essere il compito delle scuole, della Holden come di tutte le altre nate in quest'epoca del nostro mercato editoriale: affiancare editori e agenzie letterarie nella scoperta di nuove voci e nel lavoro di editing di cui gli esordienti hanno particolarmente bisogno, aiutando soprattutto a cucire i lembi tra la provincia e l'impero, ovvero attirando potenziali autori cresciuti in zone caratterizzate da scarsa proposta culturale e facilitandoli a entrare in contatto con il mondo editoriale.

Se c'è un ambito in cui la Holden, però, si distingue dalle altre scuole è l'alto tasso di pragmatismo, ovvero la vocazione a professionalizzare autori in tutte le declinazioni della scrittura, non solo in quella narrativa che, anzi, resta fatalmente minoritaria. Le cifre, in questo senso, parlano chiaro: nel periodo 2004-12 il corso biennale in Storytelling & Performing Arts ha diplomato 454 allievi. Il 70% di essi, secondo i dati diffusi dalla stessa scuola, ha trovato un impiego in "ambito narrativo", ovvero nei settori di cinema e tv (26,60%), editoria (21,60%), narrativa (15,30%), organizzazioni culturali (11,50%), giornalismo (9,70%), nuovi media e pubblicità (9,20%), teatro e radio (6,10%).

Un'altra cosa la Holden ha fatto egregiamente: intercettare, e probabilmente contribuire a far affermare anche nel nostro paese, la pratica del cosiddetto "storytelling", ovvero espandere l'ambito della narrazione dai ristretti limiti della scrittura fino alle pratiche di commercializzazione, si tratti di un prodotto vero e proprio o di un politico da eleggere.

La scuola stessa, oltre a collaborare con librerie, editori, teatri e organizzare eventi, offre tra i suoi servizi il «Corporate Storytelling, per le aziende che scelgono di usare la narrazione per comunicare il loro brand o migliorare la loro comunicazione interna». E nel nuovo corso, inaugurato nel 2012 con l'ingresso nell'assetto societario del gruppo Feltrinelli, dell'ideatore di Eataly Oscar Farinetti e del manager Andrea Guerra, a chiudere il quadrumvirato con Alessandro Baricco, questa impostazione sembra ancor più esplicita. I percorsi di studio, oggi, sono infatti sei (Cinema, Digital, Reporting, Serialità, Televisioni e Scrivere) e degli allievi si dice che, una volta diplomati, «saranno diventati narratori. Gente capace di padroneggiare tutte le tecniche con cui oggi le storie vengono raccontate e prodotte, e in grado di fare qualunque mestiere abbia a che fare con la narrazione. Anche quelli che, magari, oggi non esistono ancora». Un proposito reso, se possibile, più incisivo dall'approdo, a ottobre 2013, in una nuova sede di 4.000 metri quadrati, dove un tempo sorgeva la Caserma Cavalli, e dal contestuale aumento del numero di studenti, che ora arrivano a 250-300 l'anno.

La parola d'ordine che in questo nuovo corso si affianca a “*storytelling*” è “crossmedialità” e, se proviamo a utilizzare la Holden come bandierina segnando anche in questo passaggio, possiamo prefigurare che per la nostra editoria l'era del libro cartaceo come prodotto di consumo, di cui la Holden è stata premonitrice e compagna in questi vent'anni, stia volgendo al termine e che forse a sostituirla sarà l'epoca del testo, o della narrazione, come prodotto di consumo: una stagione nella quale sarà sempre meno l'editore il committente o il mediatore dell'oggetto scritto, sempre meno la carta il supporto e sempre meno il lettore come lo intendiamo oggi il suo consumatore.

Non chiamateli riassunti. I libri Distillati

di Luca Daino

Distribuiti in edicola durante il 2016, i libri Distillati di Centauria hanno suscitato le indignate reazioni di tanti lettori. Il motivo? I Distillati ripropongono recenti bestseller riducendone di oltre 50% il numero di pagine, attraverso un minuzioso lavoro di sottrazione di scene, personaggi, descrizioni. Lo scopo è raggiungere un pubblico di lettori occasionali e frettolosi, potenzialmente interessati a romanzi di successo, e però scoraggiati dalla mole. Ma accorciando i libri si incentiva davvero la lettura?

«**I**ntorno a questo personaggio bisogna assolutamente che noi spendiamo quattro parole: chi non si curasse di sentirle, e avesse però voglia d'andare avanti nella storia, salti addirittura al capitolo seguente.» Così leggiamo nei *Promessi Sposi*, all'inizio della digressione dedicata al Cardinal Federigo Borromeo. Di recente hanno assunto una posizione simile gli ideatori dei Distillati: iniziativa editoriale e commerciale che ha suscitato molte discussioni, perché in essa non ci si limita a suggerire la possibilità di bypassare un brano potenzialmente poco appetibile, ma si espunge *tout court* il passo in questione dal libro. Nei Distillati viene tagliato ciò che, secondo i promotori del progetto, rischia di risultare noioso alla lettura, cercando tuttavia di conservare "l'essenziale" delle parole effettivamente impiegate dall'autore, e senza intervenire con elementi di giunzione o sintesi: «Un Distillato raccoglie tutto il meglio dell'originale, lascia intatte tutte le emozioni e i colpi di scena» (dal comunicato di lancio).

L'operazione, partita negli ultimi giorni del 2015, intende restituire senza fronzoli la linea narrativa primaria di romanzi firmati da famosi autori italiani e stranieri («Al cuore del romanzo» è lo slogan stampato sulle copertine): «da Stieg Larsson a John Grisham, da Paolo Giordano a Nicholas Sparks: tutti i più celebri scrittori di oggi distillati goccia a goccia» (è quanto si apprende dal

gradevole sito web creato *ad hoc*). Lo scopo è conquistare un nuovo pubblico, seducendo lettori saltuari e non lettori che denunciano di avere troppo poco tempo libero per dilettarsi con i libri: un pubblico almeno virtualmente sensibile al fascino dei successi editoriali delle ultime annate, dei quali però li scoraggia la mole, quasi sempre ponderosa. O ancora viaggiatori disponibili ad acquistare più o meno distrattamente un libro snello, se non smilzo, di cui hanno sentito molto parlare, per goderselo durante il loro spostamento.

Il lavoro di asciugatura svolto dagli editor porta infatti a un netto dimagrimento dei volumi, ridotti a meno della metà delle pagine iniziali: «Avreste mai pensato di vivere le indagini di *Uomini che odiano le donne* tra una fermata di metropolitana e l'altra? O di leggere *La solitudine dei numeri primi* nello stesso tempo che impieghereste a vedere il film che ha ispirato?» (*ibidem*). Volumi tascabili, forniti di una veste grafica accattivante e di un'impaginazione accurata e assai leggibile: spesso l'una e l'altra più apprezzabili che nelle versioni originali. Più che dimezzato è anche il prezzo, tre euro e novanta, e moltiplicata la loro reperibilità, essendo in vendita nelle edicole, cioè a portata anche di chi non sia avvezzo a frequentare le librerie o gli store online dedicati ai libri.

I Distillati sono pubblicati dalla casa editrice Centauria, nella sfera del maxi gruppo Mondadori-Rizzoli, dal 29 dicembre 2015, con due esemplari ogni trenta giorni, accresciuti a quattro a luglio e ad agosto, mesi ideali per svagate letture da viaggio e da ombrellone, ma a inizio novembre 2016 non vi è ancora traccia dei titoli attesi per settembre e ottobre. Centauria, erede della Fabbri Publishing, opera a sua volta fra edicola e libreria: svolge un'azione trasversale nell'ambito dell'intrattenimento, divulgando sia modellini automobilistici, orologi militari e ricette dolciarie, sia libri per bambini, classici latini e greci e capolavori della letteratura moderna introdotti da eminenti personaggi della cultura (Victor Hugo presentato da Umberto Eco, Alessandro Manzoni da Alberto Asor Rosa, Giovanni Boccaccio da Dario Fo, per fare solo qualche nome). Il battage pubblicitario organizzato dall'editore per i Distillati è stato alquanto energico su tv, radio e giornali. Naturalmente se ne sono presto occupati anche i blog letterari e i social network (tempestate di commenti, subito dopo il lancio, la pagina Facebook dei Distillati).

Se il giudizio dei professionisti della critica giornalistica è stato per lo più pacato e possibilista (sebbene sostanzialmente avverso), online si sono scatenate violente invettive contro tali epitomi, ritenute sciagurate amputazioni dell'integralità dei testi. Accuse, queste ultime, che hanno finito per giudicare, prima ancora dei sacrileghi Distillati, se stesse e il campo letterario italiano, se non altro nella sua variante web, affollato di sacerdoti del sublime rito della Lettura, in trincea contro le schiere eretiche dei non lettori e contro l'industria editoriale, sempre indaffarata a escogitare nuove strategie per fare soldi deturpando la Letteratura. Un vero e proprio levarsi di scudi a favore della sacra volontà autoriale, quasi sempre scatenato da chi non aveva letto alcun Distillato e non aveva alcuna intenzione di farlo: il grosso della discussione, successiva al lancio pubblicitario, ha infatti preceduto la pubblicazione dei volumi, e ha poi mantenuto la netta tendenza a prescindere. È infine sintomatico che l'indignazione degli internauti si sia mossa a difesa di megaseller frutto di strategie di produzione e diffusione della merce editoriale non troppo dissimili da quelle che regolano gli aborriti Distillati.

Andrebbe inoltre dato il giusto risalto alla poco nota, ma spesso decisiva, revisione condotta dall'editoria sui dattiloscritti presentati dagli autori, in particolare quando si tratta di *fiction* romanzesca, con interventi che assumono volentieri il volto di un severo accorciamento (è celebre il caso, venuto alla luce pochi anni fa, dell'invasivo lavoro dell'editor-*ghostwriter* Gordon Lish sui primi libri di Raymond Carver). Certo, tale attività tende a restare nell'ombra, visto che precede la prima pubblicazione, mentre il restyling dei Distillati, per molti versi affine, non può che risultare manifesto a chiunque. A ogni modo, anche in questo caso le variazioni apportate hanno ottenuto il consenso degli autori e degli editori (non sempre riconducibili all'impero Mondadori-Rizzoli), ossia dei titolari dei diritti di pubblicazione: *placet* accordato per vedere restituito al successo un proprio libro, sia pure con un *make-up* predisposto da terzi. In parte diverso il caso degli autori stranieri, quando abbiano firmato contratti di traduzione già corredati di clausole che prevedono la possibilità di riduzioni e scelte antologiche nel paese di destinazione.

Che cosa sono dunque i Distillati? Non riassunti, ma, come accennato, versioni ottenute sopprimendo oltre il cinquanta per cento del testo di partenza. Non sono mancati in passato tentativi di riduzione di scritture letterarie: i primi «Gialli» Mondadori, per esempio, a loro volta venduti nelle edicole, venivano abbreviati e qua e là rettificati per risultare più appetibili a un pubblico popolare; oppure si pensi ai vari compendi approntati nelle edizioni per ragazzi, dalla «Scala d'oro» Utet, edita fra il 1932 e il 1945, alla recente *Iliade* scoriata e riscritta da Alessandro Baricco. Ma il modello più prossimo ai Distillati sono i *Reader's Digest Condensed Books*, i cosiddetti “condensati”, proposti da una delle riviste più diffuse al mondo, che, a partire dal 1950 negli Usa e dal 1955 in Italia, ha pubblicato versioni alleggerite, di fatto sintesi inferiori alle centocinquanta pagine, di celebri opere narrative.

Oggi però non è più di moda condensare libri, e non solo. Da un lato, è scomparso il pubblico piccolo-borghese avido di alimenti culturali, anche nella forma di mediocri sostituti dei beni legittimi, purché fruibili senza troppe difficoltà e funzionali a colmare le lacune che avrebbero potuto rallentare la sua ascesa sociale ed economica: una buona volontà culturale e un'ascetica docilità sempre più rare nel panorama odierno. Dall'altro lato, le manipolazioni dell'industria (culturale e non) sono accolte con sempre maggiori scrupoli da parte dei consumatori: nell'epoca del cibo biologico e di origine protetta, in cui al latte condensato si preferisce il latte fresco, magari appena munto, la genuinità delle materie prime deve venire, almeno a parole, difesa ed esaltata, non alterata. Perciò, anche in editoria non si condensa più, ma si riduce a essenza, si distilla appunto, strizzando l'occhio a un antico mestiere artigianale. Così filtrato e decantato, si può godere (altra parola chiave del lancio pubblicitario dei Distillati) «d'un fiato», «istantaneamente», del «piacere di una storia senza tempo».

I Distillati offrono svago. Basta scorrere i titoli del catalogo per capire che si tratta del tentativo non di divulgare classici «senza tempo», ma di estendere ulteriormente il già vasto pubblico di alcuni libri-*brand*, dimostratisi solidissimi valori sul mercato delle lettere. Romanzi nati per risultare avvincenti, incalzanti e insomma per tenere il lettore incollato alle pagine: thriller, romanzi storici e

sentimentali o romanzi senza aggettivi (come *Una finestra vistalago* di Andrea Vitali), usciti per la prima volta, con poche eccezioni, fra l'inizio degli anni novanta e il primo decennio dei duemila. Opere che hanno in larga parte esaurito il loro successo commerciale, pur restando vivi nell'immaginario e nella memoria di molti, anche grazie alle posteriori riduzioni filmiche. È il caso di quasi tutti i Distillati, derivanti non a caso da libri già trasposti in forma cinematografica o televisiva: da *House of Cards* al *Padrino*, da *Suite francese* a *Uomini che odiano le donne*, da *Venuto al mondo* al *Socio* e così via.

I Distillati sfruttano il divismo d'autore o la resistente fama di un titolo, per ottenere un ulteriore colpo di reni nelle vendite, portando tali opere nelle mani di una più vasta utenza, aliena alle forme più istituzionalizzate della produzione letteraria e dotata di competenze e abitudini di lettura limitate: un pubblico potenziale ancora ai margini del mercato, perfino in un contesto di straordinaria diversificazione delle proposte, e votato al più agevole rilassamento psichico, nonché poco avvezzo a frequentare le librerie. Si direbbe che gli ideatori dei Distillati abbiano voluto accordarsi alla lettera all'assioma secondo cui la fruizione di un testo è un atto assai dispendioso in termini di energie e tempo, ed esige, a ogni livello, un'adeguata remunerazione fantastico-immaginativa. Di qui la volontà di rendere meglio fruibili questi voluminosi bestseller, di scorciarli senza dissipare il loro specialissimo appeal. I Distillati – viste le loro peculiarità intrinseche, il pubblico di destinazione e il luogo di vendita – vanno ad affiancarsi ai prodotti audiovisivi di massa, ai fumetti, agli Harmony; abbandonano cioè l'ambito specifico della "letteratura di intrattenimento", cui sono riconducibili i testi di partenza, per collocarsi nel territorio della "paraletteratura". E come è solito accadere, la mercanzia paraletteraria non nasconde il proprio status e i propri connotati: tant'è che, in bella vista sulla copertina, i Distillati esibiscono il basso costo e il drastico assottigliamento delle pagine.

È vero che i Distillati non accolgono la scommessa di fondo dell'editoria: concepire nuovi prodotti in grado di germogliare nell'imprevedibile equilibrio fra originalità e già noto; ma è anche vero che ne condividono la fondamentale vocazione a valicare i limiti espansivi del pubblico della letteratura, assolvendo al massimo

grado il ruolo mediatore fra dimensione individuale della produzione e dimensione sociale della fruizione. E se pure l'obiettivo dei Distillati non è educare alla lettura nuove schiere di italiani, resta il fatto che non si tratta di un'iniziativa parassitaria, che dà vita appena a riedizioni conformisticamente iterative, ma di una rivalorizzazione commerciale, aperta a nuovi usi verso il basso, di alcune robuste merci librarie.

I Distillati ci conducono nel bel mezzo del processo di deregolamentazione della canonistica tradizionale e di democratizzazione della dinamica che regola i rapporti fra lettori e autori, legando il diverso grado di complessità dell'opera al diverso grado di capacità e gusto dei fruitori. Potremmo considerarli un frutto estremo della laicizzazione dell'estetico, della violabilità dello statuto fisso dell'opera e dell'intenzione autoriale. I libri che subiscono il procedimento di distillazione vedono sacrificate non poche delle loro prerogative originarie, semplificate e imbastardite le loro strategie espressive. Ma il Distillato non si impone come alternativa paritetica al romanzo da cui deriva: si limita invece a offrirsi come un'ulteriore opzione. Sta al singolo lettore decidere. Non è nemmeno da escludere che i Distillati sappiano creare nuovi lettori; mentre il rischio che li facciano diminuire è pressoché nullo, essendo evidente che non si rivolgono a chi sia già un lettore abituale (il quale infatti, come abbiamo visto, non può che disprezzarli). Alla peggio, distillato o no, lo stato di salute del pubblico librario italiano rimarrà com'è.

Pochi dei partecipanti alle dispute intorno ai Distillati si sono adoperati per intendere con quali criteri sia stata condotta la raffinazione, quali tagli siano stati apportati e con quali modalità. Come accennato, i redattori di Centauria hanno sottratto *in toto*, o largamente sfoltito, scene e personaggi di secondo piano, e hanno adottato il medesimo trattamento per i brani, se così si possono definire, descrittivi e riflessivi, pur essendo gli uni e gli altri non troppo frequenti nei megaseller sottoposti a sfrondata. Il principio di fondo di questa operazione, svolta con grande meticolosità, è chiaro: ciò che conta è il plot, con cui viene identificata la cellula genetica dell'invenzione creativa e del conseguente godimento estetico. È questo lo snodo da esaltare all'interno della compagine

romanzesca. Altrettanto chiaro è l'obiettivo: mantenere intatta la configurazione della trama, di già provata solidità e successo, spogliandola di qualsivoglia orpello o lungaggine, ossia di ciò che tale viene considerato. E nonostante la mattanza di parole e pagine a cui sono stati sottoposti i romanzi, gli editor di Centauria hanno ottenuto risultati complessivamente coerenti e coesi: sono rare, infatti, al contrario di quanto ci si potrebbe aspettare, le incongruenze all'interno della nuova linea narrativa e nell'avvicinarsi in essa di personaggi, situazioni e luoghi.

Del tutto simile è quanto accade ai paratesti: uno snellimento totale o parziale interviene sulle pagine che contengono dediche, epigrafi, mappe e ogni altro apparato. L'idea guida è la medesima: ciò che non pregiudichi la comprensione dell'intreccio deve venire sacrificato. In questo modo ridimensionata, la materia romanzesca non può non mutare la propria distribuzione nei vari capitoli, i quali, diminuendo in quantità, finiscono per non corrispondere più alla numerazione originale. Di conseguenza il Distillato, al di là del titolo e del nome dell'autore in copertina, ovviamente immutati, si guadagna un'autonomia percepibile già a un primo sguardo, sin dalla soglia del volume.

I redattori si sono avvalsi di altrettanta, se non maggiore, acribia al livello della lingua, dove hanno effettuato una sottrazione di materiale sorprendente per rigore ed estensione. Queste le più cospicue azioni immediatamente rilevabili: il venir meno, all'interno di ogni sorta di sequenza, di uno o più costituenti; la riduzione a un unico elemento delle dittologie sinonimiche; l'espunzione di sintagmi, nonché di incisi e di qualsivoglia tortuosità sintattica. La differente orchestrazione linguistica dei romanzi di partenza risulta perciò standardizzata in un lessico stringato e in un altrettanto asciutto e anonimo andamento paratattico. Certo, qua e là è dato perfino di imbattersi in interventi che si potrebbero considerare migliorativi, quando non assumano il consueto volto di più o meno forzata sottrazione, ma quello di alleggerimento della prolissità. Resta comunque il fatto che l'affermazione pubblicitaria, secondo cui lo «stile dell'autore» risulta «inalterato», va presa con le pinze: è vero che nessuna parola o quasi viene aggiunta a quelle impiegate originariamente, ma l'invasività dei "taglia e cuci" è grande al punto

da trasformare il *sound* e l'identità stessa della scrittura in qualcosa di molto discorde da ciò che erano in principio.

Va riconosciuto che una tale mole di semplificazioni può rendere più agevole l'adattamento del lettore alle strategie elaborate dagli autori e dunque l'acquisizione estetica ed emotiva della vicenda. E non è da escludere che si possa rimanere avvinti dalle scorciature logico-sintattiche dei Distillati, dalla serrata successione dialogica e dal turbinio di avvenimenti e cambi di scena. Forse questa è davvero una velocità espressiva ben aggiustata sugli standard attenzionali di una fugace fruizione da viaggio o di un lettore sbrigativo e indolente. Niente di scandaloso o vergognoso insomma, e tanto meno un attentato all'identità delle *humanae litterae*. È fin troppo chiaro che un lettore "forte" percepirà inesorabilmente il respiro corto di tali tour de force, dove viene meno tutto ciò che vive attorno allo scheletro della trama e che gli autori, anche nei bestseller in questione, hanno tessuto in un equilibrio composto di dettagli anche banali e atmosfere sfumate.

Tuttavia, nonostante le impressioni di critici e lettori, e nonostante le intenzioni degli artefici dei Distillati, non è sul piano del riduzionismo testuale che si è giocato il senso e il successo, a quanto pare scarso, dei Distillati. In Italia e altrove non si legge (più) per parecchi motivi, e la mancanza di tempo libero andrà annoverata fra questi; pertanto la diminuzione della durata della lettura – sia pure applicata a libri già confezionati con l'intento di farli gustare con appassionata sollecitudine – può costituire un richiamo per qualche nuovo, eventuale consumatore. Ma il maggiore ostacolo che separa libri e pubblico non pare essere il tempo di fruizione; altrimenti, come è stato osservato da numerosi internauti nel corso delle polemiche sui Distillati, andrebbero a ruba i romanzi brevi e le raccolte di racconti. La questione, ben nota agli studi di critica della ricezione, sta invece nella postura mentale richiesta dalle mute e immobili parole di inchiostro dispiegate sotto gli occhi del lettore, assai prima che la lunghezza o la complessità del volume possano farlo desistere dall'impresa.

A differenza delle forme di intrattenimento narrativo oggi di più grande diffusione, come i testi filmici e musicali e i videogame, la materia letteraria richiede, per prendere vita, una

completa partecipazione da parte del fruitore, proprio perché esiste soltanto nella mente di questo e in nessun altro luogo, e in maniera differente in chiunque si provi nell'esercizio. Così che, nel momento in cui la concentrazione viene meno, il processo spettacolare si interrompe. Ciò non avviene con i media che si offrono in un loro incedere autonomo, che nulla esigono dall'utente affinché suoni e immagini si dispongano in una serie: si può quindi entrare e uscire da queste esperienze, distrarsi un istante o riposarsi, e poi tornare ad accordarsi a loro. Naturalmente, applicare livelli diversi di concentrazione significherà trarre livelli diversi di appagamento; ma tali variazioni non arrestano l'evento artistico, che continua a darsi come ininterrotta sollecitazione *esterna*, non solo progettata, ma anche eseguita per il pubblico (gli spartiti del compositore sono interpretati dal direttore d'orchestra e dai musicisti; la sceneggiatura è messa in scena e resa operante dai registi, dagli attori ecc.). Al contrario, la letteratura assegna al suo fruitore la responsabilità di una totale autonomia e di una faticosa ri-creazione *interna* del mondo "soltanto" progettato dallo scrittore. È questa indispensabile trasmutazione dell'inchiostro in significati e immagini mentali a rendere ardua l'esperienza della lettura.

E contro questa fatica i Distillati nulla possono, perché poco cambia se è affrontata per seicento oppure per trecento pagine: non è una questione di sconti o semplificazioni, ma di atteggiamento cognitivo caratteristico di una data prassi di acquisizione estetica. Non si tratta di rimpicciolire le opere letterarie o di camuffare i loro aspetti meno accoglienti, per accordarli alle odierne modalità di consumazione dello svago. Per questo i Distillati sono sì un'ingegnosa e ben condotta manovra editoriale e commerciale, ma sembrano proprio risolvere il problema sbagliato e sedurre un pubblico che la letteratura non ha e non può avere.

I classici secondo Geronimo

di Maria Sofia Petruzzi

Negli ultimi anni si è assistito a un nuovo rilancio dei classici per ragazzi, proposti in catalogo accanto alle novità. In questa direzione va la «Scala d'oro» della De Agostini, che riprende il nome della leggendaria collana Utet degli anni trenta. Sulla stessa lunghezza d'onda anche le «I grandi classici» di Geronimo Stilton e i suoi amici topolini, che si ritrovano protagonisti di famosi romanzi dell'Ottocento. Il risultato è un rinnovato fascino per la dimensione avventurosa tradizionale, fra traversate rischiose per mare e battaglie tra cavalieri.

Una volta c'era «La scala d'oro», la prima iniziativa articolata e strutturata dell'editoria per ragazzi in Italia. La dirigevano Fernando Palazzi e Vincenzo Errante, l'uno giornalista e scrittore, l'altro noto germanista, che diedero vita per la Utet a una collana di classici adattati e illustrati per piccoli lettori. Si trattava, in realtà, di vere e proprie opere di riscrittura affidate alla penna di scrittori esperti per l'infanzia, da Milly Dandolo a Mary Tibaldi Chiesa, nonché corredate di un apparato di illustrazioni a opera di grandi firme del settore, da Gustavino a Carlo Bisi. Penne e matite accreditate a adattare per i più piccoli i capolavori della letteratura di tutti i tempi, da Boccaccio a Cervantes, al Daudet di *Tartarino di Tarascona*, o i romanzi per ragazzi, dall'*Isola del tesoro* di Stevenson al *Peter Pan* di Barrie, con incursioni nel mondo della tradizione epica, fiabesca o religiosa.

La collana si configurava come uno dei primi progetti organici di editoria per l'infanzia, tant'è che era articolata in ben otto serie graduate secondo le fasce d'età, nell'intento di interpretare i gusti e le competenze di lettura dei bambini dai sei ai tredici anni. Nonostante l'allineamento formale al regime fascista, di cui pure si sforzò di interpretare l'orientamento pedagogico neoidealista, teso a puntare sul valore formativo dell'educazione letteraria piuttosto che sulla propaganda esplicita, «La scala d'oro» si mosse con una

certa libertà rispetto alle direttive del regime. Fatto salvo l'omaggio alla propaganda fascista con la pubblicazione extra serie nel 1934 del volume *Guerra e fascismo spiegati ai ragazzi* curato da Leo Pollini, i direttori Palazzi ed Errante non tralasciarono di compiere scelte spregiudicate, come l'inserimento massiccio in catalogo di autori stranieri, da Stevenson a Verne a Barrie, e, soprattutto, optarono coraggiosamente per il diritto alla manipolazione libera del testo d'autore, nell'intento di ridurlo e presentarlo nelle forme e nella veste grafica adeguate alle esigenze dei piccoli lettori.

La collana continuò per un po' le pubblicazioni nel secondo dopoguerra, ristampando vecchi titoli e proponendone di nuovi, magari proprio quelli censurati dal regime, come *Alice nel paese delle meraviglie* di Lewis Carroll.

Insomma, nella storia della letteratura per ragazzi in Italia, «La scala d'oro» ha avuto il merito di introdurre nelle librerie quei classici per ragazzi con cui siamo cresciuti tutti noi, prima che titoli inediti nel nostro paese e proposte innovative arricchissero di "classici" nuovi il panorama della letteratura per ragazzi e i libri della Lindgren o di Roald Dahl, per esempio, cominciassero a modificare e riorientare i gusti dei giovanissimi lettori.

Esperienza chiusa quella della celebre collana Utet, capitolo ormai concluso della storia dell'editoria per ragazzi in Italia? Parrebbe ragionevolmente di no, dal momento che gli editori del settore hanno sempre incluso nei cataloghi, accanto alle novità, collane di classici della letteratura ottocentesca o primonovecentesca per l'infanzia, dai «Classici» De Agostini ai «Classici Junior» Mondadori, poi ristampati anche negli «Oscar». I libri di Stevenson, Verne, Baum, Alcott hanno, pertanto, continuato a essere un punto di riferimento per i piccoli lettori e difeso il loro spazio pur nel panorama assai vitale della produzione per l'infanzia in Italia.

Di più: oggi la fortuna dei cosiddetti classici per ragazzi sembra persino in fase di rilancio, fenomeno che potrebbe apparire curioso in un settore, quello dell'editoria per ragazzi, meno di altri toccato dalla crisi, fervido di novità e non necessariamente costretto, se non per scelta, ad affidare a operazioni di *repêchage* la ricerca del successo. Eppure tali operazioni hanno incuriosito e fatto discutere genitori, insegnanti e educatori che, persino sui blog, si confrontano

ormai sui canoni per la definizione dei classici per l'infanzia e pubblicano liste di capolavori irrinunciabili.

Gli esempi si moltiplicano: ecco che la De Agostini ha lanciato nel 2010, in occasione della Bologna Children's Book Fair, una collana nuova dal "nome antico", «La scala d'oro», manco a dirlo, scegliendo di inaugurarla con un titolo significativo nella storia della collana di Palazzi ed Errante, ancora una volta *Alice nel paese delle meraviglie*, proposto in versione integrale con illustrazioni di Massimiliano Longo. E la nuova voglia di classici ha persino contagiato la collana che, dal 1987 in poi, ha segnato un punto di svolta e un nuovo orientamento del gusto nell'editoria italiana per l'infanzia: negli ultimi tempi anche «Gl'Istrici» Salani, infatti, hanno talvolta ripiegato su classici ottocenteschi, pur scegliendoli in sintonia con lo stile della collana; ecco l'apparizione in catalogo del *Giardino segreto* di Frances Hodgson Burnett, per citare un caso significativo.

Del resto potrebbe valere anche per i classici per ragazzi quel che scrisse Calvino per i classici *tout court*, in una delle tante definizioni del suo *Perché leggere i classici*: «Si dicono classici quei libri che costituiscono una ricchezza per chi li ha letti e amati, ma costituiscono una ricchezza non minore per chi si riserva la fortuna di leggerli per la prima volta».

E in effetti, sulla stessa lunghezza d'onda delle parole del noto saggio di Calvino, sembra porsi la nota introduttiva dell'autore, curatore e editore di una nuova recente collana di classici per l'infanzia che, in tono amichevole e cordiale, si rivolge ai piccoli lettori: «Dovete sapere che la mia passione per la lettura è cominciata tanto tempo fa, quando ero ancora piccolo. Passavo ore e ore a leggere romanzi bellissimi, che mi hanno fatto vivere fantastiche avventure e fatto conoscere luoghi lontani e misteriosi [...] così ho pensato di regalare anche a voi le stesse emozioni che ho provato io anni fa, raccontandovi capolavori della letteratura per ragazzi». A parlare, però, questa volta è un autore davvero speciale: si tratta di Geronimo, Geronimo Stilton, il topo tuttofare, investigatore, scrittore, giornalista e editore, nato nel 2000 dalla penna di Elisabetta Dami e protagonista di un successo dalle proporzioni globali. Ecco che, tra le serie innumerevoli intitolate al noto personaggio, appare nel 2008 una novità significativa: la collana «I grandi classici» che

propone di nuovo, in versione illustrata e adattata per i più piccoli, i grandi classici della letteratura per ragazzi. La serie ha pubblicato finora 32 titoli, dal *Richiamo della foresta* di Jack London all'*Isola del tesoro* e *La freccia nera* di Robert Louis Stevenson da *Piccole donne* di Louisa May Alcott a *Ventimila leghe sotto i mari* di Jules Verne. Un repertorio molto tradizionale, ma anche assai vario, che spazia tra generi narrativi diversi: dal racconto fantastico, come *Il mago di Oz* di L. Frank Baum o l'immancabile *Alice nel paese delle meraviglie*, al romanzo pedagogico per fanciulle come *Piccole donne* della Alcott, con una netta predilezione, tuttavia, per il romanzo d'avventure, il genere che, nel panorama ottocentesco della letteratura per ragazzi, ha sicuramente fatto la parte del leone. L'esito più appariscente di tale operazione editoriale è, infatti, il rilancio sostanziale della dimensione avventurosa più tradizionale, che deve il fascino al racconto di viaggi rischiosi per mare, di esplorazioni di isole misteriose e foreste sconosciute, di guerre contro pirati e cavalieri traditori. Una dimensione che forse la letteratura più recente per ragazzi ha finito col deprimere e che solo il genere fantasy ha in parte cercato di assorbire nelle sue forme specifiche. Il buon Geronimo ha così deciso di puntare sul bisogno delle generazioni dei più giovani di lasciarsi incantare dall'immaginario avventuroso di una volta. E ha, ancora una volta, colto nel segno.

L'operazione editoriale è ben pensata e calibrata: il repertorio classico di letture per l'infanzia è proposto ai piccoli lettori attraverso la mediazione affidabile di un'autorevolezza dal basso. L'autore vero e proprio di ciascun romanzo viene lasciato sullo sfondo e relegato alla scheda biografica in appendice a ogni volume: a prendere la parola per lui è Geronimo, che riscrive e illustra i testi secondo i gusti e le abitudini di lettura dei suoi piccoli fan. Ecco che il topolino beniamino dei bambini sa essere davvero convincente quando promette di condividere con loro le emozioni che le letture infantili gli hanno a suo tempo regalato.

Così le storie avventurose o fantastiche del passato sono recuperate e assimilate nella dimensione di una serialità familiare e apprezzata dai piccoli, che ignorano chi siano Stevenson o London, ma Geronimo lo conoscono bene e di lui possono fidarsi nel momento in cui decide di inaugurare e proporre una nuova serie di

avventure appassionanti. E tanto più si fidano quanto più le avventure degli autori del passato sono ricostruite in una misura a loro familiare, a misura di topo, appunto. Secondo la convenzione del mondo di roditori creato dalla Dami, l'autore è uno solo, Geronimo: l'autorialità è, a un tempo, azzerata ed esaltata, perché affidata a un personaggio che sa farsi ridicolo e piccino, ma è noto e caro a un folto pubblico di sostenitori. A lui è delegata l'autorevolezza indiscussa di intervenire sui testi, per rifarli e illustrarli a sua immagine e somiglianza.

L'operazione di riscrittura, che pure ha sollevato qualche perplessità e fatto arricciare il naso a docenti e pedagogisti, è in realtà condotta con una disinvoltura avveduta, che agisce sapientemente a più livelli del testo. La trama dei vari racconti, per esempio, è, nel complesso, ben conservata e rispettata nelle sequenze essenziali: vengono tagliati gli episodi più cruenti e violenti, di cui abbondavano i libri di avventura di una volta, ridimensionati gli effetti patetici e ridotte le sequenze secondarie dell'intreccio, nell'intento di renderlo più snello e agile. Meno terrorismo pedagogico e più attenzione al ritmo narrativo, insomma. Il criterio della snellezza e l'intento di puntare sulla velocità dell'azione narrativa inducono anche a scorciare e ridurre all'essenziale le sequenze descrittive e, soprattutto, a ridimensionare l'interventismo del narratore, cui la tecnica narrativa ottocentesca affidava spesso il ruolo del commento pedagogico e moralistico. Ovviamente l'operazione di riscrittura interviene anche sul linguaggio e sullo stile, che appaiono semplici e di agile comprensione. Nel complesso, tuttavia, i testi non risultano né edulcorati e neppure distorti sotto il profilo del messaggio pedagogico. Forse ci perdiamo, senza troppi rimpianti peraltro, i pistolotti moralistici della signora March o i commenti del narratore onnisciente in *Piccole donne*, o ci viene risparmiata la serie di morti cruenta nella lotta tra marinai ammutinati e comando della nave nell'*Isola del tesoro*, ma possiamo contare sulla fedeltà sostanziale all'originale, mai falsificato o stravolto.

A fare la fortuna e decretare il successo della nuova serie di Geronimo Stilton non è, tuttavia, l'efficacia funzionale della riduzione e della riscrittura dei testi, ma soprattutto la veste grafica originale in cui sono presentati. Le grandi storie del passato sono

riproposte in un linguaggio semplice e di facile fruizione, che si avvale anche dell'impaginazione, dello stile grafico e delle illustrazioni del mondo Stilton. Capita così che i personaggi delle illustrazioni abbiano la fisionomia dei roditori della tradizione Stilton e nelle pagine siano riproposti i grafismi caratteristici delle altre serie dedicate al noto topolino. I piccoli lettori sono in questo modo proiettati nell'immaginario fervido dei classici dell'avventura, ma si muovono anche in un universo dall'impatto visivo familiare.

Per la verità non si tratta di una novità assoluta nel panorama dell'editoria dell'infanzia: anzi Elisabetta Dami ha potuto, in un certo senso, attingere all'esperienza paterna. La casa editrice Dami aveva già pubblicato la collana «Primi classici per i più piccoli», che proponeva romanzi classici per ragazzi ridotti e adattati per i più piccoli, in cui i personaggi erano «coniglietti, gatti e topolini», come si legge nella quarta copertina dei volumi pubblicati.

L'operazione Stilton è più compatta ed efficacemente costruita: Mr Fogg, Dorothy, Jim Hawkins, acquistando le sembianze dei topolini del mondo popoloso di Geronimo, diventano protagonisti di una delle molte serie Stilton, con tanto di legittimazione del topo giornalista e editore, che rafforza, anche attraverso la veste grafica, il consenso dei piccoli lettori attorno al mondo dei romanzi di una volta.

Che ci riesca lo dimostrano alcuni dati significativi: due milioni di copie vendute e, tra i titoli più richiesti, proprio i classici di sempre, gli irrinunciabili, si direbbe: *Il richiamo della foresta*, *Piccole donne*, *L'isola del tesoro*, *Il giro del mondo in ottanta giorni*, *Robin Hood*.

Certo, non tutti accolgono con entusiasmo simili operazioni: c'è chi ritiene che i classici per ragazzi vadano proposti all'età giusta, magari in traduzione moderna, ma senza tagli o riduzioni. C'è da osservare intanto che molti dei cosiddetti classici per ragazzi o, in generale, dei classici dell'avventura, sono libri a doppia trazione, fruibili da adulti e giovanissimi lettori; l'idea di ridurli e adattarli per proporli in anticipo la lettura ai più piccoli e far gustare loro l'incanto delle avventure del passato è stata più volte praticata con successo e senza troppe remore nella storia dell'editoria per ragazzi. Verrebbe da chiedersi, inoltre, quale sia poi l'età giusta per tali

proposte o se siamo così sicuri, in realtà, che preadolescenti e adolescenti di oggi, una volta raggiunte competenze adeguate di lettura, non vedano l'ora di leggere *L'isola del tesoro* o la storia di Buck nel *Richiamo della foresta*. Sebbene le perplessità su riduzioni e adattamenti siano legittime, va anche riconosciuto che alcuni classici per ragazzi possono apparire francamente illeggibili per ritmo narrativo e stile agli odierni nativi digitali. Così, optare per adattamenti ben congegnati potrebbe essere un espediente utile a preservare un immaginario ricco e vitale e farne un patrimonio condiviso tra vecchie e nuove generazioni, come auspica il nostro Geronimo, insomma. E il suo caso non è poi isolato, anzi fa tendenza e configura una linea significativa di sviluppo nel panorama della narrativa per ragazzi.

Non si tratta solo del recupero della tradizione, ma della tendenza spregiudicata a rimaneggiarla liberamente, a usarla persino come materiale da costruzione per storie nuove o sviluppi imprevedibili di storie vecchie. L'orientamento marcato verso le esigenze del pubblico, che connota intrinsecamente la letteratura per l'infanzia, legittima più che mai tali operazioni.

Il repertorio avventuroso e inventivo che i classici della letteratura o anche del cinema per ragazzi mettono a disposizione finisce con l'offrire una materia non solo fervida di stimoli e suggestioni, ma anche fluida e manipolabile, da cui ricavare adattamenti, riduzioni e persino, tra *prequel*, *sequel* e *spin-off*, la proliferazione di nuovi percorsi narrativi. Anche sul versante cinematografico, per esempio, la produzione Disney ha riproposto, più o meno con successo, in versione *live-action* i propri classici, dalla *Bella addormentata* a *Cenerentola*, ad *Alice nel paese delle meraviglie*. Niente di strano, dunque, se gli editori e gli autori di libri per ragazzi hanno provato ad attingere al patrimonio di avventure che appassionavano i bambini di una volta per ricavarne personaggi da riplasmare e ridisegnare, storie intriganti da far rivivere, intrecci da smontare e ricomporre. Un modo "nuovo" di leggere e "rileggere" i classici, in cui anche Geronimo Stilton può fare la sua parte.

MONDO LIBRO 2016

Almanacco delle classifiche

I sismografi del prodotto librario
di Alessandro Terreni

Diario multimediale

Evoluzioni nel mondo degli standard
di Cristina Mussinelli

Calendario editoriale

E pur si muove!
di Roberta Cesana

Mappe transnazionali

Scrittori postcoloniali e afropolitani
di Sara Sullam

Taccuino bibliotecario

Biblioteche sostenibili
di Stefano Parise

ALMANACCO DELLE
CLASSIFICHE
I sismografi del
prodotto librario
di Alessandro Terreni

Istantanee dei successi del momento e formidabili dispositivi di promozione, le classifiche dei libri più venduti occupano uno spazio fisso tra le pagine culturali dei principali quotidiani. Rilevate ora da multinazionali delle indagini di mercato, ora da fornitori di servizi informativi editoriali, si presentano come il sensibile sismografo del gusto mainstream.

La hit parade dei libri più venduti occupa uno spazio fisso tra le pagine culturali delle maggiori testate: accanto alle recensioni delle nuove uscite, alle analisi dei casi letterari, alle interviste esclusive, «La Stampa», il «Corriere della Sera», «la Repubblica» offrono ai loro lettori la rassegna dei titoli che vanno per la maggiore. Acquistate da multinazionali delle indagini di mercato, e proposte con cadenza settimanale, le top ten dei quotidiani forniscono un'istantanea dei maggiori successi librari del momento: una rubrica che, evidentemente, sollecita costantemente attenzione e curiosità visto che il costo dei dati viene sostenuto dalla testata. Sembrerebbe allora, da questo punto di vista, un investimento proficuo che, agli inserti sulla lettura del fine settimana, fornisce il complemento d'obbligo per un giornalismo culturale che si voglia non solo di livello, ma anche accattivante e di pronta informazione.

Se questo sembra essere il vantaggio di chi le pubblica, chi le legge però cosa ne pensa realmente? Secondo Annarita Briganti, curatrice per «Repubblica Milano» dell'hit parade cittadina, «la classifica è come l'oroscopo: nessuno lo ammette ma tutti la leggono». Un rapporto ambivalente, allora, tra top ten e lettori, i quali sembrano patire un misto di curiosità e insofferenza nei confronti di uno strumento che, se da una parte viene evocato dai più esigenti

con sufficienza perché banalizza, riducendola al suo lato meno nobilmente quantitativo, la complessità ineffabile del valore letterario, dall'altra, però, viene frequentemente consultato perché funziona da efficace, anche se discussa, bussola per navigare in libreria.

La capacità di attrarre e orientare spiega, certo, il debordare delle classifiche librarie anche al di fuori della carta stampata: diversamente articolate, varie top ten si riscontrano infatti sulle home page delle librerie online (Amazon e Ibs, ma anche Feltrinelli.it, Hoepli.it e Mondadoristore.it), dove un po' ce le aspettiamo perché promuovono i titoli che presentano; però le troviamo anche – lì meno scontate ma, forse, ancora più incisive vista l'utenza – su siti di promozione e distribuzione editoriale, come quello di Messaggerie libri, consultato dai librai e da altri operatori commerciali.

Se, per quanto riguarda il caso delle vendite online, è facile capire che ciascuna graduatoria segnala solo i titoli maggiormente movimentati dal rispettivo portale, più complicata è la questione delle già nominate classifiche di «Tuttolibri», «la Lettura», «RCult», diffuse da chi fa informazione e, i libri, non li vende ma ne parla. Il «Corriere» e «la Repubblica» utilizzano dati rilevati ed elaborati da Gfk Eurisko; «La Stampa» si rivolge invece a Nielsen, veterana del settore, e nota agli addetti ai lavori per il rapporto 2014 sullo stato della lettura in Italia, commissionato dal Centro per il libro e la lettura del ministero dei Beni culturali. Gfk e Nielsen sono multinazionali delle indagini di mercato, una con sede a Norimberga, l'altra con sede a New York, il cui lavoro consiste – classifiche librarie a parte – nel sondare su commissione andamenti e vendite di prodotti vari, al fine di orientare, con i risultati ottenuti, le strategie di posizionamento commerciale dei committenti, produttori dei beni rilevati. Per Nielsen e Gfk – è sufficiente una visita ai rispettivi siti per osservarlo – la vendita libraria è dunque solo uno dei molteplici settori oggetto dei loro rilevamenti: la compilazione della classifica, vista in questa prospettiva, esalta l'aspetto schiettamente mercantile del prodotto editoriale, trattato alla stessa stregua di una qualunque altra merce, né più né meno di un nuovo modello d'auto, di una collezione di moda, ma anche di un farmaco o di un servizio finanziario, se non addirittura dei contenuti di una campagna politica.

Nielsen e Gfk si basano, quanto alla vendita libraria, su un nutrito ma ben selezionato campione di librerie: in entrambi i casi, infatti, sono circa novecento e sono individuate per essere complessivamente rappresentative del territorio, distribuite tra Nord, Sud, grandi e piccole città, catene librerie e librerie indipendenti. Delle classifiche si è occupato nell'ultimo anno anche «il Post», da cui si apprende che gli scontrini emessi vengono poi confrontati con i dati in possesso di Informazioni editoriali: posseduto da Messaggerie Italiane, Informazioni editoriali è il principale fornitore di servizi informativi per gli operatori del libro (principalmente i librai), dal momento che fornisce il sistema di teleordinazione Arianna, pubblica Alice (il catalogo dei libri in commercio) nonché il catalogo degli e-book italiani. Il campione di librerie, dunque, è certo di considerevoli dimensioni; esclude, però, Amazon – che da sola, secondo «il Post», muove più del 10% del venduto – e la grande distribuzione, vale a dire autogrill e supermercati; misura, inoltre, le vendite esclusivamente cartacee e non gli e-book.

Così vengono reperiti i dati, ma come vengono elaborati? Poiché, come si capisce, Gfk e Nielsen non computano tutte le copie realmente vendute – dal momento che il rilevamento è, appunto, svolto solo su un campione, benché consistente – allora, per conoscere la reale quantità di copie vendute di un qualunque titolo, è necessario aspettare un po' di tempo, almeno fino a quando, terminata l'ondata di entusiasmo per la novità e ferme – o per lo meno placate – le movimentazioni, l'editore può veramente contare, sottraendo il reso alla tiratura, quanto quel titolo abbia effettivamente venduto. Può significare mesi. Con ciò non si intende certo affermare che le top ten settimanali siano inattendibili: sono attendibilissime e affidabili, dal momento che il primo titolo è *realmente*, di settimana in settimana, quello maggiormente scontrinato nei punti vendita del *panel*. A questo titolo viene assegnato un indice di vendita equivalente a 100, coefficiente che, va precisato, non corrisponde a una quantità prestabilita di copie, ma che indica solamente il titolo più venduto della settimana. Le posizioni successive, poi, vengono calcolate proporzionalmente, in rapporto percentuale rispetto alla prima: la seconda posizione, così, dipende solo dal fatto che l'indice di vendita, riportato accanto alla posizione occupata, sia inferiore

a 100. Il distacco può essere più o meno ampio: come si diceva, la collocazione nella classifica non è proiezione di un numero *assoluto* di copie vendute, ma ha natura relativa. Ciò può far sì che, osserva opportunamente «il Post», una *decima* posizione sotto Natale, nel pieno furoreggiare degli acquisti, poggi su un numero assoluto di copie anche di molto superiore a una *prima* posizione della fine di gennaio quando, come sa bene chi opera nel commercio, la quiete segue la tempesta: il che significa, allora, che una prima posizione in una certa stagione può essere, in termini di lettori e in termini di guadagno, meno redditizia di una terza o quinta posizione in un altro momento, più propizio agli acquisti.

Criteri leggermente diversi riguardano altre classifiche: mi sembra interessante segnalare almeno la pagina del sabato di «Repubblica Milano» la cui graduatoria, come recita la dicitura, «è il risultato delle vendite nelle librerie Feltrinelli di Milano e provincia. Il confronto è con la classifica di tutte le Feltrinelli d'Italia». Un caso particolare che, promuovendo gli acquirenti Feltrinelli a rappresentanti dei lettori *tout court*, evidenzia molto bene il funzionamento metonimico alla base dell'hit parade.

A prescindere però dalla completezza dei dati, dalle modalità del rilevamento, dalla funzionalità degli indici di vendita, è indiscutibile che le classifiche, oltre che come sismografi del *mainstream*, suscitino discussione proprio in quanto dispositivo promozionale. Accantonato ogni moralismo, infatti, non si può non riconoscere alla top ten la capacità di additare, sulla base dell'unico parametro di valore oggettivo – l'entità della vendita – un minicanone istantaneo di pronta utilizzabilità per la gran parte dei lettori, colti da smarrimento nei labirinti della ricchissima offerta editoriale. Una bussola efficace, si diceva, contro la quale si accaniscono, qui e là nella Rete, dietrologie complottistiche di vario tipo. I più diffidenti, da blog e forum letterari di maggiore o minore autorevolezza, sospettano della classifica perché privilegia i grandi monopoli editoriali a tutto svantaggio dei piccoli editori, di qualità; questi, esclusi dalla visibilità dell'hit parade e, conseguentemente, relegati nell'ombra, risulterebbero vittime di una congiura rivolta ad affossare la qualità a vantaggio della quantità, con l'implicito presupposto che le due

categorie si pongano tra loro in rapporto di proporzionalità inversa. Insomma, visto il positivo effetto di accelerazione del titolo che entra in graduatoria, e la pressoché totale assenza di prodotti meno che *mainstream*, si confonde l'effetto per la causa: se da una parte è infatti innegabile che il titolo, una volta entrato in classifica, goda di una visibilità maggiormente ampia, che provoca un aumento anche sensibile delle copie vendute, dall'altra parte è però necessario che il titolo, di suo, manifesti in sé qualità di godibilità e leggibilità che, queste sì, ne permettano il gradimento e l'ingresso in graduatoria. Certo (e da questo punto di vista i grandi editori partono avvantaggiati) i lanci sensazionali e i massicci investimenti promozionali (pubblicità battente, comparsate tv ecc.) possono spingere le vendite iniziali. Ma poi, con Annarita Briganti, «se alla prova della lettura il libro non tiene, se non intercetta qualcosa che sta sospeso nell'immaginario dei lettori, se non parla al pubblico, allora come è entrato in classifica ecco che subito ne esce».

Guardiamo qualche titolo, allora, compulsando le classifiche mensili, allestite da Informazioni editoriali e pubblicate su www.ibuk.it: vengono elaborate in base alle vendite di oltre 1.600 librerie aderenti al circuito Arianna, diffuse su tutto il territorio nazionale. Di chi è il primo posto dei mesi tra dicembre '15 e settembre '16? In dicembre se lo assegna Fabio Volo, con la storia di una coppia innamorata ma in difficoltà dopo la nascita del figlio (*È tutta la vita*, Mondadori); Jorge Bergoglio, intervistato da Andrea Tornielli (*Il nome di Dio è Misericordia*, Piemme), occupa la vetta in gennaio e febbraio, e poi viene scalzato dall'Eco saggista (*Pape Satàn Aleppo*, La nave di Teseo), primo posto di marzo. In aprile *Non smettere di sognare* (Rizzoli), la doppia autobiografia del duo pop Benji & Fede (ventenni di Modena di repentina e prodigiosa fama), è il libro più venduto mentre Andrea Camilleri, con *L'altro capo del filo* (Sellerio), ripropone il sempreverde Montalbano illividito, questa volta, dalle fosche tinte della tragedia degli sbarchi e delle morti in mare dei migranti. Camilleri resta al primo posto per due mesi, come già Bergoglio, e solo a luglio Montalbano viene sostituito dal vicequestore Schiavone, creatura noir di Antonio Manzini che, con il quinto episodio della serie (*7-7-2007*, Sellerio), raggiunge i vertici della classifica. In agosto e settembre due autrici inglesi: l'inglese

Jojo Moyes, con *Io prima di te* (Mondadori), storia romantica già uscita in Italia da un paio d'anni ma riportata alla ribalta dal successo del film, e J.K. Rowling, che firma il soggetto di *Harry Potter e la maledizione dell'erede* (Salani), una *pièce* la cui sceneggiatura, trascinata dalla planetaria fama del maghetto con gli occhiali, giunge in prima posizione.

Come si può ben vedere dai titoli, la classifica seleziona testi che garantiscono intrattenimento e leggibilità a un pubblico numericamente ampio, e che sanno anche intercettare e dare forma ai fantasmi dell'immaginario collettivo: la misericordia di Dio, le tragedie del mare, le varie declinazioni dell'amore, la violenza, il successo. È la ricetta del bestseller, insomma, come dire la pietra filosofale della moderna industria editoriale, difficilmente traducibile in una formula *a priori* ma che l'ingresso e la persistenza in classifica (persistenza che, si noti bene, viene indicata – in termini di settimane – solamente dalla classifica nazionale di «Repubblica») additano in maniera ben riconoscibile *a posteriori*. Che un prodotto siffatto si contrapponga al prodotto di qualità non mi sembra dunque che si possa affermare pacificamente, a meno di non attribuire alla “qualità” connotazioni elitarie e svincolate da quei parametri – certo mutevoli e soggetti alla moda, ma di volta in volta preponderanti – che danno alla pubblicazione carattere *mainstream*.

Sembra dunque vero, come spiega Gian Arturo Ferrari, che «nulla più dei dati di vendita globalmente presi, non solo e non tanto le classifiche dei bestseller, ci parla dei movimenti profondi, tellurici, del gusto. Messi tutti insieme, se mai fosse possibile, ci darebbero una accuratissima mappa, una specie di Tac, della cultura di un paese e della sua evoluzione»: la qualità della classifica è, così, attendibile specchio della salute culturale di un paese. Salute di cui la classifica non ha, certamente, né merito, né colpa.

Un ringraziamento sentito ad Annarita Briganti

DIARIO MULTIMEDIALE Evoluzioni nel mondo degli standard

di Cristina Mussinelli

La vicina collaborazione tra l'International Digital Publishing Forum (che gestisce lo standard ePub) e il World Wide Web Consortium (l'ente che gestisce gli standard per il web) potrebbe aprire una nuova fase per l'editoria digitale. Tre le aree principali di collaborazione: i documenti "portabili", testi nati per la lettura offline leggibili anche online; l'accessibilità per persone con disabilità visive; le modalità di rappresentazione grafica dei contenuti digitali.

Mentre i dati sul mercato degli e-book sembrano registrare anche quest'anno, come lo scorso (si veda il mio «Diario multimediale» in *Tirature '16. Un mondo da tradurre*), una situazione stabile se non in leggera decrescita, una importante novità si è affacciata nel campo degli standard dell'editoria digitale: la possibile combinazione tra l'Idpf (International Digital Publishing Forum), l'organizzazione che gestisce lo standard ePub, il più diffuso standard internazionale per gli e-book, e il W3C (World Wide Web Consortium), l'ente che gestisce gli standard per il web.

L'evoluzione degli standard, spesso considerata un tema di interesse esclusivamente tecnico, in realtà ha un impatto molto importante sull'evoluzione dei mercati, con possibili implicazioni sui modelli di business e sulle caratteristiche dei prodotti editoriali che una casa editrice può pubblicare.

Negli ultimi tre anni Idpf e W3C hanno collaborato in modo molto stretto per identificare come le competenze e le tecnologie del settore editoriale potessero migliorare il web e come le tecnologie del web potessero aprire nuovi scenari e opportunità di sviluppo per l'editoria.

Dopo approfondite valutazioni in occasione della DigCon, conferenza organizzata dall'Idpf che si è tenuta a maggio a Chicago in occasione di Book Expo America, le due organizzazioni hanno

annunciato l'interesse condiviso di valutare l'opportunità di combinare le rispettive organizzazioni, per far avanzare più velocemente le tecnologie di interesse del settore editoriale allineandole all'Open Web Platform.

Le prove tecniche di collaborazione sono proseguite durante il Tpac 2016, l'annuale riunione tecnica plenaria del W3C. Il Tpac è il più importante momento di confronto di tutti coloro che collaborano ai *working groups*, in cui è organizzato il W3C e che costituiscono la spina dorsale delle attività svolte al suo interno: dal social web alle Rich Internet Applications, dai pagamenti online alla sicurezza, dall'Internet of Things all'accessibilità. In occasione del Tpac si svolgono anche gli Advisory Committee Meetings in cui viene analizzato lo stato dell'arte del web e sono discusse le sue possibili evoluzioni. Quest'anno è stato aperto eccezionalmente anche ai membri del Board dell'Idpf, per permettere loro di comprendere meglio le modalità di lavoro e di partecipare in modo attivo alle attività di interesse del settore editoriale. Il Tpac è stato quindi l'occasione per le due organizzazioni per fare un punto sulla possibile collaborazione futura, sugli obiettivi da raggiungere e sulle modalità operative con cui farlo.

I temi su cui gli interessi del mondo editoriale e di quello del web possono trovare terreno fertile di collaborazione e di scambio reciproco sono principalmente tre: le Portable Web Publications (Pwp), l'accessibilità delle pubblicazioni e l'evoluzione dei Css, i fogli stile per definire la formattazione grafica delle pubblicazioni.

Fin dal maggio 2013, anno in cui all'interno del W3C è stato creato il Digital Publishing Interest Group, Idpf e W3C hanno collaborato sul tema delle Pwp, approfondendo il rapporto tra le pubblicazioni offline (e scaricabili) che utilizzano l'ePub e quelle online che usano l'Html5, il principale standard del web gestito dal W3C. Considerando che l'ePub si basa per le sue specifiche sull'Html, i documenti "portabili" sono già a tutti gli effetti cittadini della Open Web Platform e in prospettiva la separazione tra online e offline potrebbe annullarsi. L'obiettivo condiviso da Idpf e W3C è quindi quello di fare in modo che, da un lato, le pubblicazioni prodotte principalmente per essere lette offline possano essere usate anche online aprendole all'interno di un browser, senza perdere alcuna

delle loro caratteristiche editoriali e, dall'altro, i contenuti realizzati primariamente per l'online possano anche essere facilmente salvati come documenti "portabili" e usati offline, il tutto automaticamente, senza bisogno di ulteriori trasformazioni, sulla base delle modalità di lettura scelte dagli utilizzatori.

È importante evidenziare che non si sta parlando solo di e-book ma di tutti i tipi di pubblicazioni, anche quelle che attualmente vengono prodotte solo in Pdf. Questo aprirebbe nuove prospettive nella produzione dei contenuti digitali e soprattutto porterebbe una forte razionalizzazione e ottimizzazione degli sforzi produttivi degli editori che, per mettere a disposizione dei propri lettori prodotti editoriali utilizzabili, senza soluzione di continuità, online e offline e sui diversi dispositivi (pc, tablet, smartphone, e-reader), potrebbero utilizzare un unico formato open e interoperabile.

L'ipotesi di combinazione ha fatto sì che sviluppatori web puri ed esperti di editoria digitale si siano trovati a discutere animatamente i loro punti di vista sul futuro dell'editoria e delle sue pubblicazioni, in particolare sui rapporti tra pubblicazioni portabili e uso dei browser per la lettura offline.

Un altro effetto importante della collaborazione è la maggiore attenzione al tema dell'accessibilità delle pubblicazioni digitali per le persone con disabilità visiva, un tema che ha per il settore editoriale sempre maggiore rilevanza, soprattutto in considerazione delle proposte legislative in corso di discussione a livello europeo: la ratifica del Trattato di Marrakech, la proposta dell'European Accessibility Act, che comprende gli e-book tra i prodotti e servizi che dovrebbero essere accessibili, la proposta di Direttiva e Regolamento europei per l'accessibilità dei prodotti editoriali.

L'Idpf ha recentemente pubblicato due nuove bozze di specifiche: i Conformance and Discovery Requirements for ePub Publications, che definiscono i requisiti formali da rispettare per produrre un contenuto che possa essere certificato come accessibile; e le ePub Accessibility Techniques, che forniscono le indicazioni necessarie per soddisfare tali requisiti. La cosa innovativa è che, grazie alla collaborazione tra l'Idpf e il gruppo a11y del W3C, questo lavoro si basa sulle Web Content Accessibility Guidelines (Wcag) del W3C e quindi è un adattamento delle norme Wcag al formato

ePub. La discussione tra tecnici web e rappresentanti del mondo editoriale ha avuto in questo caso un riscontro immediato: l'accettazione della proposta fatta di prevedere nella prossima evoluzione dei Css il supporto nativo per MathML, in modo da facilitare la rappresentazione grafica nei browser di equazioni e altre formule matematiche, cosa indispensabile per l'accessibilità.

Un terzo ambito di miglioramento sarà quello delle modalità di rappresentazione grafica dei contenuti online. Alcuni dei principali problemi che attualmente presenta il web sono legati alla complessità che hanno le pubblicazioni editoriali e alla difficoltà di riuscire a soddisfare online le tradizionali abitudini di lettura. Un esempio per tutti è la resa delle pagine: nei browser attuali non c'è sistema previsto per girare le pagine o gestire impaginati complessi su molte colonne. La collaborazione con il mondo editoriale che, da sempre, gestisce queste e molte altre complesse tipologie di impaginato potrebbe aiutare i *working groups* del W3C che si occupano di queste problematiche a trovare soluzioni più rapide ed efficaci.

La collaborazione più stretta potrà in generale essere di vantaggio per entrambi i mondi: gli editori, per esempio, potrebbero portare le loro richieste di innovazione tecnologica ai più esperti del mondo digitale e chiedere loro soluzioni adeguate concentrandosi sugli aspetti più editoriali; la comunità del web potrebbe invece beneficiare della lunga esperienza e delle approfondite conoscenze degli editori nel campo della progettazione e gestione di impaginazioni complesse, della tipografia e della grafica.

A novembre dello scorso anno la stragrande maggioranza dei membri dell'Idpf ha approvato la combinazione e l'accordo dovrà quindi essere formalizzato nei prossimi mesi, aprendo una nuova fase nel mercato dell'editoria digitale per tutti gli editori che vi hanno investito per offrire ai loro lettori nuove esperienze di lettura con gli e-book o nuovi servizi e nuove piattaforme per l'accesso e la consultazione dei loro patrimoni editoriali educativi o professionali.

CALENDARIO EDITORIALE E pur si muove! di Roberta Cesana

Dopo cinque anni in perdita il mercato del libro torna, timidamente, a crescere. E a dispetto di ogni fosca previsione, oggi sembra che l'acquisizione di Rizzoli da parte di Mondadori abbia contribuito a vivacizzare il panorama. Intanto nasce una nuova fiera del libro, a Milano, mentre il Salone di Torino si prepara a festeggiare il suo trentesimo anniversario all'insegna del cambiamento.

Il mercato torna positivo

Alla fiera Più libri più liberi di Roma (dicembre 2015) la ripresa iniziava, in lontananza, a intravedersi. Al Salone del Libro di Torino (maggio 2016) sembrava ormai vicina. Alla Buchmesse di Francoforte (ottobre 2016) è data per certa: dopo cinque anni consecutivi in perdita, il mercato del libro italiano torna, con grande timidezza, a crescere, e il settore «si lascia alle spalle il più lungo periodo di flessione di vendite e lettori [...] dal dopoguerra in poi» (sono parole dell'Ufficio studi Aie, Associazione Italiana Editori). Se guardiamo la foto panoramica la crescita è lenta: nel 2015 il fatturato del mercato del libro nuovo segna +0,2%; il mercato complessivo +0,5% e i canali trade (quelli rivolti al lettore) segnano +0,7%. Ma se scendiamo nei dettagli, possiamo apprezzare i risultati più incoraggianti dell'editoria per ragazzi (+16,9% i titoli prodotti e +7,9% la quota di mercato), del *graphic novel* (+69,7% i titoli), degli e-book (+21% i titoli), dell'export di diritti (+11,7%). Non siamo al livello della Gran Bretagna che segna un incremento del 6,6%, ma siamo in linea con il resto dei paesi dell'Unione Europea: il mercato del libro cresce in Spagna (+1,9%) e in Francia (+1,7%), mentre rimane con il segno negativo in Germania (-1,7%).

I lettori sono aumentati dell'1,2% (283.000 persone in più

che leggono), a significare che nel 2015 il 42% degli italiani ha letto almeno un libro (nel 2010 però leggeva il 46,8% degli italiani), ma anche che il 58% non ne ha letto nemmeno uno. I lettori deboli (tre libri all'anno) sono +2,4% e quelli forti, che leggono dodici libri all'anno, sono +1,4%. Il 38,6% dei dirigenti, imprenditori e liberi professionisti e il 25% dei laureati dichiara ancora (lo "scandalo" scoppiò l'anno scorso) di non aver letto alcun libro nel corso dell'anno. Del resto, dall'ultima indagine Istat sui consumi culturali, emerge che un italiano su 5 non ha svolto nessuna attività culturale (non ha letto un libro, ma nemmeno è andato al cinema, né a teatro, né a una mostra) negli ultimi 12 mesi. È interessante notare i diversi criteri di campionamento degli altri paesi: in Francia, per esempio, chi legge da 10 a 24 libri all'anno è considerato "lettore medio", mentre i "forts lecteurs" sono quelli che leggono più di due libri al mese. In Gran Bretagna gli "heaviest readers" leggono almeno 30 libri all'anno. In Germania i "Vielleser" leggono più di 20 libri all'anno.

Quindi nel nostro paese si continua a leggere poco. Che sia colpa dell'aumento del prezzo di copertina dei libri di carta (+6%)? Non credo. Anche perché i prezzi degli e-book, invece, sono calati (-1,6%) ma pare che i lettori di e-book siano, nel nostro paese, solo l'8,2% dei lettori di libri e tra l'altro l'anno scorso, per la prima volta, sono diminuiti del 5,6% (277.000 persone in meno leggono e-book). Secondo le indagini dell'Aie, la verità è che chi legge ha imparato in questi anni a costruire un suo «personalissimo mix di formati: se il 61% degli italiani dichiara di leggere solo libri di carta e un 2% solo e-book, in mezzo troviamo un 37% di persone che si riserva (e vuole) avere possibilità di scegliere come comprare (in libreria o in mobilità) e su quale formato leggere (carta o schermo)».

Comunque, mentre i titoli pubblicati su carta aumentano dell'1,5% e nel 2015 il numero di titoli in commercio, secondo i dati forniti da GfK, ha superato per la prima volta il milione; e nonostante pubblicare anche il formato digitale di un libro, soprattutto delle novità, per la maggior parte degli editori sia ormai una prassi consolidata; a fine 2015 il mercato e-book copriva ancora una quota esigua, pari solo al 4,2% dei canali trade in Italia, e anche questo

è un dato che è interessante confrontare con quelli degli altri paesi: Gran Bretagna 30%, Stati Uniti 20%, Canada 17,4%, Francia 6,4%, Paesi Bassi 5,7%, Germania 4,5% (fonte: Ufficio Studi Aie su dati delle associazioni di categoria dei vari paesi).

Dove si comprano i libri di carta? Ancora e soprattutto in libreria, che rappresenta il 72% delle vendite di libri nuovi, con la rivincita delle librerie indipendenti che tornano ai valori del 2013 (31%) e, d'altra parte, la buona avanzata dell'e-commerce di libri fisici che raggiunge ormai la stessa quota di mercato della grande distribuzione organizzata (13,9%).

Da notare come cresca, per il terzo anno consecutivo, la vendita di diritti all'estero. Nel 2015 le case editrici italiane hanno venduto all'estero complessivamente 5.914 diritti di edizione. Sempre meno dei libri comprati (10.685 titoli), ma in termini percentuali le vendite sono cresciute dell'11,7% (+16,3% di crescita media annua dal 2001 a oggi), gli acquisti del 2%. Quasi un titolo su dieci pubblicato oggi in Italia ha un mercato straniero. Questo vuol dire sia che le case editrici italiane mostrano più competenze nell'affrontare i mercati stranieri sia che gli scrittori italiani hanno imparato a lavorare meglio sui generi. La narrativa rappresenta oltre un terzo della vendita di diritti all'estero (36,2%), seguita dalla letteratura per l'infanzia (36,1%), mentre la saggistica e gli illustrati hanno perso terreno. Vendiamo soprattutto agli spagnoli, ai francesi, agli inglesi (l'Europa ha acquistato circa il 51% dei nostri diritti di edizione); ma si stanno aprendo anche nuovi mercati (oltre il 19% dei titoli venduti vanno in Centro e Sud America; l'Asia assorbe il 14,3% del mercato, soprattutto grazie alla Cina; il 5,2% l'area del Pacifico; il Medio Oriente è un mercato valutato intorno al 3,7%. Solo il 6,5% dei titoli va in Nord America).

Il mercato è vivace anche grazie alle performance dei piccoli editori (marchi editoriali indipendenti con un venduto a valore di copertina inferiore a 13 milioni), che chiudono il 2015 con un doppio segno più, sia per numero di copie vendute (+1,7%) sia per fatturato, +2% (dati Nielsen per Aie). Per i piccoli editori cresce in particolare la fiction italiana (+14,7% a copie e +23,5% a fatturato) e il settore bambini e ragazzi (+8,9% a copie e +11,1% a fatturato), oltre a essere protagonisti di almeno due fenomeni dirompenti:

quello del *graphic novel* e quello – esploso quest’anno – dei libri da colorare per adulti.

Due saloni meglio di uno?

La vicenda è cominciata a febbraio 2016, quando il presidente dell’Aie, Federico Motta, si è dimesso dal consiglio di amministrazione della Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura, l’ente che amministrava il Salone del Libro di Torino. A luglio quattro persone sono state arrestate in relazione alla gara per la gestione del Salone e si è cominciato a parlare dell’eventuale spostamento dell’evento a Milano. Alcuni giorni dopo l’amministratore delegato di Fiera Milano, Corrado Peraboni, ha presentato un progetto per organizzare una nuova fiera a Milano in collaborazione con l’Aie che il 27 luglio ha votato per valutare la proposta: 17 case editrici a favore (per esempio Mondadori-Rizzoli e GeMS), 8 astenute (per esempio Einaudi), 7 contrarie (per esempio Feltrinelli). Da notare che la spaccatura all’interno dell’Associazione ha portato alle dimissioni di undici editori, tutti indipendenti: Add, e/o, Iperborea, LiberAria, Lindau, minimum fax, nottetempo, Nutrimenti, O Barra O, Sur, 66thand2nd, che hanno motivato l’uscita dall’Aie scrivendo una lettera in cui dichiarano di non riconoscersi «né in questa scelta dell’Associazione né tantomeno nella modalità di determinarla». Più tardi (ottobre 2016) Stefano Mauri – presidente e ad di GeMS – commenterà: «Gli editori sono persone intellettualmente vivaci e dovete alla loro diversità il pluralismo di cui si può ancora godere in libreria. Se fossero stati tutti d’accordo mi sarei preoccupato».

A settembre il ministro Dario Franceschini ha incontrato i rappresentanti dell’Aie per cercare di unificare le due fiere del libro, con l’idea di organizzare un salone unico, che unisse le due città come accade per esempio per il festival musicale MiTo (unica biglietteria, unica campagna promozionale, divisione degli eventi tra i due capoluoghi). Ma l’accordo non è stato trovato e così ci saranno due eventi separati, che inizialmente sembrava si sarebbero svolti entrambi a maggio, mentre ora, scesi gli organizzatori a più miti consigli, sono programmati l’uno a Milano, dal 19 al 23 aprile, e l’altro a Torino, dal 18 al 22 maggio.

La prima edizione della nuova fiera dell'editoria italiana, ospitata nei padiglioni di Fiera Rho Milano, si chiama Tempo di Libri ed è organizzata dalla Fabbrica del Libro, una nuova società costituita da Fiera Milano e da Ediser, società di servizi dell'Associazione Italiana Editori, presieduta da Renata Gorgani, direttore editoriale del Castoro, e con amministratore delegato Solly Cohen di Fiera Milano.

La manifestazione promette di far incontrare editori, autori, bibliotecari, librai, studenti e lettori in 35 mila metri quadrati di spazi moderni e attrezzati, e si dichiara «fiera plurale, perché fondata sulla diversità»: ospiterà – negli intenti – editori grandi e piccoli, generalisti e specializzati, gli uni accanto agli altri. Mentre un rapporto speciale sarà sviluppato con il territorio: le librerie e le biblioteche di Milano e della Lombardia saranno coinvolte in una serie d'iniziative che confluiranno il 23 aprile nella Giornata mondiale del libro e del diritto d'autore. La fiera sarà inoltre accompagnata da un programma di appuntamenti serali per la cui realizzazione si chiederà la collaborazione a BookCity. Saranno avviate anche sinergie con gli atenei milanesi e lombardi, e nel Programma 0-18, che vedrà protagonisti i bambini e i ragazzi, Tempo di Libri coinvolgerà direttamente le scuole. Alla data in cui scriviamo (novembre 2016) non è ancora possibile consultare l'elenco degli espositori. Sappiamo però che Tempo di Libri ha nominato Chiara Valerio responsabile del programma generale, Pierdomenico Baccalario del programma 0-18 e Giovanni Peresson del programma professionale.

Federico Motta è soddisfatto e dichiara che «da oggi siamo allineati con la maggior parte delle esperienze internazionali in cui sono gli editori stessi a realizzare le loro fiere nazionali del libro». E infatti dalla 68esima edizione della Buchmesse di Francoforte (dove gli italiani hanno raddoppiato la loro presenza rispetto allo scorso anno: 250 editori su 500 metri quadrati di spazio), il direttore Juer-gen Boos non si preoccupa affatto: «Anche in Germania abbiamo due fiere, quella di Francoforte e quella di Lipsia e funzionano bene tutte e due». Ma nel nostro caso – forse – la cosa migliore sarebbe stata fare la fiera un anno a Milano e l'altro a Torino.

Intanto il Salone di Torino firma un protocollo d'intesa per sviluppare progetti comuni con la Bologna Children's Book Fair,

e attinge al bacino romano (da cui proviene anche Chiara Valerio) nominando Nicola Lagioia nuovo direttore editoriale. I due si trovano ad affrontare una sfida doppia: in un caso varare, nell'altro rinnovare, una fiera; e in entrambi i casi fare "da ponte" tra editori divisi. Chiara Valerio ha dichiarato di voler ricucire lo strappo tra l'Aie e i piccoli e medi editori di Roma, critici su Milano e preoccupati per le difficoltà in cui già versa la fiera romana Più libri più liberi. Nicola Lagioia ha dichiarato di voler uscire dalle vecchie logiche e coinvolgere anche chi non dovesse avere lo stand a Torino: «Se non c'è lo stand Einaudi, ci saranno i libri, gli autori e i lettori Einaudi».

Per Torino questo è anche il trentesimo anniversario e Mario Montalcini, presidente della Fondazione, si prepara a passare le consegne al presidente *in pectore* (il nuovo Statuto della Fondazione deve ancora essere approvato) Massimo Bray. In conferenza stampa, Lagioia parla di un Salone in cui «l'immigrazione e i suoi drammi saranno protagonisti» e annuncia che i linguaggi si mescoleranno: musica, religione, letteratura per ragazzi, editoria digitale, traduzione letteraria, fumetti e *graphic novel*, cucina e scienza. Per farlo, ha costruito una squadra di consulenti che comprende Giuseppe Culicchia, Fabio Geda e Andrea Bajani (tre scrittori torinesi), Vincenzo Trione (curatore del Padiglione Italia alla 56esima Biennale di Venezia), Giorgio Gianotto e Alessandro Grazioli (entrambi *minimum fax*), Loredana Lipperini, Rebecca Servadio, Ilide Carmignani, Valeria Parrella, Giulia Blasi, Mattia Carratello, Alessandro Leogrande, Eros Miari.

E Torino sfida Milano annunciando prezzi a 60 euro al metro quadro, quando la Fiera di Rho ha indicato cifre che oscillano tra i 90 e i 120 euro (sulle quali però l'Aie sta trattando). Sta di fatto che il panorama milanese – per la gioia dei lettori – è sempre più affollato: Bookpride, fiera nazionale dell'editoria indipendente, si prepara alla terza edizione (24-26 marzo 2017) dopo il grande successo delle due precedenti; Tempo di Libri debutta ad aprile; BookCity torna puntuale come ogni anno a novembre. Mentre di Bellissima, fiera dell'editoria indipendente nata da una costola – evidentemente sfortunata – di Bookpride, non si parla già più.

Tra vecchi e nuovi editori

Meglio riassumere tutto quello che è successo nel corso del processo di acquisizione di Rcs Libri da parte di Mondadori Libri, che oggi comprende Edizioni Piemme, Giulio Einaudi Editore, Mondadori, Mondadori Education, Mondadori Electa, Rizzoli Libri, Sperling & Kupfer Editori.

In ordine cronologico: Rosellina Archinto ha rilevato Archinto (luglio 2015); Roberto Calasso ha rilevato Adelphi (ottobre 2015); Elisabetta Sgarbi ha lasciato Bompiani e fondato La nave di Teseo (novembre 2015); la famiglia De Michelis ha rilevato Marsilio (luglio 2016) e infine Giunti ha acquistato Bompiani (settembre 2016) sbaragliando diversi concorrenti: Feltrinelli, il Saggiatore e soprattutto il Gruppo GeMS, guidato da Stefano Mauri che di Valentino Bompiani è il nipote.

Per l'acquisizione di Bompiani, Giunti ha investito 16,5 milioni di euro e ora fa sapere che la storica casa editrice è destinata a rimanere a Milano e a mantenere la sua identità, cominciando dal ruolo di direttore editoriale che rimane affidato a Beatrice Masini. Sul piano dei fatturati, se si considera anche la scolastica, l'antico marchio fiorentino Giunti si colloca al secondo posto nel mercato dei libri, subito dopo Mondadori, e un altro suo punto di forza sono le 190 librerie (che per numero superano le Feltrinelli) distribuite su tutto il territorio nazionale, oltre al fatto che la Giunti Industrie Grafiche si occupa della stampa per tutto il gruppo editoriale che, in questi anni, ha acquisito anche Dami e Editoriale Scienza. Da qualche tempo è chiaro che Giunti sta puntando molto sulla narrativa, come già aveva dimostrato con la nomina a direttore letterario di Antonio Franchini il quale, dopo trent'anni in Mondadori, era approdato in Giunti portando con sé anche Giulia Ichino.

La Marsilio invece, per 8,9 milioni di euro, torna a casa, torna a Venezia e alla famiglia De Michelis, e può ufficialmente proseguire il cammino iniziato 55 anni fa. Ora Cesare De Michelis (di cui è appena uscito il libro di memorie *Editori vicini e lontani*, Italosvevo 2016) è affiancato nella direzione della casa dal figlio Luca.

A dispetto di ogni (fosca) previsione, oggi possiamo dire che l'acquisizione di Rizzoli da parte di Mondadori – portata a ter-

mine, lo ricordiamo, con la mediazione dell'Agcm (Autorità Garante della Concorrenza e del Mercato) – ha vivacizzato il mercato, per i passaggi di cui abbiamo detto, ma anche per la nascita di nuove case editrici. Oltre alla già citata Nave di Teseo (il cui primo titolo – *Pape Satàn Aleppo*, uscito nel 2016 a ridosso dell'improvvisa scomparsa del suo autore, Umberto Eco – ha venduto 75mila copie in un giorno), e oltre a Adelphi e Marsilio che si sono rese indipendenti, HarperCollins ha rilevato il 100% della *joint venture* con Mondadori, e sono nate DeA Planeta Libri (*joint venture* tra De Agostini Editore e il Gruppo Planeta), la milanese Sem e le romane Atlantide e Racconti Edizioni, quest'ultima fondata da Stefano Friani ed Emanuele Giammarco e dedicata alla pubblicazione esclusivamente di racconti. Mentre andrà almeno citata anche la piccola Giometti & Antonello con sede a Macerata (di Gino Giometti, ex direttore di Quodlibet, e Danni Antonello, proprietario della libreria antiquaria Scaramouche) se non altro perché il suo esordio, a fine 2015, ha portato alla pubblicazione delle memorie, da noi ancora inedite, dell'editore tedesco Kurt Wolff (l'editore di Kafka, Walser, Trakl, Kraus).

Ma torniamo alla Sem, Società editoriale milanese che, con una produzione annunciata di circa venti titoli all'anno, nasce dall'iniziativa di Riccardo Cavallero, che fino a gennaio 2015 era il direttore generale della Mondadori Libri Trade e che ora si è messo in proprio accompagnato da altre due colonne del gruppo di Segrate: Antonio Riccardi, ex direttore letterario Mondadori, e Valerio Giuntini, che nel gruppo era direttore commerciale. Cavallero dichiara che non farà collane, «ogni libro è un *unicum*. Un lavoro fatto di recuperi e poi esordi, scoperte. Varia italiana e straniera, con una grande attenzione al giallo e a testi più sofisticati», e i primi due titoli in arrivo sono un inedito di Federico Fellini e un thriller italiano.

Atlantide invece, con sede a Roma, nasce da una nuova idea di Simone Caltabellotta (ex direttore editoriale Fazi, a lui si deve la scoperta e la pubblicazione di Melissa P., J.T. Leroy e Stephenie Meyer) e pubblica dieci titoli l'anno a tiratura numerata (999 copie) con l'ulteriore particolarità di essere in vendita solo per abbonamento e distribuzione diretta nelle librerie indipendenti. Atlantide esordisce con tre recuperi di libri importanti: *Filosofi antichi* di Adriano Tilgher, *Ritratto di Jennie* di Robert Nathan e

Tomaso di Vittorio Accornero. Ricordiamo che, come Caltabellotta, precedentemente anche Marco Cassini (ex *minimum fax*) per la sua casa Sur (dedicata alla letteratura sudamericana) aveva scelto di gestire da solo la distribuzione e la promozione nei confronti dei librai indipendenti.

In questo panorama – verrebbe da dire *finalmente* vivace – si muovono anche le “poltrone”: da gennaio 2017 Alberto Rollo, per ventidue anni direttore letterario di Feltrinelli, passerà a dirigere la casa editrice Baldini & Castoldi, mentre il posto di responsabile della narrativa italiana in Feltrinelli sarà preso da Laura Cerutti (ex Mondadori); Ottavio Di Brizzi, responsabile della saggistica in Rizzoli Libri dal 2012, si è dimesso dopo ventidue anni nel gruppo Rcs ed è andato ad assumere lo stesso ruolo presso Marsilio a Venezia; mentre Ginevra Bompiani ha lasciato la guida di nottetempo, casa editrice che aveva fondato nel 2002, al figlio di Roberta Einaudi, Andrea Gessner – anch’egli, con la madre, tra i fondatori – che da gennaio 2017 sposterà a Milano la sede della casa editrice. Emilia Lodigiani invece aveva già lasciato da qualche tempo la gestione della casa editrice Iperborea, fondata nel 1987, al figlio Pietro Biancardi che quest’anno ha impostato con lo studio xxy un primo, leggero e molto gradevole restyling grafico dei libri – che però non cambiano l’ormai “mitico” formato 10x20 – e che sta portando la casa, diretta da Cristina Gerosa, a ottimi risultati di vendite e di fatturato, in aumento del 20% rispetto al 2014.

Più aggressivo invece il “cambio d’immagine” degli «Oscar Mondadori», firmato dallo studio Leftloft e caratterizzato dalle nuove copertine a colori vivaci e prive dell’angolo in alto a destra, con le prime due pagine del libro che si propongono come una continuazione dell’immagine che c’è in copertina. Luigi Belmonte, che è a capo dei tascabili Mondadori da poco più di un anno, fa sapere di aver commissionato le nuove copertine con l’obiettivo di rilanciare i classici e che finora, dei più di 4.500 titoli nel catalogo, ne sono stati pubblicati 250 con la nuova copertina.

Tra gli altri risultati “notevoli” di quest’anno, non possiamo trascurare quello di Sellerio, che chiuderà il 2016 con una crescita superiore al 30%; e quello di Edizioni e/o, che ha chiuso il 2015 con un fatturato di venti milioni di euro (più del doppio degli anni

scorsi), di cui circa dodici milioni ricavati in Italia grazie a libri italiani, mentre ben otto si devono alle vendite in Gran Bretagna e Stati Uniti dei libri pubblicati da Europa Editions, la casa editrice con sede a New York creata da e/o nel 2015. Per questo risultato è stato, ovviamente, decisivo, in Italia e all'estero, il successo dei libri di Elena Ferrante, il caso letterario (e ormai anche il caso investigativo) dell'anno.

Molto bene anche Adelphi, in particolare grazie al successo delle *Sette brevi lezioni di fisica* di Carlo Rovelli – uscito nell'ottobre 2014, diciannove ristampe in quattordici mesi, ha venduto più di 300mila copie in Italia e sarà tradotto in quarantuno paesi – che Giacomo Papi ha definito «uno di quei titoli che dimostrano la teoria secondo cui fare l'editore e scrivere libri sono attività prossime al gioco d'azzardo [...], perché le ragioni di un bestseller inaspettato si possono indovinare, ma solo a posteriori».

Nel 2016 si sono festeggiati i settant'anni della casa editrice Neri Pozza – che per l'occasione ha chiesto a sette artisti della scena internazionale di realizzare le copertine, per un'edizione speciale di altrettanti bestseller, poi esposte in una mostra itinerante – e i venti anni della collana «Stile Libero» Einaudi, diretta allora come oggi da Paolo Repetti e Severino Cesari. Forte di mille titoli pubblicati e diciassette milioni di copie vendute, la collana decollata con la “gioventù cannibale” e oggi dominata soprattutto dal noir, “sforna” ormai più di sessanta titoli all'anno e da sola fattura più del 25% della casa editrice.

Amazon e le librerie

Dieci anni fa le librerie indipendenti entrarono in crisi un po' in tutto il mondo, principalmente a causa della diffusione delle grandi catene, e poi di Amazon. Molti le consideravano – come il libro cartaceo – una realtà destinata a scomparire. Smentiti i profeti della morte del libro (negli Stati Uniti, la vendita di libri cartacei è in crescita, mentre il mercato digitale è calante: l'Association of American Publishers parla di una diminuzione di circa il 10% nelle vendite di e-book nel 2015), sono stati smentiti anche quelli della morte delle librerie indipendenti che, da un paio d'anni ormai,

sono in ripresa, anche grazie a nuovi modelli in cui la libreria diventa un luogo di socializzazione che non si esaurisce nella vendita del libro ma si dota di caffetteria, spazi coworking ed eventi, vedi, a Milano: Verso, Open, Gogol & Company, Colibrì e molte altre. Le grandi catene soffrono invece la concorrenza di Amazon e del commercio online, ma qualcosa si inventano anche loro, vedi, sempre a Milano, la rinnovata Feltrinelli Duomo che propone il libraio “Personal Bookshopper” a contatto continuo con i clienti: ridotte le postazioni Info, tutti i librai sono ora dotati di un tablet che riporta la disponibilità dei libri in negozio.

Da parte sua, Amazon ha avviato l’operazione “porte aperte” nella sede italiana di Castel San Giovanni (PC) che si può visitare ogni terzo giovedì del mese. L’idea è quella di avviare una nuova fase di trasparenza su come funziona esattamente l’azienda (l’onta da cancellare è un articolo del «New York Times» che l’anno scorso aveva attribuito ad Amazon metodi disumani di gestione del personale). Meno scontata la decisione del colosso di Seattle di mettersi in regola con il fisco (Amazon si è adeguata alle nuove regole Ocse sulla fiscalità delle multinazionali, cosa che Apple e Facebook, per esempio, non hanno ancora fatto) e di iscrivere a bilancio il fatturato delle vendite al dettaglio nei singoli paesi europei, Italia compresa, senza passare più per il Lussemburgo dove l’azienda ha sede legale e dove il regime fiscale è agevolato. Ma le novità non sono finite. A novembre 2015 Amazon Books ha inaugurato a Seattle la sua prima libreria fisica, che poi di fatto funziona come un’estensione della piattaforma: per la scelta dei libri da vendere – che sono esposti di piatto e non di costa – si basa sui dati provenienti dal sito, i prezzi del negozio coincidono con quelli online, e ogni titolo ha una targhetta che riporta la classificazione da una a cinque stelle e la recensione di un utente Amazon. Gli ultimi mesi del 2015 hanno inoltre visto il debutto, anche in Italia, di Amazon Publishing, che a livello internazionale propone libri cartacei, e-book e audiolibri attraverso quattordici marchi: la filiale italiana è stata affidata ad Alessandra Tavella che gestirà, come Content Editor, il marchio AmazonCrossing destinato alle traduzioni. I primi libri tradotti sono disponibili sia in formato Kindle sia in edizione cartacea, ma si possono comprare solo sul sito di Amazon e non vengono distribuiti nelle

librerie. Nel 2012 diverse librerie americane boicottarono i libri della (allora) neonata Amazon Publishing. Forse anche i nostri librai avrebbero reagito così?

Intanto Ali e Sil, le associazioni che rappresentano i librai italiani, si stanno concentrando sulla richiesta di revisione della Legge Levi e hanno espresso all'unanimità la volontà di ridurre al 5% lo sconto massimo concesso dalle librerie ai clienti. Inoltre, hanno sottolineato l'esigenza di regolamentare in modo più rigido le campagne promozionali e di introdurre sistemi di controllo e di sanzionamento efficaci. In Francia la Legge Lang opera in questo modo (sconto massimo 5%) dal 1981 e nel 2013 è stata estesa anche alle vendite online e agli e-book (furono anche vietate le spedizioni gratuite, con grandi rimostranze da parte di Amazon Francia), con il risultato che le librerie indipendenti francesi sono uscite dalla crisi già alla fine del 2014 e nel 2015 sono cresciute del 2,7%. Mentre a febbraio 2016 anche il governo tedesco ha deciso di estendere agli e-book la legge che fissa il prezzo dei libri e impone a tutti i rivenditori di vendere al prezzo indicato dalle case editrici, escludendo possibilità di sconti e riduzioni.

MAPPE TRANSNAZIONALI Scrittori postcoloniali e afropolitani

di Sara Sullam

Il 2016 ha visto la ripubblicazione o ritraduzione di diversi romanzi nigeriani: che cosa è cambiato, a trent'anni esatti di distanza dal Nobel a Wole Soyinka, nella presenza della letteratura nigeriana in Italia? Come si sono trasformate la mappa dell'immaginario e quella del materiale in questi ultimi anni?

Sono passati esattamente trent'anni da quando, nel 1986, lo scrittore nigeriano Wole Soyinka vinse il premio Nobel per la letteratura. La traduzione del suo *memoir*, *Sul far del giorno* (2006), uscito in Italia nel 2007 per i tipi di Frassinelli (traduzione di Alessandra di Maio), viene ora ripubblicata dalla neonata Nave di Teseo. E c'è un secondo dato, altrettanto rilevante, che riporta la nostra attenzione sulla letteratura nigeriana. Il libro di Soyinka esce nella stessa collana, «Oceani», che ospita una nuova traduzione – *Le cose crollano*, firmata da Alberto Pezzotta – del romanzo che forse più di tutti ha rappresentato una pietra miliare per la letteratura africana postcoloniale, *Things Fall Apart* (1958), del nigeriano Chinua Achebe (già tradotto nel 1962, sull'onda del successo del Nobel, da Mondadori, e poi nel 1977, da Jaca Book e poi e/o, in un contesto già più sensibile alle letterature africane). Insomma, Achebe è entrato definitivamente nel campo della «traduzione infinita» (Alberto Rollo), riposizionandosi all'interno del sistema della letteratura tradotta in Italia. Il suo periplo editoriale testimonia un costante mutamento dell'orizzonte d'attesa sul quale si è ricollocata buona parte della letteratura proveniente dall'Africa subsahariana. Che cosa è cambiato nel nostro modo di leggerla? E che cosa è successo, in questi trent'anni, in quelle letterature? A quanto sembra, molto. E la Nigeria, paese

che ospita diverse etnie e diverse lingue, tradizionalmente patria di scrittori anglofoni che hanno reso nota l’Africa all’Occidente, costituisce un osservatorio privilegiato per orientarsi all’interno di una mappa le cui coordinate, almeno da una decina d’anni, sono in profondo mutamento. Da altrettanto tempo, infatti, si parla di «terza generazione di scrittori nigeriani», tutti nati dopo l’indipendenza del paese (1960), per registrare la grande vitalità di scrittori e scritture proveniente dal paese di Achebe, Soyinka e del pluripremiato (Booker Prize 1991 con *La via della fame*) Ben Okri. E, se pure il dibattito si è svolto per lo più nell’accademia e nelle principali sedi critiche in ambito anglofono, dove ha trovato una cassa di risonanza in un articolato sistema di premi letterari, anche lo scaffale dei lettori italiani ha ormai registrato il mutamento in atto.

La ritraduzione di autori nigeriani o la loro trasmigrazione da case editrici piccole o specializzate a cataloghi di grandi editori ha interessato anche questi scrittori più giovani e permette di delineare una nuova mappa dell’immaginario: una mappa, è qui il caso di dirlo, genuinamente *transnazionale*, che cioè prende forma nel continuo andirivieni tra la realtà occidentale – per lo più la Gran Bretagna e gli Stati Uniti, dove spesso gli scrittori della “terza generazione” hanno trascorso anni cruciali per la loro formazione – e la Nigeria contemporanea, dagli anni difficili successivi al boom petrolifero (1965-80) a oggi. Più che *postcoloniali*, etichetta utilizzata soprattutto per gli scrittori della generazione precedente, i nuovi scrittori sono stati raggruppati sotto il termine *Afropolitan*, che descrive «un modo di essere africani *nel mondo* [...] di optare per l’ibridità culturale» (Gikandi). La parola è di conio accademico; è molto dibattuta, perché descriverebbe una realtà pienamente inserita nell’industria culturale occidentale, ed è stata rifiutata, più o meno veementemente, da diversi scrittori per i quali è stata usata. Senza voler entrare nel dibattito accademico, vale tuttavia la pena di sottolineare due dati salienti di questa nuova ondata, che definiscono le coordinate della nuova mappa africana, nel materiale e nell’immaginario: da un lato l’effettiva mobilità, *sia* degli scrittori *sia* dei personaggi delle loro storie, tra la realtà africana e quella occidentale, con una conseguente fusione, più che contrapposizione,

dei due mondi, evidente fin nelle strutture narrative; dall'altro la progressiva centralità di scenari di modernità urbana, quello della Lagos contemporanea *in primis*, in cui prendono forma molte delle esperienze narrate così come molte delle imprese culturali che oggi fanno della metropoli nigeriana un importante centro dell'industria culturale globale.

Il vasto territorio dell'immaginario descritto dai giovani autori nigeriani si può percorrere lungo tre diverse direttrici. La prima è quella disegnata da romanzi ambientati in una Nigeria teatro di pesanti conflitti: notoriamente quello del Biafra – come in *Metà di un sole giallo* di Chimamanda Ngozi Adichie (2006, traduzione di Susanna Basso, Einaudi 2008) – ma soprattutto quelli causati dall'instabilità politica del periodo di grande crisi seguito alla fine del boom petrolifero. È qui che si addensa una quantità di narrazioni che prediligono il genere del romanzo di formazione: è il caso dell'*Ibisco viola* (2003, traduzione di Maria Giuseppina Cavallo, Einaudi 2012), sempre di Adichie, in cui la vita della protagonista Kambili, figlia della borghesia nigeriana, narratrice adolescente in prima persona, subisce una svolta decisiva con il trasferimento presso la casa di uno zio professore. In *Graceland* (2004, traduzione di Laura Prandino e Isabella Zami, Edizioni Terre di Mezzo 2006), invece, Chris Abani abbandona l'ambientazione borghese e intellettuale per concentrarsi sulle avventure del ragazzino Elvis nei ghetti della Lagos dei primi anni ottanta. Lo scenario bellico è anche quello del breve romanzo *Canzone per la notte*, sempre di Abani (2007, traduzione di Sara Marinelli, Fanucci 2010), in cui un bambino soldato, sminatore, cantastorie in prima persona, dà voce a una vicenda che ha in realtà riguardato molti. Infine, una guerra senza luogo e senza nome, che ha piagato, oltre la Nigeria, molti altri paesi africani, è al centro di *Bestie senza nome* (traduzione di Alessandra Montrucchio, Einaudi 2005) del giovane (classe 1982) Uzodinma Iweala, recentemente oggetto di un adattamento cinematografico prodotto e distribuito dal colosso Netflix. Comune a questi romanzi è appunto l'adozione della prospettiva di un personaggio bambino o ragazzo, quasi a voler "riscrivere", da un punto di vista diverso e volutamente non "dominante", le pagine fondanti della storia del paese dopo

l'indipendenza, dalla quale poi (ri)partire per costruire narrazioni diverse, non per forza ambientate in Nigeria, o comunque non esclusivamente, come farà Adichie nel suo ultimo romanzo, *Americanah* (2013, traduzione di Andrea Sirotti, Einaudi 2014), su cui torneremo più avanti.

Una seconda linea è quella di romanzi in cui a predominare è invece la questione identitaria di coloro che sono nati in Nigeria ma si sono formati in Occidente, ossia la linea che più di tutte ha portato a parlare di fenomeno "Afropolitan". È il caso dell'acclamato *Città aperta* (2011, traduzione di Gioia Guerzoni, Einaudi 2013) di Teju Cole (classe 1977), che narra di uno studente in psichiatria nigeriano alla ricerca della propria identità tra New York e Bruxelles: romanzo molto (troppo, vien da dire) sofisticato, ricco (forse sovrabbondante) di citazioni dalla teoria postcoloniale, ed esplicitamente ispirato a W.G. Sebald per l'uso massiccio della fotografia e di una scrittura cadenzata sui toni del saggismo. La Nigeria come scenario lontano, come origine, è anche quella della *Bambina icaro* di Helen Oyeyemi, che, strizzando l'occhio al mondo delle fiabe, con la storia di un amico invisibile (di un *Doppelgänger*, come lo definisce l'autrice), racconta della crisi d'identità di una bambina nigeriana che vive a Londra. Dopo questo romanzo d'esordio, Oyeyemi ha scelto di traslare la questione identitaria in uno spazio-tempo altro, ossia l'America degli anni cinquanta in cui ambienta *Boy, Snow, Bird*, uscito in Italia nel 2016.

Significativo, per tracciare una terza linea, emersa in tempi recentissimi, di chi è già erede idealmente della "terza generazione" e giunge al debutto in un contesto già mutato, è il caso di Chigozie Obioma (classe 1986), che ha riscosso un grande successo con *I pescatori* (2015, traduzione di Beatrice Masini, Bompiani 2016). La storia, ambientata a metà degli anni novanta, ha come protagonista Ben, nove anni, il cui padre deve trasferirsi lontano per lavoro. Quando il padre se ne va, Ben e i fratelli maggiori, sul fiume, incontrano il vagabondo della città, il quale preconizza la morte di uno dei fratelli. La profezia scatena le ansie – esplicite o meno – dei cinque fratelli, e finirà per avverarsi: un fratello ne ammazza un altro, e la vita della famiglia cambia per sempre. Con innegabili doti da scrittore, Obioma riesce a combinare con maestria una trama

“mitica”, che si rifà alla tradizione africana, con una narrazione che non è astratta dalla realtà della Nigeria contemporanea: il mondo di Benjamin si muove così fra tradizione popolare e modernità piccolo-borghese, in un contesto decisamente urbano, due poli che non vengono visti come opposti l’uno all’altro. Il romanzo è sorretto da un efficace contrappunto tra una storia densa di elementi realistici (come la parte sui disordini in seguito all’elezione di Moshood Abiola nel 1993) che ci introducono in un ambiente africano per nulla stereotipato e un’altra, eterna e tragica, strutturata dagli istinti, dall’amore, dall’odio, dalla paura, da sentimenti universali. Arrivato dopo un decennio di grande sviluppo del romanzo, Obioma riesce così a tenere insieme un’anima più “letteraria”, che si rifà esplicitamente ai padri fondatori del moderno romanzo nigeriano, Achebe in testa, e un’attenzione alla realtà contemporanea.

Adichie, Abani, Oyeyemi, Cole e Obioma sono stati tutti lanciati dall’industria editoriale occidentale, fatto, questo, che ha dato adito a non poche critiche – in un certo senso fondate – sulla “mercificazione” (*commodification*, in inglese) di un immaginario che, per quanto rinnovato, è pur sempre molto “accessibile” al lettore occidentale. Eppure la “terza generazione” di scrittori nigeriani ha profondamente mutato anche la propria posizione rispetto al mercato editoriale nazionale e globale, assumendo spesso anche la veste di mediatore culturale tra la nuova realtà africana e l’Occidente. Una mediazione che è spesso e volentieri vera e propria mediazione editoriale. Se certamente i colossi dell’editoria di ambito anglosassone sono ancora bene presenti sul territorio africano, non si può non constatare come negli ultimi dieci anni l’industria editoriale e pubblicistica nigeriana abbia conosciuto un grande sviluppo, che ha profondamente mutato la posizione del paese sulla mappa degli scambi letterari a livello globale. Il grande successo di scrittori nigeriani all’estero ha generato una grande domanda anche in patria, intercettata proprio da coloro che, reduci da un’esperienza fuori dai confini, hanno saputo dar vita a un’offerta che intercettasse i profondi mutamenti sociali intervenuti nei primi anni del XXI secolo.

Per capire di cosa parliamo può essere utile soffermarci sul romanzo *Americanah* (2014), in cui Adichie racconta la storia di una

ragazza nigeriana di estrazione borghese, Ifemelu, che alla fine degli anni novanta si trasferisce a Philadelphia per completare i propri studi: lì il sogno americano si infrange contro la difficoltà di integrarsi non solo come nera, ma come nera africana, e non afroamericana. Attraverso un lungo e doloroso processo, la protagonista prende coscienza di sé e inizia a tenere un blog in cui si rivolge ad americani, afroamericani e nigeriani. A partire da un episodio specifico, mette a fuoco in ogni suo post la posizione di chi, come lei e come molti degli scrittori nigeriani di cui abbiamo parlato, ha plasmato la propria identità pubblica, di scrittore e spesso di intellettuale, in un continuo transito fra l'Occidente anglofono – spesso con un passaggio decisivo in accademia – e una Nigeria sempre più moderna e per certi versi simile a quell'Occidente, in cui spesso si sceglie di tornare. Così succede alla protagonista di *Americanah* che, dopo essersi affermata come blogger, torna in Nigeria dove lavora come giornalista per la stampa femminile. Scopriamo così, attraverso le avventure della protagonista, una Lagos che ha tutti i tratti di una metropoli contemporanea, popolata di personaggi borghesi e in rapida ascesa sociale, certo a fronte di un contesto per nulla immune da fortissime tensioni politiche, tra cui la presenza di Boko Haram (su cui non sono mancati di intervenire diversi scrittori consacrati in Occidente, come Helon Habila e Adaobi Tricia Nwaubani, quest'ultima autrice di *Ragazze rubate: storia delle ragazze rapite da Boko Haram*, traduzione di Viviana Mazza, Mondadori 2016).

È quello descritto in *Americanah* il contesto che ha favorito, oltre che lo sviluppo di “Nollywood”, ormai terza industria cinematografica al mondo per volume d'affari, la nascita di diversi editori indipendenti (ma non per forza di nicchia) che hanno saputo intercettare una domanda interna crescente. Proprio a partire dal (e grazie al) successo di autori nigeriani volutamente “letterari”, eredi della tradizione postcoloniale, la giovane industria editoriale nigeriana ha investito sulla letteratura di genere, nella convinzione che il vero sviluppo della letteratura africana si avrà quando il pubblico dei lettori si sarà allargato nel contesto nazionale con un'offerta nuova su tutta una gamma di generi, scritti a partire da una nuova consapevolezza e non più importati dall'estero. Da segnalare, in questo ambito, è per esempio Cordite, *imprint* dell'editore Parre-

sia specializzato in gialli e noir, e diretto dallo scrittore “militante” Helon Habila. Ma forse ancora più interessante è la Ankara Press, *imprint* dell’editore Cassava Republic, dedicato solo a romanzi rosa. «A new kind of romance», si legge sotto il marchio: diretta da Bibi Bakare-Yusuf, donna intellettuale di spicco e molto presente, con Adichie (a confermare la massiccia presenza femminile sulla nostra nuova mappa, del materiale così come dell’immaginario), nel dibattito pubblico in Nigeria. Ankara ha intercettato la grande domanda di romanzi d’amore con ambientazioni nigeriane contemporanee, che andassero a sostituire i classici d’importazione che certo non rispecchiavano i profondi mutamenti intervenuti non solo nell’immaginario femminile, ma anche in quello nazionale. Sono stati così pubblicati (in formato e-book), nel giro di un solo anno, una decina di titoli firmati da giovani scrittrici, con protagoniste volutamente emancipate, spesso impiegate nel terziario, e vicende ambientate nelle maggiori città africane. Si va dalla madre single Adoo, imprenditrice di se stessa (ha un catering di dolci) che in *A Taste of Love* (di Sifa Asani Gowon, 2015) trova l’amore in Toby, cuore solitario come lei, a Mira, giornalista ambiziosa protagonista di *Black Sparkle Romance* (di Amara Nicole Okolo, 2015) che prova un sentimento di amore contrastato per un fotografo che a un certo punto viene ingaggiato proprio dal suo giornale: il rapporto tra i due è sia di lavoro che sentimentale, e scruta così profondamente le aspirazioni della protagonista. Non mancano, poi, storie incentrate sul conflitto di classe, come in *A Tailor-Made Romance* (di Oyiandamola Affinnih, 2015), in cui una pubblicitaria di successo si innamora di un sarto, e tutta la vicenda riguarda la differenza di classe – ma soprattutto di “postura” sociale – tra i due. Si tratta di narrazioni affidate per lo più a narratori in terza persona, tradizionali, in cui in rilievo sono l’ambientazione moderno-africana, descritta con una buona dose di realismo, e la trama amorosa, nella quale veniamo immessi subito, come vogliono le regole del genere. Inutile a dirsi, sembra che l’iniziativa abbia ottenuto un buon riscontro di pubblico. Obiettivo riuscito, quello di Bakare-Yusuf, nell’associare a un marchio “letterario” e ormai riconosciuto globalmente (del 2015 è l’apertura di una filiale londinese) una produzione di largo consumo e fortemente ancorata a una realtà locale contemporanea, in grado di dialogare

con quelle di altre metropoli “globali” emergenti, a tutti i livelli del sistema letterario.

Nuove narrazioni africane, polifoniche per generi e stili, si sono ormai pienamente insediate nel nostro immaginario, con un fenomeno per certi versi accostabile a quello dell’India nello scorso decennio. Come ha giustamente sottolineato il giovane editore romano 66thand2nd, molto ricettivo rispetto alle nuove realtà africane (anglofone come francofone), il minimo comune denominatore fra i libri da lui pubblicati non è tanto la provenienza geografica comune, africana, quanto il fatto di «ritrarre paesi in grande sommovimento culturale» (fonte: «Giornale della Libreria»). Un sommovimento culturale che si mantiene fortemente ancorato alla dimensione locale, ma che arricchisce decisamente la mappa del romanzo globale.

TACCUINO BIBLIOTECARIO
Biblioteche sostenibili
di Stefano Parise

Il recente congresso annuale dei bibliotecari italiani ha messo al centro dei lavori la sostenibilità delle biblioteche italiane, andando oltre la mera lettura economicistica del problema. Sostenibilità fa rima con identità, e le moderne biblioteche pubbliche, se ambiscono a una nuova legittimazione sociale, non possono fare a meno di confrontarsi con le grandi trasformazioni del nostro secolo.

Il tema della sostenibilità riguarda tutte le istituzioni culturali ed è presente da tempo sia nella trattatistica professionale sia nel discorso pubblico, pur con connotazioni diverse. Si tratta del tipico feticcio agitato da più parti come rimedio sciamanico dinnanzi alle sfide che attanagliano le istituzioni culturali, come se la sua semplice evocazione corrispondesse *ipso facto* alla soluzione del problema.

Più difficile declinarlo operativamente: come si rende sostenibile nel tempo un progetto che si è potuto avviare solo grazie a un finanziamento comunitario, per sua natura limitato nel tempo? Come si riduce la forbice fra costi di gestione ed entrate, se il sostegno di parte pubblica viene progressivamente (e in qualche caso repentinamente) meno? È del tutto evidente che non esiste una sola risposta ma una molteplicità di variabili che dipendono dal singolo caso e contesto.

La connotazione prevalente del discorso sulla sostenibilità delle imprese o istituzioni culturali è quella economico-finanziaria, riferita alla capacità di garantire, a prescindere dall'intensità del finanziamento pubblico, la continuità dell'attività di tali istituzioni nel medio e lungo periodo. Tale approccio sottende l'idea, condivisa da alcuni economisti e praticata da governanti di ogni orientamento, che l'investimento culturale sia improduttivo e debba esse-

re, soprattutto in tempi di crisi, limitato (concetto relativo, questo, che non coincide mai con le attese degli operatori del settore).

L'approccio economicistico tende ad attribuire alle istituzioni culturali – anche quelle non profit, impegnate in aree di interesse pubblico e sociale – l'onere di raggiungere un livello più elevato di indipendenza e autonomia operativa dalla contribuzione dello Stato e degli altri enti di governo territoriale, e quindi di autonomia economica e operativa prima ancora che decisionale, facendo leva da un lato sull'aumentata efficienza gestionale e sul ricorso a modelli organizzativi di ascendenza imprenditoriale, dall'altro a una rinnovata capacità di coinvolgere nuovi pubblici ricorrendo a strategie di marketing, per aumentare la propria capacità di recuperare fonti di finanziamento alternative (sostanzialmente private).

Alcuni studi mostrano invece come il finanziamento pubblico alla cultura sia sempre più da considerarsi come un investimento e che esiste una qualche correlazione fra partecipazione della popolazione alla vita culturale e livelli di innovazione e di sviluppo tecnologico, visto che le nazioni che registrano tassi più elevati di partecipazione attiva alle pratiche artistiche e alle manifestazioni culturali sono i medesimi che occupano le prime posizioni nelle classifiche dei paesi a più alta intensità di innovazione.

Fra le iniziative degne di nota, è stato inaugurato di recente il sito *Biblioraising* (www.biblioraising.it), promosso dalla scuola di Roma di *fund-raising* in collaborazione con il Centro per il libro e la lettura del MiBACT e con l'Associazione nazionale dei comuni italianiscala (Anci). L'idea che sta alla base è diffondere fra i bibliotecari la conoscenza dell'Art Bonus, misura fortemente voluta dal ministro Dario Franceschini per promuovere la donazione di risorse economiche private a progetti culturali a fronte di un consistente bonus fiscale (65%). Si tratta di una novità assoluta d'approccio e di soluzioni, perché fino a ora questo tipo di provvedimenti riguardava i grandi monumenti e gli istituti culturali più prestigiosi, mentre la misura risulta ora applicabile anche ad archivi e biblioteche, che possono utilizzarla per cercare di far finanziare le loro attività e progetti. Una risposta alla crisi della finanza pubblica, ma soprattutto uno strumento atto a coinvolgere la comunità nel sostegno e nella gestione dei cosiddetti beni comuni.

Le biblioteche, come altre tipologie di istituti culturali, sono alle prese con il tentativo di fronteggiare una crisi economica feroce, che ha ridotto drasticamente la capacità di spesa delle amministrazioni titolari e, nella ricerca di nuove fonti di finanziamento, si misurano con una sorta di cambio di paradigma. La ricerca di fonti di finanziamento richiede un deciso scarto di responsabilità e competenze, perché le aziende sono attraversate da due sensibilità opposte: da un lato non si accontentano più del ruolo classico di sponsor e pretendono un ruolo attivo nella fase di progettazione degli interventi, dall'altro si defilano perché non si sentono adeguate o hanno paura di restare prigioniere di meccanismi burocratici incomprensibili o di soggiacere a non negoziabili, imposti dai direttori degli istituti o dai curatori delle attività.

Una chiave di lettura interessante, proposta un paio d'anni fa da Antonio Scuderi, già amministratore delegato di «Sole 24 Ore Cultura», riguarda la creazione di figure professionali *ad hoc*, cui affidare il compito di curare le relazioni con le imprese. Si tratterebbe di un primo passo verso un'alfabetizzazione necessaria alla relazione con il settore business, la cui assenza è spesso fonte di fallimenti e delusioni.

Tornando al congresso romano, è interessante che i lavori non abbiano preso in considerazione il mero aspetto di sostenibilità economica della biblioteca, contestualizzando invece il tema secondo una prospettiva inedita: la biblioteca come istituto che contribuisce a rendere la società più sostenibile (ovvero più inclusiva e tollerante) facendo leva su tre concetti chiave che ne definiscono il ruolo nel secolo che stiamo vivendo e che sono a loro volta i pilastri sui quali consolidare la sostenibilità della biblioteca: la creatività, l'innovazione e l'inclusione sociale.

La biblioteca può generare valore e utilità sociale, accendere la curiosità e la creatività, accrescere le competenze dei cittadini, contribuire alla creazione di nuova conoscenza non solo grazie alle sue funzioni tradizionali, ma anche quando evolve ad abbracciare le espressioni più innovative della condivisione di conoscenza: è il caso del *fablab* (o altrimenti detto *makerlab*), laboratorio digitale dove le persone possono riunirsi per imparare, inventare e produrre, trasformarsi in artigiani digitali.

Come sostiene Neil Gershenfeld, docente del Mit di Boston e “inventore” dei *fablabs* a livello globale, ognuno di questi laboratori digitali si basa su un insieme di macchine affine al concetto di biblioteca. L'elemento fondamentale è la condivisione della conoscenza: grazie alla presenza di stampanti 3D e altre apparecchiature per la modellazione tridimensionale, i *fablabs* di tutto il mondo rendono accessibili gli strumenti e i saperi tecnico-scientifici, democratizzando l'uso a favore di tutta la comunità. Gli spazi della biblioteca, in questo modo, possono divenire importanti luoghi d'incontro per promuovere la creatività e l'apprendimento, sia in contesti pubblici sia scolastici e universitari, soprattutto se si consente ai cittadini di prendere parte a percorsi di progettazione partecipata delle attività e delle funzioni di questi luoghi.

Il concetto di creatività applicato alle biblioteche pubbliche non riguarda quindi la produzione artistica ma l'adattamento e l'adesione ai cambiamenti in atto nella società attraverso attività e proposte che rappresentano altrettante occasioni di arricchimento dell'offerta ai cittadini e di incremento della redditività sociale dell'istituto.

La biblioteca deve inoltre ambire a diventare il cuore pulsante di una comunità, proponendosi sul territorio come spazio pubblico di riferimento per tutti: essa è custode della memoria scritta di un territorio e della sua gente, ed è garanzia di continuità e identità. Nel contesto digitale, dove le relazioni assumono forme più immediate ma anche più effimere e le persone, soprattutto i giovani, sono in competizione fra loro, la biblioteca deve saper aggregare, mostrare, invogliare, creare una dimensione fisica in cui lavorare insieme. Per interpretare al meglio tale compito è necessario provare a mettere tra parentesi, con un esercizio spirituale che potrebbe assomigliare all'*epoché* di husserliana memoria, l'idea che i bibliotecari hanno di sé e del loro lavoro per cercare di indagare con approcci nuovi e non stereotipati le esigenze di quella massa indistinta di persone che ogni giorno affolla le sale di lettura: è il mondo che entra in biblioteca portando con sé nuove istanze e abitudini, utilizzando spazi e servizi in modo nuovo e in alcuni casi sconcertante, è la comunità che la biblioteca è chiamata a servire.

La declinazione della sostenibilità come capacità di sviluppare azioni inclusive nei confronti della comunità rimanda invece al concetto di “biblioteca sociale”, un servizio aperto, disponibile all’“accoglienza e all’ascolto, capace di predisporre un’offerta di tipo “sartoriale”, tagliata cioè a misura dei bisogni di singoli individui o gruppi, senza per questo rinunciare alla matrice fondativa della sua missione pubblica, che è quella di facilitare l’accesso alla conoscenza scritta e potenziare le capacità dei cittadini di farne un uso competente.

L’inclusione è un antidoto potenziale per una società frammentata, che rischia di condurre sempre più persone all’isolamento e alla solitudine, e la biblioteca può essere uno dei luoghi più interessanti per affrontare questo aspetto peculiare della crisi sociale che stiamo attraversando, un luogo che per sua natura presenta una quantità di risorse e caratteristiche che permettono di progettare in modo innovativo ed efficace interventi volti a stimolare la partecipazione dei cittadini, l’accoglienza della fragilità, la facilitazione di reti e collaborazioni, le contaminazioni tra ambiti professionali.

La sostenibilità, nella lettura che ne hanno dato i bibliotecari riuniti nell’assise romana, non è quindi sinonimo di capacità economica o gestionale ma di identità, riguarda la capacità delle biblioteche di leggere la società contemporanea e di identificare i problemi a cui un moderno servizio bibliotecario può dare risposte.

L’Italia, fra i molti problemi che ne stanno determinando un lento declino, è alle prese con un macroscopico deficit di competenze della popolazione adulta e con fasce crescenti di famiglie in condizioni di povertà materiale e di deprivazione culturale (fattori che, di norma, tendono ad andare a braccetto). Le povertà educative e i deficit cognitivi così ben delineati dall’annuario prodotto da Save the Children con la curatela di Giulio Cederna mettono le biblioteche italiane di fronte a un dilemma: continuare a baloccarsi alla ricerca di nuove missioni, nuove attività, al fine di metamorfosare il proprio profilo identitario fino al limite oltre il quale risulterà irriconoscibile, oppure prendere atto che, oggi come secoli fa, esse rimangono un ambiente di apprendimento che ha enormemente ampliato rispetto al passato la platea dei potenziali clienti e le modalità d’approccio con essi ma che deve continuare a concentrarsi sulla sua missione storica, overosia offrire opportunità di forma-

zione e di crescita culturale, che oggi più che mai rappresentano il discrimine tra inclusione sociale e marginalità economica e sociale. In fin dei conti, anche se appare di meno immediata comprensione, il bagaglio di competenze individuali, il bilancio culturale familiare, la possibilità di fruire di libri, di frequentare un doposcuola, di socializzare con coetanei in ambienti orientati all'apprendimento hanno ancora il potere di attivare l'ascensore sociale (o di arrestare la discesa agli inferi dell'esclusione e della marginalità).

È per questo che in città particolarmente deprivate o in quartieri difficili, al Nord come nel Meridione d'Italia, la sola presenza di una biblioteca in grado di fare bene il proprio lavoro fa già la differenza, anche se non è incline a travestirsi con lustrini, belletti e piume d'uccelli esotici.

Il problema è lì, di fronte a noi, imponente e ineludibile in tutta la sua drammaticità: come fare a rendere la popolazione italiana meno ignorante e più attrezzata culturalmente ad arginare un futuro denso di incognite. È tempo di generare un movimento potente di trasformazione e rilancio delle biblioteche, che sappia capitalizzare le esperienze pilota per dare un contributo reale a questa battaglia di civiltà. La sostenibilità non dipende (solo) dalle risorse disponibili ma dall'aver cognizione delle priorità e del proprio posizionamento in campo. Diversamente, meglio rimanere negli spogliatoi e lasciare che la partita la giochino altri.

INDICE DEI NOMI E DEI TITOLI

- #ioleggoperché, 150
1992, serie tv, 12, 20
24, serie tv, 65, 67
66thand2nd, 151, 220, 236
- Abani, C. 231, 233
 Canzone per la notte (Fanucci
 2010), 231
 Graceland (Terre di Mezzo
 2006), 231
- Accornero, V. 225
 Tomaso (Atlantide 2015), 225
- Achebe, C. 229, 230, 233
 Cose crollano, Le (La nave di
 Teseo 2016), 229
- Add, 151, 220
- Adelphi, 159, 223, 224, 226
- Adichie, C.N. 231, 232, 233, 235
 Americanah (Einaudi 2014), 232,
 233, 234
 Ibisco viola, L' (Einaudi 2012), 231
 Metà di un sole giallo (Einaudi
 2008), 231
- Affinnih, O. 235
 Tailor-Made Romance, A (2015),
 235
 Agatha Mistery, 80
- Agnelli, Giacomo, 144
- Agnelli, Gianni, 145
- Aib (Associazione Italiana
 Biblioteche), 150
- Aie (Associazione Italiana Editori),
 150, 151, 152, 217, 218, 219, 220,
 222
- Akimoto, O. 54
- «Alan Ford», Editoriale Corno, 49
- Albinati, E. 36, 120-124
 Chiesa cattolica, La (Rizzoli
 2016), 120-124
- Alcott, L.M. 199, 201
 Piccole donne, 201, 202, 203
- Aldo Martello, 144
- Ali (Associazione Librai Italiani),
 150, 228

- Alice, 209
 «Alice Dark», Eura/Aurea
 Editoriale, 50
Almanacco Bompiani 1972
 (Bompiani 1972), 25
 Altan, 48
 «Alterlinus», 111
 Amanda, 142, 143
 Amazon, 140, 146, 161, 162, 163,
 164, 169, 208, 226, 227, 228
 Amazon Books, 227
 AmazonCrossing, 227
 Amazon Kdp, 162
 Amazon Publishing, 162, 163, 227,
 228
 Ammaniti, N. 157
Amori implacabili («Grand Hotel»
 2015), 61, 62, 63
 Anci, 238
 Anderson, P. 112
 Ankara Press, 235
 Antonello, D. 224
 Antonia *vedi* Ravera, L.
 Apogeo, 18
 Apple, 227
 Archinto, 223
 Archinto, R. 223
 Arena, M. 41
 Arianna, 209, 211
 Asani Gowon, S. 235
Taste of Love, A (2015), 235
 Asor Rosa, A. 190
 Association of American Publishers,
 226
 Astorina, 49, 111
 Atlantide, 224
 Atlantycya Entertainment, 79, 80, 81
 Auster, P. 128
 «Avventure di Magika e Magika Jr.»
 (Le), 57
Avventure di Pinocchio, Le, 143
 Baccalario, P. 80-83, 221
 Bachtin, M. 23
 Baglioni, C. 131-132
Inter nos (Bompiani 2015), 131-
 132
 Bajani, A. 222
 Bakare-Yusuf, B. 235
 Baldini & Castoldi, 225
 Balzac, H. de, 15, 17, 23
Comédie humaine, La, 15
 Bao Publishing, 51
 Barbèra, 144
 Barbieri, R. 111
 Baricco, A. 151, 185-188, 192
Amore è un dardo, L', programma
 tv, 185
Castelli di rabbia (Rizzoli 1991),
 185
Oceano mare (Rizzoli 1993), 185
Pickwick, programma tv, 185
 Barnier, direttiva, 139, 141
 Barrie, J.M. 198, 199
Peter Pan, 198
 Bartoli, L. 51
 Bassani, G. 15, 26
Romanzo di Ferrara, Il (Feltrinelli
 2012), 15
 Basso, S. 231
 «Battello a vapore», Piemme, 80
 Baum, L.F. 199, 201
Mago di Oz, Il, 201
 Bauman, Z. 156

- Beautiful*, soap opera, 117
- Bella addormentata, La*, cartone animato, 204
- Belmonte, L. 225
- Benji, 211
Non smettere di sognare (Rizzoli 2016), 211
- Bergman, G. 111
- Bergoglio, J. 211
Nome di Dio è Misericordia, Il (Piemme 2016), 211
- Bezos, J. 161
- Biancardi, P. 225
- Biblioraising, 238
- Bilenchi, R. 15
Anni impossibili, Gli (Rizzoli 2009), 15
- Bises, S. 74
Gomorra, serie tv, 12, 20, 25, 30, 72-77, 94
- Bisi, C. 198
- Bläsi, C. 167
- Blasi, G. 222
- Boccaccio, G. 190, 198
- Bolaño, R. 129
- Bologna Children's Book Fair, 160, 200, 221
- Bompiani, 13, 87, 125, 131, 146, 147, 223, 232
- Bompiani, G. 225
- Bompiani, V. 223
- Bonazzi, M. 130
- Boni, M. 34
Romanzo Criminale. Transmedia and Beyond (Edizioni Ca' Foscari 2013), 34
- BookCity Milano, 150, 221, 222
- Booker Prize, 230
- Bookonatre, 81, 82, 83
- Bookpride, 222
- BooktoBook, 178
- Boos, J. 221
- Booth, P. 68
- Borromeo, F., cardinale, 189
- Bosley, T. 99
- Bottega Battibaleno, La*, 80
- Bourdieu, P. 24
- Bravo, A. 57
- Bray, M. 153, 222
- Breton, A. 25
- Briganti, A. 207, 211, 212
- Brilli, N. 102
- Brown, D. 94, 99, 101
Codice da Vinci, Il (Mondadori 2016), 17
Inferno (Mondadori 2016), 101
- Bruno Mondadori, 16
- Bufalino, G. 39
- Burnett, F.H. 200
Giardino segreto, Il, 200
- Cairati, B. 114-119
- Calasso, R. 223
- Caltabellotta, S. 224, 225
- Calvino, I. 14, 40, 200
Cosmicomiche, Le (Mondadori 2016), 14
Marcovaldo (Mondadori 2016), 14
Palomar (Mondadori 2016), 14
Perché leggere i classici (Mondadori 2014), 200
- Camilleri, A. 17, 25, 26, 31, 32, 39-45, 211

- Altro capo del filo, L'* (Sellerio 2016), 39, 41, 45, 211
- Campo del vasaio, Il* (Sellerio 2008), 44
- Danza del gabbiano, La* (Sellerio 2009), 44
- Forma dell'acqua, La* (Sellerio 2014), 41, 43
- Ladro di merendine, Il* (Sellerio 2002), 41
- Lama di luce, Una* (Sellerio 2012), 41
- Luna di carta, La* (Sellerio 2014), 44
- Pazienza del ragno, La* (Sellerio 2014), 44
- Piramide di fango, La* (Sellerio 2014), 41
- Riccardino* (inedito), 44
- Campbell, J. 17
- Eroe dai mille volti, L'* (Lindau 2016), 17
- Campiello, premio, 102, 105, 187
- Cantaroni, N. 114-119
- Cao, I. 32
- Carmignani, I. 222
- Carofiglio, G. 44
- «Carosello», 121
- Carratello, M. 222
- Carrère, E. 157
- Carrisi, D. 26, 92-100
- Cacciatore del buio, Il* (Longanesi 2014), 94, 97, 98
- Casa famiglia*, fiction tv, 92, 93
- Donna dei fiori di carta, La* (Longanesi 2012), 97, 98
- Ipotesi del male, L'* (Longanesi 2013), 95, 97, 98
- Nassiriya. Per non dimenticare*, fiction tv, 93
- Ragazza nella nebbia, La* (Longanesi 2016), 94, 96, 97, 99
- Squadra antimafia. Palermo oggi*, fiction tv, 93
- Suggeritore, Il* (Longanesi 2010), 92, 95, 96, 97, 98, 100
- Tribunale delle anime, Il* (Longanesi 2011), 94, 96, 99, 100
- Carroll, L. 199
- Alice nel paese delle meraviglie*, 199, 200, 201, 204
- Carver, R. 191
- Casati Modignani, S. 26, 114-119
- Anna dagli occhi verdi* (Sperling & Kupfer 2016), 114, 118
- Barone, Il* (Sperling & Kupfer 2011), 117
- Come vento selvaggio* (Sperling & Kupfer 2011), 118
- Gioco delle verità, Il* (Sperling & Kupfer 2011), 118, 119
- Léonie* (Sperling & Kupfer 2013), 118
- Mister Gregory* (Sperling & Kupfer 2011), 118
- Palazzo Sogliano* (Sperling & Kupfer 2014), 118
- Singolare femminile* (Sperling & Kupfer 2013), 117, 119
- Caselli, C. 132
- Casetti, F. 13
- Immagine al plurale. Serialità e ripetizione nel cinema e nella televisione, L'* (Marsilio 1984), 13

- Cassava Republic, 235
 Cassini, M. 225
 Castaldo, G. 130
 Castellitto, P. 102, 107
 Castellitto, S. 107
 Castoro, Il, 150, 221
 Castro, F. 156
 Cattleya, 12
 Cavallero, R. 224
 Cavallo, M.G. 231
 Cavedon, G. 111
 Cederna, G. 241
 Celentano, A. 132
Cenerentola, cartone animato, 204
 Centauria, 189-197
 Centro per il libro e la lettura, 150,
 208, 238
Century, 80
 Cerutti, L. 225
 Cervantes, M. de, 198
Don Chisciotte, 16
 Cervi, G. 40
 Cesari, S. 226
Chanson de Roland, La, 16
 Chaplin, C. 77
 Chesterton, G.K. 40
 Chiara, P. 26
 «Chiaroscuri», Harlequin, 117
 Christie, A. 17
 Christillin, E. 152
 Chu Chih-Kang, 179
 Ciabatti, T. 130
 Circolo dei Lettori di Torino, 185
 «Classici», De Agostini, 199
 «Classici Junior», Mondadori, 199
 Cohen, S. 221
 Colasanti, D. 122
 Cole, T. 232, 233
Città aperta (Einaudi 2013), 232
 Colibrì, libreria, 227
 Comencini, F. 75
 Conan Doyle, A. 17, 40
 «Constitutionnel» (Le), 21
 Conte, P. 132-133
Fammi una domanda di riserva
 (Mondadori 2015), 132-133
 Coop, librerie, 178
 Cooper, D. 87
Morte della famiglia, La (Einaudi
 1991), 87
 «Corriere dei Ragazzi», 111
 «Corriere della Sera», 14, 92, 111,
 114, 207, 208
 Corti, M. 35
 Costantini, R. 44
 Cotto, M. 132-133
Fammi una domanda di riserva
 (Mondadori 2015), 132-133
 Crepax, G. 48
Criminal Minds, serie tv, 67
 «Cronache dal Regno della
 Fantasia», Piemme, 80
 Cruz, P. 107
 Culicchia, G. 222
 Cupellini, C. 75

 Dahl, R. 199
 Dalla, L. 131
Dallas, serie tv, 15
 Dami, 144, 202, 203, 223
 Dami, E. 80, 200, 203
 Dandolo, M. 198
 Dapporto, M. 92
 Daudet, A. 198

- Tartarino di Tarascona*, 198
 DC Comics, 52, 53, 54
 De André, F. 131
 De Giovanni, M. 44
 De Gregori, F. 133
 Passo d'uomo (Laterza 2016), 133
 De Luca, E. 157
 De Mauro, T. 156
 De Michelis, C. 223
 Editori vicini e lontani
 (Italosvevo 2016), 223
 De Michelis, L. 223
 DeA Planeta Libri, 224
 Deaglio, E. 41
 Del Duca, fratelli, 56
Desperate Housewives, serie tv, 52, 69
 «Detective Dante», Eura/Aurea
 Editoriale, 50
Dexter, serie tv, 67
 Di Brizzi, O. 225
 di Maio, A. 229
 «Diabolik», Astorina, 49, 110, 111
 «Dialoghi», «la Repubblica», 156
Diari di Violetta, I (Disney), 81
 Dickens, C. 17, 23, 83
Dinoamici, 80
 Dion, C. 131
 Disegni, S. 57
 Roba da fotoromanzi
 (Chiarelettere 2012), 57
 «Distillati», Centauria, 189-197
Dizionario dei telefilm (Garzanti
 2001), 93
Doctor House, serie tv, 19
Doctor Kildare, serie tv, 19
 Doi, 170
 «Domenica – Il Sole 24 Ore», «Il
 Sole 24 Ore», 36, 131
 Doninelli, L. 125-129
 Cose semplici, Le (Bompiani
 2015), 125-129
 «Donna Moderna», 101
 Dostoevskij, F. 17, 18, 23, 39
 «Dragon Ball», Star Comics, 54
 Dreamfarm, 80, 81
 Drm, 167, 169, 170
Due sconosciuti, («Grand Hotel»), 62
 «Duemila», «la Repubblica», 157
 Dumas, A. 14, 18, 74, 83
 Conte di Montecristo, Il, 74
 Vent'anni dopo, 14
 Visconte di Bragelonne, Il, 14
 «Dylan Dog», Sergio Bonelli
 Editore, 50
 Dylan, B. 133
 e/o, 13, 151, 159, 220, 225, 226, 229
E.R. Medici in prima linea, serie tv,
 19, 66
 Eataly, 178, 188
 Eco, U. 13, 15, 25, 114, 190, 211, 224
 Nome della rosa, Il (Bompiani
 2016), 25
 Pape Satàn Aleppe (La nave di
 Teseo 2016), 211, 224
 Sugli specchi e altri saggi
 (Bompiani 2015), 13
 Edifumetto, 49
 Ediser, 221
 Editoriale Corno, 49
 Editoriale Scienza, 144, 223
 Editrice Universitaria, 144
 Edizioni Alpe, 49
 Edizioni del Borgo, 144

- Edizioni Lybra Immagine, 148
 Egea, 174
 Einaudi, 107, 151, 220, 222, 223, 226, 231, 232
 Einaudi, R. 225
 Einstein, A. 175
 Ellington, D. 81
 Epicuro, 186
 Lettera sulla felicità (Stampa Alternativa 1992), 186
 Errante, V. 198, 199, 200
 ErreGi, 111
 Eschilo, 16
 Oresteia, 16
 Eugenides, J. 116
 Trama del matrimonio, La (Mondadori 2012), 116
 Eura/Aurea Editoriale, 50, 51
 Europa Editions, 226
 European Digital Reading Lab, 170
 Expo2015, 150

 Fabbri, 81
 Fabbri, D. 40
 Fabbri Publishing, 190
 Fabbrica del Libro, La, 150, 221
 Fabris, G. 174
 Societing, il marketing nella società postmoderna (Egea 2009), 174
 Facebook, 149, 177, 190, 227
 Faenza, R. 33
 Fallaci, O. 26
 Fandango, 12
 Fangsuo, libreria, 179, 180
 Fanucci, 231
 Farinetti, O. 188
 «Fatto Quotidiano» (il), 57

 Faulkner, W. 15
 Fazi, 80, 224
 Fede, 211
 Non smettere di sognare (Rizzoli 2016), 211
 Fellini, F. 111, 113, 224
 Feltrinelli, 108, 151, 188, 220, 223, 225
 Feltrinelli, libreria, 179, 210, 223, 227
Femminicidio («Grand Hotel» 2016), 60
 Ferrante, E. 15, 26, 32, 33, 115, 148, 153, 226
 Amica geniale, L' (e/o 2016), 15, 19, 33
 Cronache del mal d'amore (e/o 2012), 33
 Frantumaglia, La (e/o 2016), 33
 Ferrari, G.A. 212
 Fiera Milano, 150, 220, 221
 Figini, L. 173
 Fior, E. 26, 89
 Cinquemila chilometri al secondo (Coconino Press 2016), 89
 Florescu, I. 57
 Io e Calliope (Elliot 2012), 57
 Fnac, 114
 Fo, D. 77, 126, 151, 190
 Fogazzaro, A. 129
 Follett, K. 92, 101
 Fondazione per il Libro, la Musica e la Cultura, 149, 152, 220
 «Forbes», 81
 Ford, H. 78
 Formenton, L. 152
 Foyles, libreria, 181

- Franceschini, D. 152, 220, 238
 Franchini, A. 223
 Frankfurt Buchmesse, 158, 159, 160
 Franzen, J. 36, 157
 Freedom (2010), 36
 Frassinelli, 229
Fratelli minori («Grand Hotel»
 2015), 60, 62, 63
 Friani, S. 224
 Frost, M. 52
 Twin Peaks, serie tv, 19, 52, 69
- Gaiman, N. 113
 Galla, A. 175, 176
 García Márquez, G. 15
 Garlando, L. 32
 Garrone, M. 75
 Gasperini, B. 89
 Gatti, A. 82
 Geda, F. 186, 222
 GeMS, 142, 220, 223
 «Genius», Astorina, 111
 Geronimo Stilton, 32, 80, 198-204
 Gerosa, C. 225
 Gershenfeld, N. 240
 Gessner, A. 225
 GfK, 208, 209, 218
 Ghira, A. 122
 «Giallo Mondadori» (II),
 Mondadori, 192
 Giammarco, E. 224
 Gianotto, G. 222
 Gibbons, D. 54
 Watchmen (RW-Lion 2012), 54
 Giffone, M. 89, 90
 Porci con le ali (Bompiani 2016),
 87-91
- Gikandi, S. 230
 Gilligan, V. 12
 Breaking Bad, serie tv, 12, 19, 67
 Giometti & Antonello, 224
 Giometti, G. 224
 Giordano, P. 186, 189
 Solitudine dei numeri primi, La
 (Centauria 2016), 186, 190
 «Giornale della Libreria», 165, 236
 «Giornalino» (II), 54
Giornalino di Gian Burrasca, Il, 143
 Girapagina, libreria, 176
 Giunti, 80, 142-147, 223
 Giunti al Punto, 146
 Giunti, C. 142, 143
 Giunti, D. 142, 143
 Giunti Distribuzione, 143
 Giunti, G. 142, 143
 Giunti Industrie Grafiche, 223
 Giunti, Radiana, 142
 Giunti, Renato, 143, 144
 Giunti, S. 142, 143, 144
 Giunti Servizi, 143
 Giuntini, V. 224
 Giussani, A. 110
 Giussani, L. 110
 Gnoli, A. 133
 Passo d'uomo (Laterza 2016), 133
 Gogol & Company, libreria, 227
 «Golgo 13», Shogakukan, 54
 Gomboli, M. 111
 Goncourt, E. de, 17
 Goncourt, J. de, 17
 Google, 108, 181
 Gorgani, R. 150, 221
Gossip Girl (Rizzoli), 81
 Gramsci, A. 11, 39, 74

- Grand Hotel*, soap opera, 20
 «Grand Hotel», 56-64
 «Grandi classici» (I), Piemme, 80, 200
 «Grandi libri», Piemme, 80
 Grasso, A. 35
 Grazioli, A. 222
Grey's Anatomy, serie tv, 19
 Grisham, J. 189
 Socio, Il (Centauria 2016), 193
 Grossi, P. 186
 Grossman, D. 157
 Gruppo Planeta, 224
 Guerra, A. 188
 Guerzoni, G. 232
 Guido, G. 122
 Gustavino, 198
- Habila, H. 234, 235
 Hack, M. 131
Hardy Boys, The (1927), 78
 Harlequin, 117
 Haruf, K. 32
 Hayes, D. 117
 Hbo, 35
 Hefner, H. 111, 112
 «Hellnoir», Sergio Bonelli Editore, 50
Hill Street Blues, serie tv, 65, 66
 Hoepli, B. 173, 175
 Hoepli, libreria, 173, 175
House of Cards, serie tv, 12, 19, 20, 193
 Hugo, V. 17, 23, 190
Hunger Games (Mondadori), 79
Hunter, serie tv, 93
- Ibs, 208
- Ichino, G. 223
Inchieste di Padre Dowling, Le, serie tv, 99
 Iperborea, 151, 159, 220, 225
 Isbn, 166, 169, 170, 171
 «Istrici» (Gli), Salani, 80, 200
 Iweala, U. 231
 Bestie senza nome (Einaudi 2005), 231
 Izzo, A. 122
- Jaca Book, 229
 James, E.L. 32
 Jenkins, H. 18, 32, 35
 Cultura convergente (Apogeo 2011), 18
 Jodorowsky, A. 113
 Borgia, I (Panini Comics 2016), 113
 «John Doe», Eura/Aurea Editoriale, 51
 «Jolanda de Almaviva», ErreGi, 111
 Jolles, A. 16
 Forme semplici (Bruno Mondadori 2003), 16
 Jona, A. 186
 «Journal des débats» (Le), 21
 «Journal of Clinical Trials», 166
 Joyce, J. 24, 25
- Kafka, F. 224
 Kindle, 109, 161, 162, 170, 227
 Kinney, J. 32
 Diario di una Schiappa (Il Castoro), 79
 Kinsella, S. 101
Klincus Corteccia, 80

- «Kochikame», Shueisha, 54
 Kraus, K. 224
- La7, 12
 Lagioia, N. 26, 153, 222
 Lancio, 57
 Larsson, S. 189
 Uomini che odiano le donne
 (Centauria 2015), 190, 193
 Laterza, 133, 151
Law & Order, serie tv, 65
 Lcp, 170
 Leftloft, 225
 Legge Lang, 228
 Legge Levi, 228
 Lello e Irmão, libreria, 115
 Leogrande, A. 222
 Leroy, J.T. 224
 «Lettura» (La), 35, 130, 208
 LiberAria, 151, 220
Life on Mars, serie tv, 65, 68, 69
 Lifschutz Davidson Sandilands, 181
 Lindau, 151, 152, 220
 Lindgren, A. 199
 «Linus», 54, 111
 Lipperini, L. 222
 Lish, G. 191
 LitAg, 158, 160
 Lodigiani, E. 225
 Lombardo Radice, M. 87, 89, 90
 Porci con le ali (Savelli 1976;
 Bompiani 2016), 87-91
 London, J. 201
 Richiamo della foresta, Il, 201,
 203, 204
 «Long Wei», Eura/Aurea Editoriale,
 50
- Longo, D. 186
 Longo, F. 89, 91
 Porci con le ali (Bompiani 2016),
 87-91
 Longo, M. 200
 Lopez, R. 122
Lost, serie tv, 17, 20, 23, 52, 65, 68
 Lucarelli, C. 44
 Lucas Film, 144
 Lucas, G. 17
 Star Wars, film, 14, 17, 18, 93
 Lucchetta, P. 179
 Lucchetta+Retail Design, 178
 Lust, U. 91
 Lynch, D. 19, 52
 Twin Peaks, serie tv, 19, 52, 69
 Lyne, A. 112
 9 settimane e 1/2, film, 112
 Flashdance, film, 112
- Machiavelli, N. 34, 37
 Macri, V. 149
Mad Men, serie tv, 36
Maestro e Margherita, Il, 57
 Mallarmé, S. 24
 Malvaldi, M. 32, 44, 94
 Mammucari, E. 51
 Manara, M. 110-113
 Alessio, il borghese rivoluzionario
 (Editori del Grifo 1988), 111
 Borgia, I (Panini Comics 2016),
 113
 Caravaggio (Panini 2015), 113
 Charlie ovvero Il diario di Sandra
 F. (Glittering Images 1985), 111
 Gioco, Il (Mondadori 2012), 111,
 118, 119

- Profumo dell'invisibile, Il*
(Mondadori 2010), 111
- Scimmiotto, Lo* (Mondadori 2010), 111
- Manga Zenkan, 53
- Manzini, A. 32, 44, 211
7-7-2007 (Sellerio 2016), 211
- Manzoni, A. 22, 126, 190
Promessi Sposi, I, 126, 189
- Marchionne, S. 145
- Marcinkus, P. 99
- Maremagnum, 120
- Mari, A. 186, 187
Troppo umana speranza
(Feltrinelli 2013), 187
- Marietti, P. 80
- Marinelli, S. 231
- Marley, B. 131
- Marsilio, 13, 101, 223, 224, 225
- Martin, G.R.R. 101
Trono di spade, Il, serie tv, 20, 52, 101
- Martone, M. 33
- Marvel, 52, 81, 144
- Marzocco, 143
- Masini, B. 223, 232
- Mastropietro, M. 148
- Matrix*, film, 18
- Mauri, S. 220, 223
- Mazza, V. 234
- Mazzantini, M. 101-109
Catino di zinco, Il (Mondadori 2015), 101, 102
Manola (Mondadori 2015), 102, 103
Mare al mattino (Einaudi 2011), 107, 108
- Nessuno si salva da solo*
(Mondadori 2014), 107, 109
- Non ti muovere* (Mondadori 2016), 101, 103, 106, 107
- Splendore* (Mondadori 2015), 107, 108
- Venuto al mondo* (Mondadori 2015), 105, 106, 107, 193
- Mediaset, 36
- Medusa, 107
- Melegari, V. 120
Pirati, corsari e filibustieri
(Mondadori 1973), 120
- Melissa P. 224
- «Memoria» (La), Sellerio, 44
- Mentalist, The*, serie tv, 67
- Menozi, M. 82
- Meyer, S. 224
- Miari, E. 222
- Milani, M. 111
- Milella, G. 149
- Milla & Sugar*, 80
- «Millelire», Stampa Alternativa, 186
- Milly Merletti*, 80
- Mina, 131
- minimum fax, 151, 220, 222, 225
- ministero dei Beni e delle Attività culturali e del Turismo, 150, 208, 238
- Mit, 240
- «Miti» (I), Mondadori, 186
- MiTo, 220
- Modugno, D. 131
- Mondadori, 80, 105, 107, 132, 142, 146, 186, 190, 191, 192, 199, 211, 212, 220, 223, 224, 225, 229, 234
- Mondadori Education, 223

- Mondadori Electa, 223
 Montaigne, 121
 Montalcini, M. 222
 Montanarini, M. 142, 145, 146, 147
 Montrucchio, A. 231
 Moore, A. 54
 Watchmen (RW-Lion 2012), 54
 Morante, E. 26
 Moravia, A. 14
 Racconti romani (Bompiani 2016), 14
 Morrison, G. 53
 The Multiversity (RW-Lion 2015), 53
 Moss, R. 117
 Motta, F. 150, 151, 220, 221
 Motta Junior, 144
 Moyes, J. 212
 Io prima di te (Mondadori 2016), 212
 Munro, A. 157
 Murgia, M. 26

 Nancy Drew, 78
 Nathan, R. 224
 Ritratto di Jennie (Atlantide 2015), 224
Naufraghi («Grand Hotel» 2016), 59, 60
 Netflix, 11, 36, 74, 140, 231
 «New York Times» (The), 81, 227
 «New Yorker» (The), 78
 Newton Compton, 186
 Nielsen, 208, 209, 219
 Nobel, premio, 14, 229
Non ti muovere, film, 101, 103, 106, 107

 Nord-Sud, 80
 nottetempo, 151, 220, 225
 «Novecento», «la Repubblica», 154, 155, 156
 Nutrimenti, 151, 220
 Nwaubani, A.T. 234
 Ragazze rubate: storia delle ragazze rapite da Boko Haram (Mondadori 2016), 234
Nypd, serie tv, 65

 O barra O, 151, 220
 Obioma, C. 232, 233
 Pescatori, I (Bompiani 2016), 232
 «Oceani», La nave di Teseo, 229
 Oda, E. 53
 Okolo, A.N. 235
 Black Sparkle Romance (2015), 235
 Okri, B. 230
 Via della fame, La (Bompiani 2000), 230
 Olivieri, J. 82
 Omero, 16
 «One Piece», Star Comics, 53
 Onix, 170
 Open, libreria, 227
 «Orfani», Sergio Bonelli Editore, 51
Orlando furioso, L', 16
Orlando innamorato, L', 16
 «Oscar», Mondadori, 199
 «Oscar Absolute», Mondadori, 101
 «Oscar Junior», Mondadori, 80
 Oyeyemi, H. 232, 233
 Bambina Icaro, La (Rizzoli 2005), 232

- Boy, Snow, Bird* (Einaudi 2016),
232
- Pacifico, F. 36
- Padrino, Il* (Centauria 2016), 193
- Paggi-Bemporad, 143
- Palazzi, F. 198, 199, 200
- Pamuk, O. 157
- Panini, 80
- Papi, G. 226
- Paradiso c'è ancora, Il* («Grand
Hotel» 2015), 60
- Parigi, A. 185
- Parodi, A. 89, 91
Porci con le ali (Bompiani 2016),
87-91
- Parrella, V. 222
- Parresia, 234
- Pasolini, P.P. 14, 26
Ragazzi di vita (Garzanti 2014),
14
Vita violenta, Una (Garzanti
2015), 14
- Patamu, 138, 141
- Patterson, J. 81, 114
- Pennac, D. 14
- Pennacchi, A. 15
- Peraboni, C. 220
- Percy Jackson* (Mondadori), 79
- Peresson, G. 221
- Pezzana, A. 150
- Pezzotta, A. 229
- Picchioni, R. 149
- Piccolo, F. 26
- Piccolo principe, Il*, 57
- Piemme, 80, 211, 223
- Pietsch, M. 81
- Pintor, G. 88, 123
- Pisu, S. 111
Scimmiotto, Lo (Mondadori
2010), 111
- Più libri più liberi, 151, 160, 217, 222
- Pizzuto, A. 39
- «Playboy», 111, 112
- Pollini, G. 173
- Pollini, L. 199
*Guerra e fascismo spiegati ai
ragazzi* (Utet 1934), 199
- Ponti, M. 186
- Pooh, 131
- «Post» (il), 209, 210
- Posto al sole, Un*, soap opera, 30
- Prandino, L. 231
- Pratt, H. 54, 111, 113
Una ballata del mare salato («Sgt.
Kirk» 1969), 54
- Pravo, P. 132
- Predatori dell'arca perduta, I*, film, 17
- Presley, E. 131
- «Primi classici per i più piccoli»,
Dami, 203
- Prince, 131
- Proust, M. 24, 37
- Quarantelli, E. 151, 152
- Quarantotti Gambini, P.A. 15
Anni ciechi, Gli (Einaudi 1971),
15
- Quino, 48
- Quintarelli, S. 169
- Quodlibet, 224
- Racconti Edizioni, 224
- Rai, 36, 146

- Rapallo Carige, premio, 102
 «Rat-Man», Panini Comics, 50
 Ravera, L. 87, 88, 89, 90
 Porci con le ali (Savelli 1976;
 Bompiani 2016), 87-91
 «Raw», 54
 «RCult», «la Repubblica», 208
Reader's Digest Condensed Books,
 192
 Recami, F. 44
 Recchioni, R. 51
 «Red Dress Ink», Harlequin, 117
 Reed, L. 131
 Repetti, P. 226
 «Repubblica» (la), 150, 151, 207,
 208, 212
 «Repubblica Milano» (la), 207, 210
 Riccardi, A. 224
 Richler, M. 157
 Riordan, R. 32
Ritorno al futuro. Parte II, film, 97
 Rizzoli, 81, 142, 146, 190, 191, 211,
 220, 223, 225
 Rizzoli, libreria, 178, 179
 Robecchi, A. 44
Robin Hood, 203
 Rocco vedi Lombardo Radice, M.
 Rohrwacher, A. 186
 Meraviglie, Le, film, 186
 Rollo, A. 225, 229
 Roncaglia, G. 169
 Roth, P. 13
 Rovelli, C. 226
 Sette brevi lezioni di fisica
 (Adelphi 2014), 226
 Rowling, J.K. 32, 33, 176, 212
 Harry Potter e la maledizione
 dell'erede (Salani 2016), 176, 212
 RW-Lion, 53
 Saggiatore, il, 152, 223
 Saito, T. 54
 Sal, M. 179
 Salani, 80, 200, 212
 Salgari, E. 17
 Salinger, J.D. 185
 Salone del Libro di Torino, 148-153,
 160, 217, 220, 221, 222
 San Pietro, M. 185
 Sanlian Bookhouse, libreria, 179
 Saramago, J. 14
 Cecità (Feltrinelli 2015), 14
 Saggio sulla lucidità (Feltrinelli
 2014), 14
 Save the Children, 241
 Savelli, 87, 91
 Saviano, R. 19, 25, 26
 Gomorra (Mondadori 2016), 25,
 31
 Paranza dei bambini, La
 (Feltrinelli 2016), 19
 «Scala d'oro» (La), De Agostini, 200
 «Scala d'oro» (La), Utet, 192, 198,
 199
 Scaramouche, libreria, 224
 Scerbanenco, G. 26, 44
 Schulz, C. 48
 Schulz-Buschhaus, U. 12, 17
 Sistema letterario nella civiltà
 borghese, Il (Unicopli 2007), 12
 Sciascia, L. 25, 26, 40, 114
 1912 + 1 (Adelphi 2013), 25
 A ciascuno il suo (Adelphi 2013),
 40

- Affaire Moro, L'* (Adelphi 2009), 25
Giorno della civetta, Il (Adelphi 2016), 40
Pugnalatori, I (Adelphi 2007), 25
- Scorza, M. 14
Cantare di Agapito Robles (Feltrinelli 1995), 14
Cavaliere insonne, Il (Feltrinelli 1994), 14
Rulli di tamburo per Rancas (Feltrinelli 2002), 14
Storia di Garabombo, l'invisibile (Feltrinelli 2007), 14
Vampata, La (Feltrinelli 2004), 14
- Scott, R. 112
Alien, film, 112
Blade Runner, film, 94, 112
- Scuderi, A. 239
- Scuola Holden, 185-188
- Scurati, A. 26
- Sebald, W.G. 232
Segreti d'amore, 57
Segreto, Il, soap opera, 57
- Sellerio, 44, 159, 211, 225
- Sem, 224
- Seneca, 130
- Sergio Bonelli Editore, 49
- Servadio, R. 222
- Sfar, J. 53
Fortezza, La (Magic Press), 53
- Sgarbi, E. 223
 «Sgt. Kirk», 54
Sherlock, Lupin & io, 80
- Shogakukan, 54
- Shueisha, 53, 54
- Siae, 137-141
 «Siècle» (Le), 21
Signora in giallo, La, serie tv, 99
Signore degli anelli, Il, film, 17
- Silvestri, D. 130
Acrobati, album, 130
- Simenon, G. 17, 40, 114
- Sirotti, A. 232
- Six Feet Under*, serie tv, 36
- Šklovskij, V. 17
- Sky Atlantic, 12
- Sky Italia, 12, 75
- Smith, W. 117
- Socrate, 130
- Sofocle, 16
- Sollima, S. 75
Romanzo criminale, serie tv, 75
- Soprano, I*, serie tv, 36, 75
- Soulié, F. 40
- Soundreef, 138, 141
- Soyinka, W. 229, 230
Sul far del giorno (Frassinelli 2007), 229
- Spada nella roccia, La*, cartone animato, 17
- Sparks, N. 189
- Sperling & Kupfer, 115, 223
- Spiegelman, A. 54
Maus (Einaudi 2012), 54
- Spinazzola, V. 17, 24, 99, 102
Pubblico 1977 (il Saggiatore 1977), 89
Tirature '07. Le avventure del giallo (il Saggiatore-Fondazione Mondadori 2007), 99
Tirature '13. Le emozioni romanzesche (il Saggiatore-

- Fondazione Mondadori 2013),
103
*Tirature '16. Un mondo
da tradurre* (il Saggiatore-
Fondazione Mondadori 2016),
213
- Spotify, 140
- «Stampa» (La), 151, 207, 208
- Star Comics, 53, 54
- Star Trek*, serie tv, 93
- Stendhal, 22
- Stevenson, L. 198, 199, 201
Freccia nera, La, 201
Isola del tesoro, L', 198, 201, 202,
203, 204
- «Stile libero», Einaudi, 226
- «Storie da ridere», Piemme, 80
- Stout, R. 17
- Stratemeyer, E. 78, 79
- Stratemeyer Syndicate, 78
- Strega, premio, 103, 187
- Sue, E. 40
- Suite francese*, 193
- Sullerot, E. 59
- «Supersex», 57
- Sur, 151, 220, 225
- Svevo, I. 24
- T.J. Hooker*, serie tv, 93
- Tadini, E. 15
Lunga notte, La (Einaudi 2010),
15
Opera, L' (Einaudi 1980), 15
Tempesta, La (Einaudi 1995), 15
- Tamaro, S. 102
Va' dove ti porta il cuore
(Bompiani 2014), 102
- Tatò, F. 186
Scopo di lucro, A (Donzelli 1995),
186
- Taulli, M. 178
- Tavella, A. 227
- Tempo di Libri, 148-153, 221, 222
- Terre di Mezzo, 231
- Testa calda* («Grand Hotel» 2015),
62
- Testori, G. 15, 128
Segreti di Milano, I (Feltrinelli
2012), 15
- «Tex Willer», Sergio Bonelli Editore,
50
- Tibaldi Chiesa, M. 198
- Tilgher, A. 224
Filosofi antichi (Atlantide 2015),
224
- Tinelli, D. 142
- «Tiramolla», Edizioni Alpe, 49
- Tisp, 166
- Tolstoj, L. 17, 22
- Tom Swift* (1910), 78
- Tondelli, P.V. 25
Rimini (Bompiani 2015), 25
- «Topolino», Walt Disney, 50
- Toriyama, A. 54
- Tornielli, A. 211
Nome di Dio è Misericordia, Il
(Piemme 2016), 211
- Trakl, G. 224
- Trione, V. 222
- Trondheim, L. 53
Fortezza, La (Magic Press), 53
- «Tropical Blue», Sergio Bonelli
Editore, 50
- True Detective*, serie tv, 20

- «Tuttolibri», «La Stampa», 208
 Twitter, 177
- U2, 131
Ultima volta ancora, Un' («Grand Hotel» 2015), 60, 61, 63
Ulysses Moore, 80
 Unicopli, 13, 149
 Usai, A. 88
 «Ut», Sergio Bonelli Editore, 50
- Valerio, C. 221, 222
 Vasta, G. 186
 Verne, J. 199, 201
 Giro del mondo in ottanta giorni, Il, 203
 Ventimila leghe sotto i mari, 201
 Verso, libreria, 227
 Vettori, F. 34, 37
 Viano, F. 111
 Viareggio, premio, 187
 Vichi, M. 44
Violetta, serie tv, 57
 Virgilio, 16
 Eneide, 16
Vita, Una, telenovela, 57
 Vitali, A. 118, 193
 Finestra vistalago, Una (Garzanti 2014), 193
 Vivarelli, M. 174, 175, 177, 178
 Volo, F. 211
 È tutta la vita (Mondadori 2015), 211
- Wallace, D.F. 129
 Wallace, E. 40
 Walsler, R. 224
- Walt Disney Company, The, 49
 Wattpad, 34
Wire, The, serie tv, 36
 Wolff, K. 224
 Woolf, V. 24
 Wu Ming, 25
- X-Files*, serie tv, 22, 66
 XL-Muse, 180
 Xuan Zhang, 179
 xxy, 225
- YouPorn, 113
 YouTube, 140
- Zaghi, K. 173, 174, 177
 Zami, I. 231
 Zanantoni, M. 149
 Zero, R. 156
 Zerocalcare, 55, 89
 Dimentica il mio nome (Bao Publishing 2014), 55, 89
 Kobane Calling (Bao Publishing 2016), 55
 Zhongshuge Hangzhou, libreria, 180
 Zola, E. 17
 Zuckerman, N. 13

Finito di stampare nel mese di febbraio 2017
presso Rotomail Italia S.p.A. - Vignate (MI)