

Tirature

AUTORI • EDITORI • PUBBLICO

'20

I cattivi

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

BOZZA PROVVISORIA



Fondazione
Arnoldo
e Alberto
Mondadori

Tirature

'20

I cattivi

A CURA DI VITTORIO SPINAZZOLA

BOZZA PROVVISORIA

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

www.fondazionemondadori.it
info@fondazionemondadori.it

In collaborazione con
Regione Lombardia
Fondazione Cariplo

ISBN 978-88-85938-71-7

Cari amici, cari lettori,

la storia di «Tirature» è ormai molto lunga: sono passati circa trent'anni dall'uscita del primo numero, nel 1991. «Tirature» è sempre stato anche il frutto di un confronto, di un ininterrotto dialogo e di un progetto condiviso. Ma, come tutti sanno, dietro l'idea di «Tirature», la delineazione del suo impianto, la proposta, anno per anno, degli argomenti per le sezioni monografiche e di gran parte degli articoli c'è sempre stato Vittorio Spinazzola, che per molti di noi è, semplicemente, il Maestro. La sua autorevolezza, la sua inarrivabile competenza, la sua infinita curiosità, la profondità del suo sguardo critico, ma anche la leggerezza del suo *humour* e la sua capacità di guardare senza pregiudizi a ogni forma della letteratura e della cultura, e a ogni manifestazione dell'umano bisogno di piacere estetico, hanno da sempre guidato il nostro lavoro. Ma, per la prima volta dopo tanti anni, «Tirature» esce senza che Vittorio Spinazzola lo possa leggere. Il Maestro è mancato il 5 febbraio 2020, quando ormai anche l'ultima sua creatura, che vi apprestate a leggere, era in dirittura d'arrivo.

Non è retorica dire che la sua lezione e i suoi innumerevoli insegnamenti continueranno a vivere e a guidare il lavoro nostro e di molti altri. Ma certo il vuoto che Spinazzola lascia è enorme, e non può essere colmato. L'uscita di «Tirature '20», la cui sezione monografica è dedicata, con involontaria e molto spinazzoliana ironia, a *I cattivi*, rappresenta così molte cose. È l'ultimo lavoro del Maestro, ed è un modo di tenere fede a quanto da lui iniziato; è un fattivo omaggio, il segno di un lavoro che continua, ma anche la dolorosa presa d'atto di una perdita senza rimedio e dunque di un'inevitabile discontinuità. Sarà doveroso ripartire, ma sapendo che non sarà più come prima.

SOMMARIO

I CATTIVI

Cattiveria cercasi
di Mario Barengbi

Bambinacce e ragazzacce:
le strane virtù dell'immoralità
di Gianni Turchetta

Distopici sì, ma come?
di Paolo Giovannetti

Supercattivi, cattivisti, anticristi
di Giuliano Cenati

I «cattivi» in versi di Valerio Magrelli
e Umberto Fiori
di Stefano Ghidinelli

I cattivi del noir sono cattivi davvero?
di Carlo Tirinanzi De Medici

I polemisti cattivi: Giordano, Forchielli,
Paragone e Montanari
di Luca Gallarini

La necessità di un buon cattivo
di Tina Porcelli

Un gioco per pedine grigie: *Game of Thrones*
oltre il fantasy manicheo
di Michele Farina

I cattivi riscritti della fanfiction
di Martina Battocchio

GLI AUTORI

Bachi piemontesi e leoni di Sicilia
di Giovanna Rosa

Come ci delude la vita bugiarda degli adulti
di Elisa Gambaro

Narratori reloaded: ripubblicazioni e immagini
d'autore
di Francesca Caputo

Retoriche dell'*expat*
di Filippo Pennacchio

Un coro a poche voci: il "madrigale" di Andrea
Tarabbia
di Giacomo Raccis

«Di quello che ero non resta più niente». Su *Febbre*
di Jonathan Bazzi
di Luca Daino

GLI EDITORI

Il crepuscolo delle collane
di Mauro Novelli

Il podcast è il messaggio
di Paolo Costa

La legge sulla lettura
di Paola Dubini

I LETTORI

Classificare, mettere in evidenza,
presentare il libro. Esperienze di incontro e scelta
nelle librerie online
di Bruno Falcetto

Neuroscienze a gogo
di Luca Clerici

Dentro la rete di Wattpad:
un labirinto di storie condivise
di Maurizio Vivarelli

Lettori migranti
di Dario Moretti

È l'italiano, bellezza!
di Giuseppe Sergio

MONDO LIBRO 2019

Almanacco delle classifiche
di Alessandro Terreni

Calendario editoriale
di Roberta Cesana

Mappe transnazionali
di Sara Sullam

Taccuino bibliotecario
di Stefano Parise

I CATTIVI

Cattiveria cercasi
di Mario Barengbi

Bambinacce e ragazzacce:
le strane virtù dell'immoralità
di Gianni Turchetta

Distopici sì, ma come?
di Paolo Giovannetti

Supercattivi, cattivisti, anticristi
di Giuliano Cenati

I «cattivi» in versi di Valerio Magrelli
e Umberto Fiori
di Stefano Ghidinelli

I cattivi del noir sono cattivi davvero?
di Carlo Tirinanzi De Medici

I polemisti cattivi: Giordano, Forchielli,
Paragone e Montanari
di Luca Gallarini

La necessità di un buon cattivo
di Tina Porcelli

Un gioco per pedine grigie: *Game of Thrones*
oltre il fantasy manicheo
di Michele Farina

I cattivi riscritti della fanfiction
di Martina Battocchio

Cattiveria cercasi

di Mario Barenghi

Il buon funzionamento di una storia dipende in buona misura dalla figura del cattivo. Se è vero che non si dà trama senza la necessità di superare un ostacolo, identificare l'ostacolo con una volontà individuale, cioè con una persona in carne e ossa, è una delle strategie compositive più efficaci. Ma oltre a svolgere la funzione di antagonisti nell'intreccio, i cattivi risultano spesso attraenti, se non addirittura simpatici. Quali sono le ragioni di questo fenomeno? E come cambia, nel tempo, la distanza fra personaggi positivi e personaggi negativi? Forse i primi decenni di questo secolo segnano anche una nuova tendenza alla polarizzazione. Forse è finito il tempo in cui si trovava sempre qualcosa dell'eroe nel cattivo e qualcosa del cattivo nell'eroe. Sono tornati i cattivi-cattivi?

Cosa sarebbe Otello, senza Jago? o Edmond Dantès, senza Danglars? Cosa sarebbero Renzo e Lucia, senza don Rodrigo? o Tosca e Cavaradossi, senza Scarpia? Se i giusti sono il sale della terra, i cattivi sono il sale della letteratura. E non della letteratura soltanto. Su questo punto Alfred Hitchcock e François Truffaut concordavano: migliore il *villain*, migliore il film. E non è difficile riscontrare lo stesso principio chiacchierando con gli attori: i personaggi più interessanti da interpretare sono i cattivi. Le ragioni sono molteplici. La più lusinghiera per un attore è che la cattiveria è estranea alla sua indole: da ciò deriva che fare il personaggio del cattivo costituisce, professionalmente parlando, una sfida. La più oggettiva è che molti cattivi sono personaggi ambigui, complessi, sfaccettati, mentre la bontà è monocorde. E in verità, se ci mettiamo dal punto di vista del lettore o dello spettatore, la bontà è certamente meno interessante della cattiveria, perché dai buoni non occorre difendersi. Con i buoni, non bisogna stare in guardia: ci si può abbandonare. Ci si fida.

Però, a ben vedere, le questioni in gioco sono almeno due, abbastanza diverse fra loro. La prima riguarda la narrazione in generale: perché una storia catturi l'attenzione dei destinatari è necessario che qualcosa – almeno all'inizio – vada male. Senza una disgrazia, o un'ingiustizia, o

una mancanza, la storia non decolla. Potrà essere uno stato iniziale, una disgrazia o una perdita, una condizione di penuria, persecuzione, prigionia, malefizio; oppure, data una situazione di equilibrio, potrà subentrare un danneggiamento in una fase successiva, come effetto di un'iniziativa o di un evento che a un certo punto si verifica. Ma, in ogni caso, la narrazione si impenna su un elemento negativo: un problema da risolvere, una difficoltà da affrontare, una minaccia da sventare, un torto da risarcire. Al limite, un guasto da riparare. Lo scorso anno ricorreva il cinquantesimo anniversario del primo sbarco sulla Luna; ebbene, non è un caso che quell'epica impresa non abbia prodotto opere di rilievo. Il grande film sulle imprese spaziali è *Apollo 13*, di Ron Howard (1995): non la celebrazione di una conquista, ma il resoconto di un avventuroso salvataggio. Insomma: le storie richiedono guai. Come ha scritto un romanziere americano, Charles Baxter, «Hell is story friendly», l'inferno è amico delle storie. Se volete una storia avvincente, collocate il protagonista in mezzo ai dannati. C'è una sintonia, sostiene Baxter, fra i meccanismi della narrativa e quelli dell'inferno. Con il paradiso è diverso: «Il Paradiso non è una storia. È quello che succede quando le storie finiscono».

Quali siano i meccanismi infernali, in verità, non ci è (ancora) dato sapere con esattezza. Ma di certo, se per mettersi davvero in moto la storia richiede un elemento negativo, non importa se cronico o episodico, sia esso povertà o pericolo, sciagura o sopruso, è quasi inevitabile vi sia implicata un'intenzione umana, una soggettiva volontà. Non mancano, è vero, storie anche assai coinvolgenti in cui il negativo non è personalizzato, o è spalmato su una pluralità di personaggi nessuno dei quali merita la qualifica di "cattivo" in senso stretto. Di norma, però, all'agire del protagonista fa riscontro l'agire (previo o seguente) di un antagonista. Che è, appunto, il cattivo – *the villain, le méchant*. Lo scioglimento della trama potrà poi risolvere, in via provvisoria o definitiva, il conflitto. In linea di massima, mi sembra di poter affermare che la probabilità di una completa sconfitta delle forze del male è tanto più alta quanto più i cattivi hanno connotati disumani. Se al genere umano non appartengono affatto, scommettere sul loro successo significa buttar via i soldi: mostri e orchi sono destinati a perdere. Degno di nota è però che l'esito opposto, cioè la disfatta di un protagonista positivo, di rado coincide con il trionfo personale di un cattivo. Molto più probabile è che il negativo prevalga nella forma di un assetto generale del mondo, di una mentalità dominante, di un'iniquità diffusa, di

un clima – non del singolo soggetto identificabile come *villain*. Un esempio eloquente è la conclusione dell' *Adelchi* manzoniano: se il traditore Svarto prospera, la sua sorte rimane però sullo sfondo: in primo piano è l'imporsi dell'universale ingiustizia, incarnata semmai dai regnanti, Carlo e Desiderio. Allo stesso modo, la disfatta di Winston Smith, nel 1984 di George Orwell, nella sua agghiacciante assolutezza, non è presentata come il successo personale di O'Brien.

Detto in altre parole, le figure dei cattivi sono ben lungi dall'esaurire la presenza del negativo. Il cattivo può rappresentare la quintessenza di un sistema, il *genius* di un luogo apparentabile (se si vuole) con l'inferno: ma può essere anche un isolato, un battitore libero. A caratterizzarlo è sempre il dato personale, una vocazione specifica alla malvagità. Inoltre, non è frequente il caso che il cattivo sia l'assoluto protagonista; e sintomatica è da considerarsi l'eventualità del suo successo finale, come nel controverso *American Psycho* (1991) di Bret Easton Ellis.

E qui siamo alla seconda questione, che investe più direttamente la natura dei personaggi. Spesso quella del cattivo è una figura complessa, articolata, multiforme: una figura che da parte del lettore o dello spettatore non suscita soltanto avversione, ma anche qualcos'altro. Che cosa? Qui si apre un ventaglio assai vasto di possibilità. Il personaggio negativo può risultare, in molti modi, affascinante. Innanzitutto, per la sua stessa malvagità: una nequizia iperbolica ha, come tutti gli estremi, qualcosa di magnetico. E ammettiamo pure che si tratti di un'attrazione ambigua, mista di sgomento; rimane comunque difficile negare che la cattiveria, al pari della crudeltà, può piacere di per sé, semplicemente, tanto a chi scrive o recita, quanto a chi ascolta o legge. Il *villain* di turno si comporta come a volte, consapevolmente o no, vorrebbe comportarsi il destinatario (il romanziere, il drammaturgo, l'attore). Dal *Tieste* di Seneca al romanzo contemporaneo, attraverso la *revenge tragedy* dell'età elisabettiana e giacobita, l'oltranza dell'efferatezza ha una indiscutibile efficacia estetica. Che in tale efficacia covino tendenze patologiche non è tema che si possa affrontare in questa sede: ma andrà ricordato, *en passant*, che la categoria aristotelica di «catarsi», introdotta per illustrare come si fa ritorno al mondo reale dopo aver (ri-)vissuto le vicende inscenate dal *mythos* tragico, si situa all'incrocio fra la dimensione sacrale (catarsi come purificazione, decontaminazione, lustrazione rituale) e quella medica (catarsi come purgazione, disinfezione, pulitura).

Oltre alla cattiveria, il cattivo può avere altri moventi e altri tratti psicologici capaci di renderlo seducente. Può essere condizionato da uno stato generale delle cose, di cui è o si sente semplicemente interprete. Può nutrire anche, più o meno in segreto, sentimenti collaterali innocenti e positivi. Può provare qualche forma di rimorso; o anche, più banalmente, può non essere contento di sé e di quello che fa. Può essere stato a sua volta, in passato, vittima della malvagità altrui. Può, in generale, essere tormentato, diviso fra pulsioni contrastanti. Ma può anche avere risvolti grotteschi o ridicoli, che ne sdrammatizzano l'immagine. In tal modo, a maggior ragione può diventare simpatico. E qui si pone anche un problema di prospettiva. Visto da vicino, nessuno è cattivo, e ciascuno lo è. Per questo ciò che poi alla fine conta è la concreta funzione entro la compagine di un intreccio.

Resta il fatto che, simpatici, molti cattivi finiscono per esserlo. Con chi preferireste farvi una birra, con il trovatore Manrico o con il Conte di Luna? Con Peter Pan o con Capitan Uncino? Diceva Mark Twain: «Go to Heaven for climate, to Hell for company». Appunto. Chi legge può cercare anche, in un certo senso, calore o refrigerio; ma cerca soprattutto compagnia.

Ciò detto, dal nostro punto di vista il problema è come l'opposizione buoni/cattivi venga di fatto a declinarsi in termini storici. Come cambia, nel tempo, la distanza tra personaggi negativi e personaggi positivi? Sono identificabili fasi di polarizzazione, in cui l'antitesi viene messa in crescente risalto, e fasi di confluenza, in cui i contrasti si sfumano e si relativizzano? Non c'è dubbio, ad esempio, che all'epoca del *feuilleton* ottocentesco l'opposizione sia sottolineata con grande enfasi. Tuttavia, in quell'equivalente televisivo tardonovecentesco del romanzo d'appendice che sono le *telenovelas*, un effetto della serialità è l'attenuazione del divario. Dopo decine e decine di puntate, per mantenere vivo l'interesse dei telespettatori può risultare opportuno far emergere lati oscuri nei personaggi positivi e tendenze encomiabili nei *villains*, al limite dell'inversione di ruoli (qualcosa del genere si avvertiva già nella madre di tutte le *soap operas*, *Dallas*, dove J.R. arrivava a mostrarsi non tanto peggiore degli altri componenti della famiglia Ewing). Per questa via la produzione narrativa destinata al grande pubblico può trovarsi (paradossalmente?) a condividere tendenze della letteratura più esigente e sorvegliata, che a lungo, nel corso del XX secolo, si è dedicata a esplorare le sfaccettature psicologiche dei cattivi. Stiamo ancora proseguendo su questa strada? O siamo forse al

revival dei cattivi-cattivi? Forse i tempi che viviamo insinuano – anche in chi legge e in chi scrive – un sottile bisogno di misurarsi con la cattiveria. Di affrontarla e/o di assaporarla. Perché, come ha scritto Orwell, «nell’insieme gli umani desiderano essere buoni; ma non troppo buoni, e non per tutto il tempo».

Bambinacce e ragazzacce; le strane virtù dell'immoralità

di Gianni Turchetta

*Nella tradizione letteraria italiana i bambini cattivi sono rari. La letteratura per l'infanzia abbonda di monelli, che però hanno il cuore buono: da Pinocchio, indiscusso capostipite, a Gian Burrasca. Nella stagione letteraria 2019-2020 vari libri mettono in scena protagonisti infantili o all'inizio dell'adolescenza dai connotati morali discutibili. Sono molto diversi fra loro, ma con un minimo denominatore comune: sono sempre femmine. Le spassose, surreali poesie di *Le bambinacce* di Veronica Raimo e Marco Rossari valorizzano in realtà la trasgressione come rifiuto di una moralità angusta, che nega la ricchezza della vita. Come mosche nel miele di Francesca Tassini è invece la conturbante, durissima messa in scena dall'interno di una tossicodipendenza, immagine del disagio senza riscatto di una generazione. L'ultimo romanzo di Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, decostruisce non solo la moralità degli adulti, ma anche quella della protagonista e narratrice dodicenne. La messa in scena critica dell'ambiguità morale è in realtà una forma estrema di moralità, di cui le scrittrici appaiono sempre più le interpreti privilegiate.*

Sarebbe esagerato sostenere che la nostra letteratura non presenta figure di bambini e ragazzini ascrivibili al vasto regno narrativo dei "cattivi". Tuttavia è altrettanto difficile negare che le mitologie dell'autenticità dei bambini e, più largamente, il familismo italiano hanno complessivamente concesso spazi abbastanza limitati a figure di bambini o ragazzini cattivi, moralmente deprecabili. Se ne trovano naturalmente, ma pochini. Penso, per esempio, all'inquietante Kleine Kiepurà di *La tregua* di Primo Levi, che sogna di diventare un kapò. Oppure alle figure di bambini violenti che compaiono in *Il mare non bagna Napoli* di Anna Maria Ortese, e in particolare in *La città involontaria*. O ancora alla folla di bambini che bullizza ed emargina senza pietà il protagonista di *Un errore geografico*, un magnifico racconto di Romano Bilenchì, tremendamente attuale per la profondità con cui legge le dinamiche dell'esclusione e, in senso lato, del razzismo.

Non si può dimenticare, comunque, fino a che punto l'abbassamento dell'età cambi in profondità la possibilità stessa di ipotizzare il male. A cominciare dalle armoniche robustamente pedagogiche, e perfino scolastiche senz'altro, che risuonano in modo pressoché fatale nell'espressione "bambino cattivo". La storia insegna, del resto, che la tradizione della letteratura infantile, proprio perché costitutivamente orientata alla pedagogia, tende a escludere dai bambini la malvagità: per quante marachelle possano combinare, i bambini impareranno alla fine a comportarsi come si deve, ed è anzi proprio per questo che si scrivono libri per loro. Tutti ricordiamo, tanto per cominciare, come proprio il discolo *par excellence*, Pinocchio, diventato simbolo planetario, sia "Monello sì, ma buono". Lo stesso Gian Burrasca di Vamba, per citare le parole di Spinazzola, è «pestifero, ma schietto, fiducioso, disinteressato» (*Il sovversivo involontario*, in *Pinocchio e' C.*, il Saggiatore, 1997, p. 175): anche se «gioca pesante, con un sadismo non meno crudele per il fatto di essere inconsapevole» (*ivi*, p. 174).

La profondità con cui il senso comune innervato nella tradizione letteraria tende a negare la cattiveria dei bambini si evidenzia spesso proprio quando a prima vista la cattiveria viene proclamata a chiare lettere: ma facendo così invece risaltare proprio l'obbligo di interpretarla all'incontrario, antifrasticamente, perché frutto di insostenibili pregiudizi: della gente (come per il *Rosso Malpelo* verghiano) o di genitori inattendibili e, loro sì, moralmente riprovevoli (come per *Il bambino cattivo* di Ennio Flaiano, Scheiwiller, 1999). Di quanto sia difficile per la nostra narrativa declinare figure di bambini nella direzione della cattiveria fa fede del resto anche il memorabile *Elogio di Franti* di Umberto Eco (in *Diario minimo*, Mondadori, 1963), con il complice, irrefrenabile divertimento che procura alle legioni di lettori insofferenti della melassa conformista di *Cuore*.

Anche se, a mettersi a cercare, un po' di bambini cattivi si possono trovare anche da noi, tuttavia si fa fatica anche solo a immaginarvi qualcosa di paragonabile a un piccolo gioiello come *Un gioco da bambini* di James G. Ballard (1988; edizione italiana Anabasi, 1992), dove il narratore è un detective che indaga sulla strage avvenuta «in un prestigioso complesso residenziale» nel giugno 1988: in una mezz'oretta vengono uccisi ben 32 adulti, in modi più o meno efferati. Circostanza molto singolare: dopo la strage, spariscono 13 bambini, tutti figli di assassinati. Presto emerge il sospetto che siano loro gli autori della strage. Il detective narratore, coadiuvato da uno psichiatra, andrà via via mostrando come non possano esserci

dubbi sul fatto che gli assassini siano proprio quei bambini: e non certo perché i loro genitori erano violenti, ma perché, tutt'al contrario, erano attentissimi e iperprotettivi. Da noi, è stato un libro come *Dei bambini non si sa niente* (Einaudi, 1997) di Simona Vinci ad aprire la strada alla tradizione inglese e americana dei bambini demoniaci: è la storia infatti di una piccola banda di bambini intorno ai dieci anni, Martina, Matteo, Luca, capitanati da Mirko (quindici anni, l'anziano del gruppo), che si addentra via via in un sempre più sconcertante crescendo di sesso selvaggio e sempre più sado-maso, culminato nella brutale pure se quasi involontaria uccisione di un'altra bambina spregiudicata, Greta.

Fra i libri recenti, spicca *Le bambinacce* (Feltrinelli, 2019) di Veronica Raimo e Marco Rossari, cinquantacinque poesie che declinano con surreale, spassosa leggerezza proprio l'elogio provocatorio del negativo. È d'obbligo notare anzitutto che non di "bambinacci" si tratta, ma proprio di bambinacce: la declinazione al femminile, di per sé, già rappresenta un di più di trasgressione, e un di più di divertimento. Soprattutto chiama in causa, fra le righe ma neanche tanto, l'urgenza di approfondire e rafforzare la lotta per l'emancipazione femminile, mettendosi al più presto "dalla parte delle bambine". Ma lo fa avvalendosi delle risorse del comico, che inibiscono ogni pesantezza pedagogica e ogni dottrinarismo. Già l'adozione discontinua delle strutture metriche ribadisce sul piano formale la trasgressione che caratterizza tutti i testi: le poesie del libro oscillano infatti fra ortodossia scolasticamente conclamata e trasgressione non meno conclamata, tra rime regolari (più spesso alterne che bacciate) e scialo di assonanze, consonanze, quasi-rime: «“Non badare all'uomo! / Non deragliare dalla regola!” / E quella subito limona / devastata dalla fregola. / “Non fare la sciocca! / Sarai una bambinaccia!” / E lei subito bisboccia / con la peggiore feccia» (*La bambina che amava i tabù*, p. 13). Già la coincidenza di rispetto conclamato di regole formali e spudorata trasgressione dei contenuti è un'evidente provocazione: «Tanti oggetti in fregola, / poi perfino una candela / ma lì non trovava l'angolo / e allora provò a spingerla. / Era la prima volta / e non se l'è più tolta» (*La bambina che amava gli spigoli*, p. 43).

Gran parte dei titoli ostenta una vistosa ripetitività, sulla base del sintagma "La bambina" (solo in un caso "Il bambino": *Il bambino che voleva fare l'amore*), che in 41 casi su 54 viene seguito da una relativa con verbo al trapassato prossimo o all'imperfetto (come abbiamo visto), e nel resto dei casi da un elemento nominale. Fin dai titoli, abbondano i temi sessuali:

La bambina che aveva scoperto una cosa, La bambina che odiava i tabù, La bambina senza vergogna, La bambina che stava sempre nuda, La bambina che voleva solo toccarsi. A questi si accompagnano caratteristici temi bassi, di realismo sordido, per dirla con Bachtin, ad alto e programmatico tasso di infantilismo, come in *La bambina che voleva fare la caccia*. L'ostentato abbassamento è la principale ma non l'unica chiave della comicità trasgressiva, che si avvale anche di sfrenate sequenze dove il rovesciamento comico stravolge forme e tematiche alte: «l'eccitava il rigor mortis / si leggeva Jacopo Ortis» (*La bambina che sognava l'amore tombale*, p. 115); «E che noia i suoi sogni / la valanga di rimossi / complesso di Edipo / complesso di Elettra / quella solita minestra» (*La bambina che si annoiava sempre*, p. 123).

La forza comica, è chiaro, si incarna nell'irriducibilità a ogni regola, cui si accompagna la convivenza, costante, fra dettagli di greve realismo e leggerezza della trasfigurazione fiabesca o surreale. Per "le bambinacce", è chiaro, non si può non tifare, per tutto quanto rappresentano di opposizione a perbenismo, bigotteria, repressione, inibizione sessuale, rigidità morale e culturale. Una volta di più, è chiaro che il dispregiativo, segnale di stigmatizzazione sociale, serve proprio a denunciare, tutt'al contrario, un mondo di costrizioni e di vincoli, dove i veri disvalori vivono e prosperano dalle parti dei "buoni", le cui rigide regole invece negano la vita: laddove invece il positivo emerge proprio da ciò che il perbenismo condanna. Siamo per molti aspetti davanti a un'apoteosi della vitalità: come nel finale di *La bambina che era sempre bagnata* (pp. 88-89), i cui perenni e irrefrenabili umidori vaginali possono persino far fiorire il deserto. Ma guai a irrigidire le invenzioni di Raimo e Rossari in una formula, più o meno ideologica: è proprio quello che ci inibiscono, ed è il loro merito. Tanto più che la valorizzazione della vitalità significa anche, con la negazione di ogni seriosità, elogio del piacere, dell'allegria, di tutto ciò che nella vita è possibile occasione di godimento.

Bambinacce a parte, nei libri dell'ultima stagione i bambini piccoli sono rari, ma sono frequenti invece i protagonisti sul confine tra tarda infanzia e prima adolescenza, quindi giovanissimi, anche se non più bambini. Colpisce, per esempio, l'ammirevole determinazione con cui Francesca Tassini, in *Come mosche nel miele* (Solferino, 2019), evita ogni possibile metamorfosi positiva del male, e lo affronta a occhi spalancati, senza offrirci nessuna ipotesi di giustificazione ideologica e tanto meno di catarsi. A parte la possibilità, per l'anonima protagonista e narratrice (visibilmente

autobiografica, ma pure mai nominata), di venire fuori dall'inferno in cui ha vissuto per circa cinque anni, dal 1995 al 2000, dai quindici ai vent'anni. *Come mosche nel miele* è la privatissima storia di una tossicodipendenza: ma apre uno scenario che, per quanto estremo, mette in gioco l'ampiezza e la profondità della diffusione delle dipendenze nell'universo contemporaneo. Qui, in particolare, il discorso vale per la generazione dei nati a fine anni settanta, cioè dopo l'esaurimento della stagione politica, protagonisti di una lunga stagione in cui il rifiuto del conformismo e del perbenismo può incarnarsi solo in forme di rivolta unilateralmente distruttive, e autodistruttive. Tassini racconta insomma una ribellione priva ormai di appoggi ideologici, e perciò fine a se stessa, contestatrice del mondo ma anche incapace di ipotizzare qualsiasi altrove futuro. D'altro canto, l'esistenza stessa del libro testimonia di un esito positivo, che pure non riusciremo a chiamare *happy end*: perché troppo e troppo grande è il dolore, troppo il degrado, e spaventosamente numerose le morti di cui Tassini rende conto. Lei però ce l'ha fatta: era difficilissimo, ma ce l'ha fatta. E ce lo fa sapere senz'ombra di autoindulgenza, né di eroismo. Anzi.

Autobiografia più che romanzo, il libro è un resoconto dall'interno, che, nella sua spregiudicatezza senza mediazioni, mostra un ammirevole coraggio: il coraggio di raccontarci davvero tutto, di non risparmiare niente al lettore, ma anche al narratore, che si sprofonda senza sosta nel cuore del proprio squilibrio. Dove, certo, la piaga dell'*addiction* non è di per sé facilmente moralizzabile: l'*addicted* non è di per sé un cattivo. E tuttavia il suo squilibrio coincide con un degrado profondo, e con un'incapacità di contrastarlo, che non cessano di apparire assai vicini a una forma di colpa, nell'incapacità di mettere in moto la benché minima forma di senso di responsabilità personale e sociale. Siamo di fronte a un feroce, atroce realismo nella resa dei dettagli più sgradevoli: alcol, tabacco, farmaci usati a mo' di droghe, droghe di ogni tipo, fino all'approdo devastante all'eroina, e poi sbalzi da dentro, ubriachezze, violenze spesso immotivate, malori, *overdose* e crisi d'astinenza, accompagnati da sporcizia, cattivi odori, materie variamente disgustose, vomito, sangue, pus e via scorrendo. Tutto dispiega senza sosta una fenomenologia allucinante e pure dolorosamente istruttiva, che a un certo punto comincia a costellarsi di morti, via via più frequenti. Tassini mostra tuttavia anche una felice vena poetica, capace di mettere continuamente in gioco anche la sconvolgente ricchezza di sensazioni e sentimenti che pure accompagna la triste, desolante quotidianità

dello sballo: proprio in quanto tale segnato da un'ambivalenza irriducibile, nell'alternanza forsennata, e talvolta quasi nella mescolanza, fra stati euforici e stati disforici, fra esaltazione e depressione.

Un limite non trascurabile del libro, derivato dall'autobiografismo e dall'attitudine diaristica, è però il tendenziale azzeramento dell'intreccio, visto che il resoconto si limita in sostanza (a parte il fulmineo *Prologo*) a seguire la cronologia, accumulando senza sosta figure e incontri, in una sorta di colossale "schidionata" (come direbbe Šklovskij), che dà luogo a un picaresco dell'orrore, cui l'inesorabile linearità e ripetitività del resoconto conferiscono un'irriducibile e a tratti disturbante monotonia. Qualcosa di simile avviene con la folla di comprimari, che circondano la protagonista, con qualche eccezione: Massi il punk; il sensuale e distruttivo Rame; l'amica di sempre Tina, «con i lineamenti da polinesiana»; il generoso Igor, ladro per tossicodipendenza, come tanti e come la stessa narratrice, con cui si fidanza; Aret, il capo dei Russi della Fabbrica. Ma per molti riesce persino difficile, e forse inutile, raccordare la miriade di nomi e soprannomi a un minimo di costruzione narrativa e psicologica. Del resto anche questo fa parte del gioco: si parla infatti di una folla, cioè di una generazione: «Eravamo sempre di più, tanti, troppi. Tutti fratelli, uniti da un amore traboccante, senza mezzi termini, salvo poi sputtanarsi a vicenda per un nonnulla. Il fatto che fossimo davvero sulla stessa barca era l'unico collante che contasse» (p. 190). Ne deriva una percezione della Storia allucinata, ma tutt'altro che idiosincratia: «Eccola, la Storia. Una cosa di cui ti accorgi non nel suo scorrere fluido e composto, ma nella rottura improvvisa, irrefrenabile» (p. 292). Non dimentichiamo fino a che punto, come ci ha mostrato magistralmente Anthony Giddens, la dipendenza, l'*addition*, sia un fenomeno onnipresente nella società della tarda modernità.

Ma una volta di più colpisce che la cattiva, la "ragazzaccia", qui totalmente priva della benché minima allegria e leggerezza, sia una donna. Non sono mancate in passato le storie al maschile dello sballo visto da dentro: penso a *Costretti a sanguinare* (Shake Edizioni, 1997) di Marco Philopat o a *I reni di Mick Jagger* (Fazi, 1999) di Rocco Fortunato. Ora però è la volta proprio delle ragazze, delle ragazzacce: perché è proprio sul fronte delle donne che la contesa contraddittoria fra emancipazione e schiavitù, fra libertà e dipendenza si fa più aspra, e probabilmente più "tipica". Non è certo un caso che un anno fa ci trovassimo a leggere storie (*La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek, *Le assistenti* di Rosella Po-

storino, *L'animale femmina* di Emanuela Canepa) dove la rivendicazione profonda del diritto a un pieno godimento dell'esistenza, a una libera affermazione di sé, conviveva con condizioni di drammatica costrizione. Per Tassini la catastrofica anti-*Bildung* della dipendenza non ha sviluppo, ma solo avvilitamento tragico verso un abisso di perdizione sempre più vicino a diventare irrecoverabile. Interviene però lo strappo, la decisione di entrare in un percorso di recupero: dove la stessa ripartenza, e la salvezza, arrivano tuttavia senza una vera crescita, ma solo come drastica inversione di rotta, lacerazione non meno traumatica per il fatto di essere l'avvio di un ritorno alla normalità, e alla vita.

Anche l'ultimo romanzo di Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti* (Edizioni e/o, 2019), si muove, visibilmente, sul fronte di una possibile indegnità morale: degli adulti, ma anche della protagonista e narratrice Giovanna, che all'avvio della storia ha solo dodici anni. *En passant*, il romanzo pare alludere a una sua necessaria continuazione, visto che si chiude su un *cliffhanger*, o quasi, che consiste nella perdita (programmaticamente squallida) della verginità per Giovanna, a opera del tutt'altro che irresistibile Rosario, ultima incarnazione ferrantiana della sgradevolezza maschile. Ma la controversa forza del romanzo non sta certo nel finale: al contrario, possiamo dire che, dopo un avvio intenso e promettente, quasi all'altezza di *L'amica geniale*, *La vita bugiarda degli adulti* si va progressivamente infiacchendo, se non proprio spegnendo, lasciando troppo spazio a giocolerie d'intreccio un po' gratuite (la vicenda confusa del braccialetto) e a un inatteso, faticoso ritorno di stereotipi, narrativi e sociomorali. Che è proprio ciò che la Ferrante aveva di solito saputo evitare. Ma per una metà buona il romanzo si era alimentato dell'invenzione ammirevole del personaggio di zia Vittoria. A lei viene paragonata la narratrice, all'avvio della storia: di qui la sua crisi d'identità, visto che zia Vittoria viene presentata dai genitori di Giovanna come «una donna nella quale [...] combaciavano alla perfezione la bruttezza e la malvagità» (p. 12). È chiaro che questa stessa esibizione dello stereotipo capovolto del *kalós k'agathós* appare immediatamente sospetta, almeno per il lettore: molto meno per Giovanna, che a quel punto, privata delle proprie consolanti certezze, vuole conoscere la zia, cancellata da molti anni dalle frequentazioni dei suoi genitori. Giovanna deve conoscerla per capire meglio a che cosa potrebbe assomigliare quella somiglianza, e dunque chi e che cosa lei stessa starebbe diventando.

Anche la *Bildung* di Giovanna è per molti aspetti una anti-Bil-

dung, per lo meno sul piano morale: visto che crescere significherà adeguarsi anzitutto alla necessità di mentire, e dunque diventare “cattivi”. Ma la zia “cattiva” e “brutta” si rivela per molti aspetti non solo “buona”, e persino “bella”: soprattutto rivela, con evidenza, quanto siano “cattivi” quelli che appaiono “buoni”, e quanto siano mediocri, traditori, indegni. A cominciare da suo fratello, e padre di Giovanna, che, secondo la versione di Vittoria, l’avrebbe costretta a rinunciare all’unico grande amore della sua vita, Enzo. Il capovolgimento dei riferimenti morali avvierà inoltre Giovanna alla dolorosa scoperta dei reciproci tradimenti dei suoi genitori. Pure, per molti aspetti, la zia non cessa di essere cattiva, anzi brutta e cattiva, anche perché espressione di quella Napoli violenta e plebea, la Napoli del rione, che deve essere sgradevole e riprovevole anche per opporsi alla menzogna falsamente cortese dei ceti alti e alla loro immoralità, che Giovanna va scoprendo. Nell’antiepica ferrantiana dell’estraneità, in questo ancora capace di inquietarci e farci pensare, la stessa scoperta del negativo può diventare portatrice di piacere. Come quando Giovanna scopre con stupore nel padre un odore che non riconosce: «Ne derivò un sentimento di estraneità mista incongruamente a soddisfazione. Sentii con chiarezza che se fino a quel momento avevo sperato che la sua protezione durasse per sempre, ora invece, all’idea che lui diventasse un estraneo, provavo piacere. Mi sentii euforica come se l’eventualità del male – quello che lui e mia madre nel loro gergo sostenevano di chiamare Vittoria – mi desse un’effervescenza inattesa» (p. 40). Peccato che la complessità psicologica della zia Vittoria, al principio così acutamente controversa da farci ripensare al mirabile intrico di contraddizioni e al conturbante fascino di Lila nell’*Amica geniale*, vada poi irrigidendosi e stereotipandosi. Non a caso il palcoscenico viene sempre più conquistato, meno originalmente, dalla narratrice e dai suoi tormenti.

La demistificazione colpisce comunque tutti: a cominciare dalla narratrice, con l’effetto profondo, tipicamente ferrantiano, di sottoporre al dubbio praticamente tutto quanto viene detto. Paradossalmente, l’impossibilità di praticare qualsiasi etica limpida non si traduce in una deresponsabilizzazione della narratrice, ma in una diffusione a macchia d’olio dell’indegnità, che Giovanna non manca mai di sottolineare, anche per se stessa. L’antimoralismo della Ferrante, lo sapevamo, resta sempre carico di moralità. In un certo senso, tutti sono “cattivi”. Così anche Giovanna entra a pieno titolo, e in età poco meno che tenera, nel novero delle “ragazze

cattive”. Certo, abbiamo visto che le “bambinacce” e le ragazze “cattive” possono essere “buone” proprio perché sono “cattive”. Ma non è questo il caso. Ad ogni modo, bambinacce e ragazzacce mostrano piuttosto, quasi sempre, lo sfrangiarsi (stavo per dire la «smarginatura») delle regole e della moralità, a conferma di una ormai irreversibile scoperta dell'ambivalenza, anche e proprio nel cuore della rivendicazione emancipatrice. Sono del resto ormai quasi centocinquant'anni che la cultura dell'Occidente ha dato avvio alla Scuola del Sospetto verso ogni discorso e ogni verità, per usare la felice definizione di Paul Ricoeur. Ma ormai da tempo sono più spesso le donne a farsi portatrici di una coscienza critica senza illusioni, a tenere in mano il bisturi che forse non ci può guarire, ma quanto meno ci impedisce di ignorare i nostri mali.

Distopici sì, ma come?

di Paolo Giovannetti

Forse non è un buon segno se il pubblico si appassiona a un genere che dell'altro, del diverso, delle apocalissi casalinghe fa il suo idolo polemico, e mette in dominante un «paradigma vittimario». Però è possibile che nelle maglie del dispositivo distopico si infiltri qualcosa di differente. Curiosamente, ciò avviene in ambiti diametralmente opposti del nostro sistema letterario.

Tutti i predicatori dell'apocalisse mi danno fastidio, perché mi sembra che il loro sia un modo per mettersi a posto la coscienza.

Vittorio Spinazzola, da un'intervista del 2010

Dovremmo prendere molto sul serio il successo delle narrazioni distopiche che impazzano da qualche anno a questa parte. Da *Westworld* a *Black Mirror*, dai romanzi di Atwood a quelli di Houellebecq, da *Matrix* a *Hunger Games*, passando attraverso quasi ogni declinazione, letteraria, fumettistica o audiovisiva che sia, è fin troppo evidente che immaginare futuri catastrofici è uno dei piaceri preferiti da spettatori e lettori global. L'onda distopica ha dilagato anche in Italia, benché non siano emerse opere di grandissimo successo, tali da determinare il caso letterario. Romanzi di qualità invece sì: per esempio *La galassia dei dementi* di Ermanno Cavazzoni (La nave di Teseo, 2018) o il godibilissimo *Un attimo prima* di Fabio Deotto (Einaudi, 2017), per non dire dell'ormai lontano e quasi dimenticato *Dai cancelli d'acciaio* di Gabriele Frasca (Sossella, 2011) che a mio avviso dovrebbe essere considerato un capolavoro. E che autori cosiddetti di ricerca come Tommaso Ottonieri (*Le strade che portano al Fucino*, Le Lettere, 2007) e Gherardo Bortolotti (*Quando arrivarono gli alieni*, Benway Series, 2016) si siano misurati con ottimi risultati con questo particolarissimo pattern, la dice lunga sulla vitalità del genere, appunto in Italia. E siamo qui a chiederci, del resto, che cosa sarà di *Anna* di Niccolò Ammaniti (Einaudi, 2015), trasformato nella serie tv in programma su Sky tra fine 2020 e inizio 2021.

Dovremmo prendere molto sul serio la distopia, appunto. An-

che perché la moda che l'accompagna un po' ci inquieta. Scorgiamo sullo sfondo questioni poco rassicuranti. Tutto sommato, per vederci chiaro, è sufficiente citare l'incipit del romanzo di Giacomo Papi, *Il censimento dei radical chic* (Feltrinelli, 2019, in libreria a gennaio). E cioè: «Il primo lo ammazzarono a bastonate perché aveva citato Spinoza durante un talk show». Proviamo a ragionare sul cortocircuito (scusate i tecnicismi) anaforico e cataforico che viene messo in campo, cioè sulla possibilità che la frase da un lato si colleghi al titolo e dall'altro anticipi i contenuti del romanzo. Dunque: il lettore è subito informato circa il fatto che un intellettuale cosiddetto radical chic verrà ucciso per aver richiamato contenuti culturali troppo difficili parlando nel luogo dell'anticultura quasi per definizione, cioè la tv; e che la sua morte sarà l'inizio di una strage sistematica.

La lettura letteraria è ideologia, com'è noto, e i bianchi che riempiamo mentre procediamo nella nostra esperienza immaginativa sono segnati da presupposizioni, idee ricevute, schemi mentali codificati. Oggi, a ben vedere, ci divertiamo a soffrire perché qualcuno ritiene colpevole l'eccesso di attività intellettuale; ma, ovviamente, non perché davvero condividiamo questa opinione: esattamente all'opposto, perché pensiamo che là fuori, in un universo degradato fatto di incultura e di barbarie, c'è qualcuno che la pensa così. Una specie di doppio legame: è bello indignarsi per un futuro negativo in cui ci verrà tolto ciò che maggiormente pregiamo e amiamo. E a togliercelo sarà un nemico estraneo a noi, un male coincidente – di fatto – con gli aspetti più popolari di quello che un tempo era detto sistema dei media. Il nemico è lì, in televisione o nei social, pronto a vendicarsi dei pericolosi intellettuali annidati dietro le loro cattedre, nei loro eleganti uffici tappezzati di libri, nelle redazioni degli editori e dei giornali che contano.

Non si tratta di buttarla sul politico – o si tratta proprio di questo, ma con un minimo di discrezione e di *understatement*. La paranoia di questo modello conoscitivo è quasi perfettamente omologa a quella dell'avversario – per così dire –, di chi agita ogni giorno il fantasma di un'invasione avvenire a opera di un "diverso", caratterizzato da precise peculiarità di pelle, religione, credenze, abitudini ecc. Nel caso delle relazioni intellettuali, è in gioco, poi, e in maniera esemplare, quel «paradigma vittimario» di cui qualche tempo fa Daniele Giglioli (*Critica della vittima*, nottetempo, 2014) parlò con lodevole lucidità, e su cui oggi ci ammonisce anche Valentina Pisanty nel suo *I guardiani della memoria e il ritorno delle destre*

xenofobe (Bompiani, 2020). Niente di meglio che immolarsi a vittima per mettere in stallo ogni vero ragionamento, ogni possibile crescita intellettuale e politica, ogni tipo di prassi. A chi giovi una simile impasse è abbastanza chiaro, se è vero che la retorica della vittima produce una visione miope del mondo. Resta il fatto che il meccanismo piace, produce consenso, vende. La sua capacità di semplificare, di eccitare compiacimento, di colludere con le nostre paure proiettandole in maniera consolatoria fuori di noi definisce un dispositivo perfettamente funzionante, che attira sia l'intellettuale supercilioso sia il lettore e la lettrice di bocca buona.

Il rischio, come si vede, è di cadere nella trappola del sistema che si vorrebbe denunciare. Insomma, di usare male (distopicamente?) il genere o modello distopico, accettando gli ultimatum che ci propone. Dovremmo dunque rifiutare in toto un intero genere letterario? E se, invece, dentro questo dominio di opere stessero crescendo degli anticorpi? Cioè: la visione del mondo catastrofistica potrebbe rivelarsi uno strumento, anche formale, per dire altro, in modo – si perdoni la parola logora – autentico? Per rispondere, propongo un esperimento: ossia prendere due libri in senso lato distopici, ma a dir poco diversi, entrambi pubblicati nel 2019, e verso la fine dell'anno. Da un lato c'è il vincitore del premio Urania 2018, *Le ombre di Morjegrad*, di Francesca Cavallero, uscito come n. 1672 della collana Urania nel novembre 2019; e dall'altro *Un paese di soli guardiani*, di Marco Villa, un volumetto di poesia edito da Amos Edizioni di Vicenza nell'autunno dello stesso anno, per la collana A27 poesia.

Niente di più lontano di una brossura da edicola che pratica in maniera ligia tutte le forme del genere fantascientifico, ivi comprese le sequenze di inseguimento e di battaglia, molto più efficaci su uno schermo cinematografico, e di un elegantemente sobrio libriccino di versi e prose "liriche", che in fondo deve la sua ascrizione al genere soprattutto alla quarta di copertina, ove si legge che il testo «capovolge la distopia in utopia». Tra l'altro, se la scrittura di Cavallero presenta falle stilistiche evidenti (ma che fine ha fatto il buon vecchio editing?), quella di Marco Villa brilla per tour de force sintattici al limite del virtuosismo. Eppure.

Eppure, in entrambi i casi il paradigma distopico mette in gioco qualcosa di prezioso. Diciamo qualcosa di dissonante, fuori squadra, pur nei limiti di convenzioni che in entrambi i casi vengono rispettate. La trentottenne autrice di genere punta sull'eccesso del corpo, sulla crisi di un'i-

dentità, significativamente femminile, che passa attraverso la possibilità di ricostruire e programmare l'involucro fisico che ci contiene. Ovviamente, nulla di nuovo, e Wells e Huxley avevano detto a loro tempo quasi tutto sulle distopie chirurgiche e genetiche. Ma qui la tematica organica, l'*embodiment* del racconto, la cerebralizzazione di una storia che coinvolge un ospite di carne (quello che leggiamo nel romanzo è la scansione dell'attività mentale di un personaggio), implica la dissoluzione carnale di un intero universo cittadino. «Laggiù, verso l'orizzonte a brandelli, è facile scorgere le enfiate colline dove si tumulano scorie e si stoccano anime, perché nulla, a Morjegrad, è più abbondante della carne» (p. 9). Corpi disfatti e riplasmati, mostruosità dolenti che nessuna chirurgia può riscattare, una collettività mutilata che sempre più si disgrega, si liquefa sotto i nostri occhi: è un universo mutante che viene costantemente declinato al femminile. L'umanità distrutta e poi rinata, rimodellata, che cerca di nascondere le proprie ferite, di tenere insieme i pezzi della propria fisicità, è la risultante di un sistema narrativo in cui il maschio può solo svolgere i ruoli o dell'astratto oppressore o della comparsa. Così, uno dei personaggi, Chloe, si salva da «Gente che l'aveva usata come un giocattolo, e prima o poi l'avrebbe gettata via» (p. 151), grazie a un incidente che ne mutila il corpo ma ne comporta anche la ricostruzione fisica e psichica. Ma, attenzione: non si tratta mai di una soluzione definitiva; il mondo in cui si muovono *Le ombre* [appunto femminili] di *Morjegrad* permette solo il baluginare di un riscatto. E la killer Michelle va incontro a un calvario lungo il quale recupera la propria identità scandalizzando osservatori (uomini) con una progressiva dissoluzione: «Tutti mi osservano. Fissano me e i miei pantaloni inzuppati di sangue e neve. / Fissano me che, claudicando come una bambola rotta, mi avvicinano» (p. 205).

Come spesso succede nei racconti in prima persona al presente, le opposte azioni di vedere ed essere visti possono confondersi; e non c'è niente come l'io che (si) narra per produrre effetti di straniamento. Nel libretto del trentunenne Marco Villa, com'era prevedibile, si racconta poco, e anzi direi che in questo testo così curiosamente e originalmente prosimetrico si distillano con grande intelligenza molte delle possibilità che il genere lirico, oggi, offre a chi vuol fare poesia. Quello che colpisce è la scioltezza con cui io/tu/noi si alternano come modalità enunciative; e quanto spesso sia possibile che una terza persona focalizzante costituisca il centro prospettico del narrare. Un incipit è in questo senso degno di nota:

«Niente turba il discernimento, niente svia l'azione più di Marco Villa. Questo bambino fatuo e inesauribile» (p. 55). Tra l'altro, specificità forte di questo poeta è saper costruire partiture ragionate e quasi saggistiche: vi si parla di serie televisive, per esempio, o dell'abilità di rilasciare la palla di un campione Nba come Steph Curry. L'immaginario di Villa è ben radicato nel presente, e il suo sguardo osserva le molte derive fantasmatiche del reale, la decomposizione mentale delle cose e delle persone. Compito – immane – del soggetto è la costruzione o forse più esattamente ricostruzione del mondo; ma, come abbiamo intuito, si tratterà di un soggetto al quadrato, una sorta di mutante: «un soggetto particolarmente forte [...]. Un uomo in seconda battuta, per cui il piacere è legge ammutinata e che nel nulla non può permettersi il lusso di vedere alcuna perfezione. / Un uomo che deve costruire un mondo solo per provare a se stesso di non essere un fantasma». Perché sono gli altri a vederti, a sapere quello che sei – un assassino. «Bisogna considerare tutto; forse chi hai di fronte ti ama. D'altra parte, sono occhi che scopriranno un assassino» (p. 16).

Verrebbe da dire che la vera distopia attiva nella poesia di Marco Villa è l'irrealtà del reale, di cui l'umanità, il soggetto che si dice Marco Villa, non può che essere complice (*Delitto e castigo* è uno degli avantesti di *Un paese di soli guardiani*). Certo, le intenzioni esplicite del libro sono quelle di propiziare un tempo di speranza, costruito appunto su ciò «che ti ha ucciso una volta per sempre» (p. 64). Ma il lettore, diciamo, implicito preferisce abbandonarsi all'impressione di irresoluzione, di virtualità non pacificata, di rimuginio quasi compiaciuto, che da un testo del genere proviene.

Come dire: il dispositivo distopico funziona se, passatemi il gioco di parole, rinuncia a essere dispotico. Se declina il suo malumore in modo fluido e aperto. La fine del mondo è quella cosa che, a ben vedere, distrugge anche le narrazioni. E raccontare la fine è la massima delle tautologie. Non lascia scampo, ci illude che la soluzione sia, in fondo, facile. L'alternativa additata da un *pulpissimo* fascicolo di fantascienza e da un aristocratico manufatto numerato a mano è invece quella di non chiudere, di rilanciare le questioni piegando il genere e i suoi luoghi comuni a dire non un desiderio di distruzione e di liquidazione, bensì di faticosissima, chimerica rinascita. È una ricostruzione forse impossibile, forse velleitaria. Ma un minimo di utopia svincolata dalla paura e dalla paranoia, per un attimo, sì, la vogliamo. Per favore.

Supercattivi, cattivisti, anticristi

di Giuliano Cenati

Nel regno fumettistico del Bene e del Male, l'esaltazione dell'Eroe è spesso complementare al brulicare megalomane dei pittoreschi Avversari. Ma l'evoluzione del cattivismo a fumetti, che sin dalle origini assume tinte variate al variare dei modelli di genere, rivela un amalgama fantastico dalle implicazioni morali nient'affatto binarie. Dalla simbiosi regressiva con i Supercattivi al fumetto nero anni '60, dalle provocazioni underground sino alle sottigliezze psicosociali del graphic novel, il cattivismo a fumetti assicura spazi di elaborazione delle pulsioni e strumenti di comprensione ironica della brutalità reale.

Chi dubiterebbe mai che il fumetto sia stato a lungo, e magari sia in gran parte ancora, il regno bipartito di Ahura Mazdā e Ahriman, intenti a suonarsele di santa ragione? Se si presta orecchio alla gran cagnara di monelli pestiferi che rumoreggia ai primordi dei *comics*, i contorni del bene e del male si mostrano invero sin da allora tutt'altro che univoci: a offuscarli intervengono le ambiguità del divertimento umoristico, in virtù delle quali atroci beffe e scomposta spontaneità possono indurre nel lettore le emozioni del ribellismo compiaciuto così come quelle del compiaciuto pedagogismo. Né dapprima gli aspri Yellow Kid, Bibì e Bobò né più tardi i Peanuts o Calvin & Hobbes, con la loro astuta tenerezza, sembrano affatto i reggimoccolo di qualche suprema metafisica dei costumi.

La semplificazione dualistica del conflitto etico tra protagonista magnifico e antagonista esecrabile si viene delineando in modo drastico nelle più serie strisce avventurose, sin dalla prima metà del Novecento. La mitografia dei supereroi, che si prestano talora volentieri alla propaganda del potere costituito, è sostenuta dal moltiplicarsi variegato dei supercattivi. Spesso all'unicità solitaria del Campione si contrappone una genia pittoresca di malfattori: il godimento della serialità fumettistica si gioca così sulla riconferma dell'Eroe a fronte del pullulare di avversari sempre diversi, uno più cattivo e disgraziato dell'altro. La necessità e la terribilità del Nemico, d'altronde, appaiono consustanziali alla necessità e all'eccellen-

za dell'Eroe. Senza Lex Luthor, niente Superman; senza Magneto, niente X-Men; e dopotutto senza Xabarax, niente Dylan Dog.

È vero però che nel proliferare e perdurare della mitologia supereroica seriale, i ruoli si possono contaminare o addirittura invertire: i passaggi di campo dal bene al male e viceversa, le inopinate conversioni e agnizioni riconfermano quanto le parti contrapposte siano radicate l'una nell'altra e in fondo simbiotiche. Senza bisogno di addentrarsi nelle ramificazioni più lussureggianti della *continuity* supereroica duemillesca, già dal fondo del Novecento il dualismo esplosivo di Hulk-Bruce Banner e le traumatiche ossessioni del Batman-Dark Knight lasciano presagire che la chiamata a diventare campioni del Bene è tramata di grame insinuazioni. In ambito avventuroso, per lo meno dai tempi di Diabolik, Kriminal e Satanik la contrapposizione manichea tra buoni e cattivi è stata brutalmente revocata in dubbio. Da quando il fattore K ha orientato l'immaginario fumettistico verso brividi e fremiti postpuberali, oltre il confine del proibito, il fascino problematico della contraddizione morale ovvero dell'amoralismo autoaffermativo ha sostenuto al meglio la tensione della lettura. E lo riconferma da ultimo, sul piano della parodia di ritorno, il quintessenziale Cattivik di Bonvi e Silver.

Alle origini del *graphic novel* il manicheismo favolistico, che riecheggia da alcune delle strisce periodiche dotate di maggior impatto sulla memoria collettiva, viene evocato giusto per essere sottoposto a più acuta disamina critica. Il *Maus* di Art Spiegelman, che racconta la Shoah nei termini di una caccia ai "topi" ebrei da parte dei "gatti" nazisti, è imperniato sulla provocazione di caratterizzare i suoi personaggi secondo una nitida tassonomia animalesca: perché di quella contrapposizione radicale, tra predatori felini e parassiti topeschi destinati al massacro, i responsabili primi sono proprio i nazisti, che la deducono dall'ideologia della superiorità razziale e del conflitto esiziale tra le razze. Non si tratta meramente di dare evidenza icastica al divario scavato tra vittime e carnefici dalle turpitudini della Storia: il regime di classificazione e uniformazione zoomorfica adottato da Spiegelman trasforma in principio di composizione, in criterio di orientamento prospettico il prevalere storico-politico della conculcazione razzista. Ne riesce permeata la visione non solo dei persecutori ma degli stessi perseguitati: e addirittura la visione dei lettori che sono chiamati, dal senno di poi, a calarsi nell'ottica infondata quanto cogente della segregazione e dello sterminio.

A dispetto della comune appartenenza umana, a dispetto della promiscuità culturale originaria di ogni nazione europea moderna, l'artificiosa spartizione tra topi e gatti messa in scena dal fumettista statunitense è emblematica di quanto disastrosa possa risultare qualunque rigida dicotomia etica quando sia sospinta a rivestire i connotati dell'unanimità organico, di matrice identitaria, nazionalista o neotradizionalista. Dopo di che ogni eventuale vittimismo della vittima, come potrebbe ritrovarsi nei panni del "topo" Vladek Spiegelman, protagonista di *Maus*, è arginato e disconosciuto a causa della sua stessa psicologia spigolosa, a tratti sgradevole, e per via dei postumi ricavati dall'internamento concentrazionario. La mancanza di un *vilain* individuato entro il malefico schieramento gattesco, costituito non di un solo ma di tantissimi cattivi troppo simili gli uni agli altri, è simmetrica alla presenza di una vittima come Vladek, che non diventa certamente buono per il solo enorme fatto di essere vittima, anzi reca in sé paradossalmente un residuo di quella banale crudeltà da cui era stato travolto, senza che con essa si possa in alcun modo confondere o ritenere complice.

Nelle annate più recenti, quando il cattivismo pare divenuto opzione politico-ideologica reale e mordace, sostenuto da ambizioni maggioritarie sovrapponibili a quelle dei "gatti" spiegelmaniani, non bastano più i cattivi di una volta fatti di carta e inchiostro. Se le sbrocaggini esagerate del fumetto si sono proiettate nella quotidianità conflittuale e nella tattica politica dotata di maggior credito, al fumetto tocca rimboccarsi le maniche per ridefinire i confini dell'enormità fumettistica e ritrovare una norma di più attendibile realismo valida anche oltre i bordi della pagina stampata, nei rapporti tra gli uomini in carne e ossa. Accanto ai cattivi disegnati tutti d'un pezzo, che trovano oggi giorno concorrenza al massimo livello della comunità politica internazionale in irsuti figure adusi a roteare la clava, si vengono distinguendo nel fumetto cattivi e supercattivi di malignità spudorata, contraddittoria e grottesca: sia che debbano affrontare missioni impossibili tra le lucertole del pianeta Callisto IV, sia che si barcamenino nel mezzo delle lordure di una socialità depauperata.

Tra i cattivi di una volta, semmai, possono essere ripescati quei supercattivi che, allora riservati per lo più a un pubblico di nicchia e destinati a circolare attraverso le intermittenze e la varietà antologica delle riviste specializzate, oggi possono assurgere alla relativa compattezza del veicolo librario e della riconosciuta legittimità autoriale. I tempi medio-lunghi

delle fortune critiche e la ristrutturazione espansiva del sistema editoriale fumettistico permettono di riportare alla ribalta proposte creative che hanno precorso le misure e le tendenze realistiche del più recente *graphic novel*, o che nei formati editoriali imposti vieppiù dalla voga del *graphic novel* possono trovare nuova visibilità, anche se con il *graphic novel* come genere narrativo di ampio respiro e di coerente verisimiglianza hanno poco a che spartire.

Il caso più clamoroso in tal senso si è delineato nel corso del 2019 a proposito di Massimo Mattioli, giusto pochi mesi prima della sua morte. Dopo che per lunghi decenni le opere di Mattioli erano rimaste fuori dei cataloghi, ecco che i suoi titoli maggiori o nutrite raccolte dei suoi interventi più episodici, frastagliati e corsari vanno incontro a una ostensione del tutto incongrua con la riservatezza dell'autore. Nella virtuosa convergenza dei progetti editoriali, lungo il 2019 si sono allineati in libreria a stretto giro, sotto il nome di Mattioli, *Bazooly Gazooly* (Comicon Edizioni), *Superwest* (Panini Comics), *Squeak the Mouse* e *Joe Galaxy* (Coconino Press-Fandango). Al centro di queste storie ci sono i cattivi e i supercattivi, dediti dal principio alla fine a cattiverie di pensiero, di lingua e di mano, o almeno impegnati in trastulli assai poco raccomandabili, sullo sfondo imperterrito di gigionerie pargoleggianti. Il fatto è che gli stilemi figurativi e narrativi del fumetto umoristico e di quello avventuroso, dalla destinazione adolescenziale, sono qui incrociati fra loro alla maniera dei Warner Bros e degli Hanna & Barbera, e sono fatti cortocircuitare con l'innesto di elementi spuri, di elettrizzante traumaticità, appartenenti a tutt'altra plaga dell'universo massmediatico.

Gli ingredienti topici di amore e morte sono declinati da Mattioli secondo un'oltranza punkettara, all'insegna di *sex & violence*, come si confà alle sedi originarie delle sue pubblicazioni, soprattutto alle riviste dello sperimentalismo *underground* di origine settantasettesca, «Cannibale» e «Frigidaire». L'orrore e il porno, di ascendenza cinematografica e fotograficalistica, nelle tavole di Mattioli tracimano a più non posso, con una desultorietà fitta e gratuita, nel tessuto della composizione fumettistica pupazzettata. Gli occasionali inserti di fotogrammi distonici nelle sequenze delle vignette stilizzate e coloratissime valgono da suggello dell'opera di ricercata commistione tra differenti filiere pop perseguita da Mattioli. Lo scarto stridente che si genera in tal modo nello svolgimento della striscia è una cifra dell'innesto strutturale tra l'agilità cartoonesca e la sfrenatezza

erotico-sanguinaria della rappresentazione. La ridanciana coazione alla violenza di *Tom & Jerry*, nella fattispecie di *Squeak the Mouse*, perde ogni effetto di plastica ricreazione e di reiterazione consolatoria nel momento in cui tra il Gatto Gattivo e il topo s'instaura una reciproca dipendenza di natura sadica e persecutoria, che riesce a oltrepassare la barriera della morte e precipita nell'eterno ritorno del tormento. Se nemmeno l'annichilazione della materia corporale può consentire il riscatto dell'oblio, figurarsi quale conforto possa assicurare l'ebbrezza dell'orgia interrotta sul più bello dalla nemesi dello strazio efferato.

L'altra indispensabile riscoperta dell'annata trascorsa ci riporta a quella covata di *enfants terribles* da cui proviene lo stesso Massimo Mattioli: *Lassù no* (Coconino Press-Fandango) raccoglie tavole e storie brevi di Filippo Scòzzari apparse sparsamente sulle pagine di «Linus», «Alter Alter», «Cannibale», «Frigidaire» e altre testate ancora, fra gli anni settanta e i primi anni duemila. Si tratta di perle in buona misura mai più ripubblicate: la sciatteria pomposa, la dabbenaggine aggressiva e l'avidità paranoica sembrano i marchi di fabbrica dei cattivi congegnati e illustrati dall'autore bolognese. Se quelli di Mattioli sono cattivi coattivi slanciati verso la prestazione distruttrice e la saturazione emoglobinica, quelli di Scòzzari sono anticattivi che rispecchiano una mediocre antiumanità sopraffatta dallo squallore e dalla deboscia. Mentre i supercattivi di Mattioli coagulano intorno a un grumo di forme infarcite di americanismo sino a scoppiarne, gli anticattivi di Scòzzari, dietro la fenomenologia esotico-fantascientifica del costume e della fisiognomica, rimandano a un panorama sociologico di attendibile articolazione, per lo più ricalcato caricaturalmente sul becerato tripudio degli anni ottanta.

Nella produzione recente non mancano coloro che hanno raccolto a proprio modo il testimone del cattivismo esasperato di Mattioli e Scòzzari, ma anche quello del bullismo truculento ordito da Andrea Pazienza nelle vicende di Zanardi, impegnandosi a sostenerlo con una tensione narrativa di ampia arcatura, più confacente alla stagione editoriale del *graphic novel*: come si era già provato a fare su «Linus» Altan in tempi non sospetti, intessendo una diagnosi dell'abiezione attraverso i suoi romanzi sociologici a fumetti, da *Ada a Cuori pazzi a Macao*. Tra i maggiori interpreti del cattivismo fumettistico attuale vi sono Stefano Antonucci, Daniele Fabbri, Mario Perrotta con *Quando c'era Lvi* (Shockdom, 2017), Emiliano Pagani e Daniele Caluri con il ciclo di *Don Zauker* (*Ego Te Dis-*

solvo, Santo subito. Inferno e paradiso, Habemus papam. Venga il mio regno, Feltrinelli, 2019-2020), Marco Taddei e Simone Angelini con *4 vecchi di merda* (Coconino Press-Fandango, 2019).

Il cattivo di Antonucci-Fabbri-Perrotta è proprio «Lvi», un redivivo Benito Mussolini in cui si condensa e si svergogna, attraverso una italianissima parodia di secondo grado, l'ondata nostalgico-reazionaria del sovranismo neofascista: perché l'esperimento genetico che riporta in auge il duce funziona solo a metà: il duce è di nuovo la nostra luce, ma è «negro»! Nel paese dei Don Camillo e Don Matteo non può mancare, poi, lo sbertucciamento dell'ottusità integralista di parte cattolica: se ne occupa il Don Zauker di Pagani e Caluri, proiettato ai fasti nazionali dall'incubatorio livornese del «Vernacoliere». Al contrario dell'ecumenismo mellifluido di cui si sostanzia la pervasività di tanto cattolicesimo militante, le parole e gli atti di Don Zauker sono recisi, protervi. Il suo sì è sì e il suo no è no, ma potrebbe essere anche il contrario perché la sostanza non cambia: tutte le capriole e i magheggi dogmatici sono ammessi, non meno delle soluzioni manesche più spicce e plateali, in base alla necessità di riaffermare il potere spirituale sul mondo della secolarizzazione contemporanea. L'esperimento distopico di Taddei e Angelini, infine, è sorretto dall'ambizioso tentativo di pronosticare gli esiti del giovanilismo *no-future* in un quadro di disgregazione sociale postconsumista e di generale senescenza demografica. Lo scontro fasullo tra generazioni nella competizione per le risorse è duramente illustrato dai tratti scavati nel bianco e nero, dai volti striati di rughe dei personaggi decrepiti e in via di disabilitazione. Il paradosso fruttuoso degli autori è che proprio in quella naturale decadenza delle carni, in quella detestabile grettezza che viene ostentata dai «4 vecchi di merda», nella loro estrema inesausta «voglia di suonare», si annida una riserva di vitalità maggiore di quanto la massa dei giovani a loro artificiosamente contrapposta sia mai in grado di esprimere.

I «cattivi» in versi di Valerio Magrelli e Umberto Fiori di Stefano Ghidinelli

Nei loro ultimi, diversissimi libri di poesia, Valerio Magrelli e Umberto Fiori si proiettano in due strani doppi o alter ego, che ingaggiano una strenua lotta in versi contro l'oscena minaccia dei «cattivi» che li assediano. Ce la faranno a salvarsi? A salvare – per sé, per noi – un'ipotesi di bene cui affidare il senso del nostro essere una comunità interumana, una società?

Anche se a prima vista sono diversissimi, fra i due ultimi libri di poesia di Valerio Magrelli, *Il commissario Magrelli* (Einaudi, 2018) e Umberto Fiori, *Il Conoscente* (Marcos y Marcos, 2019) intercorrono alcune singolari analogie d'impianto, che li legano in un rapporto di contrastata, discorde somiglianza.

L'affinità meno sorprendente, per chi conosce già un po' i loro autori, è che sono leggibilissimi: stilisticamente nitidi, senza stranezze o oscurità sul piano della lingua. Una coincidenza meno scontata è che non si tratta di libri di poesia *lirica*. È vero che in entrambi il protagonista si chiama proprio come l'autore. Ma anche se gli somiglia molto in realtà non è lui – è piuttosto una sua controfigura, un doppio. Nel libro di Fiori, questo doppio-che-si-chiama-come-l'autore coincide con l'io voce, è il soggetto «falsissimamente autobiografico» che conduce il racconto. L'alter ego di Magrelli è invece una terza persona, le cui gesta e opinioni (e parole, a volte) ci vengono riportate dalla partecipe e informatissima voce dell'autore/testimone, nelle vesti di un obliquo dottor Watson di sé stesso.

Simile è anche la funzione, nei due casi, di questo gioco di specchi proiettivo/distanziante. In bilico tra frontalità e travestimento, serietà argomentante e deformazione ironico/grottesca, il «Fiori» e il «Magrelli» finti ci si mostrano assediati da figure inquietanti, rappresentanti di un male determinatissimo e metamorfico che avvelena il mondo di relazioni e condotte, discorsi e valori in cui vivono. Contro questi «cattivi», contro la nostra permeabilità al loro contagio, si gioca la strenua lotta all'ultimo

respiro che i due personaggi ingaggiano: per provare a salvarsi, a difendere e salvare un'ipotesi di bene in cui ritrovare un plausibile senso di appartenenza a una comunità interumana, una società.

La trovata chiave di Magrelli è messa in opera con arguzia brillante fin dalle quinte esterne del libro. Uscito a pochi giorni da *Le cavie. Poesie 1980-2018* (Einaudi), la sua sgargiante copertina gialla sembra subito voler fare il verso alla gloriosa collana "bianca", sede abituale delle sillogi magrelliane. Come prevede l'iconico *layout* di quella, anch'essa presenta, sotto al nome d'autore e al titolo-freddura (*Il commissario Magrelli*, un Magrelli-Maigret!), i versi di una delle poesie del libro – la prima, programmatica: «Visto che tutti i libri / hanno ormai un commissario, / mi faccio commissario / della poesia / e parto sulle tracce dei misfatti / che restano impuniti a questo mondo». Fra titolo e testo campeggia poi la nera saggoma stilizzata di un paio d'occhiali, emblema quant'altri mai adatto a simboleggiare il nesso fra l'autore e il suo doppio commissariesco.

Innescato così, l'ironico gioco di travestimento è poi messo a frutto secondo due direttrici invero assai differenti. La prima, più lieve e divertita, consiste nella protratta presa in giro della *koiné* giallistica che pervade la letteratura d'intrattenimento dei nostri tempi. Ecco allora le un po' *non-sensical* microsinosi in versi dei "casi" che il commissario via via affronta e risolve: costruite in serie, con modalità quasi-combinatorie, le ritmate poesie-tiritera scandiscono il libro con regolarità martellante, una ogni dieci testi a partire dalla V (che recita così: «La vedova del sindaco, / amante del notaio, / avvelena il postino, suo cognato, / per diventare erede / di grandi proprietà. / Lo scaltro commissario, tuttavia, / trova tracce d'arsenico / sui guanti della vittima / risolvendo la trama»); ed ecco la XV: «La zia dell'avvocato, / amante del top manager, / massakra l'impiegata, sua bisnonna, / per diventare erede / di tre conti correnti. / L'astuto commissario, tuttavia, / trova tracce di sperma / sul foulard della vittima / risolvendo la trama»; e via iterando e variando, fino alla LXV e ultima).

Nel resto del libro, tuttavia, il *divertissement* parodistico/metaletterario viene meno, il pedale si fa ben più grave e serio, e la maschera del personaggio-poliziotto cambia funzione, fornendo all'autore lo schermo (tenue) per un'attività non tanto di *detection* quanto di accorato e sentenzioso commento. La sequela di «microstorie e invettive» (ma sono soprattutto invettive) procede attraverso una «piccola ma nutrita enciclopedia del reato», tra frodi finanziarie, omicidi, violenze più e meno efferate, senza

tralasciare i delitti che coinvolgono Stato e forze dell'ordine; anche se la riprovazione più alta spetta a femminicidi, pedofili e incendiari: «Donne, paesaggio e infanzia, / tutto ciò che è indifeso, vulnerabile, / deve restare intatto, / tabù, / SACRO // E le pene? Democratiche, è logico, / e tuttavia liturgiche, corali: / «Qualcuno tocchi Caino»».

Questo è in effetti il vero *fil rouge* del suo arringare: «la riflessione su una legge che spesso, troppo spesso, tende a dimenticare i poveri diritti delle prede», per un equivoco eccesso di tutela del colpevole («Lo Stato, infatti, sta con il colpevole: / non riesce a trattenersi / o a trattenerlo»; «Non c'è niente da fare: il buon cristiano / si commuove soltanto per chi pecca»). A non dar pace al commissario è la mancanza di «simmetria» fra la cedevole condonabilità degli anni di pena e l'irrevocabilità dei «fendenti» inferti («Così i 30 anni diventano 10. / Le coltellate, invece, non sono negoziabili»), fra la «spiccata fotogenia» del «serial killer» e la noiosa fissità dei «serial killed». Così, mentre si chiede «perché gli altri non sentono / quello che sente lui» («Perché vi commuovete per il lupo, / e non per l'agnello sbranato?»), il commissario si proclama sì «pecora, / ma una pecora da combattimento». «In disaccordo pure con la Bibbia», perché «anche dente per dente non va bene» («Possibile che chi compie un reato / paghi quanto la vittima?»), non è da credere però che «sia un forcaiolo»: il suo è semmai «un programma scontato, / vetero-illuminista» e «democratico», riassunto nel reiterato appello a «educare “con furore”» e punire con fermezza, a «terrorizzare ed istruire». Perché come sintetizza il conclusivo *Coro sulla legalità*: «Legalità è legittima se lega il forte / se tutela il debole. // È il nodo che scioglie l'Umano / legandone i legami. // Non c'è legalità fuori da quel legame / dove si stringe per meglio liberare».

Ben più che i modi un po' *tranchant* di cui questo Magrelli uno e bino a tratti si compiace, con piena intenzione, ciò che alla lunga un poco infastidisce, nel suo acuminato e originale *pamphlet* in versi, è tuttavia proprio il registro di assertività sentenziosa, un po' predicatoria, che ne è la nota dominante: nonostante il contravveleno e le scintille della sapiente tecnica versificatoria di Magrelli (quello vero, il poeta), con il suo scaltrito *mélange* di *understatement* e arguzia intellettuale, *pointe* ironica e “staccato” serio/tragico.

Anche *Il Conoscente* è il primo libro di Fiori che segue (ma a distanza di cinque anni) la pubblicazione, negli Oscar Mondadori, della raccolta-summa *Poesie (1986-2014)*. Il nuovo titolo rialza però subito la

posta, presentandosi come l'opera forse più impegnativa, per struttura e ambizioni, che Fiori abbia mai scritto. Composta da 118 testi-tassello, aggregati in capitoli e distribuiti in sei *Parti*, ha la forma di un ampio poema o racconto in versi (una novità, anche se già i precedenti *La bella vista e Voi* – rispettivamente Marcos y Marcos, 2002, e Mondadori, 2009 – in modi diversi puntavano lì). L'andamento, nonostante la consistenza "realistica" di molti aspetti del mondo rappresentato – coi riferimenti sia pur trasfigurati a situazioni e vicende dell'Italia fra anni settanta e ottanta (e la presenza, altra novità, di qualche nome proprio di luogo o persona, a cominciare dal suo) –, ricalca semmai quello di «un sogno – e per certi aspetti un incubo, un'allucinazione» (così l'aletta di copertina). Ma meglio ancora, forse, quella a cui Fiori ci fa assistere è una enigmatica "visione" onirico/allegorica, un'abbacinata *quête* eziologica tesa ad accertare le origini dell'imbronciato scacco, dell'intimo groppo di perplessità e dispetto che, nel testo d'apertura, tormenta e blocca il suo doppio testuale.

Il *Prologo* si apre infatti con una doppia analessi. Dapprima l'io voce rievoca la sconcertante «scena» cui ha assistito «tanti anni fa» e di cui ancora ha, a tratti, «la testa piena». Una sera d'estate, in una lussuosa villa sul mare in cui si tiene «la Convenzione» («Incontri, scambi, battere di ciglia, / docce, equivoci, gare, eventi vari, / pause, sbadigli, digrignare di denti»), all'improvviso qualcuno lo prende da parte e lo conduce sul retro, poi giù per una scala, fino a una buia cripta maleodorante, dove gli mostra «La Collezione»: «casse e scatole» col nome del «padrone di casa» e ricolme di unghie e capelli («Suoi?» «A milioni. / Li conserva, li tiene chiusi qui / da una vita»). Qui il ricordo si interrompe per tornare, con un più fondo tuffo analettico, alle circostanze del primo incontro con il losco figuro che l'ha condotto lì: «Non un amico, no: uno così / è già tanto se è amico di sé stesso. // Diciamo un conoscente, nel senso / che lui mi conosceva (io / solo più tardi l'ho riconosciuto)».

Vecchio compagno ai tempi delle lotte studentesche, ma già allora in sospetto di essere «un confidente», «una spia», il Conoscente appare a «Fiori» su un filobus, in una nebbiosa sera d'inverno degli «anni Ottanta del Novecento». Fra i due si inaugura subito un rapporto assiduo e intimo, molesto e ambiguamente coinvolgente. Senza che sia mai chiaro per conto di chi operi, il Conoscente lo blandisce e provoca, gli addita gli «scrupoli» e le «paure» di cui è «prigioniero»: «Sei pesante, pesante, Umberto Fiori. / Fatti leggero! Mica devi rispondere / del mondo intero».

Con perversa abilità, nei loro furibondi corpo a corpo verbali gli rinfaccia i suoi veri o presunti fallimenti, lo istiga a riconoscere, sotto il velo delle ragioni che professa, un rovescio di malcelata insoddisfazione e rabbia, egoismo e rancore. Ai duelli verbali si alternano gli strani incontri-urto cui il Conoscente lo sottopone: lo conduce all' «Ente», un istituto religioso dove il suo antico desiderio di «essere coro» si scontra col fastidio per il colosso abbraccio degli altri, per il modo in cui «gnàulano» e «storpiano» il suo stesso nome («Scolta, Alberto» / ruggisce uno «vuoi essere mio amico?»»). Quindi gli mostra il dossier conservato su di lui nell' «archivio», irridendo l'ingenuità cieca con cui quelli come lui hanno creduto nell' «Avvento / del Mondo Giusto, della Verità, / di un più autentico Noi». Ed ecco allora il viaggio fino al paesotto brianzolo dove il Conoscente promette di presentarlo, finalmente, al «grande Mandante, quello / che regge l'intero gioco», da «*dietro, sotto*» le apparenze della storia. Lì «Fiori» incontra «il signor Olindo»: ometto insignificante e rozzo, fascistoide e qualunque, emblema della «razza maledetta / che da secoli infesta questo paese»: così inveisce «Fiori», ormai fuori di sé, e salterebbe alla gola dell'Olindo se il Conoscente non lo fermasse.

Il culmine del grottesco percorso di rieducazione si consuma nel fascinosa *setting* della «Convenzione» (un'isola con vulcano, che ricorda Stromboli). Qui il Conoscente si tramuta in «*sdottore*», «*Cappio dell'impersonale*» e «*Scoordinatore delle Rincorse Oltreumane*»: improbabile terapeuta-deformatore (di coscienze come del linguaggio), ai suoi adepti/pazienti propina sedute di «*ampiocoscianza*» e «tornei di *Wah*», «gare di insulti» e intricate «danze della piovra». Imbronciato e recalcitrante, «Fiori» ogni tanto evade dal folle consesso pagaiando in canoa verso la solitaria valletta dove un giorno ha scoperto, fra i cespugli, delle rovine di marmo scolpite, di fronte alle quali – senza spiegarsi bene perché – si commuove; o amoreggiando con la sensuale Selva (la donna che rimpicciolisce). Poi, la visita alla Collezione: alle sue proteste («Che cosa dovrei capire?») il Conoscente risponde con la solita lezione: «Macché *carpire*... macché *candire*... andiamo, / abbandonati un po', smetti di farti / tante domande inutili. Lascia che l'Opera / ti attraversi...». Ma quando poco dopo, durante una delle rituali danze-orge in villa, il Conoscente invoca «forbici» e «rasoi» per sottoporre anche i nudi corpi dei convenuti alla «tonsura», «Fiori» si ribella definitivamente: sfida lo «sdottore», lo lascia a terra rantolante di rabbia. E scappa.

Nella sesta e ultima *Parte*, composta di un unico intenso capitolo, «Fiori», ormai solo, si inerpicca sulla scoscesa parete del vulcano. Mentre il sole volge al tramonto, nello sforzo del confronto – fisico, mentale – con il selvaggio paesaggio che lo circonda, sente montare in sé uno slancio riappropriante per gli elementi del mondo, per le parole che possono (sì, possono) dirlo. Poi d'un tratto si fa buio, il cielo si copre, si scatena un temporale: a un passo dalla vetta, un fiume d'acqua e fango lo travolge e trascina a valle. La mattina dopo, quando si risveglia, riprende l'ascesa. E raggiunta la cima ci trova loro: «Alberto! / Cos'è che ci fai, qua?». L'incontro con l'espansiva e appiccicosa combriccola dell'Ente segna il crollo desublimante anche dell'illusoria palingenesi appena vissuta. Poi il più tontolone gli offre dell'acqua, lui la rifiuta ma quello insiste, in un niente tutti gli sono addosso e – fatti «mucchio» «mischia» – rotolano giù per il monte. Per un po' «Fiori» cerca di divincolarsi. Poi, «una buona volta», si arrende: «Mi sono sciolto, mi sono / lasciato andare, sì. La grande discesa / mi governava. Dopo tre capriole / l'abbraccio si è disfatto. Ero solo. / Più grave, più leggero». E proprio allora, alzando gli occhi, «in mezzo al mare, laggiù / ho visto avvicinarsi la mia nave».

Non c'è dubbio che il senso complessivo del racconto consista nella messa in figura dell'angoscioso, inestricabile groppo storico-esistenziale in cui si è strozzato il destino di tanti «Umberto Fiori»: di tanti intellettuali passati attraverso il rovesciamento della intensa e tragica stagione dei settanta nella oscena vertigine edonistico-deresponsabilizzante degli ottanta (con la minaccia – di cui la Collezione è emblema – di una resa totale alla coscienza dello spaventoso destino di nullificazione che è «il Risultato» del nostro esistere, individuale e collettivo). Così come è evidente che, nella messa in figura di quello scacco, c'è poi qualcosa che riguarda più da vicino quello speciale «Fiori» che è il Fiori poeta: qualcosa che ci dice quanto a fondo – quanto dolorosamente e reattivamente – la sua voce, la sua pronuncia «senza bravure», affondi le radici nella desolazione di quel trauma. Ma tutto questo non risolve o spiega totalmente l'enigmatica carica di suggestione del libro, il suo fascino ambiguo e perturbante. Di cui non resta che rassegnarsi ad avere «la testa piena», almeno per un po'.

I cattivi del noir sono cattivi davvero?

di Carlo Tirinanzi De Medici

Il genere noir tende a confondere i piani morali. Le vittime sono anche carnefici, i cattivi finiscono per sembrare buoni e il testo è sull'orlo della disgregazione schizofrenica. L'ordine globale è mantenuto dalla paranoia, che permette di individuare dei "veri" cattivi solo nella distanza sociale e narrativa: dal detective e dal lettore.

Nella narrativa d'indagine la crisi che il detective-superuomo di massa (come lo chiamò Umberto Eco) deve sanare è la rottura dell'ordine causata dal delitto. Attraverso il processo semiotico dell'indagine si ricostruisce la verità che ristabilisce l'ordine violato e puntella il sistema sociale minacciato dal delitto. Le qualità eccezionali del detective-superuomo gli permettono di ristabilire anche un principio morale che il delitto aveva infranto, dove morale e ordine sociale vanno di pari passo: la vittima è innocente, intrinsecamente "buona", e il colpevole è di converso "cattivo". Invece nel noir l'investigazione garantisce un principio di coerenza limitato, circoscritto; l'ordine appare sempre prossimo al tracollo nonostante gli sforzi del detective. La struttura dell'investigazione è un enunciato momentaneo, non garantisce una tenuta globale del senso che sia capace di redimere lo sconquasso del reale. La veridizione che prende forma nel noir, infatti, non contempla il passaggio da un regime di segreto (essere e non apparire: essere colpevole e non mostrarlo) a uno di verità (essere e apparire), ma oscilla tra il segreto e la menzogna (apparire e non essere). Di qui le classiche città del noir, labirintiche, diverse da quel che sembrano; di qui lo statuto morale di colpevoli e vittime, decisamente più incerto di quanto non accada in altre forme di narrativa d'indagine.

I colpevoli infatti non sono più assolutamente malvagi. Anzi, producono un effetto dissonante: forse il criminale del racconto *Ragazzo da bruciare* di Giorgio Scerbanenco (in *Milano calibro 9*, Garzanti, 1969), Luca, è ossessionato dal denaro perché così è anche la sua famiglia, col padre che tenta disperatamente il guadagno facile di una vincita alla

schedina? D'altra parte il benzinaio che uccide Luca agisce spinto dalla vendetta, non dalla giustizia, e sin dall'*Oresteia* sappiamo che i due concetti sono antitetici: dalla struttura comica si passa a una tragica. Così in *Sarti Antonio e il malato immaginario* (Cappelli, 1988) di Lorian Macchiavelli i colpevoli dell'omicidio di due giovani di buona famiglia hanno agito in nome della vendetta, dato che i loro genitori sono responsabili della diffusione dell'eroina a Bologna.

In diversi romanzi di Alessandro Perissinotto, poi, il *blurring* morale è dominante: in *Per vendetta* (Rizzoli, 2009) il colpevole viene indagato a fondo, le sue motivazioni soppesate e delucidate fino al punto che il delitto assume contorni quasi accettabili poiché il protagonista reagisce all'ingiustizia di un golpe e alla perdita che ha subito. Un personaggio "buono" che le circostanze hanno costretto a compiere azioni "cattive".

In *Romanzo criminale* (Einaudi, 2002), traslando su un piano romanzenesco la storia della banda della Magliana, Giancarlo De Cataldo più che flirtare con la fascinazione per il male, per i belli e maledetti, situa i suoi protagonisti in un campo dove la moralità non solo non coincide più con la legge (così già in Scerbanenco), ma nemmeno con un valore condiviso come l'atavica legge della vendetta. Compiono azioni violente, uccidono, spacciano eroina, perché reagiscono al loro ambiente, come accadeva in Zola, ma senza l'imbragatura morale (autorale) che conteneva le azioni di una Nanà. Il Freddo e gli altri non sono da compatire se non per il loro destino tragico. Semmai sono da ammirare: le proporzioni di questi personaggi sono epiche, ed epico è il sottotesto che lega la fondazione di Roma e l'ascesa della banda. Cattivo è lo Stato, che lascia le borgate in povertà e tollera la mafia. I criminali non sono né cattivi né buoni, se non in base al codice morale che li caratterizza e che essi stessi si danno. Dover-essere e dover-fare si modalizzano in base al livello passionale della moralità, perché la loro adesione al proprio codice morale è anche un'adesione a sé stessi – essendo il codice loro, proprio, privato. Per dirla con un autore di musica leggera contemporanea: «i cattivi non sono cattivi davvero».

Se osserviamo le vittime, poi, la situazione diventa ancor più caotica. Daniele Giglioli ha illustrato con intelligenza i caratteri dell'ideologia vittimaria e il suo ruolo nel nostro tempo: la promessa di un'identità forte, che garantisce coerenza in opposizione al processo di disgregazione della soggettività, ricostituisce anche un polo assiologico (e morale) finalmente stabile. «Come potrebbe la vittima essere colpevole, e anzi responsabi-

le di qualcosa? Non ha fatto, le è stato fatto. Non agisce, patisce», scrive Giglioli. La vittima è l'opposto del carnefice, l'opposto di un colpevole: è innocente, è portatrice di caratteri positivi, anche a livello morale. Diventare vittime lava tutte le colpe, significa diventare "buoni". Ma nel noir anche questa opposizione evapora e la vittima è spesso a sua volta colpevole. Così i giovani uccisi in *Sarti Antonio e il malato immaginario* sono parte di un sistema che contemporaneamente truffa la sanità italiana e produce eroina; in *L'assassinata è ancora viva* di Scerbanenco la donna del titolo in realtà era parte di un complotto spionistico; in *Fabbrica delle vedove* Ettore Rudavello viene ucciso dalla moglie per il premio assicurativo sulla sua vita, ma egli è un avvocato che sfrutta cavilli legali per far assolvere i colpevoli. La vittima di omicidio che apre *Falange armata* (Metrolibri, 1993) di Carlo Lucarelli è un ultrà neonazista. Per tornare alla canzone citata prima, «anche i buoni non sono buoni davvero».

Nemmeno gli eroi se la passano benissimo. I detective del noir hanno smesso i panni superomistici di uno Sherlock Holmes per indossare, almeno in alcuni casi, addirittura quelli antitetici degli inetti. Non solo nella narrativa d'indagine *highbrow*, da Friedrich Dürrenmatt al *Filo dell'orizzonte* (Feltrinelli, 1986) di Antonio Tabucchi, fino alla *Trilogia di New York* (Rizzoli, 1987) di Paul Auster, i detective faticano a ricostruire il puzzle (ammesso che ci riescano), lo fanno per caso o grazie a interventi esterni. Sarti Antonio, ad esempio, è un personaggio intellettualmente modesto, ha una memoria prodigiosa, ma è incapace di collegare i pezzi dell'indagine e per questo deve rivolgersi a Rosas, quello che secondo i canoni del giallo classico sarebbe la sua spalla. E tra le qualità perse c'è anche la "bontà": i detective hanno spesso innegabili tare morali. Dal Duca Lamberti di Scerbanenco, medico radiato dall'albo per avere praticato l'eutanasia, allo stesso Sarti, un piccoloborghese qualsiasi ostile ai giovani di sinistra, per i quali prova ribrezzo, pronto a lagnarsi per i bei tempi andati, anche capace di approfittare della sua posizione. Proprio con Macchiavelli il noir italiano diventa «una galleria di uomini mediocri e sostanzialmente perdenti» (Paolo Giovannetti, *Il borghesuccio che c'è in noi*, in *Tirature '10*, p. 34), perché Scerbanenco cerca ancora di contenere gli aspetti più controversi (socialmente ed eticamente) delle sue storie.

L'ispettore Coliandro, protagonista di *Falange armata*, ha un orizzonte mentale ristretto, è razzista, ignorante, tendenzialmente stupido. Il commissario De Luca, altro longevo personaggio di Lucarelli, è un

ex fascista sostanzialmente impenitente, fascista non per passione ma per comodità: «C'è da risolvere un caso, da trovare qualcuno? Io lo risolvo e io lo trovo. Mai torturato nessuno [...] Non sono stato nella Squadra Politica perché ero fascista, lo ero come lo erano tanti, non me ne fregava niente...» (*L'estate torbida*, Sellerio, 1991, p. 109). L'insistenza con cui De Luca difende questa posizione è indicativa del fatto che sa perfettamente, in realtà, di essere colpevole. Ancora, in *Lupo mannaro* (Theoria, 1994), sempre di Lucarelli, il protagonista è un debole, insicuro, uno che non sa agire, come ha dichiarato Lucarelli stesso. Poli Ugo, «l'Archivista» protagonista di alcuni romanzi di Macchiavelli, è un personaggio sgradevole e malvagio: debole con i forti e forte con i deboli, ipocrita, violento, desideroso di un ritorno all'ordine di stampo parafascista. Un Dirty Harry al ragù, che – nella miglior tradizione – associa ai difetti morali quelli fisici (è zoppo). Rocco Schiavone, protagonista di una fortunata serie di romanzi di Antonio Manzini, arrotonda lo stipendio facendo da basista o rivendendo gli oggetti sequestrati.

Nel noir insomma l'ambivalenza è ovunque: il buono è anche cattivo, la vittima carnefice, l'innocente colpevole. Nulla è come sembra. Sono opere popolate da figure ambigue che si rivelano sempre essere al contempo una cosa e il suo contrario. Ma il gioco del rovescio porta alla disgregazione schizofrenica, secondo la lezione di Matte-Blanco per il quale l'inconscio è retto da un sistema in cui la logica aristotelica – e dunque il principio di non contraddizione, se A è vero allora non-A è falso – non vale. Il discorso indagatorio – la struttura verbale che resiste alla dissoluzione sintagmatica propria dello schizofrenico – può opporre solo un freno locale, incapace di ricostituire un ordine globale (una coerenza semantica a lunga portata), compito affidato semmai a un dispositivo classicamente postmodernista (con Jameson) come la paranoia.

Questa emerge proprio dalla fluidità semantica che investe il reale (la veridizione che oscilla tra menzogna e segreto; il ruolo dei personaggi in bilico tra vittima e carnefice e così via), rendendo le percezioni sempre fallaci, eppure oppone un discorso che garantisce coerenza a lunga portata nel testo. I pochi “cattivi-cattivi” che compaiono sono parte delle istituzioni (perché membri dello Stato: così i poliziotti corrotti di *Falange armata*, i servizi segreti in *Pulvis et umbra* di Manzini – Sellerio, 2017 – e in *Romanzo criminale*; e così accade anche in molti romanzi di Massimo Carlotto...) o di quel ceto medio produttivo che la narrazione pubblica vorrebbe come

spina dorsale dell'Italia (l'ingegner Velasco nel *Giorno del lupo* – Granata, 1994 –, che Lucarelli caratterizza proprio come imprenditore vincente, decisionista; i medio-altoborghesi benestanti di molti romanzi di Manzini o Macchiavelli) o, anche, di un sistema criminale ben inserito nei gangli del potere economico-politico (*Non è stagione* di Manzini – Sellerio, 2015 –, svariati romanzi di Lucarelli...).

Entro un discorso complottistico il detective anche se “cattivo” può apparire (raccontarsi) come figura positiva, proprio perché come si è detto è dotato di un codice morale sempre individuale-privato laddove i codici sociali, pubblici, apparentemente univoci sono gusci vuoti, maschere, inganni. Ennesimi elementi di disturbo, abbagli, discorsi mistificatori: ciò che la società ha stabilito è sempre sospetto. Questa compattezza morale a negativo (i cattivi veri sono gli altri) permette di tenere a bada la deriva schizofrenica, letteralmente di allontanarla dalla scena: il superomismo dei cattivi, la perdita di sfumature, avviene nella distanza perché i “cattivi-cattivi” sono fuori della portata del detective e del lettore medio: palazzi del potere, quartieri bene ecc. Dunque si potrebbe aggiungere una strofa alla già citata canzone pop: i cattivi sono cattivi solo se sono gli altri. Una lezione morale, questa sì, certo non da imitare, ma da tenere a mente.

I polemisti cattivi: Giordano, Forchielli, Paragone e Montanari

di Luca Gallarini

Siete disturbati da strani pensieri nel cuore della notte? Provate un senso di terrore perché «l'Italia non è più italiana»? Voi o i vostri familiari avete mai visto profughi, predoni o cervelli in fuga? Se la vostra risposta è sì, leggete pure i polemisti cattivi. Scoprirete che gli intellettuali «dalla parte del torto» rispolverano le idee e le pose, tutt'altro che nuove, del conservatorismo anarcoide, di cui forse è meglio diffidare.

Più di trent'anni sono passati, da quando un fiume di «melma psicomagnetica» invase New York, condensando in forma liquida le marachelle e i cattivi pensieri di milioni di persone (*Ghostbusters II*, 1989). All'epoca ci pensarono Peter, Egon, Ray e Winston, con i loro zaini protonici, a riportare il sorriso in una città incattivita, governata da politici pre-trumpiani («Trattare il prossimo come mota» sbraitava il sindaco «è sacrosanto diritto di ogni newyorkese!») e pervasa da istinti animali: «Una volta mi trasformai in cane» dichiarò un testimone «e loro mi aiutarono». Ma oggi, al tempo del cattivismo populista, se ti trasformi in cane nessuno ti aiuta, e anzi c'è il rischio che qualcuno ti esorti ad abbaiare più forte. Inutile citofonare agli intellettuali progressisti, ancora afoni dopo la Guerra Civile del cetto medio riflessivo (ultima battaglia: 4 dicembre 2016), o combattivi sì ma poco empatici: Carlo Calenda è bravo e sveglio, poi però ti confessa che a sedici anni aveva già fatto un figlio, un film e un sacco di soldi, e allora *gauche caviar, adieu!*

Una voce subdolamente amica, disponibile a offrire bersagli vecchi e nuovi al rancore e alla rabbia dilaganti, viene invece da una pattuglia di polemisti multitasking, che non temono il confronto in campi diversi del sapere e della vita pubblica. Si tratta in parte di vecchie conoscenze, abilmente riciclatesi come *opinion maker* cattivisti: Mario Giordano, ex direttore del «Giornale», è un volto storico di Mediaset, mentre Gianluigi Paragone, ex «Padania» e senatore apolide, è stato per anni il dominus

dei programmi meno politicamente corretti della Rai e di La7. A questi si aggiungono due nomi spuntati dal nulla, ma pieni zeppi di *Zeitgeist*. Pensiamo ad Alberto Forchielli, bolognese giramondo e imprenditore di successo: esiste davvero o ce lo siamo inventati? Stravaccato sul divano del salotto, Forchielli scrive sul suo blog personale e, in collegamento da casa, predica «umiltà e poche pugnette» nei talk televisivi. Ma le sue radici affondano nella mitopoiesi pop di *Zelig*, in quello straordinario personaggio che era l'assessore Palmiro Cangini di Roncofritto, ideologo del buon senso («Fatti, non pugnette!») e fustigatore dei fuoricorso del Dams, fermi al secondo esame di «Storia dei Siti Porni».

Poi certo è arrivato Crozza, con la sua imitazione più vera del vero, e il sofà è diventato un'ossessione, grazie a quei simpatici artigiani che a settembre ci ricordano che Natale è vicino, ed è tempo di regalare al gatto un tiragraffi gigante. La stessa cosa, o quasi, si può dire di Tomaso Montanari, professore all'Università per Stranieri di Siena: è un intellettuale poco noto al grande pubblico ma impaziente, come altri storici dell'arte, di fare il ministro o il sottosegretario, nella convinzione che dal *Buon governo* di Ambrogio Lorenzetti (1338-1339) alla politica di oggi il passo non sia poi così lungo.

A naso, si potrebbe affermare che i primi tre siano di destra e il quarto di sinistra, ma a ben vedere la situazione è più complessa. E pure a ben sentire: la sigla di *Fuori dal coro*, programma populista di Giordano su Rete4, è *Another Brick in the Wall* dei Pink Floyd, e cioè la stessa dell'anteprima di *In onda*, l'approfondimento serale amatissimo dai «maratoneti» di Mentana, che d'estate seguono La7 in streaming mentre si ingozzano di pita gyros sulle isole greche. Ennesimo esempio del rimescolamento in atto a livello culturale e politico: la contrapposizione tra progressisti e conservatori lascia il posto a una più incerta distinzione tra chi si sente rappresentato e protetto dai ceti dirigenti (o legittimato nelle scelte di vita) e chi invece no. È intorno a questo discrimine che si muovono i quattro opinionisti, decisi a diffondere il loro messaggio di aggressività liberatrice in televisione, sui giornali, sui social e infine in libreria: terreno scivoloso e però ineludibile, perché è vero che si può cantare «fuori dal coro», ma all'effetto nobilitante del libro cartaceo nessuno può o vuole rinunciare, come spiega l'*Almanacco delle classifiche di Tirature '20*.

Il polemista più a suo agio con la forma libro è sicuramente Giordano, che, quando si toglie la maschera da showman isterico, dimostra di

saper scrivere. La sua ultima fatica, *L'Italia non è più italiana. Così i nuovi predoni ci stanno rubando il nostro Paese* (Mondadori, 2019), aggiunge una nuova categoria ai nemici più o meno reali della gente perbene, già asse-diata da profughi, pescecani, avvoltoi, sanguisughe e spudorati (cito dai titoli dei libri precedenti), ma soprattutto ci offre un'inchiesta condotta sul campo. Nel suo reportage sull'Italia sconfitta o sfigurata dalla globalizzazione, Giordano si muove di persona, tocca con mano i problemi e raccoglie le testimonianze, più o meno genuine, di chi riconosce nel forestiero un famoso giornalista. Verrebbe voglia di partire con lui: per capire se in macchina ascolta i Pink Floyd, e per scoprire luoghi sconosciuti e storie dimenticate. Si va dal gossip sul castello di Casalborgone (Torino), acquistato da una setta di americani che si occupano di transessualità e teletrasporto, al dramma di una fabbrica nel Canavese chiusa da una multinazionale, dalla scomparsa del cinema Apollo a Milano, sfrattato dal negozio Apple, al fallimento del signor Vittorio, nonagenario imprenditore della plastica che va in ufficio tutte le mattine.

Alla fine di ogni storia, e nei tioletti dei capitoli, il verdetto è sempre lo stesso: «Cucù, l'Italia non c'è più», «La Cina è (troppo) vicina», «Franza o Spagna, chiunque ci magna» e così via. Fino al rimpianto per la perdita di una tradizione posticcia: «O mia bela madunina che te brillet con l'iPhone» ammicca alla nota canzone di Giovanni D'Anzi, che risale agli anni trenta del Novecento.

Tutto già visto e già sentito? Sì e no, perché al di sotto degli appelli alle “signore mie” e ai rispettivi mariti, che sono il pubblico di Rete4 ma non necessariamente i lettori impliciti di questo libro, si cela un messaggio più articolato: meno populista, più borghese, modernamente conservatore e un tantino reazionario. Per coglierlo bisogna fare attenzione alla *Premessa*, dove la dedica alla figlia Alice, che «nonostante tutto vuole vivere in Italia», fornisce il pretesto per una visita alla casa dei nonni: il «rudere sepolto nel verde» a Ca' di Fra', dove la famiglia Giordano raccoglieva le ciliegie a giugno e l'uva a settembre, con un bel prato attorno e il ciabòt (il capanno nel vigneto) ormai sommerso dai rovi. Povero ciabòt, che a pensarci bene... basterebbe una mano di vernice per affittarlo con Airbnb.

Quest'ultimo dettaglio, lo ammetto, me lo sono inventato, ma è verosimile: Giordano s'indigna, sostiene che «abbiamo perso la strada» e vagheggia una classe borghese legittimata dal recupero un po' turistico del proprio passato contadino, di un'epoca cioè di piccoli imprenditori agri-

coli. Per fare cosa? Ma è chiaro: per proporsi come cittadini del mondo e piemontesi nell'anima, o meglio per distinguersi dai parvenu che non hanno «nessun contatto con il nostro territorio, persone che arrivano dai mestieri più diversi, che spesso non sanno nulla della nostra storia». Si capisce quindi come possano coesistere due Giordano a prima vista inconciliabili: il conduttore che in televisione spacca le zucche di Halloween con una mazza da baseball, per difendere la tradizione cattolica, e il papà benestante che racconta con orgoglio il percorso di studi internazionale della figlia: quarto anno di liceo all'estero, in Kentucky, con tanto di «lancio dei cappelli al Graduation Day» e «pranzo dalla mamma americana», sei mesi alla Sorbona, soggiorni a Heidelberg, Berlino e Amburgo, dottorato in filosofia a Tolosa.

All'elenco manca giusto il proverbiale «rutto libero», ma forse non è un caso: la reazione scomposta, rozza e rovinosa è il risarcimento morale che Giordano accorda agli sconfitti, a chi non è in grado di competere nelle nuove professioni, o anche solo di comprendere i cambiamenti in corso. Giordano, insomma, incita chi resta indietro a colpire a sangue le zucche nell'orto, così magari non gli verrà in mente di spaccare le altre. E quando il senso di colpa invade anche le zucche vuote, ci pensa il sentimentalismo mélo, a far tacere la coscienza. Il libro dedicato a «quelli che si riempiono le tasche con il business degli immigrati» (*Profugopoli*, Mondadori, 2016) si apre infatti con una dedica furbissima alla cara mamma: «a te e a tutti quelli come te, ai tantissimi volontari per bene, gente onesta e dal cuore d'oro».

Chi invece il cuore ce l'ha d'oro non per bontà, ma perché è ricco sfondato, è Forchielli: «economista sui generis, anticonformista e schietto, uomo globalizzato dal 1980», secondo il risvolto di copertina di *Muovete il culo! Lettera ai giovani perché facciano la rivoluzione in un Paese di vecchi* (Baldini&Castoldi, 2018), ma io aggiungerei anche *tiger mom*. Nella sua letterina, il guru di Bologna getta le basi di un superomismo precoce e sovranazionale: «le scelte fondamentali per la vita futura si prendono molto prima di un tempo, al più tardi dopo la scuola media. E se scegli di non scegliere, la prendi ugualmente nel culo, perché le porte si chiudono un giorno dopo l'altro, inesorabilmente». Per ogni porta che si chiude in patria c'è un portone nel mondo global, a patto di avere le chiavi giuste, o meglio un bazooka. L'alternativa alla «pugnetta» da sfigati è infatti «l'EMBA (Executive Master of Business Administration) part-time associato a un

dottorato di ricerca in biologia, informatica, ingegneria», mentre del tutto effimera è l'opzione di «imparare seriamente una professione manuale»: chi vuol fare il pizzaiolo o l'idraulico non legge il pamphlet del titolare di un fondo di private equity.

Apparentemente, siamo al solito tiro al piccione contro le lauree umanistiche: «amate con tutto il cuore la filosofia? Sempre che non abbiate i soldi di Gianluca Vacchi, [...] studiatela per i fatti vostri, nel tempo libero!». Ma questa è una disciplina olimpica che ha ben altri campioni: Stefano Feltri, per esempio, da qualche anno si è imposto come autorità in materia, e lascio a voi immaginare quale possa essere una delle *7 scomode verità che nessuno vuole guardare in faccia sull'economia italiana* (Utet, 2019).

Il problema, qui, è la compatibilità tra le aspettative di una generazione laureata in massa, nonché libera da vincoli territoriali (con un passaporto europeo vai dove vuoi), e le occasioni effettive di crescita professionale. Forchielli non parla a un manipolo di studenti prodigio, bensì a una moltitudine di giovani adulti che hanno più o meno gli stessi titoli di studio; giura di voler vendicare il «milite Michele», trentenne morto suicida per disperazione, ma poi indica traguardi irrealistici e francamente «sboroni». Le sue parole, in sostanza, sono scintille in una pozza di benzina, sebbene pochi se ne siano accorti. Forse perché l'eugenetica del merito si è mangiata la coscienza di classe, radicandosi a tal punto nell'immaginario collettivo che le vittime la pensano come i carnefici, l'assalto fallito alla vetta diventa un «insulto ai sogni» e lo stesso Forchielli, figlio di un docente universitario, può vantarsi di essere un «ragazzo di strada» (intervista di Roberto Caroli per Ceramicanda, YouTube).

Un vezzo? No, un ritorno a Ca' di Fra' anche per lui: l'anelito di conquista di un estero sempre più lontano (Boston, Washington, Singapore, Hong Kong, Shangai, Bangkok e Santiago del Cile) stimola per reazione il sogno di un cantuccio agreste, dove ci si rotola sulle balle di fieno e si gioca a pallone tra i bricchi. E quando le balle non ci sono più, perché nel campo hai costruito una fabbrica, le racconti a te stesso e ti crei un avatar su misura, come ha fatto Enrico Grassi, l'imprenditore di Viano, provincia di Reggio Emilia, che va in giro vestito da cowboy (lo trovate tra il pubblico di Forchielli, nel video di cui sopra).

Dopo tanto *Southern pride* in salsa emiliana, reprimi a fatica il nervoso: «Ti abbraccio Alberto, ciao. Ci aggiorniamo». Passo allora a Gianluigi Paragone, che nel suo *La vita a rate. Il grande inganno della mo-*

dermità: soldi in prestito in cambio dei diritti (Piemme, 2019) discetta della «frenesia dei tempi moderni», un evergreen che ci riporta ai bei tempi e ai temi del liceo: «Oggi come oggi, alle soglie del Duemila...».

Il saggista gialloverde, va detto, è solo un pallido riflesso del Paragone che vediamo in tv o sui social, autore di una video-pernacchia all'ex compagno di movimento Luigi Di Maio, declamata col ciuccio in bocca. E non potrebbe essere diversamente: «terminato nel bel mezzo di una crisi politica», il libro tradisce l'imbarazzo, o la noia, di chi siede in Parlamento ma vorrebbe pontificare dal divano assieme a Forchielli, che invita a «ridere in faccia al politico di turno che ci racconta le solite balle». Dico o non dico, Dibba o Giggino, sogno o son desto? Sappiamo poi come è andata a finire.

Non tutto però è perduto, perché *La vita a rate*, pur nella sua ambiguità ideologica, dà voce a un aspetto importante del populismo 2.0: il vittimismo a volte querulo, altre invece astioso, che si accompagna alla perdita di fiducia nella democrazia rappresentativa, e che fa *pendant* con la reazione garibaldina auspicata da Forchielli («i cittadini devono tornare a fare i partigiani»). Prima ancora che un sopruso, all'origine della condizione di umiliato vi è dunque un sentimento di esclusione: per questo motivo, Paragone non offre soluzioni ma assoluzioni, libera cioè il lettore dal senso di colpa e dalla vergogna per la sconfitta (non importa se reale o immaginaria) suggerendogli i nemici da abbattere. Entità astratte, bersagli buoni per le frustrazioni di ogni tempo e luogo: «i nuovi padroni, il sistema, le big tech, i signori del debito». Gli unici nomi che fa sono quelli degli opinionisti di cui vorrebbe prendere il posto: Gianni Riotta, Federico Fubini e Carlo Cottarelli.

A stupire non è tanto il recupero di un antico spauracchio (la rata o la cambiale), ma l'indisponibilità a fare i conti con i veri condizionamenti sovraindividuali dei prossimi anni. Anzitutto i cambiamenti climatici, ben più pericolosi e complessi del «telefonino a rate», e a seguire le ragioni non solo economiche dei fenomeni migratori in corso: «L'avvenire non è più tempo ma spazio. [...] Per realizzare l'utopia e appagare il desiderio ti metti in viaggio, non combatti», ha spiegato il politologo Ivan Krastev («L'Espresso», 20 gennaio 2020).

Per fortuna a Ca' di Fra', accanto al ciabòt, di posto ce n'è, e gli altri due già aspettano Paragone per una partita come da ragazzi: «Ci bastava poco. Due zaini o due felpe e facevi la tua porta, così come quelli dell'altra

squadra. [...] Pari o dispari per la palla e si cominciava a giocare, il pallone iniziava a rotolare» (*La vita a rate*). Roba che se passa di lì Max Pezzali si mettono tutti assieme a scrivere una canzone. Ma forse è meglio attendere che arrivi in squadra un quarto giocatore, pure lui ossessionato dai ricordi di gioventù: «Il piccolo libro che state per leggere è [...] un invito a liberare la parte di noi che è rimasta fedele alle aspirazioni, alle convinzioni, all'etica di quando eravamo bambini». Un poeta crepuscolare e tisico? No, chi scrive è Tomaso Montanari, e il «piccolo libro inutile» si intitola *Dalla parte del torto. Per la sinistra che non c'è* (Chiarelettere, 2020). Di professione, ricordiamolo, l'autore fa il docente universitario, ma il risvolto di copertina, roboante come un cocodrillo giornalistico, punta molto più in alto: «È sua la voce più radicale che in questi anni si è levata contro l'asservimento del patrimonio culturale alla logica del mercato e della disumanizzazione. La sua battaglia per la cultura e l'ambiente è una battaglia per il pieno sviluppo della persona umana».

Come si evince dai miti propositi, Montanari non aspira a diventare un interprete dei nostri tempi, bensì a scalzare un'intera classe politica, per «invertire la rotta e ritrovare le ragioni di credere e di lottare per un mondo più giusto». Il suo cuore batte a sinistra, ma palpita assieme ai colleghi di destra. È comune la pretesa, o forse l'illusione, di porsi come interlocutore degli offesi in nome di un buon senso che cancella le divisioni di classe e cultura: «Non sono un politico, né uno scienziato della politica, un sociologo o uno storico. Non sono un addetto ai lavori: tuttavia nelle prossime pagine vorrei provare a prendere la parola, in prima persona e da cittadino».

Siamo alle solite: se Montanari è un semplice cittadino, allora Forchielli è un ragazzo di strada, Giordano un fustigatore di fighetti cosmopoliti e Paragone un novellino della politica. In realtà Montanari è un accademico che ostenta un radicale disinteresse (che poi altro non è che un privilegio professionale) per le dinamiche socioeconomiche e le loro inevitabili contraddizioni. Solo così, può dire che «l'imprenditoria della paura» di una «destra violenta e a tratti esplicitamente neonazista» ha «radici profonde nel tradimento di quella che continua a chiamare sé stessa sinistra».

La forzatura è evidente, e non avrebbe nemmeno bisogno di ulteriori commenti, se non fosse che da simili premesse scaturisce una visione del sapere umanistico un po' inquietante, che annulla le distinzioni stori-

che o ideologiche, e porta acqua all'egemonia culturale populista. Il libro è infatti uno zibaldone di citazioni dotte pescate a caso, affastella cioè in modo incongruo Giorgio Caproni e papa Francesco, Mario Rigoni Stern e Pier Paolo Pasolini, Christian Raimo e Corrado Augias... Aggiungo solo che è significativo l'entusiasmo di Montanari per una personalità affascinante ma contraddittoria come il *Tory anarchist* George Orwell, «forse il maggiore scrittore politico del Novecento». È un'etichetta, quella di conservatore anarchico, che rappresenta bene, con le dovute sfumature, tutti e quattro i polemisti. Suona allora profetica l'opera del Lorenzetti, che, nel Palazzo Pubblico di Siena, e a futura memoria anche degli storici dell'arte, accanto al *Buon governo* dipinse quello *Cattivo*.

La necessità di un buon cattivo

di Tina Porcelli

*Nei film, il ruolo del cattivo ha una funzione fondante quanto quella dell'eroe, e un'importanza «cardinale». Sono i cattivi i personaggi che più restano impressi nell'immaginario del pubblico: da Hannibal Lecter a Michael Myers, da Darth Vader all'implacabile T-800, fino ad arrivare al recentissimo Joker interpretato da Joaquin Phoenix, simbolo di ribellione alle sopraffazioni quotidiane. Ma forse il cattivo più terribile è quello che alberga dentro di noi, e che solo film come *Sorry We Missed You*, di Ken Loach, sanno raccontare in tutta la sua terrificante e quotidiana malvagità.*

Negli ultimi mesi lo straordinario successo planetario del film *Joker*, vincitore del Leone d'oro alla Mostra del cinema di Venezia e monopolizzatore di candidature agli Oscar 2020, ha focalizzato di nuovo l'attenzione di pubblico e critica sulla figura del cattivo. La sua è una funzione fondante quanto quella dell'eroe e talvolta i due ruoli si scambiano e si confondono. Il maestro del brivido cinematografico Alfred Hitchcock, durante la straordinaria conversazione con François Truffaut che ha dato vita all'indimenticabile volume *Il cinema secondo Hitchcock* (Pratiche editrice, 1987), a proposito dell'insuccesso del suo film *Paura in palcoscenico* (*Stage Fright*, 1950) e dell'importanza del "cattivo" disse: «Perché raccontiamo una storia nella quale sono i cattivi che hanno paura. È il lato veramente debole del film, perché questo infrange la grande regola: più riuscito è il cattivo, più riuscito sarà il film. Ecco la grande regola cardinale».

Grande regola cardinale la definisce senza mezzi termini il regista e a ben vedere, almeno per quanto riguarda il cinema, spesso sono proprio i cattivi a restare più impressi nella memoria degli spettatori. Pensiamo ad esempio a un film come *Il silenzio degli innocenti* (*The Silence of the Lambs*, 1991), quanti ricordano caratteristiche della coprotagonista, l'agente Clarice Starling, pur interpretata da un'eccezionale Jodie Foster, rispetto all'agghiacciante sibilo rettiliano emesso dallo psicopatico cannibale Hannibal Lecter? Tra l'altro in quel film, tratto dal libro omonimo di Thomas

Harris (1988), sono proprio le deduzioni prodotte dal dottor Lecter che consentono a Clarice di risolvere il caso affidatole.

I cattivi non sono tutti uguali e possiamo delinearne alcune tipologie significative. Un primo gruppo è quello che si ricollega direttamente al mondo infero. Spesso il cattivo è il tramite con cui il “male” entra in relazione con l’umano. A volte il cattivo è solo un mezzo, a volte è il demone stesso che attraverso di lui agisce in prima persona. In questo ambito è esemplare il film *L’avvocato del diavolo* (*The Devil’s Advocate*, 1997) tratto dall’omonimo romanzo di Andrew Neiderman (1990), in cui un istrionico e luciferino Al Pacino interpreta l’avvocato John Milton, che già dal nome ci riporta al “paradiso perduto” di Milton. E non è casuale il riferimento a Milton, figura che in qualche modo conferma la precedente affermazione di Hitchcock. Northrop Frye nel suo monumentale saggio *Agghiacciante simmetria* (Longanesi & C., 1976) ricordava come il Satana di Milton fosse ancora più rilevante della figura di Dio: «Satana è umano e reale, è un misto di bene e di male, di immaginazione e di individualità e quindi ha un posto in un’opera d’arte». Il Milton del film è un potente e seducente avvocato che tenta il promettente Kevin Lomax offrendogli il ruolo di socio nel suo studio, ma soprattutto è l’incarnazione umana di Satana. In realtà il ragazzo è un suo figlio e attraverso di lui Milton/Satana tenta di procurarsi un erede facendolo accoppiare con una sua affascinante figlia – e sorellastra di Kevin – in una sorta di incesto satanico che porterebbe alla nascita di un potentissimo Anticristo.

Un altro personaggio davvero molto cattivo è il Michael Myers concepito nel 1978 da John Carpenter in *Halloween – La notte delle streghe*, un film capostipite del genere *slasher* che negli anni ottanta ebbe una grande fortuna, riprendendo ed espandendo il concetto dell’uomo nero, il *bogeyman*, delle fiabe fanciullesche. Al centro di questi film troviamo un maniaco psicopatico ma la figura di Michael è, forse, un po’ più complicata di quella dei suoi epigoni. Più che una psicopatia, la sua sembra davvero una possessione diabolica. La maschera terrificante da lui indossata, col suo nitore abbacinante cela qualsiasi emozione ed è associata a orribili massacri. In primo luogo a quello della sorella mentre amoreggia in casa col fidanzato, quando Michael è ancora un bambino. Inoltre, una sorprendente incapacità di morire rende questo personaggio quasi immortale, suggerendo che egli sia qualcosa d’altro e di più complesso.

Un’altra maschera cela un cattivo che nasce negli anni sessanta e

che ha trovato nuova vita nel recente film diretto da Todd Phillips e interpretato da Joaquin Phoenix, ovvero Joker. Non c'è traccia di demoniaco in lui ma solo una psicopatologia che porta uno sconfitto dalla vita a ricercare la sua vendetta nella violenza. Il personaggio nasce negli anni quaranta come fumetto ed è tra i principali nemici del supereroe Batman. Approda in tv nel 1966 con la serie *Batman*, interpretato da Cesar Romero. In realtà al tempo era ancora un personaggio da fumetto, con quella maschera del joker, ovvero il jolly delle carte, un *trickster*, un imbroglione dalla natura inafferrabile, non necessariamente malvagia, dedita a scherzi talvolta letali. Il cinema si appropria di questo personaggio e, attraverso le interpretazioni prima di Jack Nicholson (*Batman*, 1989), poi di Heath Ledger (*Il cavaliere oscuro*, 2008), arriva a modificarlo completamente con la versione offerta da Phoenix. Attraverso queste riletture, il Joker diventa sempre più nevrotico e dolente, pronto a far esplodere una violenza incontrollata contro il mondo che lo opprime e lo deride. Niente a che vedere con la violenza onomatopeica e un poco surreale di quello interpretato da Cesar Romero. Un cattivo sofferente ed eccessivo con il quale il pubblico è incline a riconoscersi, in una sorta di simbolo di ribellione alle sopraffazioni quotidiane, tanto è vero che il volto dipinto di Phoenix viene replicato da gruppi di manifestanti in varie parti del mondo.

Poi abbiamo un gruppo di cattivi un po' anomalo, in cui, come una sorta di organismo androgino, viene sperimentato sia il lato oscuro che quello della luce. Come direbbe Borges, alla stregua di un soggetto che si veda moltiplicato in una galleria di specchi: «perché lo specchio è implicito nell'idea scozzese del Fetch [...], all'idea tedesca del Doppelgänger, il doppio che ci cammina accanto, e che diventa poi l'idea di Jekyll e Hyde e così via» (M.E. Vasquez, *Borges uguale a se stesso*, in J.L. Borges, *Il congresso del mondo*, Franco Maria Ricci, 1974). Curiosamente, i personaggi che meglio descrivono questo essere ondivago tra bene e male sono legati a un concetto più vicino alla macchina che all'umano. Penso per esempio a T-800, il cyborg interpretato da Arnold Schwarzenegger nella saga di *Terminator*. Nel primo film della serie egli è il cattivo inviato nel passato per eliminare Sarah Connor, futura madre di John Connor, che diventerà il leader della resistenza umana contro il mondo delle macchine. Nel secondo episodio egli sarà invece l'elemento salvifico per l'adolescente John, braccato da un cyborg ancora più sofisticato e feroce, e metterà a rischio la sua stessa esistenza pur di proteggere la vita del ragazzo.

Cammino inverso invece quello di Darth Vader, che una volta si chiamava Anakin Skywalker, uno dei protagonisti della saga di *Guerre stellari*. Da cavaliere Jedi schierato in difesa del Bene, a primo consigliere dell'Imperatore dopo aver aderito al Lato Oscuro della Forza, il potere che il Male utilizza per tenere oppresso il popolo delle galassie. Darth Vader è tenuto in vita solo in virtù di questo tradimento e il suo è un corpo non più completamente umano, perché di fatto è stato trasformato in un cyborg.

Ma il cattivo più crudele, forse il più insidioso, non appartiene a nessuno di questi gruppi. È quello che più ci assomiglia, che è dentro di noi o nel nostro vicino, dalla fisiognomica così normale che avrebbe ingannato persino Cesare Lombroso. Una "cosa" che da un momento all'altro potrebbe uscire feroce e senza pietà da un corpo che non ti aspetti. Penso a cattivi come quello incarnato dal personaggio di Gavin Maloney in *Sorry We Missed You* (2019), l'ultimo film diretto da Ken Loach. Maloney è il coordinatore dei corrieri di una compagnia di trasporti, ha un fare rassicurante e amichevole, un bel sorriso accogliente. A poco a poco, però, scopriamo che nell'espletare il suo ruolo egli non palesa il minimo senso di compassione. Cinico all'inverosimile, sfrutta ogni persona portandola a superare il limite imposto dalle proprie forze e poi la getta via come pattume, perché crea un ambiente di lavoro competitivo e feroce, in cui mette tutti gli uni contro gli altri. Egli è sempre lì, ad ascoltare le implorazioni di aiuto di questi nuovi schiavi senza tutele, con la sua faccia senza espressione che forse è anche più terrorizzante della maschera di Michael Myers o del volto dipinto del Joker.

Un gioco per pedine grigie: Game of Thrones oltre il fantasy manicheo

di Michele Farina

La conclusione di Game of Thrones, la serie televisiva che più ha segnato il decennio, invita a riflettere sul lascito che questo prodotto trasmette al futuro del fantasy, tanto sulla carta quanto sullo schermo. Tra gli aspetti più significativi di tale eredità figura un decisivo affinamento del profilo morale dei personaggi, che supera il manicheismo di fondo caratteristico del genere. Dal bilancio emerge anche come nelle ultime stagioni vengano meno progressivamente alcune delle ragioni del fascino originale della serie, che ha sacrificato parte della propria identità allo scopo di consacrarsi nel dominio del mainstream.

La messa in onda dell'ottava e ultima stagione di *Game of Thrones*, celeberrima e pluripremiata serie televisiva ispirata al ciclo di romanzi *A Song of Ice and Fire* di George R.R. Martin, è stata senza dubbio l'evento mediatico più atteso e risonante dell'anno scorso, capace di abbattere ogni record di pubblico e di monopolizzare per settimane il dibattito tra gli spettatori, impegnatissimi nel valutare ogni dettaglio delle sei puntate cui è spettato l'onere di sigillare il poderoso dedalo narrativo che li avvinceva ormai dal 2011.

Per dare un'idea della portata del fenomeno, i numeri pubblicati da Hbo, casa produttrice dello show, rivelano che solamente negli Stati Uniti circa 20 milioni di spettatori hanno seguito sui circuiti autorizzati la diretta dell'episodio conclusivo, dato che lascia immaginare un'audience effettiva ben più cospicua. Tuttavia, nonostante il successo in termini quantitativi, l'ottava stagione di *Game of Thrones* è risultata a conti fatti più deludente che divisiva, lasciando dietro di sé una lunga scia di critiche, principalmente convogliate contro gli sceneggiatori David Benioff e Daniel Brett Weiss: emblematico in questo senso è stato il lancio di una petizione online finalizzata alla realizzazione di una versione alternativa della stagione, iniziativa che conta ad oggi quasi 2 milioni di firmatari.

In effetti è difficile abbandonare l'impressione che la chiusura della serie getti delle ombre piuttosto lunghe sulle stagioni precedenti, alla luce della banale constatazione che un prodotto a forte narratività come *Game of Thrones* sia valutabile anche in funzione dell'efficacia del suo finale: in questo gli sceneggiatori, divergendo giocoforza dalla saga letteraria di Martin, ancora in fase di completamento, avevano sulle spalle un'enorme responsabilità.

Pur mettendo sulla bilancia una tesi interessante come quella dello scrittore Stephen King, che in un tweet ha suggerito l'ipotesi che il malcontento generale abbia in realtà origine in un rifiuto incondizionato e aprioristico di *qualsiasi* finale, una sorta di risposta viscerale al senso di vuoto causato nel pubblico dalla mancanza di un *what's next?* cui aggrapparsi, restano molte perplessità sulla bontà delle scelte di Benioff e Weiss. Considerando a grandissime linee l'arco narrativo della serie, vale la pena di provare a mettere insieme qualche riflessione sull'eredità lasciata da *Game of Thrones*, che è certamente consistente, anche se significativamente depauperata dalle ultime due stagioni.

Una delle ragioni del successo dirompente dello show risiede nella sua struttura policentrica, uno sterminato arazzo narrativo che fa largo uso dell'*entrelacement* e che costituisce il tentativo più significativo di attraversamento dell'ingombrante modello rappresentato da *The Lord of the Rings* di J.R.R. Tolkien, archetipo del genere fantasy e riferimento irrinunciabile per tutti i suoi successori, Martin compreso: *Game of Thrones* sancisce con una certa veemenza la caduta dell'impostazione fondamentalmente manichea di molta narrativa simile e diversa – si pensi anche alla saga di *Harry Potter* –, nonché di alcuni fortunatissimi franchise cinematografici (*Star Wars*, per dirne uno), imperniati sull'opposizione tra le limitate forze del bene, le cui fragili speranze di vittoria dipendono dal successo individuale del protagonista, e un male dilagante e apparentemente incontrastabile, regolarmente capitanato da un signore oscuro.

Al netto dei numerosi personaggi moralmente ambigui presenti in queste opere, questa struttura di fondo viene meno in definitiva solamente in *Game of Thrones*: la decapitazione di Eddard (Ned) Stark, personaggio che reca tutte le stimmate dell'eroe buono designato a farsi carico dell'immedesimazione positiva degli spettatori, segna alla fine della prima stagione un radicale cambio di passo della serie, che in seguito dimostrerà di poter fare ripetutamente a meno di personaggi che fino a un momento

prima sembravano essenziali ai fini dell'intreccio, uscendone ogni volta più forte nel ribadire la centralità dell'ordito nei confronti dei singoli fili: una vittoria per il romanzesco che dovrebbe dare di che riflettere. La morte di Ned Stark pone fine all'illusione di poter leggere questa serie in base a facili dualismi, avviando un programmatico affinamento dello schematico morale imperante nel genere.

Dovendo presentare in poche parole la serie a un neofita direi che si tratta di una narrazione di genere ibrido, un miscuglio tra un fantasy ad ambientazione medievale e un thriller politico sulla natura del potere: in un mondo immaginario diviso in due continenti, uno occidentale – principale teatro delle vicende – e uno orientale, un ristretto numero di nobili casate, ciascuna contraddistinta da un emblema e un motto caratteristici, combatte per il predominio sui Sette Regni, reificato in quel Trono di Spade sul quale molti personaggi aspirano a sedersi.

George R.R. Martin ha imbastito attraverso i suoi libri una narrazione corale dalla portata inedita e perfettamente adattabile per il piccolo schermo, cesellando con sapienza il profilo morale di decine di personaggi, che determina il loro personale modo di partecipare o meno al “gioco dei troni”, che è sempre un gioco al massacro. Così nella serie si assiste a una moltiplicazione delle posizioni che lo spettatore può assumere, fatto che complica di parecchio la cernita di buoni e cattivi in un genere narrativo in cui questa divisione è sempre stata abbastanza esibita. Fanno eccezione figure come Joffrey Baratheon e Ramsay Bolton, la cui cattiveria consiste di un sadismo gratuito e compiaciuto, quasi congenito.

L'inedito affollamento delle pedine sulla scacchiera è un innegabile punto di forza delle prime stagioni della serie, nelle quali tenevano banco le avventure e gli intrighi dinastico-politici fra i numerosissimi personaggi ovunque sparpagliati lungo i Sette Regni, ciascuno impegnato nella realizzazione dei propri obiettivi personali e di casata. Ancora a questa altezza il ritmo della storia permetteva di apprezzare l'evoluzione interiore dei personaggi e la progressiva complicazione della loro fisionomia, come se lo sviluppo delle vicende prevedesse l'adozione di un punto di vista mobile, capace di svelare barlumi di luce nelle figure apparentemente più nere quanto ombre inquietanti in quelle più bianche, obbligando lo spettatore a mettere in questione la sensatezza stessa della divisione e a ridiscutere di continuo la cornice di valori entro cui leggere e valutare i singoli profili.

A garantire l'ampia disponibilità di opzioni etico-morali in cam-

po, sta il fatto che nell'universo narrativo della serie prevalgono culti politeistici (il Culto dei Sette e gli Antichi Dei) su quelli monoteistici, salvo alcune eccezioni. A causa di ragioni che possono essere individuate in fattori estrinseci (la volontà degli sceneggiatori e della produzione di chiudere la serie in otto stagioni) quanto intrinseci (su tutti la difficoltà congenita nel chiudere un intreccio a vocazione centripeta e progettato per poter durare all'infinito) molti degli aspetti che avevano contraddistinto in positivo *Game of Thrones* sono andati via via degradandosi con conseguenze rilevanti.

Ad esempio, la crescente necessità di radunare molti personaggi in uno stesso ambiente ha di molto semplificato la complessità delle loro interrelazioni e ne ha reso più schematiche le psicologie, costringendo gli sceneggiatori a una serie di scelte discutibili a livello di trama, principalmente dettate dalla fretta. Personaggi che impiegavano intere stagioni per completare una *quest* ora si catapultano da una parte all'altra del continente in pochi minuti di girato. Gli idoli del pubblico, che nelle prime stagioni cadevano come foglie in autunno – ma si è accennato al fatto che ciò era parte del godimento –, ora sono forti di una *plot armor* che li fa uscire indenni da situazioni in cui nessuno potrebbe sopravvivere: l'inizio di questo cambio di politica coincide simbolicamente con la “resurrezione” di Jon Snow – un caso di *deus ex machina* a tutti gli effetti –, il personaggio più eroico e determinante della serie, nella seconda puntata della sesta stagione.

Questa sbrigatività va a compromettere quello che era uno dei maggiori punti di forza dello show, ossia la presenza parsimoniosa di elementi più spiccatamente fantastici: tra essi rientrano gli Estranei, spaventose creature umanoidi votate all'annientamento della razza umana, guidate dall'agghiacciante quanto imperscrutabile Re della Notte – questo sì un cattivo “vecchio stampo” –, capace di animare i morti.

La sapiente gestione di questa armata delle tenebre, che avanza inesorabile dall'estremo Nord del mondo conosciuto verso le terre degli uomini, pronta a fare di ogni vivente uno zombie da aggregare alle proprie file, sta nel fatto che è mostrata immediatamente allo spettatore, il quale è conscio della minaccia, ma solo gradatamente ad alcuni personaggi tramite segnali ed episodi via via sempre meno equivocabili, mentre la grande maggioranza è ignara della minaccia e impegnata in questioni che paragonate a questo pericolo sembrano scaramucce tra bambini.

Ebbene questo magnifico crescendo di terrore e apprensione, che

nel corso di sette stagioni si carica di aloni inquietanti e di epiche promesse – il motto della casata Stark «Winter is coming» allude proprio a questa situazione –, prefigurando lo scontro finale tra vivi e morti, viene risolto in malo modo nella terza puntata della stagione finale, ridimensionando fortemente un nemico presentato in precedenza come quasi invincibile e creando l'imbarazzo di riaccendere a forza in chi guarda una suspense ormai estinta per affrontare le ultime tre puntate.

Molte delle critiche che hanno travolto il finale della serie riguardano la liquidazione di altri snodi cruciali della trama, i quali avrebbero destato tutt'altra impressione se fossero maturati con maggior calma: uno su tutti la prevedibile trasformazione di Daenerys Targaryen – una delle candidate più serie a sedere sul famigerato trono una volta per tutte –, da eroina liberatrice di oppressi a tiranna folle e sanguinaria, si è svolta in modalità così sbrigative da ridurre uno dei personaggi cardine della serie a una macchietta, che in un contesto come quello americano, più attento del nostro nell'additare gli stereotipi di genere in prodotti di questo tipo, ha causato più di qualche risentimento.

Con il dissolversi della minaccia degli Estranei, i quali comunque rappresentano un male disumano e senza scopo – il Re della Notte è muto e i suoi propositi restano misteriosi –, la grossolana metamorfosi di Daenerys e l'inconsistenza finale di Cersei Lannister, forse il personaggio migliore della serie e certamente il più spietato, fanno rimpiangere la presenza di una figura come quella di Petyr Baelish (Ditocorto), astutissimo e machiavellico manipolatore, dotato di un'ampia visione degli eventi e di una capacità di macchinare a lungo termine che non si è riscontrata in nessun altro personaggio.

A parziale giustificazione di queste involuzioni, sta il fatto, non abbastanza enfatizzato in sede di dibattito, che *Game of Thrones* è nato come un prodotto sì molto ambizioso, ma pensato inizialmente per agganciare gli appassionati del genere. In seguito, sull'onda di un successo massiccio quanto sorprendente, l'impressione è che la serie abbia cercato di aprirsi a tipologie di pubblico fra loro molto diverse, tentativo di per sé non biasimevole, ma che per farlo si sia snaturata e abbia diluito molte delle caratteristiche che avevano contribuito a consacrarla, pagando un prezzo molto alto in cambio dell'ingresso nell'olimpo del *mainstream*.

Tuttavia, in quest'epoca di algoritmi e amplificazione social, ha senso chiedere a un prodotto televisivo, il cui scopo principale è quello di

raggiungere più spettatori possibile, di non cedere alla tentazione di adattarsi ai continui feedback del mercato e del successo numerico? Forse no. Detto questo, *Game of Thrones* rappresenta una pietra miliare nella storia delle serie televisive con la quale molti dovranno fare i conti; la delusione di milioni di fan è solamente proporzionata all'altezza delle promesse iniziali: come dire, l'inverno è arrivato, ma in molti rimpiangono l'estate.

I cattivi riscritti della fanfiction

di Martina Battocchio

Nonostante numerosi autori abbiano optato, soprattutto in anni recenti, per soluzioni alternative, sono ancora la maggioranza le opere in cui si muovono personaggi negativi messi in scena grazie all'utilizzo di strategie rappresentative tradizionalmente impiegate nella costruzione degli antagonisti; non si può, però, affermare altrettanto delle fanfiction, testi prodotti dai fan per ampliare e trasformare le loro narrazioni preferite, all'interno dei quali, non di rado, viene adottato il punto di vista dei cattivi e sono loro assegnati ruoli di primaria importanza.

A cosa ha pensato Voldemort nei suoi ultimi istanti di vita? O nel vedere Bellatrix morire? Quali sentimenti prova Moriarty per il suo più stretto collaboratore, Sebastian Moran? E Palpatine è mai stato invidioso di un suo compagno di corso all'università? Né la saga di *Harry Potter*, né quella di *Star Wars*, né tanto meno i romanzi di Conan Doyle, contengono le risposte alle suddette domande, eppure esistono opere in grado di soddisfare simili interrogativi: chiunque voglia leggerle può, al giorno d'oggi, accedere a esse senza difficoltà cercando su Internet il termine *fanfiction*. Ma di cosa si tratta esattamente?

È una *fanfiction* un testo in cui ci viene detto cosa accade a Frodo dopo essere partito per Valinor al termine di *Il signore degli anelli* o in cui Goku, il protagonista di *Dragon Ball*, è un gladiatore costretto a combattere per sopravvivere. Parliamo, quindi, di storie, o, più raramente, di poesie che mutuano personaggi e scenari da altri prodotti culturali, scritte non dai creatori, ma dai fan delle opere rielaborate; sono considerate *fanfiction* anche le *real person fiction*, ovvero racconti al cui interno agiscono i corrispettivi finzionali di cantanti, attori o celebrità. Dunque, che prendano il via da invenzioni altrui o da rappresentazioni mediate della realtà, i contenuti in questione sono descrivibili, secondo una famosa definizione genettiana, come ipertesti e, più specificamente, come ipertesti allografi che vanno a modificare la trama dell'ipotesto su cui si basano. L'insieme di tutti gli ipertesti di questo tipo, però, è solo astrattamente identificabile

come macrocategoria letteraria, mentre la *fanfiction* si configura effettivamente come tale: in quanto classe di narrazioni concretamente esistenti, si contraddistingue per peculiari strutture, motivi e toni ed è collocabile storicamente e, in quanto dispositivo concettuale, orienta scelte compositive e interpretative.

Il genere si sviluppa a partire dagli ultimi decenni dell'Ottocento, quando i cultori delle opere di Jane Austen e Conan Doyle iniziano a scambiarsi racconti a quelle ispirati, e, del resto, non avrebbe potuto costituirsi prima che le trasformazioni innescate dall'invenzione della stampa, dall'evolversi delle idee di autorialità e creatività, dall'istituzione delle normative relative alla proprietà intellettuale e dal sorgere dell'industria culturale rendessero possibile l'individuazione di una versione originale di ogni storia: solo in opposizione a questa, infatti, un testo è identificabile come derivato. Inoltre, in seguito a tali mutamenti, la produzione di trame che riutilizzano figure e ambientazioni è stata inibita e la loro diffusione all'interno dei circuiti commerciali è divenuta economicamente sostenibile e legalmente non problematica soltanto per coloro che possiedono i diritti sulle medesime o il capitale necessario ad acquistarli. Le stesse si sono, però, moltiplicate, influenzandosi a vicenda, sulle pagine delle *fanzone* e sui siti web creati dagli appassionati. Questi ultimi, infatti, sono profondamente legati a determinate narrazioni e, per riprovare il piacere che ne hanno tratto, oltre a ricercare contenuti che affrontano tematiche analoghe o hanno un'impostazione simile, leggono e scrivono intrecci che ripropongono elementi a quelle narrazioni specificatamente appartenenti. Così facendo, per di più, riescono, in un certo senso, a conferire consistenza ai personaggi e ai mondi che riprendono, poiché le informazioni che su questi ci fornisce l'ipotesto giocano, nell'interpretazione dell'ipertesto, lo stesso ruolo che le informazioni relative alla realtà assumono nel processo di saturazione di qualsiasi scritto. E ancora, rinnovando una storia amata, i fan evitano di interrompere quelle relazioni che la psicologia chiama parasociali e che, seppure instaurate con individui di carta, sono in grado di generare attaccamento.

In un primo momento, pertanto, sono state le caratteristiche degli ipertesti a renderli particolarmente rilevanti per gli appassionati e a mettere in moto il processo che ha portato le riscritture alle quali è stato poi attribuito il nome di *fanfiction* a diventare ciò che sono oggi; in un secondo tempo, però, anche il contesto all'interno del quale queste hanno comin-

ciato a essere elaborate ha influenzato il modo in cui sono andate connotandosi: per esempio, tali racconti, essendo concepiti da individui che fanno parte di un *fandom* – la comunità dei fan di un determinato oggetto, soggetto o fenomeno –, subiscono, per ragioni storico-culturali, soprattutto l’influenza di alcuni generi, come il fantasy o la fantascienza. Inoltre, prendendo forma in un ambiente poco gerarchizzato, scaturiscono, spesso, dall’interazione fra coloro che li compongono e coloro a cui sono destinati o da esperienze di scrittura a più mani e vengono, quasi sempre, pubblicati direttamente dai loro creatori dovendo, tutt’al più, ricevere l’approvazione di curatori di riviste amatoriali o di *webmaster* dallo status pressappoco equiparabile a quello di autori e lettori. In ultima istanza, non dovendo sottostare né alle logiche di mercato, né a quelle editoriali, libere di varcare sia contenutisticamente che formalmente i limiti imposti alla letteratura tradizionalmente distribuita, le *fanfiction* si qualificano come strumenti adatti a veicolare raffigurazioni di soggettività ed emozioni di frequente escluse o banalizzate dall’industria culturale e a restituire la prospettiva di gruppi o individui da questa del tutto ignorati.

È quindi nelle opere di questo genere che viene comunemente prolungata l’esistenza finzionale e approfondita la psicologia non solo dei personaggi positivi, ma anche di quelli negativi ai quali i fan, ben più frequentemente che gli autori professionisti, concedono il proscenio e conferiscono complessità. Infatti, benché esistano numerose *fanfiction*, che si concentrano su eroi o comparse, sviluppano nuove figure oppure alterano vicende, tempi e luoghi, nelle quali i cattivi appaiono quasi immutati e assumono ruoli che già ricoprivano negli ipotesti, ve ne sono molte altre in cui questi ricevono un’attenzione maggiore di quella loro tributata in precedenza e sono variamente manipolati. Ma in che modo?

Per trasformare un cattivo, i *ficwriter*, gli autori di *fanfiction*, hanno a loro disposizione numerose opzioni: possono, assegnandogli la funzione di io narrante o sposandone il punto di vista, scrivere una storia che se ne serva in modo inedito oppure attribuirgli proprietà differenti da quelle che lo contraddistinguevano in origine; inoltre, possono decidere se adottare solo una di queste soluzioni o se utilizzarne contemporaneamente diverse.

Due degli esiti più tipici della combinazione di simili strategie e, in particolare, dell’impiego simultaneo dell’inversione di prospettiva e dell’elargizione di spazio narrativo, sono la dilatazione e la messa a fuoco del discorso interiore dei personaggi moralmente condannabili; del resto,

fornire alle azioni di questi, soprattutto quando non giustificate in modo altrettanto ampio altrove, cause psicologicamente credibili mette il lettore, che comunque non riesce a supportarne le scelte, nella condizione di indagare con l'immaginazione il rovescio di una situazione già nota e, eventualmente, di rivalutare in modo critico la narrazione di primo livello. Egli può, per esempio, immergendosi in alcuni di questi racconti, vedere Saruman, lo stregone avido di potere che, nel capolavoro di Tolkien, si contrappone a Gandalf, ragionare sulle circostanze che hanno trasformato la sua buona fede in desiderio di sopraffazione oppure guardarlo giungere alla conclusione che la sua capacità di comprendere e manipolare le persone lo ha spinto a voler apparire e, alla fine, a divenire diverso da quello che era.

All'arricchimento della vita mentale di famosi antagonisti sono, almeno in parte, dedicati anche prodotti culturali non amatoriali; ma mentre l'industria editoriale, quella cinematografica e quella televisiva individuano come formati a questo adatti principalmente *prequel*, *spin off* e *sequel*, gli appassionati gli destinano anche un'altra tipologia di testi, i *missing moment*. Questi colmano, introducendo nuovi accadimenti o, per l'appunto, esplicitando i pensieri dei personaggi, i buchi presenti nell'opera originale: ricadrebbe sotto questa definizione il racconto della nascita di un'amicizia che un libro dà per scontata così come la rivelazione delle riflessioni compiute dal protagonista di una pellicola durante un momento di inazione mai mostrato.

Antitetico al genere *missing moment*, invece, è, all'interno del sistema delle categorie letterarie ascrivibili al dominio della *fanfiction*, il *what if*; alcune declinazioni del quale rappresentano ulteriori modalità proprie della rielaborazione *fanmade* dei cattivi.

I racconti a cui viene applicata questa etichetta, infatti, narrano cosa sarebbe successo se uno o più eventi di una storia si fossero svolti diversamente e possono, fra le altre cose, descrivere mondi in cui alcune azioni non sono mai state compiute: un *villain* potrebbe addirittura non aver mai intrapreso il suo percorso di corruzione e non essersi schierato nel conflitto che, nella narrazione principale, lo identifica come tale; oppure, come non di rado accade all'interno delle rivisitazioni dei fan, potrebbe stare dalla parte dei buoni. Se il cambio di fazione interessasse la totalità dei personaggi, infine, ci troveremmo di fronte a un *mirror universe*, ovvero a un universo che rispecchia, capovolgendola, la realtà di un ipotesto. Una dimensione parallela in cui si è giunti a un futuro distopico piuttosto che utopistico è,

per esempio, sfondo di alcuni episodi di *Star Trek* ed è dal titolo del primo di questi che sembra provenire la parola *specchio* attualmente utilizzata per indicare simili variazioni. Una testimonianza di *what if*, invece, ci è offerta da un testo che è forse il più antico di cui abbiamo notizia a essere quasi pienamente assimilabile a una *fanfiction* moderna: una lettera indirizzata a Richardson in cui una sua estimatrice, delusa dal finale del romanzo *Clarissa, or The History of a Young Lady*, ne propone uno in cui Lovelace, l'uomo che vuole sposare Clarissa, non la violenta.

Un'ultima varietà di intrecci che mette in scena figure fittizie riprovevoli e può essere associata al *what if* è quella che illustra cosa accadrebbe se queste provassero attrazione per la propria nemesi o, più semplicemente, per un avversario: sono, infatti, per dirne una, un classico le storie in cui Draco Malfoy, che, nei libri di Joanne Kathleen Rowling, fin da subito, odia e ostacola Hermione Granger e Harry Potter, è in segreto invaghito della prima o del secondo.

Rivisitazioni siffatte sono estremamente rare all'interno dei cataloghi degli editori, ma, ciò nonostante, non inesistenti: la fiaba *La compagnia dei lupi* di Angela Carter ne è un perfetto esempio. Ve ne sono, invece, in abbondanza all'interno degli archivi digitali di *fanfiction*.

Moltissime di queste opere, infatti, si focalizzano sui vincoli di natura romantica o erotica che uniscono o potrebbero unire le più disparate coppie di personaggi, e ciò, presumibilmente, perché soprattutto il pubblico femminile ha, fin da subito, fatto ricorso al *ficwriting* anche al fine di esplorare le proprie fantasie e produrre rappresentazioni dell'amore e del sesso appaganti e alternative a quelle dominanti.

A essere stati interpretati come forme d'espressione di una sensibilità non altrimenti libera di manifestarsi sono soprattutto i testi detti – talvolta insieme a quelli che raccontano relazioni saffiche – *slash fic*, nei quali, a instaurare una relazione, sono due o più uomini. Queste narrazioni, infatti, secondo gli studiosi che hanno cercato di spiegarne l'enorme diffusione all'interno del *fandom*, offrono alle donne la possibilità di immaginare rapporti fra pari, non inficiati da dinamiche patriarcali, nei quali sono impegnati individui fenzionali che, rispetto a quelli del genere opposto, possiedono generalmente una personalità meno stereotipata, prendono parte ad avvenimenti più stimolanti, godono di una maggiore autonomia narrativa e con i quali, quindi, risulta soddisfacente identificarsi.

In modo analogo, è probabile che i fan scelgano spesso di raccon-

tare l'avvicinamento fra soggetti che, negli ipotesti, si ostacolano a vicenda poiché, all'interno di molte delle opere alle quali si ispirano, i legami fra nemici sono presentati come più profondi e significativi di quelli che connettono altri attanti. Senza contare che l'utilizzo di personaggi estremamente diversi per valori e intenti fornisce l'opportunità di descrivere passioni tanto impetuose da riuscire a superare tali differenze.

Concludendo, dopo aver passato in rassegna le diverse strade che i *ficwriter* hanno la facoltà di intraprendere quando maneggiano *rough heroes* e malvagi antagonisti, resta da dire che la principale particolarità dei cattivi riscritti della *fanfiction* – ve ne sono, del resto, anche di scaturiti direttamente dalla fantasia degli appassionati – è proprio quella di esistere in funzione di un altro testo: ciò fa sì che questi assumano una significanza molteplice e stratificata, poiché la percezione che ne abbiamo viene influenzata sia dalle qualità che già possedevano sia da quelle loro proprie all'interno dell'intreccio derivativo, anche quando fra le une e le altre non vi è coerenza.

Per tali ragioni, questi personaggi non ci consentono solo di sperimentare indirettamente, nel bene e nel male, le conseguenze di azioni che non compiremmo e di farci, così, un'opinione più precisa di quanto riteniamo giusto, ma, come già accennato, sovrapponendosi alle loro versioni precedenti, possono, contemporaneamente, rivelarci i limiti dell'ideologia sottesa a una storia mettendone in risalto, per esempio, il manicheismo. Inoltre, familiarizzare più a lungo di quanto ci sarebbe concesso con personaggi negativi di cui subiamo il fascino ci permette, talvolta, di comprendere le ragioni dell'ascendente che esercitano su di noi. Tutto ciò, infine, avviene senza che l'adesione a nuove prospettive, anche qualora queste siano divenute accessibili solo grazie all'adombramento del lato più oscuro di un *villain*, ci impedisca la comprensione a tutto tondo dello stesso, imponendoci una visuale parziale; siamo, infatti, sempre in grado di confrontare rielaborazioni e modelli.

GLI AUTORI

Bachi piemontesi e leoni di Sicilia
di Giovanna Rosa

Come ci delude la vita bugiarda degli adulti
di Elisa Gambaro

Narratori reloaded: ripubblicazioni e immagini
d'autore
di Francesca Caputo

Retoriche dell'*expat*
di Filippo Pennacchio

Un coro a poche voci: il "madrigale" di Andrea
Tarabbia
di Giacomo Raccis

«Di quello che ero non resta più niente». Su
Febbre di Jonathan Bazzi
di Luca Daino

Bachi piemontesi e leoni di Sicilia

di Giovanna Rosa

I romanzi di Cibrario e Auci offrono un quadro capovolto del nostro Risorgimento: in Piemonte prevalgono gli aristocratici; in Sicilia, gli imprenditori borghesi. E I leoni conquistano i lettori soprattutto perché il racconto dell'impresa Florio, privo di ancoraggio storico, è proiettato sull'atmosfera da Belle époque e cadenzato sui toni avventurosi di una dynasty all'americana.

Sono arrivati sul mercato librario, quasi in contemporanea, *Il rumore del mondo* di Benedetta Cibrario (Mondadori) e *I leoni di Sicilia* di Stefania Auci (Nord): il primo è entrato nella classifica dello Strega e poi è scomparso; l'altro, rimasto in vetta alla classifica per mesi, si è piazzato nella top 10 dei libri più venduti del 2019. Ad accomunarli le ampie strutture di genere della *fiction* storica: 730 pagine il primo, oltre 400 l'altro; la morfologia mista intreccia canonicamente personaggi d'invenzione e fatti realmente accaduti sullo sfondo delle lotte per l'indipendenza nazionale, ai due capi della penisola: al Piemonte sabauda corrisponde la Sicilia dei Borboni. In entrambi i libri, gli elementi paratestuali della cornice specificano, con esattezza puntigliosa, il quadro delle dinamiche collettive: la prima sezione del *Rumore del mondo* si apre alla fine degli anni trenta – «Normandia, estate 1838» –, l'ultima si chiude in un anno cruciale per l'intera Europa, «Il principio di un'era nuova (1840-1848)». Il prologo dei *Leoni di Sicilia* è collocato a fine Settecento («16 ottobre 1799»), l'epilogo a Unità compiuta («settembre 1868»), e ogni capitolo copre, poco più poco meno, l'arco di un decennio («Seta / estate 1810-gennaio 1820»; «Pizzo / luglio 1837-maggio 1849»). Ad avviare, sempre canonicamente, le due vicende, una partenza: Anne, la protagonista del *Rumore*, lascia la casa paterna di Londra per raggiungere il marito militare piemontese; i due fratelli Florio abbandonano la Calabria per aprir bottega a Palermo. Il narratore, anzi la narratrice – la postura di chi racconta s'accorda con la figura autoriale – si avvale dell'onniscienza sovrana che tutto sa e comprende; e

tuttavia, non solo l'intonazione nei due libri assume cadenze diverse, ma l'effetto finale di lettura è antitetico.

Nel romanzo di Cibrario, al di là delle sequenze epistolari, a varia penna e con molteplici destinatari, la narratrice segue passo passo le vicissitudini di Anne Bacon, che corrono parallele alle vicende storiche risorgimentali: l'ottica della protagonista, educata all'inglese e fedele ai valori dell'etica borghese – il padre è un ricco mercante di tessuti –, restituisce la dinamica dei conflitti economici e sociali che accompagnano le decisioni di casa Savoia e della antica nobiltà torinese. Anche grazie a questa scelta, la narrazione conduce a un esito sorprendente, ma efficace: chi legge apprezza il disincanto aristocratico del suocero, conservatore eccentrico, che fronteggia con burbera severità il figlio, pavido e vanesio, militare per nascita non per scelta. Il vecchio conte Casimiro Vignon, pur ostile alle “diavolerie” del nuovo – e poco importa se siano i commerci della seta o i rapporti con i francesi –, è l'unico capace di capire e confortare, in complicità d'affetti e d'affari, l'inglesina, lasciandola alla fine erede dei possedimenti terrieri e dei suoi preziosi giardini, mentre il marito Prospero muore nella giornata vittoriosa di Pastrengo, inverando il destino familiare dell'abbandono. In terra di Sicilia, per contro, a fronteggiare i Borboni è l'“impresa” dei Florio, nell'accezione di azienda borghese, che nulla spartisce con l'eroica spedizione dei volontari garibaldini.

Il confronto fra le due opere, dettato dalla consonanza di genere – romanzo misto di storia e invenzione –, aiuta a illuminare sia il capovolgimento paradossale del quadro collettivo sia soprattutto la ragione del successo strepitoso arriso ai *Leoni*.

Nell'anno di Brexit, il pubblico italiano sembra poco interessato ai rapporti di civiltà e cultura che la penisola ha intrattenuto e intrattiene con il Regno Unito, mentre continua ad appassionarsi alle vicende ambientate negli scenari esotici del nostro Meridione, come ben commenta Alessandro Terreni nell'*Almanacco delle classifiche* di questo *Tirature*.

A guidare la penna di Auci è l'ammirazione per i fratelli Paolo e Ignazio Florio e soprattutto per il più giovane Vincenzo, che si atteggiavano anacronisticamente a veri capitani d'industria: dalla «aromateria» iniziale ai traffici marittimi fino alla tonnara di Favignana, tutto concorre al trionfo di una dinastia. A stravolgere la curvatura romanzesca, orientando la parabola d'intreccio, è la dominante avventurosa. Sin dall'incipit: il terremoto su cui si apre il romanzo, in consonanza con il proverbio che lo

chiude «Di ccà c'è 'a morti, di ddà c'è a sorti», non lascia dubbi sull'urto irrefrenabile che sulle vicende familiari imprime l'empito di natura, la cui acme è il colera che atterra la città di Palermo e che fa la fortuna di casa Florio, pronta a distribuire a buon prezzo dosi massicce di tannino.

Se ne deforma l'intero quadro su cui è allestita la scena: il lettore è subito calato in un'atmosfera borghese, tipica da *Belle époque*, affatto estranea al clima dei decenni pre- e postunitari. La scelta della copertina va nella stessa direzione: il *Ritratto di signora con due adolescenti* di Corcos, per colori e tonalità e soprattutto posa e sguardo della figura femminile, allude alla stagione signorilmente ovattata di primo Novecento. Iconografia da romanzo rosa, come è stato suggerito? No, anticipazione, semmai, della sfasatura anacronistica dell'orizzonte narrativo, in cui le vicende tumultuose della saga familiare s'accampano sulla pagina, assecondando i ritmi scomposti da dynasty all'americana. Ciò che più preme all'autrice, per sua stessa ammissione, è «il fascino dell'uomo solo, roso dalla vendetta», capace di riscattare la condizione di nativa miseria con l'ansia feroce d'ascesa sociale, su uno sfondo che annulla ogni riferimento alla Sicilia ottocentesca. Ben comprensibile, allora, che s'offuschino i richiami, da più parti avanzati, all'illustre tradizione letteraria isolana: nel racconto dello slancio imprenditoriale dei Florio, dei libri di Sciascia e Camilleri, e tanto meno del *Gattopardo*, non c'è traccia alcuna. E, d'altronde, la fortuna inaspettata del libro nasce appunto da quel profilo di virilità, «che su di me ha un fascino incredibile» (Auci), e di cui la scrittura, veloce e un po' trasandata, offre la declinazione aziendal-borghese, condensandola nella cifra ostinata della famiglia: «Pazienza e rancore» (p. 184). La trama dei *Leoni* invita ogni lettore e soprattutto ogni lettrice a seguire la stessa inclinazione di empatia abbagliante, orientandola, ovviamente, a favore dei protagonisti che, nella loro foga ambiziosa, tutto travolgono, donne comprese.

Con buona pace dei suggerimenti offerti dalla bandella del libro, le figure femminili, che accompagnano le conquiste della dinastia, non hanno nulla d'eccezionale. Anzi, l'imborghesimento generalizzato del quadro ne accentua la distorsione anacronistica, rendendo ancor più sfasata la dimensione dell'intimità domestica: i ritratti delle "signore", a qualunque generazione appartengono, sono schizzati con una convenzionalità poco credibile, a tratti molesta. Al nucleo familiare dei *Leoni*, in cui svetta la vecchia Giuseppina Florio, che ama riamata il cognato ma tutto sacrifica alla "ditta", s'affianca, nell'altro campo, la nordica famiglia Portalupi.

Non basta però quel cognome, che allude al principe degli architetti della buona borghesia ambrosiana novecentesca, per imprimere spessore di carattere alle sue donne: la madre, per la cui malferma salute è stato deciso il trasferimento dalle brume del Lombardo Veneto al fulgore di «luce e di sole» di una terra martoriata dal colera, è emblema di un familismo egoista e piagnucoloso; Giulia, a sua volta, la «giovane milanese» che diventa la moglie legittima di Vincenzo solo quando finalmente, dopo ben due bimbe, gli dà il «figlio maschio», be' conquista il marito per una virtù unica e rara: «comprendere il valore del denaro e capire come questo denaro venga guadagnato» (p. 223).

Nell'epilogo, a Unità compiuta, quel rampollo, Ignazio junior, non solo riscatta le umiliazioni patite dagli avi, sposando una giovane di sangue blu, ma garantisce alla famiglia Florio un futuro splendente e a Stefania Auci, forse, il bis del successo con il *sequel* della saga, già in programmazione.

Come ci delude la vita bugiarda degli adulti

di Elisa Gamaro

Elena Ferrante, la scrittrice italiana contemporanea più nota al mondo, ritorna con un nuovo romanzo. La vita bugiarda degli adulti riusa abbondantemente soluzioni già impiegate nell'Amica geniale, ma con minore fantasia inventiva ed esiti nel complesso deludenti. A una generazione di distanza, la storia di emancipazione di Lila e Lenù si risolve in un racconto di formazione irrisolto e stantio: la ricerca di sé di una protagonista nata negli anni settanta trova rappresentazione narrativa nel fisiologico allontanamento dai genitori e nella tensione sempre delusa verso l'orizzonte maschile.

Annunciato un paio di mesi prima dell'uscita, per mobilitare l'attesa di una platea ormai vasta di lettrici e lettori, *La vita bugiarda degli adulti* è apparso in libreria e sui nostri e-reader il 7 novembre scorso. Dall'exploit globale dell'*Amica geniale*, tempo sufficiente è ormai trascorso perché si riconosca che la #Ferrantefever ha contribuito in misura significativa a incrementare gli interessi editoriali per l'offerta letteraria italiana fuori dai patri confini, con ricadute tangibili, tra l'altro, sulle nuove traduzioni di classici novecenteschi; il fenomeno ha soprattutto accresciuto, in senso più largo, l'attenzione culturale nei confronti del nostro paese. Non stupisce che un successo di massa di queste proporzioni potenziasse il richiamo del titolo seguente, orientandone la ricezione in senso comparativo: se non per la critica nazionale, questa volta puntualmente assidua nell'occuparsi del libro ma spesso restia a prendere sul serio il fenomeno ferrantiano, certo per una buona fetta di pubblico.

In effetti, *La vita bugiarda degli adulti* esibisce senza complessi, fin da subito, marche autoriali molto riconoscibili. Lo fa a partire dalla copertina, progettata da Emanuele Ragnisco, storico grafico delle Edizioni e/o e dei partner Europa Editions-UK Editions e soprattutto ideatore delle immagini dei quattro volumi dell'*Amica geniale*: effigi che hanno fatto il giro del mondo e dell'infosfera, prima dei restyling indotti dalla proliferazione di traduzioni e ristampe e infine dalla concomitante serie televisiva, i

cui fotogrammi hanno presto occupato le nuove copertine della quadrilogia. L'ultimo romanzo si presenta anch'esso con [una fotografia a soggetto femminile](#), ma questa volta in bianco e nero e scorciata a un solo dettaglio somatico: un paio di braccia e mani, ombreggiate, sembrano toccare il titolo del libro, enfatizzandolo, mentre l'unica nota di colore è lo pseudonimo d'autrice; il risultato è che il lettering "Ferrante" spicca solitario, in rosso acceso su un uniforme sfondo grigio. Un caso da manuale di sfruttamento della notorietà del nome, certo, ma anche un deciso posizionamento editoriale in una zona più alta dell'offerta libraria, distinta dalle cromie squillanti che di norma contraddistinguono i paratesti della produzione d'intrattenimento.

I richiami più significativi all'opera pregressa della scrittrice, e in particolare alla saga di Lenù e Lila, riguardano però, com'è ovvio, il romanzo e la sua fattura. L'incipit è di quelli forti: «Due anni prima di andarsene di casa mio padre disse a mia madre che ero molto brutta. [...] Tutto – gli spazi di Napoli, la luce blu di un febbraio gelido, quelle parole – è rimasto fermo». Come di consueto in Ferrante, ci troviamo di fronte a una voce femminile che racconta in prima persona, con il tipico piglio, un po' sentenzioso, un po' ipnotico, capace di catturare l'attenzione di chi legge.

Il gioco funziona fino a circa metà del romanzo, poi si guasta: per mancanza di inventiva, povertà degli ingredienti assemblati e infine per ingorgo dell'intreccio, che inizia a girare a vuoto verso un approdo al tempo stesso irrisolto e stantio.

Napoli è di nuovo lo scenario elettivo, ma questa volta i confini della città, gli spazi umani e l'estensione sociotemporale della vicenda appaiono notevolmente ristretti. La protagonista Giovanna è figlia di due insegnanti convenzionalmente progressisti: papà è un intellettuale impegnato, sempre intento a leggere, scrivere e discutere delle sorti del mondo; mamma, più modestamente, sgobba sulla redazione di romanzi rosa ed è in tutto e per tutto succube del marito. La storia copre gli anni iniziali di un'adolescenza borghese, e si dipana lungo un processo molto canonico di svelamento delle figure parentali, secondo i modi statuiti del romanzo di formazione quando nulla vuol dirci di più del fatto che l'uscita dall'infanzia è affare traumatico: il titolo del libro diventa tautologia, perché Giovanna scoprirà che la vita degli adulti è bugiarda, sì, e ben poco esemplare. La menzione della data di nascita di chi racconta – anno 1979 – è peraltro l'unico elemento che permette di situare la narrazione negli anni

novanta: l'orizzonte chiuso dell'intimità familiare occupa l'intera scena, a dimostrazione che l'affresco storico ad ampie campate tentato nell'*Amica geniale* era sì l'elemento più spettacolare, ma forse anche il più debole nell'immaginario d'autrice.

A smuovere acque così calme, letteralmente trascinando la dinamica di intreccio, è un personaggio estraneo al milieu della narratrice protagonista, ma pur sempre appartenente alla compagine della famiglia: si tratta della tremenda zia Vittoria, sorella rinnegata del padre. Su questa figura vengono caricate tutte le micce destinate a far esplodere il terzetto composto da Giovanna e dai suoi genitori: Vittoria è rimasta nei paraggi mitologici della città plebea – «giù, nel fondo del fondo di Napoli» –, è sguaiata, diretta e sanguigna, ma soprattutto ce l'ha a morte col filisteismo ipocrita di fratello e cognata, a cui riserva ogni sorta d'improperio, alludendo a oscuri e vergognosi trascorsi. Per un buon tratto del racconto, Giovanna ne rimane irrimediabilmente affascinata, e così pure chi legge: ciò accade perché uno degli indiscutibili pregi della scrittura di Ferrante, a dispetto delle molte pedanti accuse di sciatteria e convenzionalismo, continua a essere la non comune tessitura polifonica della pagina. La voce narrante della ragazza, interrogante, querula e dubbiosa, si sovrappone e si mescola a quella discorde, intermittente e imperativa della zia. Nella sua dinamica basilare, il procedimento è il medesimo adottato, con ben altri esiti, nell'edificare la saga di Elena e Lila: se non dal dosaggio di prospettive e vocalità, qualunque lettore di Ferrante lo riconosce d'acchito dalla vistosa somiglianza dei personaggi, così che la silhouette di zia Vittoria, nella sua veemenza irragionevole, appare subito un calco di Lila, la magnetica "protagonista in ombra" dell'*Amica geniale*.

Il punto è però che l'universo immaginativo della *Vita bugiarda degli adulti* è troppo spento e fragile per reggere lungo le oltre quattrocento pagine del racconto. Il primo elemento di debolezza si rivela proprio il personaggio di Vittoria, che presto tradisce le sue promesse: all'inizio appare, a noi e alla narratrice, l'enigmatica sacerdotessa di un mondo altro, e migliore, ma poi gradualmente trascolora nell'assai più scontato profilo di una donnetta un po' svitata, molesta e priva di mistero. Il secondo, più importante, motivo di inceppamento della macchina narrativa risiede invece nello stesso percorso di formazione della protagonista: la confusissima ribellione di Giovanna alle bugie degli adulti si arena per assenza di condivisibili risposte alla domanda decisiva, la stessa che risuona, squillan-

te, sulla quarta di copertina del volume: «Crescere per diventare cosa? Per assomigliare a chi?».

Ma quali modelli potrebbe mai seguire, la povera Giovanna? La zia, che poteva forse indicare una strada, si rivela stravolta e schiacciata dalla memoria di un breve amore perduto: morto il suo amante, le resta solo il tempo «del cattivo sangue» che già marchiava in un epilogo senza luce la vecchiezza di Elena e Lila, al termine della quadrilogia. La mamma, dal canto suo, offre un esempio ancora più disastroso: abbandonata dal marito, che la lascia per la sua amica più altolocata e danarosa, mai dismette un'attitudine oblativa nei confronti degli uomini. Allo stesso modo, quando Giovanna ha ormai compiuto il fisiologico allontanamento dai genitori e si innamora di un noioso accademico in erba, si ritrova a dover consolare la fidanzata di lui, una coetanea che si strugge di gelosia e angoscia fino quasi a impazzirne. L'andirivieni delle due tra Napoli e Milano, all'inseguimento del ragazzo, sarà pure ritmato dai passaggi di mano di un braccialetto di famiglia, ma si risolve infine in uggiose paturnie. Il libro si chiude su una scena anch'essa nota alla lettrice di Ferrante: come già aveva voluto Elena in *Storia del nuovo cognome*, per sconforto e disinganno Giovanna sceglie di perdere la verginità con il più ripugnante dei giovani che le girano attorno. Vero è che ci viene annunciato un viaggio imminente in compagnia della più intelligente delle amiche, forse in preparazione di un secondo volume della storia. Per adesso, aver provato a rappresentare la generazione successiva a quella di Lila e Lenù entro gli orizzonti chiusi e anacronistici della conquista del maschio, be', non può che lasciarci deluse.

Narratori reloaded: ripubblicazioni e immagini d'autore

di Francesca Caputo

Nel 2019 Due di due di Andrea De Carlo ha compiuto trent'anni; La perfezione di Raul Montanari e Jack Frusciante è uscito dal gruppo di Enrico Brizzi venticinque; Q di Luther Blissett venti. La pubblicazione di edizioni speciali celebrative e presentazioni-evento a esse legate di opere di scrittori esordienti negli anni ottanta e novanta, consentono di riflettere sulle strategie di valorizzazione che autori e editori mettono in campo, con una spiccata centralità del ruolo del lettore.

Il 2019 è stato un anno di anniversari di alcuni libri (venti, venticinque, trent'anni dalla prima uscita) che case editrici e scrittori – esordienti fra anni ottanta e novanta – si sono accinti a celebrare con differenti modalità, per marcare una identità d'autore ormai stabilizzata, una presenza protagonistica in un nuovo fluido canone a cavaliere fra due secoli. Prenderò in esame quattro casi: un libro che chiude gli anni ottanta, uno gli anni novanta e due che escono nello stesso anno, a metà dei novanta.

Nel numero di *Tirature 2000. Romanzi di ogni genere. Dieci modelli a confronto*, in cui all'alba degli anni duemila si guardava attraverso la lente del genere ai fenomeni più rilevanti degli ultimi due decenni, Giovanna Rosa apriva la sua rassegna sui romanzi di formazione con due libri «generazionali» diventati allora di culto, *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* (1994) di Enrico Brizzi e *Due di due* (1989) di Andrea De Carlo. Testi fra l'altro legati anche dal fatto che, quasi in un gioco di *mise en abîme*, il «vecchio Alex», protagonista di *Jack Frusciante*, nell'«Intro», attribuiva all'opera di De Carlo un ruolo decisivo, di svolta, nella sua maturazione, così come lo stesso Brizzi riconoscerà poi essere successo a lui («io quel libro l'ho trovato folgorante», p. 42) in *Il mondo secondo Frusciante Jack. La prima autobiografia non autorizzata* (Transeuropa, 1999), libro-intervista a cura di C. Gaspodini, passo non secondario, seppur giocato su un registro autoironico, un po' provocatorio, scanzonato e colloquiale, di valorizza-

zione pubblica di un autore di venticinque anni. E proprio la «maestosa storia d'amore e di "rock parrocchiale"» e le vicende sui due liceali milanesi sono state oggetto di iniziative per i loro anniversari.

Jack Frusciante è uscito dal gruppo, il romanzo d'esordio dell'allora ventenne Brizzi, «libro icona», «piccolo classico contemporaneo», «romanzo-manifesto adottato da più generazioni di adolescenti», «libro che ha fatto la storia dell'editoria italiana» (così le non poco roboanti definizioni sui siti degli Oscar Mondadori e di Mondadori Store), compie venticinque anni. Come è noto, fu pubblicato nel 1994 da Transeuropa, la casa editrice anconetana diretta dal sagace talent scout Massimo Canalini, ma già l'anno successivo entra a far parte della collana Romanzi e Racconti di Baldini&Castoldi. Nel 1996 esce nella collana dei Miti Mondadori; per poi rimbalzare da una collana all'altra sempre di Baldini&Castoldi (Tascabili, I nani, Gnomi, Supernani; nel 2005 è ripubblicato da Baldini Castoldi Dalai con custodia che racchiude altri suoi tre titoli, *Bastogne*, *Tre ragazzi immaginari*, *Elogio di Oscar Firmian e del suo impeccabile stile*), e approdare nella collana Dieci e lode di Dalai editore nel 2011. Ma in parallelo corre anche l'uscita negli Oscar Mondadori: in Contemporanea, poi in 900, e nel 2017 negli Oscar 451, nome omaggio a *Fahrenheit 451*. Qui per il quarto di secolo *Jack Frusciante è uscito dal gruppo* viene pubblicato in un'edizione speciale con gadget, una sacca zaino. E, con un'operazione fra il nostalgico, il commemorativo e il giovanilistico, vengono organizzati per i lettori due momenti di festa dedicati al romanzo: uno a Bologna – la città natale dell'autore, dove il libro è ambientato – insieme alle due band storiche che negli anni hanno accompagnato Brizzi nei suoi reading in concerto (Frida x e YUGUERRA!) e a un dj; l'altro a Milano, con letture, racconti, aneddoti, musica (partecipano un cantautore e un dj). A presentare Paolo Cognetti, scrittore di montagne e cammini, che rafforza anche l'altra identità d'autore che Brizzi si è costruito, sviluppando una linea presente nel libro d'esordio: la passione sportiva che negli anni lo ha portato a scrivere libri sul calcio, sul ciclismo, a compiere e poi raccontare lunghi viaggi a piedi.

Secondo caso: *Due di due* di Andrea De Carlo (uscito da Mondadori nel 1989; pubblicato sia nei Miti che negli Oscar; passato poi in varie collane di Bompiani – Tascabili, Vintage, #ioleggoperché – e nei Tascabili Einaudi) viene ripubblicato da La nave di Teseo, in una collana personale, I libri di Andrea De Carlo, che ripresenta i diciotto titoli dello scrittore,

tutti con copertine disegnate da De Carlo stesso (nel 2018 esce anche un cofanetto con i primi otto titoli, *Due di due* compreso). Per la ricorrenza del trentennale il romanzo dell'amicizia di Mario e Guido viene riproposto in un volume rilegato, con un'altra copertina d'autore (due sentieri che corrono paralleli per un tratto, per poi allontanarsi e in lontananza infine riavvicinarsi) e trentatré illustrazioni, sempre di De Carlo, a matita. Inoltre vengono tirate cento copie numerate e autografate per un'«Edizione Deluxe Trentennale».

Il testo è preceduto dalla riproduzione di una pagina manoscritta, datata ottobre 2019, con la motivazione dell'edizione illustrata («Mi sembrava bello celebrare la ricorrenza con un'edizione speciale, così ho fatto alcuni disegni a matita, attivando il gioco di affioramenti che prende vita quando si ripensa a una storia vissuta, letta, scritta») e la dedica ai suoi lettori («Non smette di colpirmi il fatto che tante persone abbiano ritrovato, e ritrovino, parti di se stesse nel libro. È a loro che dedico questa edizione, con l'augurio che non smettano mai di guardare il mondo con lo stesso spirito critico e inquieto di Guido e Mario, e a immaginarne di diversi, senza mai rassegnarsi all'apparente inevitabilità delle cose come sono»). Chiude il volume una *Postfazione*, anch'essa datata ottobre 2019, in cui De Carlo ricostruisce la genesi del libro, indulgiando sull'opera che detta la sua imperiosa legge («Non ho avuto altra scelta che riprendere a scrivere, e scrivere, e scrivere. Non mi era mai capitato prima di sentirmi così uno strumento che si lascia attraversare da un flusso di energia e lo traduce in parole», p. 495), imbriglia lo scrittore in uno sforzo totalizzante, sfinente ma gratificante («Ho continuato a vivere nel mio mondo parallelo, con Guido e Mario e Martina e gli altri; a volte parlavo con loro ad alta voce»; e quando si accorge che il romanzo era finito si sente «vicino a un esaurimento mentale e fisico, ma contento», p. 497). Le ultime pagine sono di nuovo dedicate ai lettori, tanti e di generazioni diverse, da cui De Carlo si congeda con l'immagine del libro come «telegrafo invisibile, un tam tam sotterraneo» che «manda in giro segnali da trent'anni ormai, e spero che continui a mandarne, e a ricevere segnali di risposta» (p. 499).

Terzo caso. Dall'immagine più che tradizionale dell'autore ispirato che scrive in solitudine, ammodernata in chiave *new age*, al collettivo di scrittori che non si mostrano in pubblico. *Q* di Luther Blissett esce nella collana Stile Libero di Einaudi nel 1999, con copertina di Tullio Pericoli (ed è proposto nello stesso anno anche da Mondolibri). Il libro entra nella

cinquina dello Strega, e subito ne viene fatta una «Nuova edizione» in altro formato e con nuova copertina sempre per i tipi della casa editrice torinese. Nel 2002 il libro viene pubblicato nei Miti Mondadori e ripetutamente ristampato da Einaudi (Stile Libero Big, Numeri primi, Super ET). Nel 2017 è incluso nella collana Duemila («I grandi romanzi del duemila destinati a diventare dei classici di domani») della Biblioteca di Repubblica-L'Espresso. Sul sito della Wu Ming Foundation, il 5 marzo 2019, si ricorda che «mercoledì 6 marzo 2019, sarà il ventesimo anniversario dell'uscita di *Q* in libreria». Per commemorare l'uscita del suo romanzo d'esordio il collettivo bolognese, ribattezzatosi nel frattempo Wu Ming, pensa anch'esso a un'edizione speciale a tiratura limitata, un «libro-oggetto molto peculiare, con copertina rigida, una sorprendente veste grafica curata da Andrea Alberti, mappe d'epoca a colori e due diverse gallerie di immagini, non solo stampe d'epoca ma anche fotografie. Queste ultime documentano la ricezione del romanzo nei movimenti e nelle controculture urbane contemporanee». Al libro, pubblicato da Einaudi, viene premesso un testo introduttivo intitolato *Vent'anni dopo* che esplicita le fonti, le letture più significative per la ricostruzione storica e le questioni religiose (dal *Thomas Müntzer* di Ernst Bloch, alla *Storia dell'anabattismo* di Ugo Gastaldi, a *Giochi di pazienza* di Adriano Prosperi e Carlo Ginzburg, ai libri di due teologi cattolici, Sergio Quinzio e Gustavo Gutierrez), elenca i modelli (gli eroi senza nome dei film di Sergio Leone), gli autori che li hanno ispirati (dalla Yourcenar a Ellroy a Paco Ignacio Taibo II), rivendica la sfida fatta all'industria culturale (con la forma di copyleft «che tentava di conciliare il diritto d'autore con quello dei lettori»), ricostruisce la ricezione critica, la polarizzazione dei giudizi, e si sofferma sull'apprezzamento del pubblico («ancora adesso capita che il lettore o la lettrice ci ringrazi per averlo scritto a prescindere dalla sua generazione»).

La riedizione si accompagna a una mostra inaugurata il 4 giugno, presso la Biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, il cui titolo viene tratto dal capitolo 19 della *Prima parte* del romanzo: *Come un incendio d'estate secca e ventosa. Vent'anni di Q, un libro rivoluzionario tra storia della stampa e Riforma*. I curatori, Marcello Fini e Michele Righini, bibliotecari dell'Archiginnasio, hanno interrogato i cataloghi della biblioteca partendo dagli spunti offerti dall'opera, selezionando un centinaio di documenti sulla diffusione della stampa nel Cinquecento e sulla Riforma. La mostra – con estensione online – è stata aperta dal convegno *Vent'anni di Q. Sul rapporto*

tra ricerca storica e narrativa, a cui hanno partecipato i Wu Ming e gli storici Adriano Prosperi e Carlo Ginzburg, autori di *Giocchi di pazienza*, libro sul discusso testo religioso del Cinquecento *Il Beneficio di Cristo*, protagonista della *Terza parte di Q*.

Quarto caso: *La perfezione* di Raul Montanari – un nero metafisico, «dell'anima» (come ha suggerito lo stesso autore), dalla scrittura tesa e cristallina, che inaugura, con i primi libri di Andrea Pinketts e Carlo Lucarelli, una nuova stagione del noir letterario italiano – esce da Feltrinelli nel 1994 nei Canguri. Ripubblicato in una nuova edizione nel 2006 nell'Universale Economica Feltrinelli, viene riproposto in un'edizione riveduta del venticinquennale da Baldini+Castoldi nel 2019 («nella versione '94 la scrittura era ancora un pochino impettita, ora si è sciolta completamente», così sul suo sito lo stesso Montanari). Nessuna prefazione o postfazione esplicativa o autocelebrativa; dopo la dedica e l'epigrafe aggiunti solo dei *Ringraziamenti*:

Esiste. Un inverno di tanti anni fa, nel 1993, Aldo Busi lesse questo romanzo breve e gli *piacque* tanto da suggerire un titolo così impegnativo.

Gabriella D'Ina lo volle pubblicare l'anno dopo, Alberto Rollo lo ripubblicò altre due volte, Goffredo Fofi gli assegnò il premio Linea d'Ombra.

Queste persone meritano di essere ringraziate oggi che il libro torna a uscire, a 25 anni dalla prima edizione, insieme a Daria Bignardi che lo amò molto e per il glorioso programma *A tutto volume*, di Canale 5, ne girò un booktrailer quando ancora non era di moda farlo. E naturalmente grazie alla Baldini+Castoldi, il mio editore, che lo ha voluto ora.

Quattro strategie di presentazione, di celebrazione della ricorrenza che consentono di mettere a fuoco nitidamente il pieno accreditarsi dell'identità autoriale di scrittori "giovani", "nuovi" di generazioni recenti, in questi anni duemila, epoca di progressiva smaterializzazione del libro, di consolidamento dei festival letterari e delle scuole di scrittura, di visibilità decrescente della critica letteraria militante e accademica.

Si nota in primo luogo la particolare attenzione all'oggetto libro, alla sua lavorazione e personalizzazione, in un'ottica di maggior percepibilità della dimensione tipografica, materiale, concreta (libri riccamente illustrati, dalle copertine a impatto, d'autore, o – come nel caso di De Car-

lo – dello stesso scrittore, con grafica accattivante), una via di interazione reattiva al nuovo orizzonte librario, sempre più a dominante digitale. Per catturare nuovi lettori, per dare un carattere di piccolo evento all’acquisto librario, per invitare i lettori già fidelizzati e appassionati a collezionare un esemplare prezioso.

Il consolidamento delle immagini d’autore viene realizzato non solo dai libri creativi e dalle forme di presentazione editoriale (collana personale, cofanetto, libro-oggetto, libro-intervista), ma viene costruito molto significativamente anche attraverso una epistestualità performativa, con lo scrittore “parlante (e docente) in scena”, con incontri pubblici che rielaborano la formula della presentazione del libro, trasformandola in “evento”.

In due dei casi presi in esame per la riproposizione delle opere chiave degli autori vengono create occasioni specifiche di dialogo coi lettori. Per il libro di Brizzi le due “feste” hanno una forte sottolineatura della dimensione “esperienziale”: lo testimoniano l’importante ruolo riservato alla musica, la presenza, a introdurre l’autore, non di un critico o uno studioso di lingua e/o letteratura ma di uno scrittore (Paolo Cognetti, lanciato dalla vittoria dello Strega 2017 con *Le otto montagne*, Einaudi), connotato a sua volta da una forte matrice esistenziale (la vita in montagna, i viaggi). Diverso il caso dei Wu Ming. Qui sono altri i tasti toccati: il dialogo si apre all’interdisciplinarietà, alla volontà di confronto e riflessione su temi rilevanti (stampa, rivoluzione, religione), in una sede istituzionale, con due lettori d’eccezione, di grande prestigio intellettuale (ma anche in questo caso non “letterati” in senso stretto), uno dei quali (Prosperi) era stato uno dei primi recensori, attraverso la specola storica, del libro.

Il tratto di maggior interesse di queste operazioni di ripresentazione sta nel porre a fondamento primo della valorizzazione e istituzionalizzazione letteraria – in maniera sensibilmente diversa da quanto accaduto a lungo nel Novecento – i lettori. Un pubblico di giovani, contestatore, alternativo, attivo, per un libro che dialoga con gli altri saperi, una scrittura che intende aiutare la riflessione, una maggior comprensione della realtà per i Wu Ming (che aprono il loro discorso retrospettivo con una citazione di Conrad, «Si scrive soltanto una metà del libro, dell’altra metà si deve occupare il lettore», e sul loro sito ricordano che «dai suoi profili social, Einaudi Editore chiederà a lettrici e lettori di raccontare il loro rapporto con il romanzo usando l’hashtag: #20annidiQ»); un pubblico di giovani

e postgiovani, con accento che batte sull'intensità dell'esperienza sentimentale, amicale, "di gruppo", per Brizzi; per De Carlo, un pubblico che dalle sue pagine ha tratto la spinta per rinnovare sguardo e atteggiamento verso il mondo, fedele negli anni, che si rigenera grazie al passaparola (la pre- e la postfazione a *Due di due* insistono sulla transgenerazionalità dei propri estimatori, nonne, madri, nipoti).

Sono invece lettori d'elezione quelli citati da Montanari. La defilata aggiunta paratestuale apposta alla riedizione di *La perfezione* ben si attaglia al profilo asciutto, ma pienamente conscio di sé, dello scrittore, delle sue risorse stilistiche, della tensione conoscitiva ed etica della sua pagina. Le persone che ringrazia disegnano i principali attori che animano la scena del sistema letterario: lo scrittore riconosciuto che tiene a battesimo il giovane scrittore, anzi battezza anche il libro celebrato; il premio di qualità assegnatogli da una straordinaria figura di operatore culturale e critico militante; il versante della comunicazione massmediatica, con la brillante giornalista culturale che gira il booktrailer con la lettura della sequenza iniziale delle cento flessioni eseguite dallo stesso autore; gli editori di allora e di ora che quel libro vollero e continuano a volere. Come a dire che l'autorevole identità d'autore è stata riconosciuta lungo tutta la catena dei processi di valorizzazione, analiticamente qui ricapitolata. Dei lettori parla in sue interviste, come termine indispensabile del dialogo e della creatività di chi scrive, senza nessuna blandizia: «Tutti gli scrittori desiderano essere letti moltissimo, vedere amplificata la propria voce in modo che raggiunga tutti o quasi tutti. La differenza fra lo scrittore artisticamente onesto e gli altri sta nel fatto che il primo non fa nulla per compiacere i gusti del pubblico, non si sforza di scrivere libri che funzionino, ma semplicemente, nei limiti delle sue capacità, libri belli» (così a G. Guerriero, su «Jesus», ottobre 2006).

Retoriche dell'expat

di Filippo Pennacchio

Diversi, nell'ultimo anno e mezzo, i libri di autrici che hanno raccontato la propria esperienza di vita all'estero o che hanno messo in scena personaggi sospesi fra paesi, lingue e immaginari diversi. E se talvolta le loro storie sembrano assecondare i cliché legati all'idea di un mondo globalizzato e di una generazione «in fuga», in altri casi le risorse del romanzo storico e di un saggismo "personale" favoriscono esiti originali, lontani dalla retorica giornalistica dell'espatrio generazionale.

«È

un paese per donne», scriveva su *Tirature* '19 Giuseppe Sergio, a suggerire come siano ormai molte, anzi moltissime, le donne di origine straniera che una volta arrivate in Italia scelgono di raccontare le loro storie di migrazione e, spesso, integrazione.

Il rilievo, in realtà, non dovrebbe più di tanto stupire. Come del resto ricorda lo stesso Sergio, sono ormai trascorsi trent'anni da quel 1990 in cui si indica solitamente l'inizio di una letteratura italiana della migrazione, e in fondo si può dire che da allora, sebbene con notevoli resistenze, una sensibilità in senso lato postcoloniale ha iniziato ad attecchire anche in Italia.

A stupire, semmai, potrebbe essere un fenomeno opposto a quello appena ricordato. Mi riferisco al fatto che nell'ultimo anno e mezzo sono stati pubblicati alcuni libri di scrittrici italiane che hanno scelto di vivere all'estero, e che dall'estero hanno scritto della loro esperienza, o di quella di personaggi che vivono "a cavallo" fra l'Italia e il paese in cui si sono trasferiti più o meno stabilmente. Ricorrendo a un neologismo giornalistico, si potrebbe parlare di *expat* delle lettere italiane, di autrici che dall'Italia hanno «espatriato», allontanandosene per lavoro, per studio, o comunque per motivi personali salvo poi farvi ritorno spesso e volentieri, all'insegna di un pendolarismo esistenziale che è insieme cruccio e virtù di molti giovani (e meno giovani) cittadini del mondo globale, come sempre più spesso ci viene ripetuto. Del resto, basta una rapida ricerca in Rete per verificare come siano sempre di più i testi sull'argomento (fra gli ultimi, *Migranti per caso. Una vita da expat* di Francesca Rigotti, Raffaello Cortina, 2019), ma

anche le comunità online i cui utenti condividono le loro esperienze di vita all'estero o gli articoli che fra le altre cose forniscono liste di *expat books* da non perdere, spiegano come scrivere un perfetto *expat novel* o aggiornano sull'iter produttivo di *The Expatriates*, la serie tv basata sull'omonimo romanzo dell'anglo-hongkonghese Janice Y.K. Lee.

Come che sia, si tratta di una categoria da maneggiare con cautela, sia perché rischia di spostare l'attenzione su aspetti legati più alla biografia di chi scrive che non ai suoi testi, sia, soprattutto, perché i modi in cui le scrittrici in questione raccontano la propria esperienza o quella di personaggi che vivono sospesi fra due culture possono essere molto diversi, e non solo dal punto di vista dei contenuti.

Intanto, nella cinquina di finalisti dell'ultimo premio Strega figuravano due testi collocabili su questo sfondo, benché fra loro, appunto, abbiano pochissimo in comune. Da un lato, *Il rumore del mondo* (Mondadori, 2018) di Benedetta Cibrario, classe 1962, da tempo trasferitasi a Londra e già autrice di tre romanzi, con il primo dei quali, *Rossovermiglio* (Feltrinelli, 2007), nel 2008 aveva vinto il Campiello; dall'altro lato, *La straniera* (La nave di Teseo, 2019) di Claudia Durastanti, classe 1984, anche lei da tempo trasferitasi in Inghilterra e anche lei al terzo romanzo.

Senza troppi giri di parole, e a dirne in breve, quello di Cibrario si presenta in tutto e per tutto come un romanzo storico. Non un romanzo neo-, meta-, post-storico, e via dicendo, ma un "classico" romanzo storico, con tanto di ricerca sulle fonti documentata a fine volume e la precisazione che per esigenze narrative l'autrice si è talvolta discostata dalla storia ufficiale. Siamo nel 1838, quando Anne Bacon, figlia diciannovenne di un ricco mercante di seta, si trasferisce dall'Inghilterra in Italia per seguire il marito, ufficiale dell'esercito sabauda. O meglio, dalla Londra avamposto del commercio mondiale si sposta verso una Torino contesa fra rivendicazioni da *ancien régime* e slanci verso un "nuovo" ancora non bene a fuoco. Di mezzo, un viaggio in cui contrae e sconfigge il vaiolo (ma non le cicatrici che la malattia lascia sul suo corpo) e poi, una volta arrivata, il confronto quotidiano con una lingua nuova, con un marito tutt'altro che devoto, un suocero fieramente conservatore e i costumi di un'alta società dalla quale sistematicamente si ritrae.

Soprattutto, però, lungo il romanzo ci sono gli effetti del «vento del secolo», delle idee che in particolare grazie a quotidiani e riviste ini-

ziano a circolare per tutta Europa, riducendo virtualmente le distanze fra popoli e nazioni. Il narratore onnisciente che dall'alto tiene le redini della storia si piega continuamente verso i personaggi per registrarne timori, speranze e reazioni di fronte a un mondo in rapido cambiamento. Così, il marito della protagonista che a Londra fa «indigestioni di modernità» una volta tornato in Italia assume posizioni ultraconservatrici; viceversa, il suocero accetta di investire i suoi capitali per produrre seta nelle campagne torinesi, mettendosi così al passo delle manifatture londinesi; la stessa Anne gradualmente si ambienta, tanto che quando lo Statuto albertino verrà approvato si unirà alla folla festante realizzando che nel giro di dieci anni il paese in cui è arrivata ha raggiunto «d'un balzo quello in cui è nata». C'è addirittura un personaggio, la signora Theresa Manners, che spostandosi da Londra a Torino non solo scopre il piacere del viaggio – tanto che si reinventa compilatrice di guide sull'Italia a uso dei turisti inglesi –, ma arriva a dire: «tutto ciò di cui siamo fatti, l'Inghilterra e io, riesco a vederlo con chiarezza soltanto quando ne sono lontana».

Insomma, sullo sfondo di uno dei decenni decisivi per la storia d'Italia è raccontata la storia di una lenta negoziazione identitaria, il tentativo di sincronizzarsi con i ritmi di un altro paese, di trovare il proprio posto in una realtà lontana da quella di partenza.

Tutt'altro è invece il discorso portato avanti nella *Straniera*. Quello di Durastanti, per cominciare, non è un vero e proprio romanzo, nonostante sia stato considerato e apprezzato in quanto tale (è stato per esempio primo nella sezione Narrativa della tornata di maggio 2019 delle rinate Classifiche di qualità – ex premio Dedalus-Pordenonelegge). Di eventi “avventurosi” non ce ne sono, né sembra esserci alcunché di inventato. Se proprio, si potrebbe parlare di un romanzo autobiografico, o forse, come oggi si dice spesso, di un *personal essay*, di un saggio poco rigoroso dal punto di vista argomentativo e più portato a mettere in risalto la soggettività di chi scrive, l'esperienza personale dell'autrice. E l'esperienza, in questo caso, è anzitutto quella di un costante straniamento linguistico e identitario.

Nata a Brooklyn da genitori italiani, entrambi peraltro sordomuti, la protagonista rientra a sei anni in un paesino lucano «in cui c'erano più capi di bestiame che persone», per poi però fare spesso ritorno negli Stati Uniti, e solo una volta maggiorenne stabilirsi prima a Roma e poi a Londra: che però non è la città cui guardare con quel misto di soggezio-

ne ed entusiasmo che brillava negli occhi dei personaggi del *Rumore del mondo*, ma la città degli attentati a London Bridge, in preda alle politiche dell'*austerità*, in cui «Dopo Brexit, gli expat sono diventati immigrati come gli altri» e «solo per sentirsi più eleganti ci si definisce stranieri». A legare il tutto, in un libro che procede non cronologicamente ma per argomenti, mescolando ricordi a citazioni da telefilm, articoli di divulgazione scientifica, brani pop e opere d'avanguardia, una serie di riflessioni sul senso di estraneità che si prova nello stare in bilico fra due culture, sul sentirsi sempre e comunque fuori posto e sulle frizioni del sé che ciò comporta.

Appunto: le cose non potrebbero stare in modo più diverso. Se da una parte le risorse del romanzo storico sono piegate al racconto di ciò che significa sentirsi a casa in un'altra cultura, dall'altra le risorse sono invece quelle di un saggismo disinvolto ma a suo modo molto cerebrale che attinge ai riferimenti più diversi per raccontare l'impossibilità di mettere radici, il tentativo di definirsi a partire dagli scarti fra lingue, paesi e immaginari diversi.

Eppure, è proprio fra questi due estremi che si collocano altri libri pubblicati nell'ultimo biennio.

La storia raccontata in *Lux* (Neri Pozza, 2018) da Eleonora Marangoni – studiosa di Proust e freelance nel mondo della comunicazione, milanese d'adozione ma a lungo di stanza a Parigi – sembra in effetti riprendere quella del *Rumore del mondo*. Anche in questo caso si viaggia dall'Inghilterra all'Italia; e anche in questo caso le ragioni del viaggio sono familiari, visto che a muovere l'intreccio è un'eredità, nella forma di un albergo scalagnato in una remota isola italiana, di cui il protagonista si deve fare carico. Solo che qui siamo in pieni anni duemila, il tragitto dura solo poche ore e il tempo per adattarsi a un nuovo contesto è poco. Posto che ci si debba effettivamente adattare. In *Lux*, di fatto, l'Italia quasi non c'è. Il romanzo si svolge principalmente nell'albergo in questione, il colore locale è legato a dettagli residuali, l'isola stessa che fa da sfondo alla storia potrebbe trovarsi ovunque in Italia. Né la cosa sembra turbare più di tanto i personaggi. Del resto, il protagonista (un trentenne *light designer* anglo-italiano) ha conosciuto in aeroporto l'attuale compagna (una chef che lavora con gli scarti delle verdure), e a Londra il loro cruccio principale consiste nello scegliere in quale ristorante etnico andare a cena. L'esatto opposto, insomma, della *Straniera*, e insieme una perfetta allegoria dello

straniamento culturale, ovvero della sua assenza, all'epoca di Ryanair e Airbnb – e infatti quasi subito ci viene detto che la coppia protagonista fa parte «della generazione di europei che è stata adolescente all'epoca dei voli low cost e ha iniziato a lavorare quando i mercati globali dettavano già la legge da un pezzo».

Stessa generazione ma storie ben diverse quelle delle protagoniste del *Pieno di felicità* (minimum fax, 2019) di Cecilia Ghidotti e di *Città ir-reale* (Ponte alle Grazie, 2019) di Cristina Marconi, il primo un' *autofiction* non dichiarata (ma facilmente riconoscibile in quanto tale, e comunque, con ogni probabilità, più *auto* che *fiction*), il secondo sì un romanzo, ma in cui è probabilmente filtrata l'esperienza personale dell'autrice, corrispondente da Londra per «Il Messaggero» e «Il Foglio». Sia per Cecilia che per Alina il percorso è contrario a quello tracciato in *Lux*, dato che dall'Italia si vola in Inghilterra. Ma soprattutto, tutt'altre sono le ragioni che le spingono a spostarsi. Dopo avere studiato a Bologna, Cecilia si trasferisce a Coventry assieme al fidanzato, e come lui prova a proseguire nella carriera universitaria tentando un secondo dottorato, quindi cavandosela come può in un mondo della ricerca fatto di *paper*, *application*, convegni ma soprattutto di quotidiane microscopiche frustrazioni. In Italia, intanto, le amiche si sposano, diventano mamme, alcune iniziano addirittura a fare carriera: insomma provano a mettere radici, mentre lei sembra arrendersi a una sorta di “fuorisedismo” esistenziale, all'idea che la vita adulta possa riprodurre con variazioni minime quella dello studente universitario (e infatti nella provincia bresciana dove vivono i genitori la protagonista può tornare ogniquale volta ne sente il bisogno).

Alina, invece, da Roma vola a Londra, e una volta arrivata, rimboccandosi le maniche, ce la fa per davvero, trovando un buon lavoro, l'amore della vita, e un equilibrio nella fluidità di una città che non perde occasione di magnificare, sottolineando come lì torni a intravedersi quel futuro che in Italia sembra scomparso. Specularmente a lei, d'altra parte, il fratello laureato che ha scelto di rimanere si barcamena fra contratti senza sbocchi e lavoretti saltuari, vittima suo malgrado di un paese «che trattava i giovani come postulanti molesti», diffidente «verso quelle forme di sperimentazione, anche folle, che altrove portano al successo» (ma Cecilia, nel *Pieno di felicità*, lo aveva detto più chiaramente: «Però che ci hanno rubato il futuro è vero»).

Ora, come si può intuire, il rischio a cui i romanzi appena passati in rassegna si espongono è di cedere a una sorta di doppia retorica: quella, da un lato, di una generazione cosmopolita ovunque a suo agio; e quella, dall'altro, del precariato umano e intellettuale, di una generazione «in fuga», che ha appreso sulla propria pelle, come i protagonisti di *Lux*, che «poltrire mentre tutti lavorano è la rivincita dei liberi professionisti che non conoscono weekend», che come la protagonista di *Città irreale* passa le giornate «a riempire fogli Excel, serate a guardare serie televisive su un lettino singolo e scodelle di zuppe giapponesi al venerdì come unico diversivo», o che nell'Ikea, come la protagonista del *Pieno di felicità*, trova un «punto di riferimento per orientarsi e sentirsi a casa». Non per caso, proprio nel *Pieno di felicità* si allude a *Teoria della classe disagiata* (minimum fax) di Raffaele Alberto Ventura, che all'altezza del 2017 (ma i ragionamenti alla base del libro circolavano da tempo in Rete) aveva tracciato il profilo di quella classe «troppo ricca per rinunciare alle proprie aspirazioni, ma troppo povera per poterle realizzare». E d'altra parte, proprio come nella *Teoria* di Ventura, che si apre affermando che «Questo libro inizia da me, come dire che inizia da noi», sia nel romanzo di Ghidotti che in quello di Marconi si ricorre spessissimo al “noi”, si parla della «nostra generazione di italiani delusi», di “noi” si dice che «eravamo cosmopoliti, europei, solidali, antirazzisti», come se il vero protagonista delle storie raccontate fosse una prima persona plurale in cui il lettore è invitato a riconoscersi. E a una logica non del tutto diversa risponde in *Lux* l'azione di un narratore onnisciente (molto più classicamente, ovvero *invadentemente* onnisciente rispetto a quello di Cibrario) che astrae e generalizza ciò che i personaggi vivono, quasi fosse mosso dall'ansia di ricondurli a una sorta di modello generale e in ultima analisi di rassicurarci del fatto che noi tutti *thirty-something* dell'Occidente globalizzato siamo sulla stessa barca (o meglio, sullo stesso aereo low cost).

Che poi, a ben vedere, non è nemmeno il peggiore dei mondi possibili, e con un po' di buona volontà ce la possiamo fare, un equilibrio nella precarietà si può trovarlo, e non solo perché – alla peggio – mamma e papà continueranno comunque ad aiutarci. Del resto, in *Lux* il protagonista riesce a mettere a frutto, cioè a reddito, la sua eredità; nel *Pieno di felicità* per Cecilia si apre uno spiraglio per tornare in università a Bologna, e comunque il fidanzato, alla fine, a “entrare” ce l'ha fatta. In *Città irreale*, addirittura, la protagonista non solo ritrova l'amore inglese che l'aveva la-

sciata e diventa mamma, ma si riconcilia anche con la Roma amatodiata. E pazienza se per farlo le conflittualità vanno annullate, se per esempio lo spettro della Brexit dev'essere messo da parte, soltanto vagheggiato nel corso di un dialogo in cui la protagonista sta nel mezzo, capendo peraltro benissimo le ragioni dei *leavers* (ma d'altra parte, anni prima il fidanzato aveva rinunciato a manifestare contro il G8 di Genova perché – parole sue – aveva troppo da studiare).

Certo, le cose possono essere lette in modo diverso. I personaggi di Marangoni, in fondo, mostrano che è possibile reagire positivamente alle contraddizioni imposte dalla globalizzazione; e l'ostinazione che muove le protagoniste di Ghidotti e Marconi è in fondo un modo di rispondere affermativamente a un'altra retorica, cioè quella vittimistica di chi accetta passivamente la propria condizione, imputandola ad altri.

Anche se forse, in questo senso, finiscono per risaltare tanto più le operazioni di Cibrario e Durastanti, il loro tentativo di dare forma a storie non esemplari, irriducibili a una condizione condivisa. A suggerirlo è fra le altre cose un dettaglio apparentemente accessorio, cioè le colonne sonore dei libri in questione, la musica che nelle loro pagine circola. Se in *Città irreale* Alina si strugge ascoltando *Johnny and Mary* di Robert Palmer, una canzone che avrebbe messo nostalgia «anche a un neonato», e se il protagonista di *Lux* stacca dal lavoro riascoltando classici del rock e non solo (dagli Oasis ai Pink Floyd, da Philip Glass a Bach), nel *Rumore del mondo* la colonna sonora consiste tanto nel rumore dei grandi eventi che muovono la storia quanto nel brulichio delle idee che agitano i personaggi; e mentre nel *Pieno di felicità* l'educazione musicale della protagonista sembra ricalcare quella di un'intera generazione di venti-trentenni più o meno blandamente di sinistra – i concerti di Afterhours e Subsonica a diciott'anni, poco dopo Vasco Brondi e il suo esordio «oscenamente generazionale», poi il rock e il folk alternativo, per così dire, di National, Sufjan Stevens, Bon Iver –, nella *Straniera* la musica sembra al contrario ricondurre a un'esperienza privata, che non può essere “cantata” e condivisa. Così, l'autrice capisce come un limite, o come nel caso dei suoi genitori un handicap, possa essere trasfigurato artisticamente ascoltando *I am Sitting in a Room*, la performance di Alvin Lucier in cui l'artista incide più volte su nastro lo stesso testo recitato, rendendo infine la sua voce puro suono e annullando così, anche se solo provvisoriamente, la sua balbuzie; e che per

provare a collocarsi nel mondo sia necessario anzitutto sforzarsi di ascoltare è suggerito da un disco a suo modo estremo e provocatorio, e cioè *Sounds Of Silence*, pubblicato dall'etichetta milanese Alga Marghen e costituito soltanto da silenzi tratti da brani di artisti contemporanei.

Metaforicamente (intermedialmente?), è come se da parti opposte fosse indicata la possibilità di raccontarsi sottraendosi a ciò che riconduce a una dimensione collettiva, non urlando e testimoniando a gran voce la propria condizione ma al contrario mettendosi in ascolto di quanto avviene dentro e intorno a noi, come in fondo invita a fare anche l'ultimo romanzo vincitore del premio Pulitzer, tradotto in italiano con un titolo molto simile a quello del libro di Cibrario, e cioè *Il sussurro del mondo* (La nave di Teseo, 2019) di Richard Powers.

Allo stesso tempo, a essere suggerita è forse anche la possibilità che per raccontare l'esperienza di chi sta nel mezzo, sospeso fra due paesi, due lingue, due culture, le soluzioni a cui attingere non debbano essere necessariamente il frutto di commistioni fra generi e modi di raccontare. Esteriorizzare in personaggi altri, lontanissimi nel tempo, la propria storia personale e raccontarla a partire da risorse saggistiche senza distorcerla funzionalmente sono due soluzioni diversissime, a rigore incompatibili. Ma forse, in tempi di sociologismi a ogni costo e di elogi sperticati dell'ibridismo letterario, rappresentano anche due delle strade più proficue.

Un coro a poche voci: il “madrigale” di Andrea Tarabbia

di Giacomo Raccis

In Madrigale senza suono Andrea Tarabbia ritrova strutture e temi dei suoi precedenti romanzi (il racconto polifonico, l'indagine sul male e la bellezza), ma cambia radicalmente scenario, affrontando la vicenda tormentata di Carlo Gesualdo da Venosa, madrigalista e uxoricida. Tra manoscritti ritrovati e scenari gotici, il romanzo si incaglia in una serie di stereotipi di genere e finisce per farsi testimonianza di una verità universale, ma per questo poco incisiva: l'arte riscatterà l'uomo.

Vincitore dell'ultima edizione del premio Campiello, dove ha superato di misura i romanzi di Giulio Cavalli, Paolo Colagrande, Laura Pariani e Francesco Pecoraro, *Madrigale senza suono* (Bollati Boringhieri, 2019) arriva a concludere un percorso iniziato da Andrea Tarabbia quasi dieci anni fa con il libro che lo aveva rivelato a lettori e addetti ai lavori: *Il demone a Beslan* (Mondadori, 2011). Il memoriale dell'unico attentatore sopravvissuto all'immane strage della scuola di Beslan, nell'Ossezia del Nord (386 vittime nell'arco di due giorni nel settembre 2004), era stato poi seguito da un altro “romanzo russo” (d'altra parte Tarabbia è slavista di formazione), nuovamente imperniato sulla testimonianza-confessione di un pluriomicida, Andrej Čikatilo, il cosiddetto “mostro di Rostov”, protagonista del *Giardino delle mosche* (Ponte alle Grazie, 2015). Anche *Madrigale* racconta una storia di morte e di demoni, ma in tutt'altro contesto e in tutt'altra chiave, più letteraria e al tempo stesso più accessibile, tanto da far breccia nelle preferenze della giuria del premio veneziano più di quanto non fosse riuscito al libro precedente (anch'esso arrivato in cinquina).

Ma andiamo con ordine. *Madrigale senza suono* narra la vita di Carlo Gesualdo principe di Venosa, figura oscura della musica moderna, madrigalista e tessitore di epoche – l'originalità del Rinascimento con la reinvenzione del Barocco –, sperimentatore di melodie inattuali, capace di incuriosire un genio contemporaneo come Igor Stravinskij, a cui si deve

la riscoperta novecentesca del compositore, oltre che il capolavoro *Monumentum pro Gesualdo da Venosa ad CD Annum*. Nel corso dei secoli la figura artistica di Gesualdo è stata in parte oscurata – ma in parte anche ingigantita – dal delitto di cui si macchiò: l'uxoricidio nei confronti della bellissima moglie Maria d'Avalos, colpevole di tradimento con Fabrizio Carafa, anch'egli ucciso. Un omicidio necessario per la legge dell'onore invalsa a quel tempo, una vendetta che doveva restituire la dignità al marito e mettere a tacere i pettegolezzi; un assassinio che tuttavia avrebbe tormentato per sempre il suo artefice, scavando nella sua anima un pozzo nero, da cui però – e qui sta l'ipotesi romanzesca di Tarabbia – sarebbero nate le cose più complesse e raffinate della sua produzione musicale.

Se anche in questo caso Tarabbia decide di muoversi nel campo largo, e sempre più frequentato in Italia, dell'ibridazione tra storia e invenzione, adottando un modulo narrativo in cui i punti certi della biografia del personaggio sono intervallati da ampi affondi psicologici necessari a restituircene i roveli, la vicenda di *Madrigale* si radica in un passato lontano e per certi versi anche poco conosciuto, in cui storia e leggenda si confondono a tal punto che – come ha ammesso lo stesso autore – documentarsi non è sufficiente per comprendere cosa sia effettivamente successo. Proprio per questo, molto più che nei libri precedenti, Tarabbia decide qui di premere sul pedale del romanzesco, e per farlo convoca strutture, caratteri ed espedienti di due generi "tipici" del romanzo moderno: il gotico e lo storico.

Madrigale senza suono è infatti una storia di castelli e di prigionie, di riti alchemici e di stregonerie, di omicidi e di agnizioni, restituita al lettore da un manoscritto ritrovato sulla cui attendibilità non è consigliato scommettere. È stato Gioacchino Ardytti, servitore personale di Carlo Gesualdo, suo alter ego deforme e fantasmatico, a tenere una cronaca della vita del padrone, in cui non mancano fatti al limite del soprannaturale e segreti inaccessibili a chiunque non ne sia il detentore. Delle contraddizioni di questa testimonianza si accorge naturalmente Igor Stravinskij, seconda voce del romanzo, che incappa nel manoscritto in una libreria antiquaria di Napoli e, incuriosito dal suo titolo (*Cronaca della vita di Gesualdo Principe di Venosa*), decide di acquistarlo e farlo tradurre in breve tempo, così da poterlo leggere. Questa cronaca viene poi inviata al professor Glenn E. Watkins, «il più grande conoscitore di Gesualdo che l'America possieda», con un avviso: «forse, il modo migliore per avvicinarla è leggerla come un

romanzo». Watkins è anche il destinatario dei commenti a margine che Stravinskij mano a mano trascrive, durante la lettura che lo porterà alla decisione di reinterpretare i madrigali dell'ombroso musicista per un'occasione storica: la prima esecuzione del *Monumentum* alla Fenice di Venezia, nel 1960.

La figura del compositore russo ha il compito di accompagnare la lettura del manoscritto e così di attualizzare il personaggio di Gesualdo, colmando la distanza che separa il lettore contemporaneo da una vicenda vecchia di secoli, che dicerie e leggende hanno ormai consolidato nella vulgata del "genio uxoricida". Stravinskij restituisce vitalità a quella storia, e al tempo stesso consente al lettore di toccarla con mano senza bruciarsi al fuoco della violenza e della colpa del madrigalista. Accade così che su Stravinskij, più che su Carlo, convergano le istanze di immedesimazione del lettore, pronto a riconoscersi nell'animo sensibile di chi, con piena lucidità, si lascia insidiare dai sentimenti e dai tormenti altrui, soprattutto quando conducono alla creazione sublime: «Ecco, lui non lo sa ancora, ma adesso che l'ha uccisa sta per entrare nel momento più fulgido della sua vita di musicista. È un paradosso, ed è ancora più paradossale il fatto che io senta più di prima di dover fare qualcosa per lui».

Insieme a Stravinskij, allora, si entra, senza timore di esserne travolti, nell'animo di Carlo, abitato da un demone che lo tormenta e lo condanna a una vita di paradossale eremitaggio, che nessuna amicizia e nessun amore (né quello legittimo per la seconda moglie Eleonora d'Este, né quello fomentato da stregoneschi intrugli con la domestica donna Aurelia) riusciranno a consolare: «le minacce non vengono da lontano, da nemici esterni, ma da un demone che abbiamo o che possiede chi ci sta accanto, e che ci frolla l'anima per insediarsi, e masticarla». È il dolore ciò che definisce l'esistenza di Carlo: quello provato nell'uccidere Maria e il suo amante, quello provocato dalla morte dei suoi figli maschi. Ma il dolore è anche ciò che legittima la sua arte, ciò che la motiva e la rinnova, fino a trasformarla nella musica dissonante che esce dallo *zembalo* dove Carlo si rinchioda per giorni (e dove morirà) e che perturba tutti coloro che ne avvertono anche solo qualche nota. Tanto è il dolore provato in vita che la musica a cui Carlo affida la propria stessa vita dovrà essere unica e definitiva: «Voglio che in me si esaurisca tutta la musica possibile».

Carlo ambisce a una musica oltre la quale non potrà esserci che imitazione: solo così potrà sublimare il senso di colpa (che trova incarna-

zione in un segreto inquietante e orribile, tenuto nascosto nelle cantine del castello), eternandolo in un'opera che celebri l'amore e il suo annullamento. Interessa poco, a questo punto, se Carlo abbia effettivamente raggiunto il suo obiettivo, se la sua musica rappresenti davvero una novità assoluta oppure il gioco illusionistico di un manipolatore di note e di coscienze («fa il nuovo, per così dire, affastellando tutti gli elementi della tradizione»), o ancora la stonata follia di un uomo consumato da un «abisso di cupezza». Quel che conta è che il tormento morale ed esistenziale ha trovato una valvola di sfogo, un esito che, pur non felice, lascia senz'altro intravedere una via di fuga: l'arte come cura del male e sua trasfigurazione su un piano ulteriore, della memoria, della gloria, addirittura della storia della civiltà.

Se è vero che questo romanzo conclude, in maniera forse un po' sbilenco, il percorso intrapreso da Tarabbia con i due romanzi russi, allora possiamo dire che il cerchio effettivamente si chiude, perché l'ultimo tassello offre una soluzione alla lunga riflessione sulla colpa, sulla necessità del male, e anche sul rapporto tra orrore e bellezza, condotta lungo tutto il trittico. E però, verrebbe da dire, proprio perché questo libro sembra fornire qualche risposta definitiva, per questo appare meno convincente dei precedenti, in cui la sospensione del giudizio sui narratori-carnefici e sulla loro "versione" della storia attribuiva un ambiguo fascino al racconto.

Colpa forse dei tanti espedienti di genere adottati da Tarabbia, "strumenti" utili a definire l'atmosfera del racconto, ma che finiscono per irrigidirne la trama, chiudendola in una gabbia fatta di formule tipiche che difficilmente riescono a parlarci, se non con il sorriso sardonico del gioco postmoderno. Colpa forse di quello stesso Stravinskij che avremmo voluto parlasse di più e non si limitasse a cauterizzare la figura controversa di Gesualdo risolvendola nel genio artistico, ma si facesse carico dei suoi dubbi, lasciandosene tormentare e prolungandoli anche oltre gli esiti della sperimentazione musicale. Tarabbia ha deciso in *Madrigale* di porre esplicitamente, più che in passato, la propria scrittura sotto il cappello della letteratura – tra ibridazioni di genere, ribaltamenti della prospettiva narrativa e dichiarazioni metaletterarie –, ma nel momento in cui apre il racconto a una riflessione su se stesso, resta a metà del guado, non riuscendo a dare forza critica alla cornice ragionativa e ingigantendo, al contrario, la porzione citazionistico-imitativa, che finisce per esaurire presto le proprie potenzialità.

Può essere utile ricordare, al lettore digiuno di competenze musicali, che il madrigale è una composizione pensata per una pluralità di voci,

e che nell'opera di Gesualdo queste si intrecciano con particolare complessità e raffinatezza. Misurarsi con la vita e la morte di questo artista significa inevitabilmente confrontarsi con la dimensione polifonica della sua musica. E però, rispetto ai precedenti romanzi, dove rendeva indecidibile la posizione – morale e ideologica – del lettore, la composizione polifonica del racconto in *Madrigale senza suono* sembra essere utilizzata con la sordina da Tarabbia. La coralità tragica si stempera in un duetto che, tra dichiarazioni enfatiche e scenari macabri, celebra il potere salvifico dell'arte, facendo propria una verità senza tempo e per questo sempre attuale – l'arte non si esaurisce negli individui e ne riscatta le azioni, continuando a vivere nei posteri. Una verità che, tuttavia, s'impone sempre quando si preferisce ritrarre Medusa, piuttosto che lasciarsene impiettrire.

«Di quello che ero non
resta più niente»
Su *Febbre* di Jonathan
Bazzi

di Luca Daino

Febbre, pluripremiata opera d'esordio di Jonathan Bazzi, incrocia senza sosta due binari narrativi: quello del resoconto della fanciullezza del narratore interno protagonista e quello della sua positività all'Hiv. Naturalmente entrambi i binari conducono alla figura predominante del narratore. Problematicità familiari e socioeconomiche, difficoltà ad affrontare l'ingresso nell'età adulta, l'esperienza dell'amore omosessuale e la rivelazione della malattia sono gli elementi primari di un panorama in bilico fra romanzo e autobiografia. Qui, come recita il luogo comune, toccare il fondo può significare rinascere. Meno ricche e intense sono le peculiarità espressive dell'opera, caratterizzata, da un lato, da un'estrema semplificazione linguistica e, dall'altro, da troppo scoperti meccanismi enfaticizzanti.

La Rozzano delle classi umili (non quella di Fedez), l'omosessualità e l'Hiv: sono questi i protagonisti di *Febbre*, opera prima di Jonathan Bazzi. Ma bisogna subito correggersi: quelli ora elencati sono i co-protagonisti del libro, dove in realtà è il narratore interno protagonista a farla da padrone, a spadroneggiare da ogni lato. A stampa nell'aprile del 2019, *Febbre* propone in copertina l'autodefinizione di «romanzo», e in quanto testo narrativo ha vinto il premio Bagutta opera prima, è stato eletto Libro dell'anno nella trasmissione di Radio Tre *Fahrenheit*, gareggerà allo Strega 2020 ed è stato ristampato ed entusiasticamente recensito e commentato svariate volte. Non sarà superfluo osservare che la vicenda biografica dell'autore assomiglia sotto ogni aspetto (a partire dalle coordinate spaziali e temporali e dai dati anagrafici, compresi quelli dei personaggi-comparsa) alla parabola esistenziale e relazionale della voce narrante: basta giustapporre, per rimanere sulla soglia del libro, il risvolto di presentazione della trama e quello dove si trova la biografia di Bazzi.

In *Febbre* quel sottile voyeurismo che Ulrich Schulz-Buschhaus ha individuato alle origini del successo del moderno genere romanzesco raggiunge un vertice considerevole: qualcosa di simile alla pressoché completa e volontaria esposizione di sé operante da un paio di decenni nei reality show e poi nei social network. La sensazione è davvero di spiare in quanto di increspato e indicibile ci sia in una vita ostentatamente offerta come reale e vera. Il piglio del narratore è quello di chi fa i conti con se stesso e il proprio passato davanti a un pubblico che, lungi dall'essere astratto e distante, tende a sovrapporsi alla cerchia (degli amici, dei follower?) di chi interagisce con lui abitualmente: «balbetto ancora adesso, anche se dite che non si sente» (p. 266).

Febbre è allora un romanzo o piuttosto una confessione autobiografica – o magari uno smisurato post di Facebook? (Sempre che a tali distinzioni si debba ancora attribuire un significato dirimente.) Al di là di queste incertezze, sarà il caso di rispettare l'indicazione editoriale e autoriale: dunque, romanzo sia, sebbene più schiettamente e piattamente autobiografico di quanto non siano mai stati i grandi paradigmi novecenteschi – *si parva licet...* – di questo genere ibrido, dalla *Recherche* alla *Coscienza di Zenò* fino alla *Vita agna* e oltre. A ogni modo, *Febbre* verrà qui esplorato come un romanzo autobiografico e di formazione (da non rinchiudere nei confini della cultura Lgbt), e il suo protagonista come una funzione del testo, un narratore intradiegetico che adotta una focalizzazione fissa su di sé.

L'elemento che caratterizza il libro sul piano strutturale è l'alternanza di capitoli dedicati alla «febbre» (dai primi sintomi dell'Hiv, nel 2016, alla diagnosi della malattia, dalla depressione post-traumatica al principio della cura e a una possibile rinascita) e di altri capitoli dedicati alle tappe fondamentali, altrettanto ardue, dell'infanzia e della giovinezza: dalla nascita “rozzanese” alle alterne fortune familiari e scolastiche, dalla rivendicazione dell'omosessualità agli amori sulle chat di incontri, fino alla relazione stabile con un compagno. Ciò che emerge è una sorta di doppio *tour de force* attraverso le dure prove che il protagonista ha affrontato sin dai primi anni di vita e che ancora, alla fine del libro, deve fronteggiare, sia pure con uno spirito del tutto nuovo. Potremmo dire di avere tra le mani un romanzo di formazione alquanto spietato, ma provvisto di un rinfrancante lieto fine: una personalissima *via crucis* che fiduciosamente termina con la canonica resurrezione.

A dare unità ai due filoni narrativi che si intrecciano è natural-

mente lui, l'eroe-vittima, il protagonista braccato, debolissimo in apparenza, quasi inscalfibile nel fondo, vincitore ferito e nel contempo rinvigorito dalle fatalità. Lo slittamento continuo dal passato al presente e viceversa non è soltanto un valido escamotage per movimentare la narrazione: quel concatenarsi dei tempi, come vedremo, suggerisce l'esistenza di un sotterraneo legame, di una rispondenza fra la "malattia dell'anima", l'avversaria dai mille volti che ha afflitto la giovinezza del protagonista, e la "malattia del corpo", esplosa in lui sulla soglia dei trent'anni non senza effetti (terapeutici) sull'*altra* malattia. Seppure così diverse, queste patologie sono gli snodi decisivi di un destino da sempre in stato di emergenza.

Ma veniamo al linguaggio, a quel peculiare uso della lingua che dovrebbe contraddistinguere lo specifico letterario. In *Febbre* gli elementi primari sono due: la semplificazione e, con solo apparente contrasto, l'enfasi. La semplificazione agisce a fondo sulla sintassi: frasi brevi o brevissime e un'ipotassi assai attenuata sono gli ingredienti primari, in special modo nelle parti in cui l'io narrante rievoca la fanciullezza simulando a tratti la voce del sé di allora. In modo non dissimile il lessico si regge su una *medietas* che non pone al lettore alcuno ostacolo (e gli offre però poche emozioni), scostandosi dalla lingua standard quasi esclusivamente per il ricorso ad alcuni tic giovanilistici, come l'uso di «tipo» nel significato di "come", "all'incirca": «[i calendari] li appendo nell'armadio – tipo camionista» (p. 243).

L'enfasi punteggia le pagine, se così si può dire, senza dare troppo nell'occhio, ma a conti fatti caratterizza il libro. In *Febbre* si fa un uso peculiare degli a capo: la sintassi, così scarna e lineare, acquisisce una sorta di elementare magniloquenza per via dei frequenti a capo che isolano singole frasi, anche nominali: «Tumore delle cellule del sangue. / *Prolifera*zione neoplastica. / Leucemia, non sanno ancora se acuta o cronica. / Non sanno ancora se si può fare qualcosa» (p. 206, corsivo nel testo). Anche grazie a questa esposizione grafica, alcune proposizioni accrescono quella sorta di tono epico, a tratti lugubre, a tratti latamente religioso, che già possiedono in grandi dosi: «A Rozzano si litiga sempre, si può anche ammazzare, si viene ammazzati. / È già successo, succederà ancora» (p. 25); «Un pellegrinaggio, da un ospedale all'altro. / Una processione senza fedeli» (p. 230); «Attraverso i vialetti alberati del Sacco sorretto da mia madre. / Pietà in movimento, piccola marcia di resistenti» (p. 261). Gli a capo, inoltre, amplificano il già robusto *coté* sentenzioso di questa scrit-

tura: «Quando si ha paura davvero, la paura anestetizza anche se stessa» (p. 83); «Gli psichiatri si sa come sono, fanno in fretta» (p. 270); «Altra stirpe, altra razza. / Non è affatto tutto uguale il genere umano» (p. 201).

Nella medesima direzione, quella di una sottile ma insistente magniloquenza ottenuta con minimi mezzi, agiscono le ripetizioni. In questo caso ci imbattiamo in anafore (come si vede già in alcuni passi appena riportati), in duplicazioni di intere frasi (il titolo di ciascun capitolo deriva, come capita in poesia, dall'incipit del capitolo stesso), in agglomerati di aggettivi e sostantivi (per lo più tre, e ridondanti: «Rozzano è Sud sequestrato, incattivito, in cattività», p. 25; «sono depresso, esaurito, malato mentale», p. 252; «carcassa, straccio, bambola sgonfiata», p. 250), in elencazioni di verbi o brevi frasi scandite paratatticamente: «Sono carne vulnerabile, infestata: sono un contenitore di sangue impuro, alterato per sempre. Un ammasso di organi e vene e cavità» (p. 114). Su tutto ciò si innestano gli effetti, a loro volta non esenti da iperbolicità, del linguaggio figurato, in particolare metafore, analogie e similitudini: «sotto di noi si trova la radice incandescente delle corrispondenze: padre, figlio, sincronizzati, come in una brutta sceneggiatura» (p. 207).

La scrittura di *Febbre* è fondata, insomma, su un'estrema semplificazione linguistica (ottenuta con l'accostamento iterato di brevi e ordinari mattoni verbali) e su una ricercatezza che tende a sdruciolare involontariamente nell'enfasi. È questa la formula che ingloba e fonde la *brevitas* di una dizione non paludata, anzi programmaticamente *easy, smart*, e insomma "giovane", con l'esibizione di una certa acutezza dello sguardo e altrettanta sensibilità dello spirito.

Si è detto dell'iterazione, che però in *Febbre* non è solo una figura linguistica: è anche il meccanismo mentale più tipico di un narratore che descrive la propria storia ribadendo a più riprese il medesimo pattern autointerpretativo, quello della persecuzione subita. A partire dai natali a Rozzano si assiste a una lunga sequenza di iatture e sopraffazioni: «Rozzano l'ho odiata. / Perché sono nato lì? Io che leggo, scrivo, disegno. Io che sono il più amato dai professori. / Perché proprio a me? / Io con voi analfabeti, io non c'entro niente» (p. 31). L'elenco delle sventure è troppo lungo per fornirne un'esemplificazione esaustiva. Basti ricordare il padre assente e bugiardo, «morboso, ossessivo, maniaco dell'ordine e della pulizia» (p. 45) e la madre che in un'occasione cerca di prenderlo a bastonate: «Penso che mia madre, ora che sto diventando scomodo, voglia sbarazzarsi di

me. / *Madre ammazza il figlio, il compagno complice*» (p. 156, corsivo nel testo). Si pensi anche ai maschi della sua famiglia, tutte figure negative e spesso violente, compresi i nonni: «*Orso, orco, mazzabubù*: se la gente sa che c'è lui, a casa nostra non si avvicina. / Neanche citofona. / Le amiche della nonna lo dicono sempre. / Quando c'è il nonno io devo stare attento a come mi muovo» (p. 80). Oppure si pensi ai coetanei che, in ogni ordine di scuola, lo deridono per la sua non taciuta diversità: «*Ricchio*'. / *Femminiell*'. / *Frocio*. / *Frì Frì*. / Alle elementari attacca una cantilena che non smette più» (p. 135).

Ci troviamo di fronte a un ragazzino che cresce fra sentimenti di abbandono e di diversità, fra solitudine, balbuzie, enuresi notturna e incapacità di difendersi dai coetanei e dagli adulti. Di tutto il buono che quell'infanzia ha racchiuso non emerge quasi nulla, se non per brevi e rari cenni. È significativo come, e con quale rapidità, venga rievocato il rapporto con la compagna divenuta la sua "fidanzata" fra la terza e la quinta elementare. Anche in questo caso c'è spazio quasi soltanto per il rammarico: «Dopo le elementari non ci vediamo quasi più. [...] Era l'unica amica che avevo» (p. 148).

Non stupisce che la condizione oppressiva dimori non solo negli eventi esteriori, ma anche (o anzitutto) nella mente del protagonista. Costretto dalla conta fatalmente perduta con gli amici, deve recuperare la palla con cui giocavano, scendendo nei bui corridoi delle cantine del palazzo, luogo ideale per proiettare le proprie paure: «C'è qualcuno, aiuto, nonna, mi insegue. Arriva, mi prende, mi uccide» (p. 106). La medesima dinamica mentale si impone in rapporto al vicino del piano di sotto, che è sì un noto malvivente rozzanese, ma che certo non sta ad aspettare ad armi spiegate il nostro protagonista: «io ci devo passare davanti alla sua porta. Abito qui. E ogni volta che ci passo, da solo, ho paura che lui esca e mi spari» (p. 170). Del resto, l'evento più antico narrato nel romanzo, quello con cui si apre la lunga ricapitolazione dell'infanzia, è un tentativo notturno di irruzione nella casa popolare in cui il protagonista viveva: «Io e la mamma siamo da soli quando vengono a spaventarci» (p. 14). Infine, è questo – al capo opposto della cronologia del libro – il frutto del colloquio con una psichiatra: «Quindi io sentirei cose che non esistono, sintomi immaginari? / Somatizzo le storie che invento, manipolo l'incarnazione: sono un prestigiatore» (p. 272).

Su queste basi avviene il lungo e dolente contenzioso contro il rea-

le, con cui il protagonista a ben guardare non ha mai inteso venire a patti. È precisamente questa la sua forza, al di sotto delle tentazioni vittimistiche: «a calcio non gioco – non ci voglio giocare» (p. 137); «Agli esami di quinta [elementare], il giorno del tema, io metto le Buffalo [...]. Hanno la zeppa altissima, liscia, più alta del marciapiede. Unico, diverso, speciale. Le scarpe che non ha ancora nessuno, le scarpe delle Spice Girls» (p. 146). In parallelo, spende l'intera giovinezza a tratteggiare e a inseguire faticosamente un'immagine grandiosa di sé, sempre a distanza di sicurezza dalla mediocrità: «mi confermo speciale, mi so ancora distinguere» (p. 194); nella nuova scuola «sarò il più bravo. / Il più bravo di tutti» (p. 268); «Pratico yoga per essere venerato, come faccio con lo studio. Vi so sbalordire, guardatemi» (p. 306).

Ne deriva una condizione conflittuale, in cui il sentimento di emarginazione si combina angosciosamente alla consapevolezza del proprio valore inespresso. Ne derivano anche ansia e disperazione: quelle di chi alimenta fra sé e sé un ideale di grandiosità (dovendone però cercare sempre nuove conferme negli imprevedibili giudizi altrui) e si ritrova infine a misurare la quotidiana sfasatura fra quell'ideale e la realtà. E non bastano a risolvere questa contraddizione gli svariati tentativi del protagonista di “trovare se stesso”, contro tutto e tutti: dalla scuola di parrucchiere al liceo artistico, dalla cartomanzia all'amore, dalle costellazioni zodiacali allo yoga e così via. *Febbre* è insomma la radiografia di un'esistenza tormentata sin dall'inizio: il motto della voce narrante, sempre in bilico tra fallimento personale e torti altrui, potrebbe essere: «Voglio sempre le cose sbagliate: chi me l'ha insegnato?» (p. 108).

Tutto ciò fino alla diagnosi dell'Hiv, che è allo stesso tempo il vertice della fatalità del male e il punto di svolta verso un equilibrio fino ad allora sconosciuto. Com'è possibile che una tale diagnosi segni uno scarto positivo nel rapporto dell'io con la vita? «Non so più chi voglio essere, dicevo ogni volta. Ciclicamente, saranno vent'anni. Non so chi sono, non l'ho mai saputo. [...] / Ora sono stato accontentato. / Anch'io ho una qualità stabile da esibire al mondo. Di cui non posso sbarazzarmi. / Il mio titolo di studio è un referto medico, l'esito di un prelievo del sangue.» (p. 308)

La malattia conduce il protagonista a un'identità stabilizzata, vale a dire a un'adulta accettazione del limite, da cui può finalmente muovere per costruire la propria maturità, al riparo delle precedenti velleità massimaliste. “Macchiato” dall'Hiv, si convince in un primo momento di aver

perduto tutto. Ma dai drammatici mesi successivi esce rinvigorito e come liberato dai suoi passati, infecondi atteggiamenti: «Il sole è alto. L'aria è più calda. Nel piazzale di fronte all'ospedale mi sfilo la felpa: iniziativa, movimento, è una reazione. [...] Di quello che ero, in ogni caso, non resta più niente» (p. 273). Torniamo così da dove siamo partiti, ossia dallo statuto ambiguo, fra romanzo e confessione autobiografica, di questo libro, che infine è esso stesso la prova tangibile e reale dell'esito positivo di una lunga crisi esistenziale iniziata a Rozzano e superata *anche* grazie alla malattia, qui intesa originalmente come processo di accettazione della propria fallibilità, ai propri occhi e agli occhi altrui.

GLI EDITORI

Il crepuscolo delle collane
di Mauro Novelli

Il podcast è il messaggio
di Paolo Costa

La legge sulla lettura
di Paola Dubini

Il crepuscolo delle collane

di Mauro Novelli

Munizioni, la collana diretta da Roberto Saviano presso Bompiani, è un progetto originale e in controtendenza. Da tempo infatti le collezioni editoriali sembrano scivolare nell'ombra, sempre più incapaci di assolvere le loro classiche funzioni: strutturare il catalogo, valorizzare una linea culturale, veicolare la fiducia dei lettori, ottimizzare le economie di scala. Vale la pena di riflettere sui fattori che hanno determinato questa crisi.

Amate la parola che non ha paura di confrontarsi,
la parola che è spiegazione e preghiera.
Amate chi spende con voi parole difficili.
Amate chi non riduce il proprio pensiero a slogan.
Amate la parola, la parola libera, la parola disobbediente,
perché amandola amate voi stessi.

Amen. Ma non è un'omelia, né una lapide, o una lirica ispirata. È un brano del *Manifesto* firmato Roberto Saviano che accompagna la presentazione della nuova collana Bompiani a sua cura, *Munizioni*, lanciata nell'autunno del 2019. Il progetto nasce dall'intento di lanciare parole «come proiettili contro la superficialità, l'indifferenza, l'oblio». Al piombo delle armi si vuole opporre il piombo dei caratteri di stampa, testimonianza di verità indelebili, a dispetto di ogni violenza. Non a caso il primo titolo, *Di' la verità anche se la tua voce trema*, è comparso nell'anniversario della morte dell'autrice, Daphne Caruana Galizia, coraggiosa giornalista investigativa ammazzata a Malta in circostanze oscure. Il libro raccoglie una selezione delle sue inchieste di denuncia. Nel medesimo perimetro ricade il secondo titolo, *Fariña*, dello spagnolo Nacho Carretero, incalzante reportage sul traffico di cocaina in Galizia. Il terzo invece conduce nei territori della narrativa: si tratta del romanzo d'esordio di Arianna Farinelli, *Gotico americano*, una storia familiare che si dipana fra i chiaroscuri di Manhattan.

Facile riconoscere in queste prime proposte il gusto e gli interessi del direttore di collana: una carica che compare ben in evidenza sulla copertina dei volumi, accanto al nome di Saviano e al logo, una cartucciera stilizzata. È un caso al giorno d'oggi più unico che raro, non assimilabile alle serie pubblicate (specie in allegato ai quotidiani) con la garanzia della celebrità di turno, chiamata a «presentare» o «raccontare» un'iniziativa, in genere di stampo divulgativo.

Da parecchio in effetti l'istituto della collana nell'ambito dell'editoria letteraria sembra entrato in una crisi irreversibile: per rendersene conto basta scorrere uno dei rarissimi contributi complessivi dedicati all'argomento, *Storie di uomini e di libri* (minimum fax, 2014), dove Gian Carlo Ferretti e Livia Iannuzzi analizzano un'unica collezione nata dopo gli anni ottanta, Stile Libero. Naturalmente la creatura ideata da Paolo Repetti e dal compianto Severino Cesari non è l'ultimo bastione prima del deserto, e non si faticerebbe a elencare serie più giovani fortemente caratterizzate dalla personalità del responsabile: i Romanzi di Tunué diretti da Vanni Santoni, per fare giusto un nome. Certo non sono più i tempi in cui Vanni Scheiwiller scherzosamente si vantava di avere più collane che libri, ma ne esistono ancora centinaia, e ogni anno fioriscono e avvizziscono mazzi interi. Fino a che punto però questo lavoro resta percepibile? Fino a che punto il ruolo delle collane resta cruciale nella filiera editoriale? Dopotutto è significativo come sia questo uno dei pochi comparti in cui nessuno ha pensato di istituire premi ad hoc (fatto salvo l'Andersen, che però riguarda la sola editoria per ragazzi). Proviamo allora a chiederci in quale misura siano cambiate le funzioni di questi collettori, senza pretendere di offrire risposte esaustive, che richiederebbero considerazioni ben più articolate, specie per quanto attiene alle dinamiche della distribuzione.

Quali erano infatti i compiti tradizionali affidati alla collana? Strutturare il catalogo, valorizzare una linea culturale, veicolare la fiducia (dei librai prima che del pubblico), ottimizzare le economie di scala. Ponendo in numerazione progressiva una serie di libri accomunati dall'aspetto materiale, l'editore induce il lettore a percepire la singola opera come parte di un insieme, che in qualche misura le cede l'aura di cui è circondato. Secondo la classica definizione di Genette, la collana viene così a costituire «un raddoppiamento», anzi «una specificazione più intensa, e talvolta più spettacolare» del marchio. Ora, il punto è che nell'attuale panorama editoriale questo beneficio rischia di trasformarsi in un intralcio, fonte di

confusione. A fronteggiare il numero spropositato di titoli pubblicati annualmente è una platea in affanno nel riconoscere i tratti costitutivi delle case madri: figuriamoci delle collane.

Niente di nuovo, beninteso. Siamo di fronte all'accelerazione di un processo giunto a maturazione da un mezzo secolo, in conseguenza dell'accesso alla lettura letteraria di un pubblico di massa. La risposta prevedibile e per molti versi obbligata dei grandi editori allora fu semplice: sfrondare, semplificare. Una dinamica perfettamente condensata alla fine degli anni sessanta dalla scelta della Mondadori di chiudere varie collezioni storiche (compresa la Medusa), facendo convergere la narrativa negli Scrittori italiani e stranieri; Rizzoli e Bompiani concentravano intanto gli investimenti sulle loro ammiraglie, La Scala e la Letteraria. Ieri come oggi, in questi contenitori onnicomprensivi l'appeal del singolo titolo oscura l'appartenenza alla collana. Quale lettore non specialista, guardando le pile delle novità in una libreria, è in grado di distinguere i volumi della SIS dagli Omnibus? Senza contare che diversi successi di narrativa Mondadori non appartengono né all'una né altra delle collane hardcover. Fabio Volo, per dire, esce nella Varia senza indicazioni di serie...

Giudizi di valore a parte, l'esempio ci ricorda quanto sia lontana l'epoca (correva l'anno 1957) in cui poteva capitare che Calvino avvertisse Fenoglio di avere l'intenzione di pubblicarlo nei Coralli, e non più nei Gettoni, per lanciarlo «come scrittore "da pubblico"». L'accresciuto nomadismo degli autori da una parte, e i processi di cui si è detto dall'altra, hanno drasticamente ridotto la funzione "formativa" dei passaggi fra collezioni all'interno di una medesima casa editrice. Anche il catalogo Einaudi, la cui collanologia è stata a lungo, per usare le parole di Ernesto Ferrero, «una disciplina vicina alle sottigliezze dell'interpretazione talmudica», ha così dovuto conoscere negli anni pettinate energetiche.

Parabole istruttive, se restiamo nei paraggi, sono quelle disegnate da *Cristo si è fermato a Eboli* e *Se questo è un uomo*, transitati negli anni dai Saggi agli Struzzi e ai Coralli, a conferma dell'aureo principio di Roger Chartier per cui romanzo non si nasce, si diventa. I capolavori dei due Levi sono oggi classificati presso i principali siti di vendite online nella categoria Narrativa italiana, a prescindere dalla sede editoriale in cui compaiono. Nel momento in cui infligge una formidabile mazzata alle prerogative della collana, dunque, la Rete valorizza un'appartenenza di genere attribuita secondo procedure non evidenti e con esiti spesso arbitrari, com'è inevi-

tabile in un'epoca in cui trionfa l'ibridazione fra narrativa e saggistica. La situazione non migliora se si vagliano i siti degli editori, dove i riferimenti alle collane non sono quasi mai presenti in homepage, e latitano i ragguagli sulla *mission* o la storia di singole collezioni.

Proviamo allora a spostare lo sguardo sui supporti: non tanto sugli e-book, che – almeno per come sono stati concepiti sinora – appiattiscono le specificità paratestuali in grado di suggerire la coerenza di una serie, quanto sul libro cartaceo. Qui meriterebbe una verifica a tappeto la presenza delle sigle sulle copertine, intensamente valorizzata solo in ambito paraletterario (quanto illuminerebbe, sull'evoluzione dei gusti delle lettrici e diciamo pure della società italiana, un'analisi diacronica delle collane di Harmony, dagli anni ottanta a oggi?). Altrettanto sporadica è ormai la presenza delle liste a fine volume con i titoli precedenti della serie, un tempo universalmente diffuse; mentre resistono, e spesso in posizione privilegiata nelle prime pagine, gli elenchi degli altri testi dell'autore pubblicati con lo stesso marchio, a prescindere dalla collana. Minime ma preziose spie che da un lato corroborano l'idea di Ferretti della «fine del catalogo come forma permanente della casa editrice», dall'altro mettono in piena luce la capacità delle firme di coinvolgere stabilmente un pubblico affezionato. Un fenomeno che nell'ultimo ventennio ha investito con nuovo impeto anche la letteratura italiana, come insegnano i successi di Camilleri, Vitali, Ferrante e tanti altri che hanno visto realizzarsi la profezia rivolta da Étienne LoustEAU a Lucien de Rubempré, nelle *Illusioni perdute*: «tu non sei l'autore di un romanzo più o meno ingegnoso, tu sarai una collezione!». Magari rimpannucciato in una *uniform edition*, ovvero nella veste grafica omologata con la quale si ripropongono i capolavori di un autore all'interno di una serie (come è capitato a Piero Chiara negli Oscar, o a Giovanni Testori nell'UE Feltrinelli).

Non sorprende, in un panorama simile, constatare come diverse società nate di recente annacquino o cancellino del tutto la ripartizione dei titoli in collane: è ciò che ha fatto la milanese SEM, guidata da un manager dell'esperienza di Riccardo Cavallero. Ma anche marchi storici come il Saggiatore hanno condotto un'operazione radicale, abolendo i tascabili e facendo confluire pressoché tutti i titoli, narrativa compresa, nella serie principale, La Cultura, un tempo consacrata alla saggistica. A garantire un'immediata riconoscibilità ai volumi provvede innanzitutto il bianco abbagliante della copertina stesa. Quella delle cromie, va detto, è divenuta una scelta ancora più cruciale, da quando nelle librerie le disposizioni per

genere hanno preso decisamente il sopravvento sulle disposizioni per collana. Passeggiare fra gli scaffali, dove sgomitano titoli a rotazione sempre più rapida, è come assistere a un vorticoso balletto di Arlecchino. Forse è già arrivata l'ora di mandare in soffitta il principio di Daniel Couégnas, che negli anni novanta distingueva collane letterarie e paraletterarie «in base al criterio della sobrietà di presentazione».

D'altronde la retorica editoriale che modella il patto col lettore è condannata a un movimento incessante. Nient' affatto scontato è ad esempio l'andirivieni fra prima edizione in copertina rigida e ristampa in brossura, con trasloco di collana: sono tramontati da un pezzo i tempi in cui Elsa Morante dava scandalo scegliendo di stampare *La Storia* direttamente negli Struzzi. Anche alle nostre latitudini gli sviluppi della *paperback revolution* hanno determinato – oltre alla polarizzazione fra prodotti trade e mass market – il moltiplicarsi delle collezioni in brossura costituite da novità. Fra i casi prestigiosi si possono citare i Narratori Feltrinelli, e almeno in parte gli Oscar, che nel 2016 hanno conosciuto un restyling d'impatto, curato dallo studio Leftloft: logo rivisto, nuovo font, grafica accattivante e soprattutto copertine tagliate in alto a destra, in modo da offrire oggetti inconfondibili alla curiosità dei nuovi lettori.

A non sentire l'esigenza di periodiche rinfrescate sono soltanto le collezioni che hanno saputo conquistarsi una fedeltà intergenerazionale, ai livelli più alti del sistema: sicché i Meridiani o la Biblioteca Adelphi, attive da decenni, non hanno mai modificato l'impostazione grafica originale. Lo stesso può dirsi di altre due collane ormai classiche, che si distinguono a partire dal formato: la bislunga (10x20 cm) Narrativa di Iperborea e i quadrotti in trentaduesimo della Memoria di Sellerio. Questi ultimi, in particolare, rappresentano un allettante caso di studio, per la capacità di conciliare eleganza, qualità e considerevoli volumi di vendita. Battezzata nel 1979 da Leonardo Sciascia, La Memoria ha fra l'altro funzionato come uno straordinario veicolo di nobilitazione della *crime fiction* sul suolo italiano, prima attraverso i ripescaggi del suo nome (da Wilkie Collins ad Augusto De Angelis), poi grazie all'irruzione del fenomeno Camilleri, che ha aperto la via a un'ondata di successi, non ancora esaurita: da Malvaldi a Manzini, da Recami a Robecchi. Nel blu marine di questi volumetti si spegne dunque il lunghissimo crepuscolo delle collane, ricordando al nostro secolo le potenzialità di una serie nel determinare la fiducia del pubblico e le fortune di un editore. Cosa poi ci riserverà la notte, non è dato sapere.

Il podcast è il messaggio

di Paolo Costa

Maneggevolezza e logica seriale alla base del successo di un mezzo che, in dieci anni, ha saputo rimediare la vecchia radio. Un unico formato, che ibrida diversi generi, dall'inchiesta giornalistica al saggio d'autore, dalla divulgazione all'intrattenimento. Sullo sfondo, la dittatura delle grandi piattaforme globali. Il caso di Morgana di Michela Murgia.

La polisemia è il destino delle parole che diventano popolari oltremisura. Così è per l'espressione *podcast*, di origine inglese e di etimo controverso, che tutti noi impieghiamo per designare alternativamente un insieme di sistemi e tecnologie, un tipo di servizio, un modello di distribuzione, un contenuto scaricabile da Internet o una serie di contenuti. In realtà il participio presente costruito sulla stessa radice (*podcasting*) è più comunemente usato con riferimento alla tecnologia o al servizio, mentre il sostantivo (*podcast*) indica in genere l'oggetto consumabile. Fare *podcasting* significa dunque distribuire attraverso Internet contenuti in formato digitale – principalmente audio, ma anche video – detti *podcast*. Chi fa *podcasting* utilizza un'infrastruttura di trasmissione, detta *feeder*, mentre chi consuma i *podcast* si serve di un programma di ricezione, catalogazione e decodifica denominato *aggregatore*, *podcast player*, *podcatcher* o *feed reader* e installato sul proprio client (computer, smartphone, automobile o smart speaker).

Ma parlare di podcast – d'ora in avanti eviteremo il corsivo, assumendo l'adozione del termine nell'uso comune della lingua italiana – significa anche fare riferimento ad alcune modalità di articolazione dei contenuti e ad alcune pratiche di consumo che sono legate alle caratteristiche tecnologiche sottostanti. In questo senso il podcast è prima di tutto un medium, il quale struttura la nostra esperienza a prescindere dai messaggi veicolati. Un mezzo – aggiungiamo – nato per rimediare la radio. Così poneva la questione David Searls in uno storico post sul tema: «La virtù basilare della radio tradizionale è la sua immediatezza: il fatto che è in diretta. La virtù chiave di questa nuova razza di radio è che è nativa della

Rete. Cioè, da un lato è archiviata in modo da poter essere fruita a piacere dall'ascoltatore, dall'altro – questa è la chiave – è fatta di contenuti collegati ad altri contenuti e racchiusi in un feed RSS» (*DIY radio with PODcasting*, in «Doc Searls' IT Garage», 28 settembre 2004, mia la traduzione).

Eravamo agli esordi. Solo un anno prima, nel 2003, l'emittente canadese CJIQ rendeva disponibile quello che molti considerano il primo podcast, ossia la registrazione scaricabile da Internet di tutte le puntate dal talk radiofonico *The BackStage Pass*, ideato e condotto da Matt Schichter. Nel 2004 Adam Curry fondò PodShow, la prima casa di produzione di podcast, e lanciò la serie *Daily Source Code*, destinata a durare quasi un decennio e ad avere fino a 500mila sottoscrittori. Nel 2005 il *New Oxford Dictionary of English* decretava podcast «parola dell'anno».

A distanza di un quindicennio, riconosciamo la piena affermazione del nuovo formato. Secondo Podcast Insights, a dicembre 2019 la sola Apple Podcasts ospitava 800mila produzioni, per un totale di 30 milioni di puntate. Senza contare le altre piattaforme distributive come Spotify (circa 450mila produzioni), Stitcher, Google Podcasts, Spreaker, Audible e Storytel. Negli Stati Uniti oltre 70 milioni di persone consumano podcast abitualmente, mentre in Italia il 30% degli utenti di Internet ascolta almeno un podcast al mese, più che in Francia, Giappone, Germania e Regno Unito (fonte: *Digital News Report 2019* di Reuters Institute). Nel 2019 anche Google Search ha preso atto della straordinaria popolarità dei podcast, includendoli fra i contenuti ricercabili in Rete attraverso il proprio servizio. Interessante, infine, il dato che emerge dall'indagine *The Spoken World Audio Report 2019* di Edison Research: l'ascolto di contenuti audio “parlati” (podcast e audiolibri) cresce del 5% rispetto al 2014 a svantaggio dell'ascolto di musica, raggiungendo il 25% del totale.

In questi anni è stata confermata la capacità del podcast di interagire con la radio tradizionale, rimediandola, come aveva lucidamente compreso Searls. Ciò ha determinato cambiamenti sia sul piano del prodotto (nascita di generi inediti o ibridazione di generi preesistenti) sia su quello del processo economico (affermazione di nuovi attori nella filiera distributiva e di nuovi modelli di remunerazione). Il podcast non ha sostituito la radio, ma ne ha riscritte alcune pratiche di consumo. All'immediatezza della diretta ha aggiunto la maneggevolezza del consumo on demand e l'aggregazione dei contenuti all'interno di serie.

La maneggevolezza è favorita dal fatto che il podcast si consuma

anche offline. Questa caratteristica lo distingue dai contenuti trasmessi in streaming, i quali sono riprodotti dal client man mano che giungono a destinazione e dunque presuppongono una connessione del client stesso al server. Così funzionano servizi come Spotify, Deezer, Apple Music o Amazon Music nel campo dei contenuti audio, ovvero YouTube, Netflix e Amazon Prime Video per quanto riguarda i contenuti video. Peraltro quasi tutte le piattaforme di podcasting, ormai, permettono all'utente di scegliere fra esperienza offline (che presuppone la sincronizzazione del client con il server e il download del file) e streaming (senza download). È il caso di Spotify e Stitcher. L'opzione offline è utile quando si deve fare i conti con connessioni a Internet erratiche e intermittenti, com'è ancora tipico di parte del territorio italiano. Il fatto che in taluni contesti il podcast sia definito tale anche quando è fruito mediante streaming può generare confusione.

La seconda caratteristica del podcast è la serialità. Non a caso l'espressione indica sia l'insieme di contenuti appartenenti alla stessa serie e rilasciati a intervalli regolari, sia il singolo componente della serie (episodio e puntata). La serialità è connessa con il formato di distribuzione dei podcast, denominato RSS (la sigla sta per RDF site summary). Esso descrive la struttura che unisce i diversi contenuti: autore, serie di appartenenza, data di pubblicazione ecc. Ciò genera un flusso in modalità *push*, ossia l'invio automatico da parte del server dei contenuti associati alla stessa serie, o allo stesso autore, in ordine cronologico. Il *feed reader* installato sul client permette dunque all'utente di ricevere i nuovi contenuti, pronti per essere ascoltati o visualizzati, senza necessità di accedere alla piattaforma originante. Una volta sottoscritto un *feed*, non siamo noi a cercarne i contenuti; sono i contenuti che vengono da noi, man mano che la piattaforma li rende disponibili.

Maneggevolezza e serialità sono i due fattori critici di successo del podcast dal punto di vista dell'utente.

La maneggevolezza, innanzitutto. Una volta scaricato, il podcast si rivela un oggetto estremamente fruibile, grazie alle funzionalità del *player*: può essere eseguito, interrotto, riavvolto ed eseguito nuovamente, anche in assenza di connessione a Internet. Può insomma essere amministrato dall'utente a seconda dell'occasione, del contesto circostante e del tempo a disposizione. In particolare i podcast audio si ascoltano con le mani occupate, mentre si consuma la colazione del mattino, alla guida della propria auto, durante i viaggi in treno o in aereo, nell'intervallo fra

un impegno e l'altro, nell'attesa della persona con cui abbiamo appuntamento, facendo jogging al parco o esercizio fisico in palestra. E se ci tocca sospendere l'ascolto all'improvviso, lo riprendiamo all'occasione successiva esattamente nel punto in cui ci siamo interrotti. Possiamo addirittura personalizzare la velocità di esecuzione del podcast, per accorciare il tempo necessario al suo consumo o per raggiungere direttamente la porzione di contenuto di nostro specifico interesse.

Non è casuale la correlazione fra lo straordinario successo del podcast e la diffusione degli smartphone, oggetti che rendono ancora più personale e intima l'esperienza del personal computer. Del resto, anche se all'origine del nome c'è quasi certamente l'iPod, ovvero il lettore prodotto da Apple a partire dal 2001, non sono privi di senso gli acronimi inversi che sciolgono l'elemento *pod* con espressioni come *portable on demand*, *personal on demand* o addirittura *personal option digital*. Da un paio di anni, poi, un nuovo oggetto si sta insediando nelle nostre abitazioni: lo smart speaker. Immaginiamo che esso darà un ulteriore impulso al consumo domestico di podcast.

Quanto alla serialità, si è fin troppo insistito sulla sua capacità di accrescere l'attaccamento e l'affezione a un contenuto perché vi si debba qui ritornare. Basti solo ricordare che non si tratta di un fenomeno esclusivo della serialità contemporanea. Se oggi il *binge-watching*, altrimenti definibile come «bulimia televisiva», viene da diversi osservatori annoverato fra le nuove forme di dipendenza tecnologica, nella Parigi di metà Ottocento c'era chi affrontava ore di coda per affittare il quotidiano «Le Journal des débats» al solo scopo di leggere il *feuilleton* letterario allegato.

Abbiamo detto che il podcast ha favorito un certo rimescolamento fra vecchi e nuovi generi, sia attraverso innesti e ibridazioni, sia grazie alla riproposizione dei contenuti radiofonici prelevati dai palinsesti tradizionali. In questo senso, il podcast è polimorfo. Nella vetrina italiana di Spotify del 2019, per dire, troviamo tanto la registrazione delle puntate della *Zanzara*, il popolare programma radiofonico trasmesso da Radio 24 e condotto da Giuseppe Cruciani, quanto prodotti originali come il *Daily Cogito* di Riccardo Dal Ferro, che propone riflessioni di filosofia, letteratura e politica con cadenza quotidiana. C'è spazio per la divulgazione (*ExtraBarbero*, i ponderosi podcast di 60-90 minuti dello storico Alessandro Barbero, curati da Fabio Mele per Anchor), per la didattica (*Speak English Now* di Giorgiana) e per i classici televisivi rivisitati (*Blu Notte Misteri Ita-*

liani di Carlo Lucarelli, trasposto in formato audio da Michele D'Innella sempre per Anchor). *La Zanzara* e *ExtraBarbero* sono fra i podcast più ascoltati anche sulla piattaforma Apple Podcasts, insieme a *Morgana*, la serie realizzata da Michela Murgia con Chiara Tagliaferri per Storielibere. Altri casi di successo, in lingua italiana, sono *Parliamo di cose*, settimanale di varia attualità curato da Jacopo D'Alesio (in arte JakiDale, già popolare per il suo canale di YouTube con oltre un milione di iscritti), *Fottuti geni*, raccolta di biografie di scienziati celebri redatte e lette dal divulgatore Massimo Temporelli sempre per Storielibere, *Milano, Europa*, reportage in sei puntate di Francesco Costa sulla Milano contemporanea edito da Piano P, e *La linguacciuta*, serie invero vaporosa e sbarazzina sulla comunicazione linguistica curata da Ilenia Zodiaco e prodotta da Babel.

L'offerta di podcast negli Stati Uniti, dove il fenomeno è più maturo, si caratterizza per l'estrema ricchezza di contenuti giornalistici. Non esiste testata di informazione autorevole che non offra canali audio quotidiani o settimanali. Di fatto il podcast è diventato la nuova frontiera della crossmedialità giornalistica. A ciò si aggiungono i contenuti di intrattenimento puro, gli approfondimenti di carattere scientifico e tecnologico, le risorse di autoaiuto e i generi ibridi come il *true crime*.

Al polimorfismo del podcast corrispondono significative differenze di minutaggio, una notevole eterogeneità per quanto riguarda lo spessore autoriale e una certa pluralità di registri, ancorché tutti orientati all'ascolto (in ciò vediamo una delle principali differenze rispetto agli audiolibri, i quali sono recitazioni di testi concepiti nella maggior parte dei casi per essere letti con gli occhi, non con le orecchie). Pur nella generale semplificazione della sintassi, con andamento prevalentemente paratattico e ridotta estensione dei periodi, si riconoscono cifre stilistiche più o meno impegnative: dal denotativo giornalistico di Francesco Costa al didascalico colto di Alessandro Barbero, dal letterario moderato di Michela Murgia al giovanilese furbetto di Jacopo D'Alesio e Ilenia Zodiaco. Si tratta, in tutti i casi, di contenuti basati su un testo predefinito, che viene letto nel corso della registrazione. Di altra natura sono i podcast dei talk radiofonici, i quali riproducono conversazioni in presa diretta, talvolta anche con l'intervento di diversi enunciatori: il conduttore principale, la spalla, l'ospite e l'ascoltatore collegato telefonicamente.

Dal punto di vista della struttura, il podcast si riconosce per alcuni elementi caratteristici, benché non sempre tutti presenti. In genere ogni

puntata è aperta da un prologo, relativamente breve, che ne introduce l'argomento. A esso segue la copertina ovvero la sigla della serie, contenente l'indicazione dell'autore, del produttore/editore e del titolo della puntata. Cambi di voce, stacchi musicali, doppiaggi in *oversound* e altre pratiche radiofoniche contribuiscono a imprimere ritmo al podcast, rendendolo più digeribile anche se di notevole lunghezza. Allo stesso obiettivo risponde una temperata sovversione dell'ordine logico o cronologico della narrazione, realizzata da un lato con anticipazioni che creano suspense rispetto al non ancora detto, dall'altro con riprese che aiutano la ricapitolazione e la rimemorizzazione di quanto già detto.

Il caso già citato di *Morgana* di Murgia e Tagliaferri può insegnarci qualcosa a proposito della posizione del podcast all'interno di uno spazio editoriale più articolato. Murgia non è nuova a progetti multiplatforma. Si ricorderà l'esperienza di *Chirù*, il romanzo edito da Einaudi nel 2015 e accompagnato da una contronarrazione su Facebook curata dalla stessa autrice. Nel libro la storia è narrata – in prima persona – dal punto di vista della protagonista femminile, Eleonora. Su Facebook, invece, è l'altro personaggio chiave del romanzo a parlarci, appunto Chirù. La possibilità di espandere un soggetto letterario o un tema, declinandolo su più piattaforme attraverso una sorta di ipernarrazione crossmediale, viene esperita anche con *Morgana*. Nel libro omonimo (Mondadori, 2019) Murgia e Tagliaferri offrono al pubblico un catalogo di dodici donne non esemplari e fuori misura, da Moana Pozzi a Caterina da Siena. Alle biografie in volume corrispondono quelle su podcast, ciascuno di durata compresa fra i 35 e i 50 minuti: in alcuni casi si tratta delle stesse donne raccontate nel libro, anche se la forma narrativa e il linguaggio sono adattati al diverso mezzo; in altri, viceversa, la serie aggiunge nuove "streghe" all'elenco.

I diciannove podcast di *Morgana* sono disponibili sul sito di Storielibere, che li ha prodotti, e sulle principali piattaforme di distribuzione: Apple Podcasts, Spotify, Spreaker ecc. Ciascun podcast è arricchito con riferimenti bibliografici e collegamenti a risorse online di approfondimento. Analogamente al caso di *Chirù*, il progetto di *Morgana* è partito online (il primo episodio è del giugno 2018), mentre la pubblicazione in volume ha visto la luce oltre un anno dopo (settembre 2019).

Storielibere è, insieme a Piano P, la piattaforma di podcast più interessante nel panorama italiano. Entrambe producono, realizzano e distribuiscono diverse serie di apprezzabile valore, le quali realizzano talvolta

ascolti significativi, com'è il caso della appena citata *Morgana* o quello di *Da Costa a Costa*, viaggio nell'America di Donald Trump curato da Francesco Costa, con cui Piano P ha totalizzato nel 2016 una media di 3500 ascolti a puntata, raggiungendo i primi posti nella classifica di iTunes. Altre piattaforme, come Anchor, mettono a disposizione solo l'infrastruttura tecnologica necessaria alla produzione e gestione dei podcast: strumenti di *authoring* e postproduzione audio, servizi di *hosting* dei contenuti, cruscotti per l'analisi dei download e degli ascolti. Storielibere e Piano P aggiungono la cura editoriale tipica di un mestiere "vecchio" ma ancora prezioso.

Ovviamente Storielibere, Piano P e molti altri editori "indipendenti" devono ricorrere, per la distribuzione delle loro serie, ai grandi hub globali. Ed è questo uno degli aspetti che connotano la filiera del podcast: milioni di autori e contenuti, in lotta per un briciolo di visibilità secondo regole – algoritmiche o meno, comunque poco trasparenti – imposte da poche piattaforme. Si tratta di un meccanismo che non sempre premia la qualità del prodotto.

La legge sulla lettura

di Paola Dubini

Sono molti gli aspetti di cui si occupa il DDL relativo al piano nazionale per la lettura approvato a febbraio 2020, di cui alcuni particolarmente rilevanti: il riconoscimento del ruolo della lettura a livello di progresso della nazione; lo sforzo di incentivare comportamenti collaborativi da parte di una pluralità di soggetti; la necessità di tutelare una rete diversificata di punti vendita; il ruolo giocato dal Cepell; l'iniziativa e lo spirito collaborativo degli operatori sui territori; la possibilità di moltiplicare le risorse. Ma l'attenzione è stata catalizzata soprattutto dalla limitazione agli sconti in libreria, con annessa polemica.

Il 5 febbraio il Senato ha approvato all'unanimità il Ddl relativo al piano nazionale per la lettura, con una dotazione di 4,35 milioni di euro annui a partire dal 2020; la partecipazione degli enti locali al piano nazionale avviene attraverso la realizzazione di patti locali per la lettura che coinvolgono le biblioteche e altri soggetti pubblici, come le scuole, nonché soggetti privati operanti sul territorio. Gli enti locali, così come i privati, possono sostenere economicamente i soggetti coinvolti. Inoltre, il Consiglio dei ministri assegna annualmente a una città italiana il titolo di Capitale italiana del libro, a partire dalle autocandidature dei comuni; i progetti della città assegnataria del titolo sono finanziati per 500mila euro annui dal 2020. Le scuole sono esplicitamente menzionate nel decreto in quanto realizzano iniziative – singolarmente o in rete – di promozione della lettura e possono ricevere un sostegno per la formazione del personale addetto alle biblioteche. L'azione di contrasto alla povertà educativa, svolta da una pluralità di soggetti, è sostenuta dallo Stato attraverso l'erogazione della Carta della cultura, destinata ai cittadini italiani e stranieri residenti che appartengono a nuclei familiari economicamente svantaggiati. La carta ha valore nominale di 100 euro ed è utilizzabile dal titolare per l'acquisto di libri fisici o digitali o di prodotti e servizi culturali. Lo Stato destina un milione di euro a partire dal 2020 per alimentare il fondo Carta della cultura, che può essere integrato da donazioni e lasciti di privati e di imprese.

Il Ddl interviene anche sul funzionamento della filiera editoriale, regolamentando lo sconto massimo applicabile sui libri e le campagne di promozione da parte di singole case editrici e di singole librerie; l'intento della legge è quello di sostenere le piccole case editrici e le librerie, in particolare quelle indipendenti e quelle che operano in centri minori. Viene poi istituito un Albo delle librerie di qualità, punti vendita che esercitano in modo prevalente la vendita di libri, che assicurano un servizio innovativo e caratterizzato da continuità, diversificazione dell'offerta libraria e realizzazione di iniziative di promozione culturale nel territorio. Infine, viene incrementato l'ammontare complessivo destinato al credito d'imposta per le librerie che vendono libri nuovi e usati.

Mi pare ci siano tre aspetti rilevanti da sottolineare:

- il riconoscimento della «criticità della lettura per lo sviluppo della conoscenza, la diffusione della cultura, la promozione del progresso civile, sociale ed economico della Nazione, la formazione e il benessere dei cittadini». E al contempo il fatto che sia necessario ribadirlo (se fosse ovvio a tutti, forse non avremmo bisogno della legge);
- lo sforzo di incentivare comportamenti collaborativi da parte di una pluralità di soggetti (pubblici e privati) su scala locale per la realizzazione della finalità della legge. Se la lettura è un valore condiviso e "universale", è importante che attorno ai lettori ci sia una comunità sana, ramificata, in grado contemporaneamente di coinvolgere chi non legge, rafforzare chi legge poco, essere di stimolo a chi legge molto e vuole leggere di più, in modo più consapevole, nei molti modi che le tecnologie rendono possibili. Il riferimento esplicito della legge agli indicatori di benessere equo e sostenibile non è da trascurare, anche se ovviamente è difficile da realizzare;
- la necessità di tutelare, accanto a una serie di azioni che costruiscono e mobilitano capitale sociale attorno alla lettura, una rete diversificata di punti vendita, in un paese in cui 12 milioni di persone vivono in comuni senza libreria, in cui molti punti vendita di libri hanno un'offerta molto limitata o stagionale perché la loro funzione prevalente è un'altra e in cui a mio modo di vedere non si tratta solo di mettere le librerie nelle condizioni di competere con Amazon, ma in primis di evitare che non ci sia alternativa ad Amazon. Perché, come avviene per i giornali, se non c'è nel pubblico la consapevolezza del valore

della lettura non può esserci desiderio di libri. E se il desiderio di libri è debole, l'assenza di una libreria non si traduce automaticamente in un consumo attraverso Amazon, ma molto più probabilmente in un non consumo.

Il decreto suggerisce alcuni modi in cui il piano per la lettura può declinarsi: ad esempio, è esplicitata l'attenzione alla dimensione interculturale e plurilingue, alla lettura per chi ha difficoltà di varia natura, allo sforzo di portare la lettura dove ci sono concentrazioni di persone che potrebbero essere nelle condizioni di leggere (gli ospedali, le carceri...) o dove non c'è abitudine alla lettura. Anche se non c'è esplicito riferimento all'Agenda 2030 per lo sviluppo sostenibile, la legge di fatto orienta l'azione degli operatori verso l'Obiettivo 1 (contrasto alla povertà educativa e culturale), l'Obiettivo 10 (ridurre le disuguaglianze), l'Obiettivo 11 (città sostenibili), l'Obiettivo 16 (contrasto alla disinformazione), l'Obiettivo 17 (partnership per lo sviluppo sostenibile).

Data questa impostazione della legge, mi pare che la sua efficacia si leghi ad alcuni aspetti. Ne cito tre:

- il ruolo giocato dal Cepell (il Centro per il libro e la lettura), che ha la responsabilità della predisposizione della proposta del piano d'azione, del coordinamento e dell'attuazione delle attività del piano d'azione, del monitoraggio delle attività pianificate e della valutazione dei risultati, nonché del censimento periodico e della raccolta di dati statistici relativi all'attuazione dei patti locali per la lettura. È evidente che quanto più il Cepell saprà stimolare la collaborazione fra operatori e farsi parte attiva nella messa in pratica della legge, tanto più potremo aspettarci una moltiplicazione dei comportamenti virtuosi e un aumento delle risorse disponibili per la realizzazione delle finalità della legge;
- l'iniziativa intelligente e lo spirito collaborativo degli operatori sui territori. I patti per la lettura possono essere stimolo alla circolazione di buone pratiche o poco più di decaloghi firmati da burocrati annoiati – dipende dalla lungimiranza politica, dalla qualità delle “macchine comunali”, dalla generosità di insegnanti, associazioni e famiglie;
- la possibilità di moltiplicare le risorse. La dotazione per il piano nazionale per la lettura è quella che è; la legge esplicita la possibilità che

al piano concorrano più operatori. Personalmente penso che il richiamo agli Obiettivi di sviluppo sostenibile potrebbe aiutare nella ricerca di fondi europei, visto l'orientamento delle politiche comunitarie in materia di cultura.

E gli editori? La critica principale alla legge arriva dall'Aie, che ha preso posizione sulle limitazioni imposte agli sconti, collegando promozione della lettura a politiche di sconto. A me pare che la parte relativa alla correzione della legge Levi sia l'anello debole della legge: non credo che la limitazione agli sconti metta in riparo in modo duraturo le librerie dalla concorrenza di Amazon; e penso anche che sull'idea di librerie di qualità si sarebbe potuto far meglio. D'altra parte, non ho evidenza che il libro sia un prodotto come l'olio d'oliva, un prodotto relativamente costoso, di consumo abituale, che al supermercato si vende per il 70% quando è in promozione. La spesa media della famiglia in libri non è alta e la percentuale di popolazione che con cognizione di causa comprenderebbe più libri se il prezzo si abbassasse penso sia piccola, una porzione dei buoni lettori che il Signore ci conservi e che devono essere coccolati in molti modi diversi. Di fronte all'esplosione dell'offerta culturale e di intrattenimento, fisica, live, digitale, il rischio che vedo per i libri è l'irrelevanza percepita. E naturalmente la cosa non mi piace per niente. È possibile che un prezzo basso abbassi la soglia di rischio percepito a "provare" un libro; ma in questo caso nulla vieta agli editori di abbassare il prezzo di copertina. Siccome il libro è un prodotto il cui prezzo ha sempre meno valore segnaletico (in teoria compriamo il contenuto del libro, ma in pratica paghiamo per le pagine, per la copertina, per il contenitore) e visto che la digitalizzazione e l'autopubblicazione hanno contribuito a creare tensione sui prezzi dei libri, tendendoli verso il basso, io avrei preferito che la legge parlasse il meno possibile del prezzo dei libri (mentre naturalmente la polemica è nata tutta lì). Perché le librerie di sicuro, ma anche gli editori, non hanno alcun interesse a che le persone percepiscano il prezzo del libro come troppo caro e il libro si trasformi in olio d'oliva; mentre tutti nella filiera hanno interesse a che il libro rimanga visibile, sia desiderabile e presente nelle abitudini e nelle conversazioni delle persone.

I LETTORI

Classificare, mettere in evidenza,
presentare il libro. Esperienze di incontro e
scelta nelle librerie online
di Bruno Falchetto

Neuroscienze a gogo
di Luca Clerici

Dentro la rete di Wattpad:
un labirinto di storie condivise
di Maurizio Vivarelli

Lettori migranti
di Dario Moretti

È l'italiano, bellezza!
di Giuseppe Sergio

Classificare, mettere in evidenza, presentare il libro. Esperienze di incontro e scelta nelle librerie online

di Bruno Falchetto

Le librerie online sono una presenza di rilievo crescente nell'ecosistema della lettura, un luogo di passaggio necessario per una gamma di pubblici molto diversificata. La loro struttura configura un'immagine del mondo dei libri, dei generi e dei testi, allestita dal punto di vista di chi legge, modellata da alcune azioni chiave del presentare: dalla classificazione per generi alla messa in evidenza. Si definisce qui l'ambito di una nuova paratestualità digitale, va costituendosi un nuovo spazio di discorso sulla letteratura e sul libro da non lasciare in penombra, con il quale anche la critica istituzionalizzata dovrebbe provare a interagire.

Il rilievo delle librerie online come canale di vendita è, in questi tempi, in crescita significativa. I siti di acquisto sono diventati progressivamente una presenza primaria nell'ecosistema della lettura. L'intenzione di comprare un libro online può determinarsi, è noto, per vari motivi: la scarsa accessibilità di punti vendita in grado di soddisfare i propri bisogni di lettura nell'area di residenza, la praticità di un tempo d'acquisto non vincolato a un orario e della consegna a domicilio, la ricchezza di titoli che il contenitore bookshop in Rete mette a disposizione. Se la decisione presa di un acquisto a distanza rende il sito un luogo di passaggio necessario nel percorso del lettore verso il libro che desidera, non di rado anche lettori forti – frequentatori abituali ed estimatori convinti delle librerie analogiche, animate dalla mediazione attiva e caratterizzata dei librai – frequentano i siti online per reperire informazioni su un titolo, per un confronto prezzi, per un breve giro d'orizzonte su un autore o tema d'interesse.

Ragionare sulle librerie online – non soltanto su Amazon, non soltanto per denunciare limiti, responsabilità – per analizzarne la forma, a

partire dal punto di vista del lettore, dalle modalità con cui i siti d'acquisto configurano un'immagine del mondo dei libri, dei generi e dei testi, credo possa servire. Perché si tratta di un'immagine tracciata a partire dal punto di vista del pubblico, certo con la finalità specifica di muoverlo all'acquisto; inoltre, fra i diversi canali d'accesso alla conoscenza dell'offerta letteraria-libraria, il bookshop online (con la biblioteca) è quello che catalizza una frequentazione più estesa, il più aperto all'incontro con tutta la gamma, differenziata per ragioni d'interesse e competenza, dei pubblici.

L'assetto base della forma di questa immagine del mondo dei libri è catalogico, quello tipico delle testualità della raccolta e della classificazione, vincolato ai dati di identificazione e di descrizione essenziale del largo insieme di prodotti messi in vendita. La mole dei dati (dei libri) di cui dar conto spinge all'economia dello spazio di presentazione.

Provo a dare un ritratto veloce di questa immagine della realtà libraria, pensando alla percezione di un lettore di "letteratura" e seguendo quelle che mi paiono le azioni chiave che la modellano.

Classificare (ricercare). Se arrivo alle librerie virtuali mosso da un bisogno di lettura letteraria (inteso in modo esteso e duttile), mi trovo di fronte a un'architettura articolata in reparti di genere, che ne costituisce la struttura portante, piuttosto imponente (dal minimo delle ventisei sezioni di Mondadori Store e LaFeltrinelli, alle trenta di Amazon e alle trentasei di Hoepli), in cui il letterario ha uno spazio limitato. Le sezioni pertinenti sono poco più di mezza dozzina, distribuite in tre ambiti. Ci sono i generi speciali, d'intrattenimento: più numerosi in Amazon (sei: *Fantascienza e fantasy*, *Fumetti e manga*, *Gialli e thriller*, *Horror*, *Humour*, *Letteratura erotica*), più accorpate in Ibs e Mondadori Store (tre-quattro categorie), assenti nei menu di primo livello in LaFeltrinelli e Hoepli. Ci sono poi i generi legati a tipi specifici di pubblico (*Libri per bambini e Adolescenti e ragazzi*, in Amazon; *Bambini e ragazzi* e *Young Adult*, in LaFeltrinelli). E una titolazione doppia, *Narrativa erotica e rosa*, ci dice icasticamente di una profonda trasformazione di costume, già ormai da tempo sedimentata nelle collane Harmony e non soltanto. Ci sono infine le etichette di genere che indicano lo spazio più esplicitamente (istituzionalmente) caratterizzato come letterario: lo fanno mettendo in primo piano la narritività romanzesca. Nel primo sguardo panoramico è questo il modo fondamentale dell'esperienza letteraria. Il termine "letteratura" compare solo in tre casi

su sei, soltanto una volta le categorie di questo tipo sono più di una (solo Ibs ha una voce *Classici*, soltanto Libraccio dà presenza immediata a *Poesia e teatro*, oltre che ai *Classici greci e latini*) e Mondadori Store lega *Romanzi e letterature*, in un ordine eloquente, che sembra suggerire la convinzione di una bassa attrattività del termine “letterario”. Amazon, Ibs e LaFeltrinelli dedicano una categoria alle *Biografie* (*Biografie e autobiografie*, nel caso di LaFeltrinelli) a confermare dei bisogni di narratività come tratto dominante della fruizione di tipo estetico del libro oggi.

Se il lettore scala di livello, nell’albero dei menu che guidano l’esplorazione del sito, passa a una vista più analitica dell’offerta di letture letterarie (il numero di categorie si aggira sulla ventina, Mondadori Store ne ha ventisette), della quale ha ora dinnanzi a sé un’immagine più distinta e articolata, abbastanza in sintonia peraltro con la vista sintetica d’avvio: una vista laicamente aperta, pur nella sua schematicità (a base commerciale, si potrebbe dire con sbrigatività sprezzante), non granché interessata alle raffinatezze interpretative.

A fianco delle più tradizionali suddivisioni geo-storiche, operate a partire dall’identità dell’autore (*Letteratura/Narrativa italiana, straniera, mondiale, antica e medievale*), è di nuovo cospicua la presenza – accanto a quella, costante, del genere romanzesco dall’identità più anticamente consolidata, il romanzo storico – dei generi speciali: da sei a otto categorie con l’eccezione (apparente) di Amazon, che inserisce qui soltanto la *Letteratura di genere*; nel livello sottostante della struttura la categoria esplose però in un’articolazione poderosa: ben ventisette voci (dal classico *Narrativa storica* a *Adattamenti serie tv, film, video...*). E, come si è visto, erano già sei i generi speciali subito in mostra all’ingresso nel reparto libri di Amazon. Dunque nessuna tassonomia rigorosa, fondata su scansioni nette e sempre coerenti ai diversi livelli. Quelle che accompagnano il lettore nel suo percorso di scelta sono classificazioni lasche, pronte alle contaminazioni, allestite innanzitutto per richiamare l’attenzione di chi legge, per entrare in connessione con le sue conoscenze, abitudini, inclinazioni di fruizione, per dialogare con il suo lessico di lettore e di spettatore di film e serie tv.

Nel quadro d’insieme è ancora ben avvertibile un doppio versante: l’apertura ai generi con sagoma più marcata, che si definiscono per un’intenzione primaria di dialogo con i lettori e per il consenso che ne ricevono, e un versante più istituzionale, di prodotti definiti per una loro letterarietà riconosciuta, sedimentata. Sono i classici, nella doppia accezio-

ne di testi dell'antichità greco-romana e di testi delle tradizioni letterarie moderne (così i *Classici italiani* e i *Classici stranieri*, in Mondadori Store, si sommano ai *Classici greci e latini*), e le narrative/letterature senza aggettivi: la *Narrativa classica* e la *Narrativa moderna e contemporanea* di LaFeltrinelli, oppure la *Prosa letteraria* di Mondadori Store. Ben rilevato qui lo spazio della *non-fiction*, dalle scritture dell'io a quelle odepatiche, al profilo sfuggente delle *Storie vere* di Ibs e LaFeltrinelli; sempre (quasi) presente la poesia, affiora la scrittura critica (*Storia della letteratura e critica letteraria*, Amazon).

Il ventaglio di categorie che, affiancandosi e intersecando i generi a statuto forte, declina la produzione è definito in base a criteri tematico-ambientali che alludono all'assetto degli scenari: narrative di *ambientazione storica*, di *argomento mitologico*, di *argomento religioso o spirituale*, in LaFeltrinelli, oppure (il lettore in cerca, paziente, è sceso al terzo livello della struttura del menu che, di norma, mostra poche ulteriori declinazioni categoriali) narrazioni *marine*, di *vita urbana*, *mediche*, anche *metafisiche* e *visionarie*.

L'onomastica delle categorie di genere del libro commerciato funziona come segnaletica in un dialogo con il pubblico acquirente. Si potrebbe metterla in relazione e descriverla anche grazie a una tipologia di stili di lettura del pubblico della narrativa proposta di recente da Pertti Vakkari e Anna Mikkonen che, in un'indagine sui comportamenti di ricerca di opere narrative nei cataloghi di biblioteca (*The Role of Readers' Literary Preferences in Predicting Success in Fiction Search*, «Journal of Documentation», 2019), hanno individuato quattro orientamenti letterari principali nel loro campione in base a differenti predilezioni: classico (per una narrativa romanzesca d'impianto/ascendenza ottocenteschi, di tema storico, con intreccio interessante e caratterizzazioni ricche di personaggi e ambienti, stile personalizzato), estetico (per narrazioni che, grazie alle qualità di stile, sanno muovere sentimenti e riflessioni di chi legge), realistico (per storie all'insegna di un racconto del vero o verosimile) e immersivo (per storie con trama avvincente, divertenti, capaci di coinvolgere emotivamente). Sono quattro vettori di attivazione dell'interesse dei lettori riconoscibili con evidenza nel ventaglio di categorie passate in rassegna: nella presenza massiccia dei generi speciali, a trama serrata e con netta dominante percettivo/emotiva; in quella delle narrazioni dell'io, di viaggio, delle biografie e delle "storie vere"; nel posto ben percepibile delle narrative "classiche" della

modernità (segnalo che nella *Narrativa italiana* Ibs quella *Classica* è (*prima del 1945*), a seguire quella *Moderna e contemporanea*). Lo spazio più ristretto, nel sistema delle etichette, è quello per le scritture letterarie “senza aggettivi”, indice, più che di una costante di originalità espressiva, del maggiore livello di competenza dei lettori che vi si indirizzano e dunque della loro maggiore autonomia di ricerca.

Mettere in evidenza / presentare il libro singolo. L’architettura per categorie, si sa, non è affatto l’unico meccanismo che guida l’esperienza di incontro e scelta dei libri nelle librerie online, un ruolo chiave l’ha una serie varia di dispositivi di messa in evidenza. Il superaffollamento dell’universo dei testi che si pubblicano è un vincolo operativo complesso, piuttosto imbarazzante da gestire in chiave di presentazione sintetica nitida; ce lo dicono subito le homepage delle sezioni libri, dove la struttura dei reparti, l’accesso all’albero delle categorie, occupa la colonna di sinistra (oppure una barra orizzontale alta), mentre lo spazio centrale e più esteso è dedicato ai singoli titoli in primissimo piano e a categorie/ambienti/sezioni del sito in evidenza di vario tipo. Il lettore in cerca è immediatamente alle prese con una molteplicità di sollecitazioni. *I più votati, I più desiderati, Bestseller, Consigliati per te, Categorie in evidenza, Offerte in evidenza, Alcuni suggerimenti* è una struttura standard della homepage dei libri Amazon; *I quattro libri della settimana, Libri in arrivo, Classifica libri, Novità narrativa, In prenotazione, Promozioni, Bambini e ragazzi, I nostri approfondimenti, Saggistica, Università e lavoro, Gli shop degli editori* sono le voci in cui si snoda la lunga homepage di Ibs. Si potrebbe ragionare sulle diversità di questi due assetti: all’insegna, in Amazon, di una messa in evidenza tutta fatta attraverso i numeri e le preferenze dei lettori-compratori, sintetizzate nelle sezioni-classifica oppure mostrate con i percorsi fatti sulle preferenze possibili (il segno della presenza di una critica istituzionalizzata si affaccia appena nella sezione *Premi letterari*). Siamo naturalmente nel territorio, fondato e dominato da Amazon, degli algoritmi che governano i *recommender system*, del filtraggio condotto sulle scelte compiute dagli utenti nella loro storia di acquisto, propria o di chi ha già scelto quegli articoli; sistemi potenti, ad alta efficacia e bassa richiesta di personale, con tutti i rischi di omofilia, di meccanismi di orientamento che addestrano soltanto a ciò che è omogeneo, di consolidamento e non apertura delle preferenze. Ibs invece dà più rilievo ad alcuni generi e introduce significativamente

proposte di selezione ristrette e percorsi di ricerca affidati alla curatela critica del sito (dagli approfondimenti tematici ai negozi d'editore con itinerari mirati).

Completano il sistema di presentazione dell'offerta proprio dei bookshop online le pagine-libro che illustrano il singolo testo. Al nucleo informativo testuale-visivo, costituito dai dati bibliografici e dalla copertina, si aggiungono altri elementi, secondo una forma di presentazione più o meno ricca nei differenti siti: dall'essenziale pagina di Hoepli (dati più trama/quarta), a quelle più dense di LaFeltrinelli (anche con *Recensioni – di lettori e librai* – accompagnate da valutazioni e tabella riassuntiva), Amazon (con i commenti dei lettori, la *Posizione nella classifica Bestseller*, e il basso continuo, ribadito, delle analogie d'acquisto: *Spesso comprati insieme, Chi ha acquistato questo articolo ha acquistato anche, I clienti che hanno visto questo articolo hanno visto anche*). In Ibs alle *Recensioni* (dei lettori) si aggiungono *Biografia* dell'autore, *La voce della critica* (anche con uso esteso delle recensioni dell' «Indice dei libri del mese»), eventuali materiali video e, come su Amazon, anteprime-estratto del testo subito leggibili a schermo.

Un nuovo ambiente per un discorso sul libro. Interrompo questa riflessione esplorativa, questo esercizio artigianale di lettura su alcuni aspetti dell'esperienza di approssimazione al libro – sulle immagini del letterario che ci propongono le librerie online – con una considerazione generale conclusiva, a partire dalla constatazione che lo sviluppo della Rete ha prodotto un ampliamento e una trasformazione importanti dei dispositivi di incorniciamento del testo.

Molti di quelli descritti sin qui sono in buona sostanza aspetti di una nuova paratestualità digitale, che ri-presenta (rielabora, indebolisce, valorizza, manipola) aspetti del peritesto editoriale e autoriale determinati dalle edizioni dei libri. In particolare le pagine di illustrazione delle opere nei siti delle librerie online sono, vanno facendosi, aggregatori di significativi elementi di presentazione: dai dati di identificazione bibliografica e dalla copertina, sempre presenti, che sintetizzano i dati peritestuali di base; alle anteprime-estratto che aprono una finestra sul testo, consentendone un primo accesso dal vestibolo, l'incontro immediato con la zona nevralgica dell'incipit; ad alcuni epitesti d'autore (interviste, letture in pubblico); a una differenziata gamma di atti di valutazione (commenti dei lettori, re-

censioni, citazioni critiche, indici quantitativi). Qui insomma si crea una cornice nuova attorno al libro, che può orientarne scelta e anche fruizione.

È uno spazio a dominante funzionale, umile, che si può sdegnosamente considerare del tutto subalterno a logiche di profitto, ma che è, credo, un errore lasciar passare inosservato. Un compito rilevante nello studio della letteratura è monitorare i mutamenti dei processi di valorizzazione e dei modi del discorso sulle opere. L'orizzonte aperto da Internet – ricorda-va Vittorio Spinazzola in un'intervista di qualche anno fa rilasciata a Elisa Gambaro e Stefania Sini su «Enthymema» – va sollecitando e sempre più delincherà «forme di mediazione nuova» per «una società letteraria infinitamente più ampia di quella attuale». Cogliere i segnali e seguire il divenire di quelle nuove forme di mediazione critica è importante. Non soltanto forse con il piglio distaccato di un entomologo culturale, provando forse a chiedersi se con quei processi, con i nuovi ambienti di discorso sulla letteratura, non sia possibile, per la critica istituzionalizzata, in qualche modo interagire. Un impegno faticoso, d'esito non certo, con un'attezzatura descrittiva e interpretativa poco assestata, ma ne vale la pena.

Neuroscienze a gogo

di Luca Clerici

Gli ultimi anni segnano una costante, seppure leggera, diminuzione dell'analfabetismo scientifico, e anche i libri di scienza risvegliano un indubbio interesse nel pubblico. A cominciare da un settore di frontiera ad alto tasso di specializzazione: le neuroscienze. L'offerta libraria neuroscientifica si articola in una serie di collane monografiche e in titoli sparsi all'interno di cataloghi di case editrici da tempo attente alla materia, ed è in grado di mobilitare tanto interessi settoriali (e lettori competenti), quanto un pubblico molto più ampio e generico non attrezzato.

Le buone notizie non mancano: secondo l'*Annuario scienza tecnologia e società 2020* curato da Giuseppe Pellegrini e Andrea Rubin per il Mulino, nell'ultimo decennio l'analfabetismo scientifico è in leggera ma costante diminuzione (al livello più alto ci sono gli anziani meno scolarizzati, circa l'11% degli italiani), la percentuale di chi ha visitato almeno un museo o una mostra scientifico-tecnologica è aumentata di 15 punti, e l'anno scorso quasi un italiano su due ha impegnato così parte del suo tempo libero. Questo interesse per la scienza investe anche il mondo dei libri (è possibile stimare il valore dell'editoria scientifica per gli editori italiani in circa 160 milioni di euro nel 2019), compresi quelli di medicina, dove un settore di frontiera ad alto tasso di specializzazione sta avendo sorprendentemente notevole successo. *Neuroscienze? Un'eccellenza italiana [...] al centro di un boom editoriale* è il titolo con cui «la Repubblica» (25 agosto 2019) apre un servizio sul tema, firmato da Antonio Gnoli.

In effetti, l'interesse per «quel magma enigmatico che chiamiamo materia cerebrale» è in netta crescita presso un pubblico sempre più largo – la definizione di cervello è sua, e Gnoli se ne intende: ha firmato con lo scopritore dei neuroni a specchio Giacomo Rizzolatti *In te mi specchio. Per una scienza dell'empatia* (BUR, 2018). Basta dare un'occhiata ad alcune collane di carattere divulgativo degli ultimi due anni per rendersene conto. Nel 2017 i quaranta volumi illustrati per bambini e ragazzi della Piccola biblioteca della scienza Mondadori in edicola dal 1° febbraio sono

inaugurati da *Il cervello* di William Rostène e Jacques Epelbaum, e pochi mesi dopo «la Repubblica» e «L'Espresso» distribuiscono La Scienza, diciotto numeri compreso *Il cervello adolescente* di Laurence Steinberg. Da argomento certo importante ma degno di una sola monografia fra tante, oggi la disciplina è diventata pervasiva, tema esclusivo di intere collezioni: solo due collane totalizzano la bellezza di sessantacinque volumi dedicati alle varie declinazioni della materia. Il 1° aprile 2018 Hachette manda in edicola *Siamo la nostra memoria. Ricordare e dimenticare*, primo volume dei cinquanta previsti a cadenza settimanale della serie Neuroscienze & psicologia, e nel 2019 National Geographic lancia I grandi segreti del cervello, perché «se il XX secolo è stato quello della fisica, il XXI sarà quello del cervello». Editi da Centauria, l'erede della gloriosa Fratelli Fabbri Editori, qui i volumi sono quindici, e partono da *Il cervello* per arrivare a *Il cervello e gli ormoni* (e nella serie Kids, Le meraviglie della scienza, non può mancare *Cervello. La macchina pensante*). Ancora periodicITÀ ogni sette giorni, e modulazione progressiva del prezzo: primo numero a 1,99€, secondo a 3,99€, a partire dal terzo 7,99€ a copia. Sullo sfondo, a certificare l'interesse per la disciplina nel lungo periodo, sin dal 2003 esce «Mente&Cervello», oggi con nuova veste grafica «Mind», prima bimestrale e poi mensile collegato all'autorevole rivista di divulgazione scientifica «Le Scienze».

Imprese editoriali come queste sono sintomatiche dell'interesse diffuso per la materia, perché l'offerta libraria neuroscientifica va ben oltre e si articola in una serie di collane monografiche (Neuroscienze & psicologia di Hachette, Neuroscienze di Aracne editrice, I segreti della mente di Centauria) e in titoli sparsi all'interno di cataloghi di case editrici da tempo attente alla materia, a partire da Raffaello Cortina Editore (setto-re Neuroscienze e Neuropsicologia) e più di recente da Codice edizioni (Neuroscienze). Ma anche i grandi marchi generalisti pubblicano titoli di questo genere (Mondadori, Rizzoli, Giunti), così come case editrici non specializzate di più ridotte dimensioni: La nave di Teseo, il Mulino, il Saggiatore, Adelphi. Naturalmente si tratta di proposte molto diverse, anzitutto perché il taglio disciplinare cambia molto: ultima nata, *La nuova scienza della neurogastronomia* (sottotitolo di *All'origine del gusto*, Codice, 2019) di Gordon M. Shepherd, esperto in neuroscienze computazionali che insegna neurobiologia all'Università di Yale. Pur limitandoci a considerare solo la declinazione "umanistica" della disciplina, incontriamo studi

di neuroteologia, neurofilosofia, neuroetica, neuroestetica, neurolinguistica e neuronarratologia, e singoli lavori impegnati in altri campi ancora, come quello firmato da Gianvito Martino e Marco Pivato, *Usare il cervello. Ciò che la scienza può insegnare alla politica* (La nave di Teseo, 2018). La tendenza a sconfinare è d'altronde sollecitata dall'esterno: molte aziende investono nelle neuroscienze come Intesa Sanpaolo, che in partnership con la Scuola Imt Altì studi di Lucca ha creato il Laboratorio di ricerca e sviluppo applicata delle neuroscienze; fra 2018 e 2019 ha studiato il grado di coinvolgimento emotivo dello spettatore di fronte all'*Ultima cena* di Leonardo. Obiettivo strategico dichiarato della banca, puntare sulle frontiere dell'innovazione per portare valore sia all'interno del gruppo sia ai clienti, in questo caso tramite lo studio di un'esperienza molto comune, la percezione di un'opera d'arte, di un capolavoro universalmente noto.

Il punto è che la prospettiva neuroscientifica è in grado di mobilitare tanto interessi settoriali (e lettori competenti), quanto un pubblico molto più ampio e generico non attrezzato. La ricchezza dell'articolazione delle neuroscienze in settori di ricerca specifici è infatti bilanciata da un'altra caratteristica tipica di questa materia, la sua vocazione interdisciplinare, che contribuisce a spiegarne la traducibilità in termini ampiamente divulgativi, e dunque il successo. Il sottotitolo di *La città ideale* (FrancoAngeli, 2019) di Luisa Brunori è eloquente: *Tra psicologia, neuroscienze ed economia, alla ricerca di una formula win-win della convivenza*. Ecco poi *La scienza degli abbracci. Alla scoperta del nostro cervello socio-emotivo* (FrancoAngeli, 2018) di Francesco Bruno e Sonia Canterini e *La meccanica delle passioni. Cervello, comportamento, società* (Einaudi, 2019) di Alain Ehrenberg, dove emerge un altro aspetto tipico di ricerche come questa, l'applicabilità nella vita di tutti i giorni di norme e condotte autenticate dall'indagine scientifica (qui la contaminazione è con la psicologia e le teorie del comportamento). Si capisce allora l'impostazione "manualistica" di Michel Cymes e Patrice Romedenne in *Usa il cervello. I segreti per una mente, e una vita, in forma e felice* (BUR, 2018) e – per lettori a partire dagli undici anni – di JoAnn e Terrence Deak in *Usa il cervello! Se sai come guidarlo (ci) arrivi prima* (De Agostini, 2018). Suggestivi a volte mirati su questioni di larghissimo interesse e di grande impatto nella vita quotidiana, anche considerando la diffusione delle patologie mentali oggi – la studiosa dell'Alzheimer Lisa Mosconi ragiona di diete in *Nutrire il cervello. Tutti gli alimenti che ti rendono più intelligente* (Mondadori, 2018) –, argo-

menti di rilievo addirittura antropologico: Marina Bentivoglio e Gigliola Grassi Zucconi trattano del *Cervello che invecchia. Una corsa a ostacoli per vincere contro il tempo* (Hachette, 2018).

L'apertura multidisciplinare delle neuroscienze spiega poi sia la frequente collaborazione fra studiosi di ambiti diversi (Bruno si occupa di neuroscienze del comportamento e Canterini è una psicobiologa, Cymes fa il medico e Romedenne il giornalista, Bentivoglio e Grassi Zucconi insegnano rispettivamente istologia e neuroscienze all'Università di Verona), sia l'utilizzo di una prospettiva neurologica in campi disciplinari distanti, come la botanica. Con risultati notevoli: *Verde brillante. Sensibilità e intelligenza del mondo vegetale* (Giunti, 2019) di Stefano Mancuso (con Alessandra Viola) ha raggiunto l'undicesima ristampa ed è tradotto in diciassette lingue. Naturalmente, se le declinazioni anche applicative delle neuroscienze si riflettono nella varietà delle proposte editoriali, anche il grado di specializzazione di queste opere contribuisce a renderla articolata: un conto è *In te mi specchio* di Rizzolatti e Gnoli, altro livello di complessità quello di *Specchi nel cervello* (Raffaello Cortina, 2019) di Corrado Sinigaglia e dello stesso Rizzolatti. Ce n'è insomma per tutti, bambini e ragazzi compresi, con un'offerta sempre più ricca soprattutto a partire dal 2017, da quando si registra una percentuale crescente di autori italiani nei cataloghi. Un aumento di interesse confermato dal buon numero di riedizioni di opere già pubblicate in anni precedenti, ristampate anche senza aggiornamenti perché tornate d'attualità.

Con il variare del grado di specializzazione e dunque del destinatario cambiano ovviamente le strategie discorsive adottate dagli autori, che vanno dall'impersonalità scientifica alla rappresentazione di sé, dalla dominante argomentativa all'andamento narrativo e aneddótico, e variano pure densità e complessità di contenuti, quantità di riferimenti non solo disciplinari, livello di concettualizzazione e di concretezza. Fra le tante formule divulgative che giocano calibrando questi aspetti – *Il cervello è più grande del cielo* (Solferino, 2019) di Giulio Maira è un buon esempio di equilibrio all'insegna della leggibilità – una delle più riuscite risale a quello che si può considerare il capostipite della “neuroscienza per tutti” in Italia, Oliver Sacks, il professore di neurologia alla Columbia University di New York autore di un longseller (almeno nove edizioni) tradotto da Adelphi nel 1987, *Risvegli*. La voce affabilmente conversevole del medico ripercorre la propria esperienza clinica dedicata alla cura di pazienti affetti da

una nuova malattia, la encefalite letargica che provoca il sonno perenne. La struttura del libro è semplice, in tre sezioni: apre una breve parte introduttiva sulla patologia, la vita dei pazienti e il farmaco che ha trasformato la loro esistenza, chiudono considerazioni di carattere generale sulla salute, la malattia, la sofferenza. Al centro Sacks riprende una formula caratteristica della divulgazione non solo scientifica molto diffusa nell'Ottocento a partire dal *Self-help* di Samuel Smiles, quella dei ritratti biografici di personaggi esemplari, qui una serie di pazienti. Il mix di testimonianza in prima persona, casi clinici raccontati con personaggi veri, patologia rara che colpisce l'immaginazione ritorna in *I tre fratelli che non dormivano mai e altre storie di disturbi del sonno* (il Saggiatore, 2019) di Giuseppe Plazzi, argomento che non per caso richiama *a contrario* quello di Sacks. Ma il cortocircuito è massimo in *Pensare in immagini e altre testimonianze della mia vita di autistica* (prefazione di Oliver Sacks, Erickson, 2019) di Temple Grandin, perché qui il caso clinico che l'autrice racconta è il suo, quello di un'affermata studiosa di scienze del comportamento animale affetta dalla sindrome di Asperger, una neuropatologia. Lo stesso disturbo che Greta Thunberg ha contribuito a portare all'attenzione dell'opinione pubblica mondiale, sollecitando indirettamente l'interesse per le discipline mediche deputate alla sua cura, neuroscienze in testa.

Dentro la rete di Wattpad: un labirinto di storie condivise

di Maurizio Vivarelli

Wattpad è una delle piattaforme di social reading più frequentate a livello planetario. Pubblicata in 50 lingue, navigata da 80 milioni di Wattpaders, contiene 400 milioni di storie, scritte e lette in modalità collaborativa da miriadi di "scrittori" uniti in reti tecno-sociali di grande complessità. Il contributo ne propone una rapida perlustrazione, che tende a dar conto della sua struttura e delle azioni di «bracconaggio» che, evocando de Certeau, si stanno configurando negli ambienti in cui testi, paratesti, infrastrutture di mediazione, lettori, stanno assumendo profili nuovi, alla ricerca di una mappa che ci consenta di orientarci e anche, forse, di rassicurarci.

Nel contesto fluido e dinamico delle forme che la lettura sta assumendo in ambiente digitale, la piattaforma Wattpad (<https://www.wattpad.com>) presenta molti motivi di interesse, disposti lungo i confini ancora incerti del social reading, il cui modello di analisi più noto è costituito dalla tassonomia delle pratiche di lettura elaborata nel 2010 da Bob Stein dell'Institute for the Future of the Book, che prevede una quadruplica partizione: «Discussing a book with friends and acquaintances», «Discussing a book online», «Discussing a book in a classroom or living room book group», «Engaging in a discussion IN the margin» (*A Taxonomy of Social Reading: a proposal*, Institute for the Future of the Book, 2010, <http://futureofthebook.org/social-reading/introduction/index.html>). Il social reading può dunque essere pensato come un'area del vasto arcipelago della lettura, che continua a trasformarsi nelle forme dei testi, dei profili cognitivi dei lettori, delle funzioni dei soggetti della mediazione editoriale e comunicativa (editori, librai, bibliotecari), nei contesti storici, sociali, culturali.

Wattpad è un ambiente di social reading fondato nel dicembre 2007 a Toronto da Allen Lau e Ivan Yuen, due giovani imprenditori nel campo delle culture digitali; attualmente è pubblicato in 50 lingue, con netta prevalenza dell'inglese, conta su circa 80 milioni di utenti, per il 90%

riconducibili alle generazioni Y (*millennial*) e Z, nati a partire dal 1981. Contiene oltre 400 milioni di “storie” (dato relativo al 2017), cioè racconti e romanzi costruiti in modalità partecipativa e collaborativa tra autori e lettori. Gli utenti vi trascorrono mediamente 37 minuti al giorno, per circa 23 miliardi di minuti mensili complessivi (fonte: Wattpad, <https://company.wattpad.com/>). Le storie pubblicate gratuitamente costituiscono l'elemento centrale e il tessuto vitale della piattaforma, dal momento che, con le parole di Wattpad, «They're not static. They're living. Breathing. They change and they change you».

Cerchiamo ora di capire meglio come questi elementi dell'identità di Wattpad vengono definiti nell'organizzazione dei contenuti e delle interfacce. La homepage cui accedono i non iscritti è molto sobria, e posiziona ben in evidenza due pulsanti che danno avvio alle attività fondamentali: *Comincia a leggere* e *Comincia a scrivere*; da subito si comunica all'utente: «La tua storia potrebbe... / Diventare il prossimo film di successo / Diventare una serie tv / Diventare un libro». Questa amplificazione del desiderio è esemplificata con l'immagine di uno dei libri di maggior successo originati dalla piattaforma, *After* di Anna Todd, romanzo del 2014, parte di una serie da cui è stato tratto un film distribuito nel 2019. Nato come una *fanfiction* ispirata a Harry Styles, membro del gruppo rock anglo-irlandese degli One Direction, *After* è diventato un caso letterario in molti paesi, tra cui Stati Uniti e Italia. Sperling & Kupfer, l'editore italiano, ha anche cercato di utilizzarne l'effetto di traino realizzando la collana I classici di *After*, e pubblicandovi opere come *Anna Karenina*, *Orgoglio e pregiudizio* e *Cime tempestose*. Qui si colloca l'invito a utilizzare le caratteristiche collaborative dell'ambiente di scrittura, con la funzione *Condividi la storia, potrebbe essere il prossimo successo*, magari avvalendosi dell'aiuto dei Wattpad Studios, servizio predisposto per favorire collaborazioni con il mondo del cinema.

Le storie sono raggruppate per classiche categorie (tra cui Avventura, Fantascienza, Romanzi rosa, Teen Fiction); accanto alla navigazione per categorie è attiva la funzione *Storie in primo piano*. La visualizzazione dei contenuti di ogni storia è gerarchica. L'accesso è mediato da un formato grafico che include copertina, titolo e nome (generalmente un nickname) dell'autore, un breve abstract, l'indicazione del grado di “chiusura” del testo con il termine «Completato», i tag attribuiti dagli autori, che raggruppano altre storie, moltissime delle quali scritte in modalità *fanfiction*.

After 2 di Anna Todd, ad esempio, è indicizzato con i termini «after», «after2», «annatodd», «hardinscott», «tessayoung», cioè titoli e nomi dei personaggi. Le storie possono essere valutate con stelline e commenti da parte degli iscritti alla piattaforma. Quanto alla scrittura le azioni sono avviate con la funzione *Scrivi*, che consente di immettere il testo, descriverlo individuandone i personaggi principali, assegnare tag, selezionare genere, target di lettori, lingua, copyright, e scegliere con l'opzione *On/Off* se il testo debba essere destinato solo a un pubblico adulto.

Completate le procedure di iscrizione, la pagina iniziale personalizzata visualizza opzioni connesse alla popolarità delle storie, con il raggruppamento *Sulla bocca di tutti*; altre scelte sono adattate al profilo (*Scelte per te*), allo stato di completamento del testo (*Completed Stories*), al grado di diffusione (*Di tendenza*), alle relazioni algoritmiche convergenti o divergenti delle storie tra di loro (*Ti piacerà anche, Prova qualcosa di diverso dal solito*), al piacere serendipico della scoperta casuale (*Storie da scoprire*). A ognuno dei testi, e anche ai singoli segmenti, sono associati i commenti dei membri della community, i cosiddetti Wattys o Wappaders. Ad esempio la storia *E io rimango qui per te*, elaborazione *fanfiction* della saga fantasy *Percy Jackson e gli dei dell'Olimpo* di Rick Riordan, propone questo testo nel paragrafo 5: «Annabeth bacia Percy per poi allontanarsi salutandoci con la mano. Ricambio il saluto sorridendo, non ho provato niente mentre le loro labbra si incontravano, la mia cotta per Percy è veramente sparita».

Ed ecco i commenti, dai quali sono stati eliminati quelli che contenevano termini triviali:

Vallo a dire a Will che fra poco rischia la depressione (Will è il semidio Will Solace, figlio di Apollo e Noemi Solace, che ha una relazione affettiva con Nico d'Angelo)

Vallo a dire al mio povero fratello che sto piangendo l'oceano Pacifico per colpa tua (con una risposta: Pasy approva)

Dillo a Will allora

[Tre emoticon che esprimono forte divertimento]

Bene. Ora vai da Will che è disperato che manco una donna con le mestruazioni

La letteratura su Wappad esaminata ha consentito di differenziare alcu-

ni temi e orientamenti principali. Il primo analizza Wattpad in quanto “esempio” di un virtuoso collegamento tra reti sociali e industrie culturali creative; il secondo ne discute i possibili utilizzi in ambito didattico; il terzo prende in esame le modalità secondo cui la piattaforma potrebbe concorrere al conseguimento dei fini propri dell’industria editoriale. L’ultimo atteggiamento, uno dei più interessanti, è finalizzato all’analisi dei dati contenuti in Wattpad come fonti per lo studio delle pratiche di lettura.

Non è semplice rappresentare discorsivamente la fisionomia fluida e in continuo movimento di Wattpad, che sull’intreccio tra desiderio di narritività e pratiche proprie delle reti sociali ha costruito la propria identità, e il proprio ormai ragguardevole “successo”. Proprio per questo è ancora più necessario cercare di definire una metodologia di analisi non meramente impressionistica, attenta e accorta, che anzitutto deve descrivere la configurazione dell’ambiente, e in secondo luogo elaborare e proporre ipotesi di interpretazione, a partire dai dati acquisiti e dalle inferenze suscitate dallo studio delle azioni consentite grazie alla modulazione delle interfacce, la cui forma estetica e cognitiva è ciò con cui i Wattpaders interagiscono. Forse non è inutile affermare che ciò che accade in Wattpad sono effettive pratiche di lettura, e in questo senso la piattaforma non fa che esplodere, lungo l’orizzonte indefinito dei dati digitali organizzati in modalità “social”, ciò che da sempre è accaduto in tutti gli altri contesti in cui la lettura è stata storicamente praticata. Con ciò voglio rilevare che per quanto la letteratura di riferimento sulla lettura, semplificando un po’, vada in cerca di sequenze ordinate di cause e di effetti da esse dipendenti, non per questo la lettura ha dismesso la propria più intima configurazione, che è quella di essere costitutivamente reticolare. In questo senso, dunque, le pratiche di lettura documentate in Wattpad dispongono di un cospicuo valore documentario, in modo non dissimile da quelle trascritte nel *Reading Experience Database*, il database che raccoglie circa 30mila descrizioni dell’atto del leggere elaborate in Gran Bretagna e Irlanda tra 1450 e 1945 (consultabile all’URL <http://www.open.ac.uk/Arts/RED/index.html>). Con la concretezza dinamica della sua pervasività fluida e mercuriale, la lettura si adatta omeostaticamente a ogni ambiente informativo nel quale siano presenti i suoi costituenti elementari: testi, paratesti, supporti materiali con funzione comunicativa, lettori. Problemi di tutt’altra natura, che riguardano essenzialmente il campo delle teorie della letteratura, sono quelli che

comporta la valutazione di quanto le forme ormai consolidate di lettura e scrittura collaborativa concorrano a decostruire il “canone occidentale”, e di quali forme di letterarietà si stiano individuando, grazie all’azione congiunta della miriade di “screttori” – crasi come noto di “scrittore” e “lettore”, neologismo creato da Derrick de Kerckhove, che lo ha modellato su “prosumer” (*producer* e *consumer*) – che ne producono innumerevoli varianti.

Wattpad, nella sua configurazione strutturale, non differisce se non nella scala quantitativa dalla moltitudine di altre reti secondo le quali la lettura concretamente si organizza: seleziona, valuta, pubblica, comunica, e lo fa lasciando agire gli strumenti tecno-cognitivi della partecipazione e della collaborazione. In più questo già smisurato zibaldone, i cui hub sono stati più volte richiamati, è parte di una molteplicità di altre reti (sociali, editoriali, transmediali ecc.), piccole e grandi, tutte tra loro interconnesse, o, come avrebbe scritto Michel de Certeau, «embricate» le une dentro le altre, che nel loro insieme coproducono lo smisurato Giant Global Graph preconizzato già nel 2007 dal creatore del Web, Tim Berners-Lee, che ospita le intelligenze degli umani e delle macchine, ed entro il quale si collocano le nostre opzioni presenti e future, forse solo in apparenza fondate sulla “coscienza” della nostra peculiare individualità. Questa prospettiva, certamente inquietante, è ad esempio sviluppata in un interessante articolo che cerca di definire un modello statistico e probabilistico, in base al quale “calcolare” il successo editoriale di un libro, *Success in Books: Predicting Book Sales Before Publication*, di Xindi Wang, Burcu Yucesoy, Onur Varol, Tina Eliassi-Rad e Albert-László Barabási («*EPJ Data Science*», 8 [2019], n. 31, pp. 1-20).

Tuttavia, anche da questa sommaria perlustrazione, rimane la consolazione di comprendere un po’ meglio, anche solo per divergenza, che la lettura, ogni tipo di lettura, è da sempre immersa in un ambiente che ha la forma della rete, in cui cause ed effetti si scambiano inaspettatamente il ruolo, e in cui convivono Giordano Bruno e Domenico Scandella detto Menocchio, Giosuè Carducci e Edmondo De Amicis, Fabio Volo e Ian McEwan.

Del resto già Virginia Woolf, ben prima che questi processi si profilassero nella storia della cultura e in quella della letteratura, aveva evocato con convinzione la figura del «lettore comune», e la sua lettura «malcerta e sgangherata» che tuttavia concorre, in opposizione a quella della critica,

alla «assegnazione finale degli allori poetici» (*Il lettore comune. Sul dorso di un'idea*, Il Melangolo, 1995, pp. 9-10).

Ciò che auspicherei, per concludere, nel bel mezzo del frastuono scheggiato della moltitudine inesauribile dei dati, è la nascita di una attenzione esegetica rivolta a quanto accade nel ventre testuale delle varie province del Web; una sorta di ermeneutica digitale saldamente radicata nei fenomeni antropologici e linguistici che in esse si manifestano, e che vada in cerca della mappa, forse mitica, che assicuri una parvenza di forma a tutte le regioni dell'impero dei segni.

Lettori migranti

di Dario Moretti

Dove sono i lettori? Ce ne sono sempre meno oppure stanno migrando in un territorio di comportamenti e di linguaggi dove occorre seguirli e, se si riesce, precederli?

Alla vigilia del 2020 ha suscitato qualche giustificato scalpore un articolo di Livio Marchese pubblicato sulla rivista «Gli asini», intitolato *Noi e gli zombetti*, in cui l'autore, insegnante profondamente provato dalla *mission impossible* di instaurare un rapporto costruttivo con i suoi studenti, traccia un ritratto della generazione Z colorito quanto apocalittico.

Al di là delle successive [precisazioni](#) dello stesso autore e traslando l'argomento in campo librario è facile porsi la domanda: parlando di libri e lettori, non è che gli zombetti sono tutt'uno con precedenti generazioni francamente zombie (*millennial*, *post-millennial*, generazione X)? Tutti uniti nella fuga dal libro che erode il numero dei lettori e tende a ridurre le tirature, aumentando gradatamente il prezzo per garantire la sopravvivenza dell'industria editoriale. Tutti uniti nel premiare comunque le opere di Fabio Volo come i film di Checco Zalone, in un *surfing* di fruizione istantanea che precede il passaggio a consumare altri prodotti culturali.

Se, per capire meglio la realtà, ci si affaccia alla finestra a guardar fuori (fuori dal mondo del libro), da vicino – nel settore dei quotidiani cartacei italiani – il panorama è forse ancora più disastroso. Si veda la spettacolare [animazione](#) di YouTrend sul calo della diffusione media nazionale negli ultimi anni. Più in generale la diffusione dell'informazione e il dibattito sui temi d'attualità (politica, sentimenti, giudizi storici e via dicendo) si sono definitivamente spostati da canali unidirezionali (televisione) a canali bidirezionali e interattivi (social) cui negli scorsi anni novanta un esperto di comunicazioni di massa non ingenuo come Derrick de Kerckhove preconizzava un futuro di "intelligenza connettiva" e democrazia comunicativa. Oggi la situazione reale è parecchio più complessa, con un Facebook e un Instagram sempre più infeudati alla comunicazione promozionale o autopromozionale (da quella tradizionale, di prodotto, a quella

politica, di cui anche i post di insulti sono una componente), e un Twitter che oscilla tra le battute comprensibili a circoli più o meno chiusi di vario livello culturale e una funzione di servizio – indubbiamente positiva – sugli orari dei servizi pubblici.

Per essere realisti: ovviamente la crisi della carta non è la crisi della lettura, il terreno su cui si gioca la partita della lettura è un paesaggio composito in cui convivono un cartaceo indebolito ma non sconfitto e un digitale le cui promesse escatologiche non sono certo state mantenute, ma che comunque mette a portata di mano strumenti ricchissimi. Recuperare terreno nella diffusione della lettura implica necessariamente un adeguamento alle condizioni di questo terreno vario.

La lettura non è un'attività solitaria

Il primo dato mi pare sia l'ormai consolidata mutazione dei comportamenti del lettore: dalla lettura individuale alla lettura sempre più colorata di rapporti interpersonali e collettivi. Il successo di massa di Bookcity Milano si fonda anche sul portare alla luce (e al mercato, perché no?) una miriade di interessi diversi, ciascuno comune a un piccolo ma fortemente motivato gruppo di persone. Il che conferma un dato da sempre fondamentale: il libro (cartaceo o e-book) è trasparente rispetto al medium. Il lettore bada direttamente ai contenuti, non al canale da cui gli arrivano. Quello che conta non è la lettura, è il lettore, il contributo individuale che questi ritiene di trovare in un certo libro. Il libro dovrebbe saper sfruttare il carattere specifico dei social media: mettere in comune le individualità, scoprire condivisioni e suscitare dissidi (un *flame* a proposito di un libro, oggi come oggi, è un successo di marketing...).

Potrebbe quindi essere una strada da battere quella delle iniziative che rafforzano la socialità della lettura, partendo da esperienze attuali che si potrebbero definire – non appaia desueto – “militanti”: come quella delle [Donne di carta](#), che si riuniscono come “persone libro” per tenere letture pubbliche (anzi, recitazioni pubbliche, dato che imparano a memoria e ripropongono brani interi dei libri che scelgono di volta in volta).

Sono uno strumento utile o solo una conseguenza di un clima di emergenza della lettura? Non a caso l'idea centrale viene da *Fahrenheit 451*. Ma è comunque una soluzione di lettura condivisa.

Più tecnologica è la versione Instagram dei tradizionali club di

lettura anglosassoni: per partecipare basta inserire nel proprio post gli hashtag #books o #bookstagram, cui [Mashable Italia](#) attribuisce rispettivamente 38 e 40 milioni di post nel mondo. Il loro merito è di essere più agili dei siti come [Anobii](#), che puntano non tanto alla lettura in comune quanto a rafforzare attraverso recensioni e dibattiti la reputazione di un titolo, e richiedono una gestione accurata, quasi da ufficio stampa.

Questi club della lettura digitali sono uno strumento in grado di coinvolgere più profondamente le persone, cui permettono di parlare facilmente di un certo libro e di sé, più efficace rispetto all'uso che di norma fanno gli editori dei social media: dirette Facebook di presentazioni di libri, inviti a incontri in libreria, post di lancio di un titolo. Tutte sostanzialmente versioni digitali, ma ancora monodirezionali, del biglietto d'invito cartaceo del tempo che fu.

Se il succo positivo di Internet è la partecipazione, i nuovi lettori si conquistano non semplicemente comunicando, ma stimolandoli a partecipare. Con qualche sfasatura di fondo in importanti strumenti digitali di lettura: valga per tutti il recente aggiornamento dell'app Libri di Apple, che dal 2019 presenta nel menu *Lecture*, in fondo alla pagina, non solo gli ovvi "consigli per gli acquisti" ma anche gli *Obiettivi di lettura*: tempo trascorso in lettura e raggiungimento o meno del livello quantitativo quotidiano prestabilito, come nel jogging. Una strategia fondata sulla prestazione sportiva (e commerciale: più libri leggi, più libri compri), non sull'interesse per ciò che si legge. In questo è parente ed erede degli spot televisivi anni novanta sulla bellezza del leggere come attività in sé, dall'inutilità comprovata quanto quella di ogni iniziativa pubblicità-progresso.

Fare i conti con la tecnologia

Per ampliare la platea dei lettori occorre un pubblico tecnologicamente aggiornato? Verrebbe ovviamente da rispondere di sì, pensando che l'aggiornamento del software e dell'hardware (compresi, come si conviene, gli smartphone, i tablet e i router) dovrebbe essere un'abitudine ordinaria, mentre non lo è per la stragrande maggioranza degli utenti privati.

Ma bisogna tenerne conto come di un dato di fatto: la caratteristica di questi anni, per dirla con Massimo Mantellini, è la «[bassa risoluzione](#)», la disparità tra quello che la qualità della tecnologia (dallo sviluppo

rapidissimo) offre e la nostra incapacità/non-volontà/inconsapevolezza/pigrizia nel non sfruttarla appieno e nell'accontentarci di risultati mediocri.

Il discorso cambia se si considera la controparte professionale dei lettori: gli autori e gli editori, per i quali l'aggiornamento tecnologico dovrebbe essere un fattore di sviluppo personale e imprenditoriale vitale.

All'inizio, negli anni novanta, la parola d'ordine era *revamping*: rivitalizzazione del catalogo attraverso la digitalizzazione dei testi, operazione costosa e lunga ma irrinunciabile, che ha traghettato i prodotti predigitali nel nuovo paesaggio e alla lunga ha ridotto i costi di produzione. Oggi i testi nascono digitali, ma barriere tecniche poste dalla competitività tra i grandi sistemi di distribuzione del libro digitale fanno sì che un e-book nato per un sistema di distribuzione/fruizione non sia sempre correttamente leggibile in altri sistemi e che i pur esistenti formati standard per gli e-book subiscano un'evoluzione e una differenziazione in specie e sottospecie numerose.

Le azioni che garantiscono al libro di carta un modo di fruizione unitario e condiviso da ogni lettore, quale che sia l'editore (dall'evidenza della suddivisione in capitoli alla consultazione dell'indice, al ritorno alla pagina che si sta leggendo), spesso sono, se non impossibili, non immediate da praticare con naturalezza in un e-book. È comunemente condivisa l'idea che sia più facile leggere un e-book di narrativa che non un e-book di saggistica, dove c'è maggior necessità di recuperare rimandi e informazioni, saltando rapidamente tra pagine anche lontane tra di loro.

La bassa risoluzione avvantaggia il primato del "design del libro" cartaceo evocato da Umberto Eco? O più semplicemente si tratta di un aggiornamento su cui gli editori non hanno investito abbastanza in termini di definizione e condivisione degli standard, e di formazione professionale di operatori redazionali e programmatori specializzati? Il risultato comunque non favorisce la facilità della lettura e quindi ostacola l'aumento dei lettori.

Fare i conti con il linguaggio

Ma c'è, per autori e editori, una fatica a adeguarsi al linguaggio digitale che va oltre l'aggiornamento della tecnologia (la quale, come si sa, non è mai neutrale ma ci cambia pensieri e vita): una perdita secca a discapito del mondo del libro e a favore di linguaggi più superficiali, meglio capaci di circolare in un contesto allargato.

Il mondo digitale (anzi, l'informatica) apre frontiere espressive ancora pressoché inesplorate, che non coincidono con la versione digitale del linguaggio narrativo o lirico cui siamo abituati (la versione e-book dei *Promessi sposi*, per intenderci). Vanno invece scoprendo modi nuovi di concepire la narrativa e la poesia, in cui lo strumento informatico non è un supporto, ma è intrinseco alla creazione letteraria. Un esempio per tutti: le *Poesie elettroniche* di Fabrizio Venerandi (Quintadocertina-Nazione Indiana, 2016), che hanno trovato riconoscimento nel mondo della comunicazione digitale (la prefazione è di Gino Roncaglia) ma scarsissima eco al di fuori di esso.

Una sperimentazione interessante? Un classico esempio di avanguardia, si può commentare. Ma ogni avanguardia, alla lunga, ha un destino: quello di contribuire a cambiare il panorama letterario o artistico di tutti, e per questo occorre un percorso che per ora, nel caso dell' "espressività informatica" in letteratura e in editoria, non pare delinearci.

Viene alla mente un caso relativamente recente di avanguardia artistica (che cos'è mezzo secolo per un'avanguardia che si rispetti?): l'arte cinetica e programmata degli anni sessanta. Un universo linguistico nuovo che usava la tecnologia dell'epoca per dare all'arte visiva una dimensione percettiva radicalmente differente. Oggi le esplorazioni di quegli artisti sono patrimonio culturale condiviso (da museo, nel senso migliore dell'espressione) e vivono quotidianamente integrate nel linguaggio della pubblicità e del cinema: manco ce ne accorgiamo più. C'è di mezzo un sessantennio in cui le idee dell'arte cinetica sono entrate gradatamente nella formazione artistica, sono diventate canoni e di lì sono filtrate nei linguaggi espressivi condivisi e nei generi visivi contemporanei. A Milano, in piazza del Duomo, l'albero di Natale 2019 era una declinazione, di successo ampiamente popolare, di concetti di programmazione del movimento e della percezione della luce che vengono palesemente da quell'avanguardia.

C'è un critico letterario o un editor che voglia fare per il linguaggio digitale della letteratura quello che, per citare solo alcuni nomi, hanno fatto negli anni recenti e meno recenti Gillo Dorfles, Lea Vergine, Marco Meneguzzo per l'arte cinetica e programmata? I cambiamenti espressivi vanno indirizzati dal lavoro di autori e editori che vogliano – rischiando culturalmente ed economicamente – precedere i cambiamenti e non seguirli.

Dei cambiamenti linguistici generali legati al digitale non si ren-

dono conto i lettori, che li vivono inconsciamente. Ma se non se ne rende conto chi i libri li scrive e li pubblica, l'allontanamento dai lettori è la conseguenza inevitabile, non per inadeguatezza tecnologica, ma per inadeguatezza di linguaggio: si finisce per battere con i propri prodotti librari territori in via di spopolamento. Da qualche parte i lettori sono migrati. Aspettiamoli allo sbarco.

La ricetta (o la non-ricetta): più apertura culturale, più diffidenza sulla propria nozione acquisita di qualità del testo, più *souplesse* nell'applicare le strategie narrative e editoriali con intuito informato. Più fatica, anche, per star dietro a quel che succede fuori dell'editoria e nel grande pubblico.

Bella scoperta, no? Ma, come pare dicesse l'aviatrice Amelia Earhart, «il modo più concreto per fare una cosa è farla».

È l'italiano, bellezza!

di Giuseppe Sergio

Se «essere colti non significa ricordare tutte le nozioni, ma sapere dove andare a cercarle» (Umberto Eco dixit), hanno la strada spianata di briciole i Pollicini, a quanto pare molti, sperduti sulla via della lingua italiana. Da alcuni anni la pubblicistica sull'argomento ha infatti visto moltiplicarsi saggi e guide salva-italiano: continuando sul binario favolistico, se ne ricaverebbe che la nostra lingua sarà anche la più bella del reame, ma pure una Cenerentola piuttosto bistrattata.

Fra le grandi bellezze del nostro paese – dell'arte, della letteratura, della musica e della moda, per dirne alcune – vi è anche il patrimonio, benché intangibile, della lingua. Per valorizzarla e al caso difenderla, negli ultimissimi anni si è eretta una schiera di libri e libriccini che in copertina portano serenate all'italiano: *Ama l'italiano. Segreti e meraviglie della lingua più bella; L'italiano è bello. Una passeggiata tra storia, regole e bizzarrie; La più bella del mondo. Perché amare la lingua italiana; L'italiano è meraviglioso. Come e perché dobbiamo salvare la nostra lingua; Elogio dell'italiano. Amiamo e salviamo la nostra lingua* e si potrebbe facilmente proseguire per qualche riga ricordando le più recenti pubblicazioni che hanno al centro la più bella, o presunta tale, fra le lingue del reame.

Naturalmente, come annota Giuseppe Patota aprendo *La grande bellezza dell'italiano* (Laterza, 2015) dedicato a Dante, Petrarca e Boccaccio, l'assunto dell'intrinseca bellezza di una lingua «è inaccettabile sul piano teorico», in quanto «Le lingue, in sé, non sono né belle né brutte [...]: sono, e basta». Ma per la lingua italiana tale assunto possiede una sua validità storica, palesandosi nel valore della letteratura attraverso cui si è espressa e in cui si è via via forgiata o al coro dei pareri sull'italiano, stratificatisi nei secoli, dovuti soprattutto a osservatori stranieri. Sono stati specialmente loro, infatti, a proclamare l'italiano quale «lingua di cui si vanta Amore» (John Milton) o quale «lingua degli angeli» («non c'è dubbio che gli angeli nel cielo parlano italiano», fa sentenziare Thomas Mann al protagonista delle *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*).

Negli ultimi anni l'ammirazione per l'italiano ne ha rinfoltito l'*hortus* editoriale, sempre meno *conclusus* nel circuito tradizionale di grammatiche, dizionari, manuali scolastici e universitari. Per tracciarvi qualche sentiero si possono innanzitutto distinguere i libri *sull'*italiano da quelli *per* l'italiano.

Il primo fronte appare presidiato da linguisti e storici della lingua, che recuperano la dimensione diacronica dell'italiano e la saldano agli scrittori (Dante über *alles*), come non può non essere, considerando la tradizione prevalentemente scritta e letteraria della nostra lingua e come d'altra parte già faceva nel 1905 Edmondo De Amicis, precursore di tale pubblicistica con *L'idioma gentile* – e anche qui si badi alla specificazione aggettivale. Su questo fronte appaiono schierate le due collane allegate a «la Repubblica» (*L'italiano. Conoscere e usare una lingua formidabile*, 14 voll., 2016-2017) e al «Corriere della Sera» (*Le parole dell'italiano*, 25 voll., 2019-2020), affidate alle cure di specialisti; i libri-intervista ad autorevoli linguisti, come Luca Serianni (*Il sentimento della lingua*, il Mulino, 2019) e Claudio Marazzini (*Elogio dell'italiano*, allegato a «la Repubblica» nello stesso anno); e soprattutto la legione di *Prontuari* linguistici (per esempio il *Prontuario di punteggiatura* di Bice Mortara Garavelli), di *Brevi storie* (per esempio la *Breve storia della lingua italiana* di Silvia Morgana), di *Prime o Brevi lezioni* (per esempio la *Prima lezione di grammatica* di Luca Serianni). Tutti testi che, pur rispecchiando la predilezione per le forme brevi tipica dello spirito del nostro tempo e nonostante le aperture ecumeniche di alcune dichiarazioni programmatiche, appaiono però rivolti a un lettorato colto o, ancor meglio, a un mercato universitario sempre più orientato verso la manualistica in pillole.

Nei libri *per* l'italiano si sono parimenti cimentati alcuni accademici, fra cui la premiata ditta Valeria Della Valle-Giuseppe Patota, che con la loro nutrita saggistica da banco, inaugurata con *Salvalingua* (Sperling & Kupfer, 1995), hanno non di rado scalato le classifiche di vendita. Ma a stabilizzare scrittoi che traballano, su questo fronte sono accorsi soprattutto esperti di comunicazione, scrittori e studiosi più raramente incardinati in accademia. Collocandosi al fianco del filone scolastico delle grammatiche, questi autori si dedicano alla trattazione puntuale, benché asistemica, di questioni grammaticali e di dubbi, per lo più di natura ortografica e relativi a tratti convenzionali, per i quali non c'è corrispondenza fra parlato e scritto: per esempio, noi *sognamo* o *sogniamo?* *acceleriamo* o *acceleriamo?*

disfiamo le valige o disfacciamo le valigie? (La risposta, parafrasando il santone Quelo alias Corrado Guzzanti, dovrebbe essere dentro di te, ma se così non fosse è la seconda che hai... letto.) È infatti nel settore ortografico, che il linguista riconosce come marginale nella competenza linguistica, che si affollano le maggiori incertezze degli scriventi e su cui più si accaniscono i cosiddetti *grammarnazi*, cioè gli oltranzisti della penna rossa e blu. Ben lontani, nel tono e negli intenti, i libri *salva-italiano*, che viceversa si aprono alle ragioni del Signor Uso e alle molteplici possibilità previste dall'italiano, che dipendono sia dalle diverse occasioni d'impiego sia dalla nostra stratificata storia linguistica, fornendo, al caso, soluzioni preferenziali e non vincolanti: parlante, in tal senso, il titolo del libro di Silverio Novelli, *Si dice? Non si dice? Dipende. L'italiano giusto per ogni situazione* (Laterza, 2014).

Spesso gli autori di questo secondo fronte smanettano molto online, dove gestiscono seguitissime pagine, come nei casi di Vera Gheno e di Manolo Trinci. Nell'intestazione del suo profilo Instagram (@a_wandering_sociolinguist) Gheno dichiara: «Scrivo, soprattutto su FB [Facebook]», ma non scherza su carta, considerando i numerosi volumi e volumetti, quattro nel solo 2019, sfornati in pochi anni; fra questi *Potere alle parole. Perché usarle meglio* (Bompiani, 2019), dove allestisce «una piccola rassegna di informazioni di carattere linguistico che ritiene rilevanti per cavarsela nella vita di tutti i giorni, ma anche curiosità» e «aneddoti personali». *Le basi proprio della grammatica. Manuale di italiano per italiani* (ancora Bompiani, 2019) è invece l'opera prima di Trinci, che vi raccoglie, ampliandoli, i contenuti pubblicati quasi quotidianamente e con grande successo sulla sua pagina Facebook *Gram-modi* e sul profilo Instagram collegato (@manolo_trinci); «I dieci grammaticamenti» che si leggono nelle prime pagine (il secondo aggiunge di «Non nominare il nome di Luca Serianni invano») danno il tono all'intera pubblicazione: coerentemente con il non volersi, né potersi, sostituire alle grammatiche tradizionali, un tono che mira a mettersi su un livello paritario rispetto all'utente più sprovveduto e a «sciogliere i dubbi grammaticali con leggerezza», eventualmente anche con l'aiuto di vignette umoristiche, come quella in cui un accento acuto si lamenta con un accento grave che «È grave che mi scambino per te!», al che quest'ultimo risponde che «Non sono mica tutti acuti come te...».

Uguali e diversi

I libri *sull'*italiano, più vicini alla tipologia del testo espositivo, e quelli *per* l'italiano, dalla finalità più immediatamente pratica, convergono nella scrittura piana e nell'andamento discorsivo, rassomigliando più alla chiacchierata che alla lezione. Il piacere di condividere le proprie conoscenze induce a un ampio ricorso a curiosità (vanno alla grande quelle su etimologie e modi di dire), a esempi (meglio se reali, aneddotici e autobiografici, o se attinti dal serbatoio pop di cinema canzone pubblicità ecc.) e infine a strizzate d'occhio umoristiche o pseudotali, con il rischio, sempre in agguato, di cadere nel corrivo, nella battuta stucchevole o nel gioco di parole floscio. Se tutti si sforzano e se molti riescono a essere piacevoli, le incursioni nei registri informali o, come si dice, *user-friendly* sono soprattutto delle guide salva-italiano, rivolte a un lettorato più basso, mentre i saggi presentano uno stile sobrio, consoni all'alta divulgazione.

In ogni caso vengono attuate strategie di avvicinamento fra specialista e profano, cercando di arginare la complessità del linguaggio della scienza linguistica (la terminologia grammaticale è per esempio ridotta all'osso o chiosata) e sacrificando alcuni indici della forma saggio, come le note a fondo pagina o, con il rischio di apparire ingenerosi, la citazione degli studi specialistici che vengono divulgati.

Di entrambi i fronti è anche la forma breve, ardua in sé e in modo particolare per il linguista, dall'*habitus* certamente più portato all'analisi che alla sintesi. La brevità è sia dell'insieme, che di norma assesta i volumetti sulle 100-150 pagine, ché altrimenti risulterebbero respingenti, sia delle parti, cioè dei capitoli, agili e fruibili in modo non necessariamente consecutivo, anche grazie all'organizzazione degli argomenti secondo l'ordine alfabetico o ad indici ben confezionati. Pure frequente, come nei prodotti paraletterari, il ricorso a schemi, infografiche e immagini, al cui potere evocativo si somma la possibilità di rendere "visibile" o "visitabile" la lingua: non a caso in questi libri ricorre come *Leitmotiv* la metafora del viaggio o del percorso guidato attraverso l'italiano.

Se la lingua italiana ha imbarcato anche scrittori di rango – per esempio Gianrico Carofiglio e, da ultimo, Marco Balzano, che con *Le parole sono importanti* (Einaudi, 2019) accompagna in un personalissimo itinerario fra le storie di dieci parole – e se di italiano si discorre anche sui giornali, alla radio e alla televisione, i maggiori fermenti si trovano in Rete.

Qui si può cadere bene, approdando nelle pagine delle più accreditate consulenze linguistiche dell'Accademia della Crusca o della Treccani, ma anche male e peggio, se invece ci si imbatte nella *vox populi* di Yahoo Answers o nell'espertone di turno che pontifica sul social network di turno. Sui social network, in particolare, divampano le polemiche linguistiche più gratuite, accese da episodi tutto sommato trascurabili. Appartengono alla storia recente la rivolta popolare del 2016 contro il *petaloso* e quella del 2019 contro le espressioni del tipo *scendi il cane*, dove la grande accusata era però niente di meno che l'Accademia della Crusca, considerata (erroneamente) rea di averli accreditati. Ma di simili eroici furori, fieramente cavalcati nella Rete, ce ne sono a bizzeffe: basti pensare al *battage* scatenato da *Un cappello pieno di ciliege* (Rizzoli, 2008) della Fallaci o all'insofferenza per l'*apericena* e per i suoi numerosi figli (*aperipizza*, *aperisushi*, *aperiyoga*... fino al neonato *aperivirus*, cioè l'aperitivo che, come da coprifuoco imposto in tempi di Coronavirus, va consumato entro le ore 18); l'*apericena*, che dai primi anni duemila aveva scalzato gli allora correnti e se possibile più brutti *aperitivi cenati* o *mangiati*, si è persino conquistato una pagina su Facebook, il *Movimento di resistenza contro gli "apericena" e altre espressioni odiose*, seguita da oltre 10mila persone.

Italiano superstar

Le attenzioni da più parti convenute sull'italiano e la correlata, variamente preoccupata pubblicitaria portano a interrogarsi, spinazzolatamente, sulle ragioni di tanto successo. La principale risiede nella turbinosa trasformazione in atto nell'italiano, che nella sua ultramillenaria storia mai è cambiato così repentinamente come negli ultimi decenni. Appare così piuttosto naturale che autori e editori intercettato, volta a volta, un'esigenza di norma linguistica o l'appassionato interesse per una lingua che muta sotto gli occhi di tutti. La lingua italiana, strappata alle mani gentili di letterati e intellettuali, è corsa e continua a correre più o meno sbrigliata su bocche, penne e tastiere di milioni di persone, che possono trovarsi nella necessità, o semplicemente sviluppare la curiosità, di saperne di più; verso usi normativamente eccezionali poco può la grammatica, tanto meno quella insegnata nelle scuole, spesso attardata in rigide regole insensibili alle ragioni dell'uso e semmai capace di evocare, al solo sentirla nominare, sonnacchiosi pomeriggi di compiti a casa cullati dall'analisi logica.

L'italiano è oggi disponibile all'uso e consumo della comunità nella sua quasi interezza e in una grande varietà di impieghi, sia parlati che scritti: nel parlato continua ad avanzare sui dialetti e sulle varietà regionali, sempre più spodestati anche in contesti informali, mentre nello scritto, benché soprattutto nelle sue manifestazioni "digitate", si attentano strati sociali che fino a pochi anni fa avrebbero avuto minime o nulle occasioni sia di leggere sia di scrivere. Proprio sul terreno del cosiddetto italiano digitato o *e-taliano* – che enfatizza la commistione fra i tratti tipicamente standard dello scritto e quelli tipicamente substandard (o presunti tali) del parlato e che favorisce la deproblematizzazione della scrittura – verso l'inizio degli anni duemila si sono scontrati gli opposti schieramenti dei catastrofisti, che prospettavano lo scenario apocalittico di un italiano snaturato dalle abbreviazioni e dagli amalgama alfanumerici da sms, e dei giustificazionisti o *whateveristi* (dalla teoria del *linguistic whateverism* di Naomi S. Baron), portati ad avvalorare l'efficacia comunicativa del messaggio anche a discapito della sua forma.

A disorientare l'italiano e dunque a favorire la diffusione di bussole linguistiche si sono aggiunti altri stimoli esterni, come la forte immigrazione che incentiva un neo-plurilinguismo a base straniera e che accelera fenomeni di semplificazione già in corso da decenni, o come la stretta del «*morbus anglicus*», come Arrigo Castellani lo definì più di trent'anni fa, che per semplice moda, per pigrizia intellettuale o per provincialismo travestito da internazionalismo abbranca un italiano prono a un'«anglicizzazione stupida» (Claudio Marazzini). Sollevando più di una polemica e aizzando mai sopiti istinti puristici, il morbo inglese ha contagiato anche il discorso (in) pubblico di politica, pubblica amministrazione e media, che per esempio prescelgono *jobs act* e *spending review* rispetto a *legge sul lavoro* e *taglio della spesa*, anche se sono soprattutto i politici che con le loro invettive e sgrammaticature immiseriscono e mortificano l'italiano su registri rasoterra, al contempo abbassando, per via del prestigio di cui comunque godono, la soglia dell'accettabilità linguistica.

Senza potere indugiare oltre nell'incartamento dei fenomeni linguistici in corso, peraltro spesso concomitanti e inestricabili l'uno dall'altro, rispetto alla pubblicistica di cui abbiamo parlato ce n'è d'avanzo per giustificare da un lato la richiesta di utenti spaesati o infastiditi, dall'altro l'offerta che si sforza di tendere corde linguistiche pericolosamente allascate. Se neanche trincerati dietro questa pila di libri c'è garanzia di schi-

vare l'errore (tutti sbagliano, anche i laureati in lettere), la stessa pila pare testimoniare quanto alto sia l'interesse per l'italiano e quanto forte sia il sentimento di lealtà linguistica della comunità, ivi compresi i "nuovi" italiani arrivati con le ondate migratorie: tutti loro, tutti noi ravvisiamo nella lingua italiana un imprescindibile vincolo identitario, mostrando nei suoi confronti un attaccamento affettivo che la rassomiglia, più che a una lingua madre, a una lingua mamma.

MONDO LIBRO 2019

Almanacco delle classifiche
di Alessandro Terreni

Calendario editoriale
di Roberta Cesana

Mappe transnazionali
di Sara Sullam

Taccuino bibliotecario
di Stefano Parise

Almanacco delle classifiche Sciagurate classifiche!

di Alessandro Terreni

Il 2019 librario viene contrassegnato dalla prevalenza dei narratori italiani, con la conferma di nomi notissimi, alcuni presenti con ben due titoli nelle top 10 annuali. Si distingue tra tutti, però, l'outsider Stefania Auci: il suo clamoroso exploit sembra confermare che, più del marketing a tavolino, l'imprevedibile incontro tra proposta editoriale e immaginario dei lettori, anche nell'epoca della Rete, è ciò che decreta il successo.

«**P**ubblicare la classifica è un crimine, anzi, un'istigazione a delinquere, perché la gente comincerà a comprare i libri che vendono di più. Invece che indicare i libri da leggere, si indicano quelli che vengono letti»: così, su «Q Code Magazine» del 10 dicembre 2019, Valerio Magrelli si scaglia contro le top 10 librerie risolvendo l'agone cultura *vs* mercato con la stigmatizzazione dei bestseller e dell'attenzione dedicata loro dalla stampa. Un po' come dire che i libri effettivamente letti godono di immeritate fortune mentre i libri di valore giacciono negletti, ingiustamente ignorati dalla "gente" di per sé incapace di scegliersi un prodotto culturale degno di tale nome. Considerate inversamente proporzionali, quantità e qualità vengono contrapposte in modo meccanico; sullo sfondo, l'eterna questione: meglio la libera offerta, che però corre il rischio del cattivo gusto? O le prescrizioni, squisite ma censorie, dei platonici custodi della legittimità estetica?

Non si vuole affermare che le masse scelgano sempre il meglio, ma nemmeno è sostenibile che esse sbagliano *a priori* per il solo fatto di essere quantitativamente maggioritarie: a chi legge l'*Almanacco*, allora, la libertà di valutare, assodata la quantità, il valore dei titoli protagonisti dell'anno editoriale previa, però, una presa di posizione sul significato di "qualità": si tratta forse dell'impalpabile "letterarietà", di cui il mai abbastanza ascoltato Franco Brioschi formulava una critica definitiva già negli anni novanta del secolo scorso? O è la non scontata

capacità di un prodotto, frutto della professionalità di diversi attori della filiera, di sollecitare la ricreazione di un vasto pubblico attraverso la valorizzazione estetica delle fantasmagorie aleggianti (o serpeggianti) nell'immaginario collettivo? Ci si può pensare ragionando sui libri più venduti nel 2019.

Tre top 10 a confronto

A fine dicembre gli inserti letterari dedicano ampio spazio ai libri dell'anno. Due multinazionali delle indagini di mercato, cioè Nielsen e Gfk, rilevano le vendite librarie sulla base di *panel* che integrano eterogenee realtà commerciali: librerie di catena (Giunti, Feltrinelli, Mondadori ecc.), librerie indipendenti, punti di vendita libraria della Grande distribuzione organizzata, il tutto diversamente composto in un ricco campione, articolato per qualità e quantità (solo le librerie sono più di novecento). Si aggiunga, per quanto riguarda i rilevamenti di Gfk, anche la rappresentatività del settore e-commerce, coperto, dice Gfk, pressoché totalmente. Nielsen, invece, comprende le librerie religiose (Paoline ecc.), escluse da Gfk. Gfk fornisce i dati al gruppo Gedi, quindi a «la Repubblica» e a «La Stampa», mentre il «Corriere della Sera», che si avvaleva di Gfk fino a circa tre anni fa, oggi pubblica dati Nielsen. Riportiamo allora le classifiche di «la Lettura» e di «Robinson», aggiungendo quella di iBuk.it, il portale di Informazioni editoriali (ovvero Messaggerie italiane spa): iBuk elabora le classifiche sui dati di Arianna, il sistema di teleordinazioni cui aderiscono circa mille librerie italiane. Le classifiche computano solo le vendite in cartaceo.

La top 10 di «la Lettura» del 29 dicembre 2019 e quella di «Robinson» del 28 dicembre 2019 conteggiano il venduto tra il 31 dicembre 2018 e il 15 dicembre 2019; la classifica di iBuk, invece, indica genericamente l'intervallo gennaio-dicembre 2019. Ultima informazione: l'indice che segue il titolo, su «la Lettura» e «Robinson», non indica quantità assolute, bensì relative: attribuito 100 al titolo che apre la classifica (indipendentemente dall'ammontare reale), i punteggi che seguono esprimono le quantità vendute, in proporzione alla quantità di copie del titolo primo in classifica; iBuk dispone i titoli, senza altre indicazioni, in ordine decrescente.

«la Lettura», 29 dicembre 2019

- 1) Stefania Auci, *I leoni di Sicilia*, Nord – 100
- 2) Andrea Camilleri, *Il cuoco dell'Alcyon*, Sellerio – 72
- 3) Gianrico Carofiglio, *La versione di Fenoglio*, Einaudi – 59
- 4) Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Bompiani – 54
- 5) Gianrico Carofiglio, *La misura del tempo*, Einaudi – 44
- 6) Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, e/o – 44
- 7) Me contro Te (Luigi Calagna e Sofia Scalia), *Entra nel mondo di Lui e Sofì*, Mondadori Electa – 43
- 8) Fabio Volo, *Una gran voglia di vivere*, Mondadori – 42
- 9) Antonio Manzini, *Rien ne va plus*, Sellerio – 40
- 10) Elena Ferrante, *L'amica geniale*, e/o – 35

«Robinson», 28 dicembre 2019

- 1) Andrea Camilleri, *Il cuoco dell'Alcyon*, Sellerio – 100
- 2) Stefania Auci, *I leoni di Sicilia*, Nord – 99
- 3) Fabio Volo, *Una gran voglia di vivere*, Mondadori – 67
- 4) Gianrico Carofiglio, *La versione di Fenoglio*, Einaudi – 63
- 5) Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Bompiani – 54
- 6) Me contro Te (Luigi Calagna e Sofia Scalia), *Entra nel mondo di Lui e Sofì*, Mondadori Electa – 54
- 7) Antonio Manzini, *Rien ne va plus*, Sellerio – 52
- 8) Gianrico Carofiglio, *La misura del tempo*, Einaudi – 47
- 9) Giulia De Lellis, Stella Pulpo, *Le corna stanno bene su tutto. Ma io stavo meglio senza!*, Mondadori Electa – 46
- 10) Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, e/o – 44

[iBuk](#)

- 1) Stefania Auci, *I leoni di Sicilia*, Nord
- 2) Andrea Camilleri, *Il cuoco dell'Alcyon*, Sellerio
- 3) Elena Ferrante, *La vita bugiarda degli adulti*, e/o
- 4) Fabio Volo, *Una gran voglia di vivere*, Mondadori
- 5) Gianrico Carofiglio, *La misura del tempo*, Einaudi
- 6) Gianrico Carofiglio, *La versione di Fenoglio*, Einaudi

- 7) Antonio Scurati, *M. Il figlio del secolo*, Bompiani
- 8) Me contro Te (Luigi Calagna e Sofia Scalia), *Entra nel mondo di Lui e Sofì*, Mondadori Electa
- 9) Isabel Allende, *Lungo petalo di mare*, Feltrinelli
- 10) Elena Ferrante, *L'amica geniale*, e/o

Su una proposta editoriale di quasi 80mila titoli (stime Ali), la mappatura pur sommaria delle classifiche delinea un'istantanea delle maggiori quotazioni letterarie ad uso di chi, per motivi non sempre riducibili a mera insipienza estetica, non ha le idee chiare su cosa leggere. E ad uso anche di chi, sapientissimo e di gusto sicuro, sia però curioso di come vanno le cose, laggiù nel mutevole mercato delle lettere. Un dispositivo di orientamento del pubblico nonché di sollecitazione di curiosità e di interrogativi sul panorama librario e culturale: le tendenze più pronunciate, i gusti dei lettori e gli orientamenti delle sigle editoriali dicono molto su come ci percepiamo e come ci progettiamo. Non ignoriamolo.

Anche in libreria, prima gli italiani: quelli del Sud, però

Si coglie d'acchito l'assenza di autori stranieri dalle top 10 annuali. Unica eccezione, dice iBuk, è quella di Isabel Allende al nono posto (per Gfk e Nielsen è poco sotto la decima posizione: per questo non appare), ma la presenza del suo romanzo storico, tra guerra civile spagnola e colpo di stato cileno, non ridimensiona la preponderanza dei romanzieri di casa nostra. Eppure l'offerta del 2019 non è stata avara di autori internazionali, comparsi più o meno durevolmente nelle classifiche settimanali: da Ian McEwan in settembre (l'inconsueta fantascienza di *Macchine come me*, Einaudi) al re del brivido Stephen King tra settembre e ottobre (*L'istituto*, Sperling & Kupfer, con protagonisti giovanissimi come ai tempi di *It*), alle più giovani ma già *mainstream* Camilla Läckberg da aprile a giugno (*La gabbia dorata*, Marsilio, nella tradizione del giallo svedese) e Lucinda Riley da giugno a settembre (il sentimentale *La stanza delle farfalle*, Giunti, sul passato che non passa realmente mai). Nonostante la proposta di letture in traduzione sia dunque stata varia per generi toni atmosfere, nessuno straniero si è affacciato ai gradi più alti della classifica annuale.

Il mercato dei ragazzi lo conferma: poco sotto metà classifica si attestano i Me contro Te, cioè i siciliani Luigi Calagna e Sofia Scalia. Fi-

danzatini youtuber, sono una sorta di Sandra e Raimondo per bambini e preadolescenti, famosi per la simpatia dei loro sketch in Rete visualizzati milioni di volte. *Entra nel mondo di Lui e Sofi* (Mondadori Electa) è il secondo fantalibro della coppia, ed è in classifica tra maggio e settembre: un po' diario e un po' vecchio album dei ricordi, batte il pur apprezzato Jeff Kinney, autore della serie *Diario di una schiappa*, in classifica a gennaio e poi da metà novembre a sotto Natale, con *Una vacanza da panico* e *Giorni da brivido* (Il Castoro). Il successo di Lui e Sofi non è una novità: *Divertiti con Lui e Sofi* (Mondadori Electa), infatti, era apparso tra i primi dieci del 2018. Dopo aver scalato le top editoriali, i due si preparano anche a sbancare al cinema con l'uscita, nel gennaio 2020, del loro primo film. Mero intrattenimento puerile? O meritorio avviamento, per tantissimi bambini, al piacere della lettura e della scrittura?

Il successo del fantalibro è forse l'unica eccezione in uno scenario in cui la narrativa romanzesca prevale; presenta, inoltre, un più estrinseco motivo di interesse, perché Calagna e Scalia hanno in comune con gli autori dei primi posti l'origine siciliana. In effetti la Sicilia, nell'anno editoriale appena concluso, ha fatto la parte del *leone*, e non solo per la provenienza degli scrittori, ma soprattutto perché la sicilianità, comunque si voglia definirla, contraddistingue i mondi rappresentati dai primi titoli in classifica. Ci soffermeremo tra poco sul caso di Stefania Auci, rivelazione dell'anno con un romanzo che, accostato dalla stampa a *Il gattopardo*, è il primo pannello di un dittico sulla saga dei Florio: della dinastia di imprenditori si raccontano, sullo sfondo delle vicende risorgimentali trinacrie, l'ascesa e l'affermazione mentre il secondo capitolo ne narrerà la decadenza. Per ora è sufficiente notare che, come anche il successo di *Il cuoco dell'Alcyon* fa pensare, l'ambientazione siciliana esercita un particolare appeal sui lettori, indipendentemente dalle distinzioni di genere letterario e di tonalità espressiva dei libri, invero diversi tra di loro. La scomparsa di Camilleri, avvenuta in estate, non può non suscitare allora riflessioni sul retaggio dell'autore e sull'impatto, nell'immaginario comune, della sua pluridecennale messe di trionfi editoriali: grazie al lavoro dell'empedocloino, la Sicilia è stata stabilmente annessa alla geografia dell'immaginazione in quanto regione simbolica e linguistica familiare all'intrattenimento di numerosissimi lettori, come anche l'entusiasmo per *I leoni di Sicilia* attesta.

Non solo Sicilia, però: i libri più venduti dell'anno sono quasi tutti ambientati al Sud, a prescindere, come si diceva, da generi e stili. C'è

allora la Bari contemporanea del giallista Carofoglio, in classifica ininterrottamente dai primi di marzo fino a metà settembre con *La versione di Fenoglio* (Einaudi), terzo libro dedicato all'eponimo maresciallo piemontese di stanza nelle Puglie. Uscito Fenoglio, poi, rientra l'avvocato Guido Guerrieri, protagonista di *La misura del tempo* (Einaudi) nonché del romanzo d'esordio dell'autore, nel lontano 2002. Assente per qualche anno dagli scaffali (*La regola dell'equilibrio*, Einaudi, era del 2014), Guerrieri riappare ai piani alti della classifica la seconda metà di novembre e conquista una buona posizione tra i primi dieci dell'anno dopo un solo mese di presenza: eloquente dimostrazione di come, in termini di copie, poche settimane in classifica sotto Natale contino molto di più di una più lunga permanenza in altre stagioni. E c'è la Napoli di Elena Ferrante: in gennaio e in febbraio prosegue, impetuosa, l'onda lunghissima di *L'amica geniale* (e/o, 2011), tornata in classifica dall'agosto 2018 per il lancio della *fiction* trasmessa in autunno. Al decimo posto per «la Lettura» e iBuk, il titolo viene posto da Gfk tra i secondi dieci e non è quindi nella classifica di «Robinson» che, al decimo posto, colloca invece *La vita bugiarda degli adulti* (e/o), sesto per Nielsen e terzo per iBuk. Una più ravvicinata analisi delle modalità di rilevamento potrebbe spiegarci meglio i consistenti scarti di posizione tra le diverse classifiche e rivelare, con maggiore puntualità, quali canali di vendita (e quali lettori) favoriscano i libri dell'autrice. Qui, però, importa sottolineare che la doppia presenza di Ferrante in classifica conferma l'efficacia dell'ambientazione mediterranea: ora Palermo, ora Bari, ora Napoli, l'annata editoriale ha visto i lettori appassionarsi a storie immaginate in queste città, in varie epoche storiche, raccontate in modo diverso. Come interpretare la tendenza? Attesta forse maggiore vivacità creativa degli autori del Sud, più abili a soddisfare la domanda del pubblico? O dimostra piuttosto la predilezione dei lettori che, concentrati soprattutto al Nord (dati Istat), appaiono inclini ad atmosfere percepite forse come esotiche e conturbanti, ma non così remote da inibire identificazione e partecipazione emotiva?

Dall'edicola alla libreria

In prima posizione c'è un romanzo storico. Peraltro non l'unico, visto che tra le posizioni centrali si registra il premio Strega *M. Il figlio del secolo* (Bompiani) di Antonio Scurati. È quasi banale notare la relazione tra il

successo di Scurati e la recente discussione, viva nell'opinione pubblica, su fascismo e nuove tendenze politiche, ora populiste ora sovraniste; può sembrare funambolico connettere le vendite di un romanzo al dibattito storico-politico, ma è innegabile che le antenne di autori e di editori siano sintonizzate con ciò che accade anche al di fuori della letteratura. La trionfatrice dell'anno è però, indubabilmente, Stefania Auci, che fa davvero incetta di consensi: primo in classifica sia per «la Lettura» sia per iBuk, *I leoni di Sicilia* si colloca per «Robinson» al secondo posto, ma praticamente a pari merito con la prima posizione (99/100). In altre pagine, *Tiratura* analizza le ragioni intrinseche di un tale gradimento di massa (ilLibraio.it parla di 301 mila copie al 31 dicembre 2019); qui ci soffermiamo sulle oscillazioni del titolo in classifica: registrate da «la Lettura», si rivelano particolarmente istruttive.

Il primo dato notevole è l'inattesa novità del nome dell'autrice, primo di una lista occupata da un numero ristretto di mostri sacri del bottegghino. Se non sorprende troppo che Carofiglio e Ferrante piazzino ben due titoli a testa (nelle settimane di gennaio e febbraio, peraltro, Ferrante registra la costante presenza di addirittura quattro titoli in classifica), né giungono inattesi i successi di Camilleri, di Volo, di Manzini, di Scurati (non nuovo alle classifiche settimanali, ma l'impulso promozionale dello Strega è un salto di qualità), stupisce invece la presenza, proprio al vertice, di un'autrice in precedenza sconosciuta al pubblico delle librerie. Per di più pubblicata da una sigla editoriale come Nord la quale, all'interno del Gruppo editoriale Mauri Spagnol, si riserva la produzione narrativa esplicitamente destinata all'intrattenimento di genere, e pertanto poco riconosciuta dal pubblico più vasto. Nord, ricordiamolo, nasce negli anni settanta come editore di fantascienza e fantasy, due generi di letteratura marginale, distribuiti in edicola più che in libreria; assorbita da GeMS nel 2005, la sigla intende di offrire «romanzi di alta qualità commerciale e solido intrattenimento» per un pubblico alla ricerca di un «felice, e spesso sorprendente, incontro di forme narrative»: fantastico e noir, horror e azione, rosa e storico.

Rosa e storico sono appunto i generi frequentati da Stefania Auci che, attenzione!, non è una scrittrice esordiente. Ha infatti all'attivo una discreta gavetta in edicola, con due titoli per Harlequin Mondadori: *Fiore di Scozia* (2011), vicenda romantica ai tempi dell'insurrezione giacobita del 1745, e *La rosa bianca* (2012), seguito del precedente. In libreria era

già approdata con *Florence* (Baldini&Castoldi, 2015), ambientato tra il Chianti e Firenze all'inizio della Prima guerra mondiale. È inoltre saggista perché, con Francesca Maccani, pubblica nel 2017 *La cattiva scuola* (Tlön), disamina delle condizioni della scuola italiana. L'incontro tra la peculiare sede editoriale da un lato e le precipue inclinazioni autoriali dall'altro risulta, allora, particolarmente felice e ottiene un risultato che – è facile dirlo con il senno di poi – intercetta un'aspettativa, da parte del pubblico, non pienamente prevista nella sua reale entità. GeMS, infatti, detiene diverse sigle editoriali meno settorialmente connotate, e probabilmente più adeguate a reggere, quanto a riconoscibilità, un titolo di tanto vasta diffusione. Il quale non avrebbe stonato, in previsione del suo ampio riscontro, con un marchio storicamente più visibile, come Garzanti o Longanesi. La collocazione editoriale, dunque, sembra indicare iniziale prudenza nei confronti di un romanzo che, proposto come narrativa di genere, non lasciava forse presagire il cospicuo consenso poi effettivamente registrato dalle classifiche.

Classifiche che, veniamo finalmente al punto, confermano questa impressione. Il libro esce, infatti, il 6 maggio, e lo troviamo tempestivamente all'interno del podio già nella seconda metà del mese. Mantiene la seconda posizione per tutto maggio, sotto Lui e Sofì, e in giugno, sotto Camilleri. In luglio oscilla tra terzo e quarto posto, ma da agosto a tutto settembre lo troviamo al primo posto. Seguono mesi di alti e bassi, ma il titolo resta all'interno dei primi dieci. La complessiva presenza di circa trenta settimane, quindi, porta Stefania Auci sulla vetta. L'exploit tardivo (la prima posizione arriva solo mesi dopo l'uscita) e la lenta decrescita del titolo, continuamente superato dai bestseller del momento (ora De Giovanni, ora Camilleri, ora Casati Modignani o Fabio Volo), sembrano rimandare a un apprezzamento propagato per passaparola, secondo un'onda più lenta e ampia del solito picco iniziale seguito da repentina caduta, tipico dei successi più mediaticamente strutturati. Un passaparola che, oggi, è soprattutto social, come suggerisce il «Corriere della Sera» mettendo il titolo tra i più *instagrammati* dell'estate.

Dalla tv alla libreria

La sempre più frequente presenza di youtuber e personaggi dello spettacolo è spesso letta come sciagurato tramonto dell'autore classicamente

inteso: variamente distribuiti durante l'anno, anche quest'anno youtuber (Valerio Mazzei e Sespo), food blogger (Benedetta Rossi), giovanissimi influencer (la quindicenne Marta Losito) sono qui e là apparsi in classifica, tutti editi da Mondadori Electa. Tra i più venduti dell'anno c'è il romanzo sentimentale di Fabio Volo: uscito il 22 ottobre, entra subito nella classifica settimanale ma, altrettanto presto, ne esce. Non prima però di aver raggiunto un numero di vendite che collochi *Una gran voglia di vivere* (Mondadori) tra i primi dieci dell'anno. Verrebbe da dire, sotto il profilo dell'andamento in classifica, un anti-Auci: entra con il botto, permane qualche settimana, scende rapidamente. Dallo spettacolo viene anche Giulia De Lellis: *Le corna stanno bene su tutto* (Mondadori Electa) è la seconda eccezione in un panorama totalmente narrativo. Firmato con Stella Pulpo, blogger e autrice Rizzoli, il libro è autobiografico e racconta la fine della relazione tra Giulia, influencer e noto personaggio televisivo, e il suo fidanzato deejay. Pubblicato a metà settembre, il volume ha evidentemente venduto parecchie copie per collocarsi, secondo Gfk, al nono posto sopra Elena Ferrante.

Che bisogno c'è, da parte di figure tanto visibili, di accedere alla fama, se non letteraria, almeno editoriale? La ricerca di pubblico entro la comunità dei lettori attesta chiaramente il persistente prestigio simbolico dell'oggetto libro: nonostante le migliaia di like su Instagram e i milioni di follower su YouTube, infatti, diventare autore sembra ancora un attraente veicolo di promozione e, magari, di orgogliosa nobilitazione.

Si ringraziano
Elena Gatti e Chiara Pagani

Calendario editoriale Piccoli editori crescono

di Roberta Cesana

I piccoli editori crescono (+6%) quasi il doppio del mercato (+3,7%) e continuano ad aumentare le vendite di diritti italiani all'estero (+8,7%). La crisi sembra finalmente giunta al termine e, forse, nel nuovo decennio le cose potranno andare ancora meglio se, come promette il ministro Franceschini, il governo varerà «un intervento organico a sostegno dell'intera filiera».

Dati di mercato

L'occasione più recente per fare il punto sui numeri dell'editoria ci è stata offerta da Più libri più liberi (Roma, 4-8 dicembre 2019), la fiera nazionale della piccola e media editoria che giustamente Giuliano Vigini, sulle pagine di «la Lettura», ha proposto di qualificare come fiera dell'editoria *tout court*, considerando il numero degli espositori presenti (520) e il fatto che non fossero solo piccoli e medi ma in molti casi anche grandi (assenti, praticamente, solo i gruppi editoriali).

Ma veniamo subito ai dati, tutti incoraggianti, presentati a Più libri più liberi. Il primo riguarda le vendite di libri di varia nei canali trade (compreso Amazon) che registrano una crescita del 3,7% nei primi undici mesi del 2019 (il periodo P11 per gli addetti ai lavori, che tiene fuori le vendite natalizie di dicembre), pari a 1,131 miliardi di euro. Cresce anche il numero di copie vendute – ed erano molti anni che questo non accadeva – toccando, a un mese da Natale 2019, il +2,3%, pari a 77,4 milioni di copie (questi sono tutti dati Nielsen per l'Associazione italiana editori). Anche guardando al consolidato 2018 (*Rapporto sullo stato dell'editoria in Italia 2019*, a cura dell'Ufficio Studi dell'Aie) il mercato del libro chiude in area positiva, in crescita del +2,1% rispetto all'anno precedente, con un fatturato di 3,170 miliardi di euro che si sta avvicinando, progressivamente, ai valori precrisi (nel dato sono compresi il peso di Amazon, stimato da Aie, e l'usato, il cosiddetto “secondo mercato”). Risultati incoraggianti sono stati registrati anche per il numero d'impresе attive (4.972, +1,4% rispetto

al 2017), il numero di titoli pubblicati (78.875, esclusi gli e-book, +9,8% rispetto al 2017) e quello dei titoli commercialmente vivi (+10,1%) che sono oltre 1,2 milioni.

Il secondo dato positivo, che conferma un trend ormai quasi decennale, è quello che riguarda la vendita di diritti a case editrici straniere, con un aumento del +8,7% rispetto allo scorso anno. Più in particolare, i dati 2019 dell'Osservatorio Aie sull'import-export dei diritti ci dicono che tra il 2001 e il 2019 i titoli italiani venduti all'estero sono passati da 1.800 a 8.569: l'editoria italiana prosegue quindi la sua straordinaria crescita all'estero, trainata dall'editoria per bambini e ragazzi e dalla narrativa (insieme rappresentano il 60% dell'export), e non è un caso se ad aprire il programma professionale di Più libri più liberi sia stato proprio un dibattito sull'editoria europea che da sola rappresenta più della metà del mercato mondiale del libro. In quest'ottica andrà anche ricordato che l'Italia sarà paese ospite al Salon du Livre di Parigi nel 2021 e alla Buchmesse di Francoforte nel 2023.

Infine, ma non da ultima, andrà segnalata la performance eccezionalmente positiva che i piccoli e medi editori (sempre secondo i dati dell'indagine Nielsen per Aie) hanno fatto registrare nel 2019, con un dato più alto rispetto a quello del mercato del libro in generale: +6% a fatturato, arrivando a pesare per il 45,9%. Quindi, più di una copia su quattro di quelle vendute nel 2019 è di un piccolo o medio editore (per definizione, un marchio editoriale indipendente con un fatturato netto inferiore ai 13 milioni di euro). Chissà se questo dato può essere messo in relazione con il sorpasso della *non-fiction* specialistica (ovvero la manualistica, prima in classifica con il 19,6% delle copie vendute, +8,1% rispetto al 2018) sulla *fiction* straniera (18,4% delle copie vendute, -2% sul 2018)? Seguono la saggistica (17,3%, +7,7% sul 2018), al quarto posto bambini e ragazzi (16,3%) e al quinto la *fiction* italiana che cresce del +7,7% e arriva al 14,2% del mercato.

Si badi bene però: il 91% dei titoli pubblicati da piccoli e medi editori non arriva a vendere più di 100 copie e solo lo 0,9% di titoli della piccola e media editoria vende oltre 1000 copie. Un altro dato interessante da affiancare a questi ultimi è che i primi 100 marchi editoriali della piccola e media editoria rappresentano il 72,8% del mercato e i primi 500 il 92,2% su oltre cinquemila editori complessivi. Dunque siamo di fronte a un panorama editoriale profondamente mutato rispetto a quello precisi,

un panorama che oggi, trascorsi quasi quattro anni dalla fusione Mondadori-Rizzoli, appare caratterizzato soprattutto dalla vivacità e dai buoni risultati dei piccoli e medi editori. Penso che tutti gli amanti dei libri se ne compiacciano e che la bibliodiversità possa essere dichiarata salva, probabilmente anche grazie alla tanto vituperata diversificazione dell'offerta che invece, evidentemente, serve a dare a ciascuno il suo.

Lettori

Sarebbe bello se un meccanismo del genere intervenisse anche a salvare la lettura, che risulta sostanzialmente stabile ma che fa registrare una preoccupante diminuzione del *tempo* che le viene dedicato, soprattutto nelle fasce più giovani della popolazione, che da sempre si collocano ai vertici della classifica per numero di lettori. Sempre i dati Aie ci dicono, infatti, che la lettura tra i giovani si fa, inesorabilmente, sempre più frammentaria e interstiziale, se è vero che solo il 5% di loro ha letto per almeno un'ora consecutiva al giorno nel 2017, percentuale che scende addirittura all'1% nel 2019. Su scala nazionale, secondo l'Osservatorio Aie sulla lettura e i consumi culturali, nel 2018 il 62% della popolazione tra i 15 e i 75 anni (pari a circa 28,2 milioni di persone) ha letto almeno un libro, un e-book o un audiolibro. Se si considera soltanto la lettura di libri, questa percentuale scenderebbe al 60%. Si noti, contestualmente, che la lettura di e-book è cresciuta di un punto (dal 24 al 25%) e quella di audiolibri di due punti (dal 7 al 9%) tra il 2018 e il 2017 e però si tenga anche presente che non solo continua a calare la produzione di e-book (nel 2018 ne sono stati pubblicati 51.397, -17,2% rispetto al 2017), ma soprattutto continua a risultare rilevante il peso della produzione di e-book in self-publishing, visto che le prime venti piattaforme online hanno proposto 11.698 titoli nel 2018, vale a dire il 22,8% della produzione complessiva di e-book. Naturalmente il libro non è più, ormai da anni, l'unico supporto attraverso cui si accede alla lettura, ma forse dovrebbe far riflettere anche il dato che indica, tra gli strumenti dedicati alla lettura digitale e all'ascolto di audiolibri, lo smartphone come quello largamente preferito (65% per gli e-book e 75% per gli audiolibri), a fronte di un sostanziale calo di interesse per l'acquisto e l'utilizzo di e-reader.

Tutti questi dati Aie andrebbero, poi, anche messi a confronto con i dati Istat (report *Produzione e lettura di libri in Italia anno 2018*, pubblica-

to il 3 dicembre 2019), i quali ci dicono che solo il 40,6% della popolazione legge almeno un libro all'anno, che il 78,4% dei lettori legge solo libri cartacei e che il 7,9% legge solo e-book o libri online. Sono dati ben diversi da quelli dell'Aie: a considerarli entrambi, lettori e non lettori si scambiano le parti in perfetta simmetria (40%/60%). Com'è possibile? Come possiamo misurare la lettura? Viene da chiedersi. Questa è una domanda alla quale Aie e Istat hanno cercato di dare insieme risposta, nel corso di un incontro professionale che si è tenuto il 7 dicembre a Più libri più liberi. Lì Giovanni Peresson dell'Aie si è confrontato con Emanuela Bologna dell'Istat e una sintesi delle riflessioni emerse è pubblicata da Peresson stesso sul «Giornale della libreria», al quale senz'altro rimando per un ulteriore approfondimento. In questa sede sarà sufficiente spiegare che lo scarto (di 20 punti percentuali!) è sostanzialmente imputabile a quelli che vengono definiti «lettori inconsapevoli», vale a dire persone che alla domanda più ampia dell'Aie («Ha letto almeno un libro negli ultimi 12 mesi?») hanno risposto «sì», ma che alla domanda più circostanziata dell'Istat («Ha letto libri negli ultimi 12 mesi? Consideri solo i libri letti per motivi non strettamente scolastici o professionali») hanno risposto «no». Peresson fa notare che questi ultimi, a una domanda di recupero nelle indagini quinquennali sulla lettura (*I cittadini e il tempo libero*, 1995, 2000, 2006 e 2015), avevano invece risposto affermativamente quando veniva loro chiesto conto della lettura di guide turistiche, di libri per la casa, di libri su hobby e tempo libero ecc. e che considerare anche questa fetta di lettori «morbidi» o «inconsapevoli» portava la lettura di libri al 59,4%, valore non lontano da quello rilevato dall'Osservatorio Aie che nel 2017 (l'anno più prossimo alla rilevazione Istat del 2015) indicava nel 57% della popolazione i lettori di libri (peraltro non considerando la fascia 6-14 anni, che invece è compresa nell'indagine Istat e che sappiamo alzare la media della lettura).

Resta il fatto che, tra i maggiori mercati europei, l'Italia è comunemente tra i paesi con il più basso indice di lettura di libri tra la popolazione adulta ed è anche un paese in cui chi legge, legge poco: infatti il 41% dei lettori non arriva a tre libri all'anno e solo il 17% legge almeno un libro al mese (solo il 14% secondo l'Istat). Solo il 19% dei lettori dedica più di un'ora al giorno alla lettura.

Vogliamo aggiungere che questi dati devono confrontarsi con un altro indicatore? Tristemente noto alle cronache. Quello che colloca i quindicenni del nostro paese all'ultimo posto per il livello di comprensio-

ne dei testi: solo il 24,8% dei nostri studenti avrebbe adeguate competenze all'analisi e alla comprensione dei testi secondo la famigerata indagine Ocse Pisa (Programme for International Student Assessment) 2018, che confermerebbe anche il divario tra Nord e Sud, tra maschi e femmine e tra licei e istituti professionali.

Librerie

La libreria si confermerà pure come il principale canale attraverso cui gli italiani comprano i libri ma ha perso dieci punti percentuali in un decennio (69% delle vendite nel 2018 contro il 79% nel 2007). E le librerie di catena coprono ormai il 45% delle vendite nei canali trade, contro il 24% realizzato dalle librerie indipendenti. Ancora fino al 2009 l'e-commerce del libro cartaceo non superava, o superava di poco, il 3% del mercato. Oggi invece la sua quota raggiunge il 24% del totale, *esattamente* come quella delle librerie indipendenti. Parallelamente, il banco dei libri della Gdo scende dal 18% del 2009 al 7% del 2018.

Secondo l'Osservatorio sulle nuove forme di lettura e di consumo culturale (Ufficio Studi Aie e Pepe Research, 2019) cambia anche il modo in cui si sceglie il libro da leggere: ci sarebbe infatti ormai un 51% di persone che parte da blog o da siti che danno consigli di lettura e poi acquista sugli store online, 66% che cerca informazioni su un argomento e 73% che cerca informazioni su un autore o su un titolo attraverso un motore di ricerca e da lì accede al link di acquisto suggerito, e infine un 86% di persone che va direttamente sullo store online per acquistare il libro che ha già in mente. Dati, questi, confermati anche da un'altra rilevazione offerta dall'Osservatorio: se è vero che nel 2018 il 27% dei lettori continua a scegliere il libro da leggere a partire da consigli di amici e parenti e che il 9% è direttamente influenzato dall'esposizione del libro in libreria, è vero anche che un altro 9% sceglie a partire dai suggerimenti che provengono da community online, così come sempre un 9% di lettori si affida a suggestioni che derivano dai social. Il consiglio del libraio, purtroppo, vale solo per il 7% dei lettori. Quali sono le reali motivazioni che stanno dietro alla scelta del canale di acquisto dei libri, viene allora da chiedersi? Cioè, che cosa fa propendere e, in definitiva, porta il lettore alla scelta di un canale invece che di un altro? Anche in questo caso i valori in percentuale sugli acquirenti, canale per canale, sono molto eloquenti (anche se le risposte

sono multiple) e possono indurci a qualche considerazione. Per esempio: la principale motivazione che viene addotta relativamente alla scelta del canale libreria è l'esplorazione (43%), dove per la Gdo è l'impulso (60%) e per gli store online la comodità (55%). Il secondo motivo che spinge a scegliere la libreria sarebbe l'atmosfera (33%), mentre per la Gdo è lo sconto (48%) e per gli store online le promozioni (44%). Fa riflettere soprattutto il terzo posto nella classifica delle motivazioni, perché se per gli store online è, naturalmente, il servizio logistico (41%) – che, di fatto, potremmo anche andare a cumulare a quel 55% che era stato assegnato alla comodità dell'acquisto online e della consegna a casa –, nel caso delle librerie e della Gdo risulta essere la prossimità (rispettivamente 30% e 36%). Suona, dunque, un campanello d'allarme, sul quale avevamo già attirato l'attenzione lo scorso anno: quanti sono gli italiani senza libreria? Quante persone vivono in un comune senza libreria (e magari, sempre più spesso, anche senza cartolibreria?). Non abbiamo dati recenti, ma possiamo ricordare quelli Aie del 2016: sarebbero 13 milioni gli italiani che vivono in comuni con più di diecimila abitanti ma senza libreria, quindi il 21% della popolazione non ha una libreria vicino a casa. O se ce l'aveva, magari ora non l'ha più: basti pensare che nella sola capitale hanno chiuso i battenti più di 200 librerie in dieci anni (dati Confcommercio), che quest'anno a Milano si sono congedate almeno due librerie storiche, la Feltrinelli di via Manzoni e la Lirus di via Vitruvio, che a Torino ha chiuso la Paravia, che vantava il primato di seconda libreria più antica d'Italia (fondata nel 1802), senza contare che al quartiere Centocelle di Roma la libreria Pecora elettrica ha dovuto fronteggiare ben due incendi dolosi nel giro di un paio di mesi. Paolo Ambrosini, presidente dell'Ali-Confcommercio, ha parlato recentemente di ben 2.332 librerie e cartolibrerie chiuse dal 2012 al 2017, con la perdita nel periodo di 4.596 posti di lavoro.

Eppure, quello della prossimità è un fattore cruciale. È vero che le librerie indipendenti non hanno in casa l'assortimento di Amazon, il quale, senza batter ciglio, ti consegna il giorno dopo il libro che cerchi oggi, ma se solo quattro italiani su dieci leggono un libro all'anno, è mai possibile che quel libro lo debbano leggere proprio domani mattina? A questo proposito, mi sembra eloquente evidenziare quali sono stati i libri più venduti su Amazon nel 2019, mi limito al podio: 1. Giulia De Lellis, *Le corna stanno bene su tutto*; 2. Adriano Panzironi, *Vivere 120 anni*; 3. Me contro Te, *Entra nel mondo di Lui e Sofì*.

Molti sostengono che Amazon fa più paura alle librerie di catena che alle librerie indipendenti, ma resta il fatto che queste ultime, foss'anche per avere paura, devono pur continuare a esistere. Come le biblioteche, e soprattutto nei piccoli centri, le librerie indipendenti hanno una funzione culturale, politica e strategica che non può essere ignorata. Tirando le somme: 6 italiani su 10 acquistano nelle librerie di catena, 2 su 10 in quelle indipendenti, 2 su 10 nei centri commerciali. Detto questo, ci sono oltre 7 milioni di italiani, pari al 67% dei lettori, che dichiarano di affidarsi al negozio fisico per informarsi, trarre ispirazione, scegliere cosa comprare, per poi tornare a casa e finalizzare l'acquisto online.

E allora speriamo che Dario Franceschini mantenga la parola data: «così come avviene per altri settori è arrivato il momento per cui anche per il libro venga definito un intervento organico a sostegno dell'intera filiera: le librerie piccole e grandi, i distributori, gli autori, le giovani firme e gli editori. Il governo è al lavoro e penso che un simile provvedimento possa godere di un ampio consenso in Parlamento». Intanto la molto discussa legge sulla promozione e il sostegno alla lettura è stata approvata lo scorso 16 luglio, con voto quasi unanime, alla Camera e ora è in discussione al Senato. Se la sua proposta ha in qualche modo unito i partiti (astenuta solo Forza Italia e nessun voto contrario) ha invece diviso gli editori, in particolare sulla revisione della legge Levi: da una parte Adei (Associazione degli editori indipendenti), Ali (Associazione librai italiani) e Sil (Sindacato italiano librai e cartolibrai), favorevoli al tetto massimo del 5% di sconto che si vorrebbe introdurre, dall'altra l'Aie, guidata, come noto, proprio da Ricardo Franco Levi, e preoccupata per un calo delle vendite che potrebbe conseguire alla limitazione degli sconti dal 15 al 5%. Il ministro Franceschini spera che la legge «vada in porto in fretta» ma allo stesso tempo assicura che «non è l'ultima tappa» e spiega che quello che ha in mente parte dalla convinzione che la legge che da diversi anni aiuta tutta la filiera del cinema dovrebbe essere in qualche modo replicata anche nel settore editoriale.

Editori

Il 2019 è stato un anno di grandi festeggiamenti nel mondo dell'editoria: i trent'anni di Ponte alle Grazie, i novanta di Bompiani, i centoventi di Sperling & Kupfer, i centosessanta di Zanichelli, i dieci di Bao Publishing, i settanta di BUR, i cinquanta di Sellerio e della collana Meridiani Mon-

dadori. Ed è stato anche un anno di movimenti. Non paragonabili, certo, a quello che ha visto la britannica Penguin diventare tedesca al 100% con la cessione, avvenuta a dicembre 2019, da parte del gruppo editoriale britannico Pearson della sua ultima quota azionaria alla multinazionale tedesca Bertelsmann, già proprietaria di Random House, che diventa ora l'unica azionista dello storico marchio fondato nel 1935. Tra le principali fusioni e acquisizioni nel nostro paese, possiamo ricordare che GeMS (Gruppo editoriale Mauri Spagnol, controllato al 70% da Messaggerie Italiane) ha acquisito il 51% di Newton Compton, la cui gestione continuerà a essere affidata a Raffaello Avanzini (amministratore delegato e direttore generale) e a Vittorio Avanzini (presidente) che l'aveva fondata cinquant'anni fa, mentre Marco Tarò, direttore generale di GeMS, assume la carica di vicepresidente. L'identità del marchio Newton Compton – noto soprattutto per la pubblicazione di titoli a prezzi contenuti e per la scoperta, negli ultimi anni, di autori come Marcello Simoni e Matteo Strukul – sarà mantenuta e inserita nel contesto del secondo gruppo editoriale italiano (GeMS calcola di raggiungere con questa acquisizione l'11,7% di quota di mercato). Rimanendo sempre in casa GeMS, andrà segnalato anche che Guanda ha acquisito la casa editrice Astoria, fondata nel 2010 da Monica Randi con l'intento di pubblicare soprattutto (ma non solo) letteratura femminile, programma editoriale che la Randi (nominata nel frattempo anche vicedirettore editoriale di Guanda) ora continuerà a sviluppare «in continuità con il passato e con l'ausilio degli strumenti messi a disposizione dal gruppo», come si legge in una nota di Marco Tarò, amministratore delegato di Guanda (società controllata da GeMS) e ora amministratore unico di Astoria.

Mondadori ha invece venduto Anobii – il social network dedicato ai libri nato nel 2006 ma agonizzante fin dal suo acquisto da parte di Mondadori, nel 2014, e nonostante le cure di Edoardo Brugnattelli – a Ovolab, società italiana di sviluppo software. Dal canto suo la Scuola Holden – che da poco ha ottenuto l'equiparazione del suo percorso di studi Academy con la laurea triennale in discipline dell'arte, della musica e dello spettacolo – è entrata a far parte del gruppo Feltrinelli, che già ne deteneva il 31,5% delle quote e ora sale al 51,5%, mentre gli altri soci storici mantengono salde le loro partecipazioni nel capitale azionario della scuola: Alessandro Baricco 25,5%, Eataly 16%, Andrea Guerra 7%. Il consiglio di amministrazione della scuola sarà presieduto da Carlo Feltrinelli e Alessandro

Baricco manterrà la carica di presidente (Savina Letizia Neirotti rimane amministratore delegato e Marco Quartana direttore operativo).

L'Istituto Treccani ha acquisito il 50% delle azioni di Giunti Scuola e nel giro di tre anni dovrebbe arrivare a conquistare la maggioranza, fino al 60%. Ma Treccani non entra solo nella scolastica: punta infatti sui libri anche nell'ambito dell'editoria di varia e in particolare della saggistica, grazie al lavoro di Giorgio Gianotto (già direttore editoriale di Codice, Baldini&Castoldi e minimum fax), che per ora non si sbilancia sulla narrativa («abbiamo tante idee, ma è troppo presto per parlarne») ma propone due collane di saggistica già ben avviate nel corso di quest'anno, al confine tra scienza e umanesimo, la prima si chiama Visioni e l'altra Voci. Quest'ultima si caratterizza per la riproposta di parole e idee prese dal patrimonio dell'Istituto (le voci stesse dell'Enciclopedia sono spesso pubblicate in chiusura degli agili volumetti) e ospita già titoli di grande interesse a firma, tra gli altri, di Tullio De Mauro, Tullio Gregory (*Fra i miei libri*), Rita Levi Montalcini, Carlo Ossola, Leo Löwenthal (*Troghi dei libri*), Salvatore Veca.

Tra le contaminazioni di genere, bisognerà segnalare anche la nascita di Rai Libri, un'evoluzione ed espansione della storica Rai Eri fondata nel 1949 (dal patrimonio della quale potrà attingere per i titoli storici, mentre per le novità l'obiettivo è quello di valorizzare gli artisti della tv e della radio, con l'impegno di pubblicare 50 nuovi titoli all'anno), e il progetto editoriale del Sole 24 Ore rivolto anche alle librerie, che si affiancherà dunque alla proposta di volumi nelle edicole già portata avanti da anni dal gruppo che fa capo a Confindustria: i libri, tutti pubblicati sia in cartaceo che in e-book, saranno proposti in contemporanea nei due canali, oltre che, naturalmente, negli store online, con un programma editoriale che punta soprattutto alla valorizzazione dei contenuti del quotidiano e delle sue firme. Per il 2020 però non si escludono uscite anche nei settori della narrativa, dei libri per ragazzi, oltre a una selezione di titoli tra libri e collane di altri editori che saranno veicolati in abbinamento al quotidiano.

Digitale

Dei risultati di vendita e dell'utilizzo dei supporti informatici per la lettura e/o per l'ascolto di libri abbiamo già detto, ma resta ancora qualche incursione da fare nel mondo digitale. Per quanto riguarda, per esempio,

il grande successo di pubblico che stanno riscuotendo gli audiolibri (nel 2019 aumentano del 28,3% le persone che li ascoltano), va detto non solo che secondo l'Aie gli ascoltatori sarebbero ormai circa 4 milioni di persone ma anche che, secondo una ricerca condotta su scala mondiale da Voxnet, ci sarebbero circa 3 milioni e mezzo di italiani che nel 2019 hanno ascoltato almeno un contenuto podcast. Non si tratta necessariamente di un libro intero (torna anche qui, dunque, lo spauracchio della frammentazione) e, soprattutto, si tratta spesso di contenuti gratuiti, anche nel caso degli amatissimi podcast narrativi di storielibere.fm, sicuramente il caso di maggior successo dell'anno che si è appena chiuso, con la punta di diamante di *Morgana* di Michela Murgia che è stato scaricato e ascoltato da circa 500mila persone. Una passione dilagante, anche nella sua versione "educativa", se è vero che, come rivela il sondaggio condotto nel Regno Unito da BookTrust, molti genitori si affidano alla tecnologia anche per leggere le storie della buonanotte ai propri figli: il 26% dei genitori ha dichiarato di lasciare ai dispositivi tecnologici come Alexa di Amazon il compito (che dovrebbe essere piacevole) di leggere le fiabe della buonanotte ai bambini, spinto dalla motivazione principale di non avere tempo da dedicare alla lettura della buonanotte e, in secondo luogo, dal desiderio di far interagire i propri figli con la tecnologia. Un genitore su cinque ha dichiarato di essere «troppo occupato» dagli impegni lavorativi, mentre la percentuale di quanti hanno dichiarato di trovare il tempo di leggere una storia ai propri figli prima di andare a letto è del 28%, quindi poco più alta di quelli che si affidano agli assistenti elettronici. Naturalmente, più della metà degli intervistati ha dichiarato di utilizzare quotidianamente telefoni, tablet e app con i propri bambini, che invece dovrebbero starne il più possibile alla lontana, soprattutto quando si tratta di leggere, un momento importante per la crescita, sia quando l'attività è esperita in solitudine sia quando riguarda il rapporto genitore-figlio. Mi pare che così facendo il messaggio che trasmettiamo ai nostri figli sia che i libri non sono importanti. Mentre da sempre ci arrivano, numerose, le conferme che i bambini che leggono di più sono quelli che crescono in una famiglia di lettori. Secondo l'Aie in Italia ci sarebbe addirittura un 78% di genitori che legge libri ai propri figli (vestendo dunque per l'occasione i panni del lettore, anche quando non lo è) e l'uso delle tecnologie in famiglia sarebbe limitato all'1% di audiolibri, all'11% di e-book e al 17% di app. Un'immagine, questa, che non trova certo riscontro nella moltitudine di testoline chine sullo smartphone che

popola ormai le nostre strade, i mezzi di trasporto, le sale d'attesa, i luoghi di socialità e, spero, non le scuole.

Peraltro è ormai noto che non è tanto la lettura digitale quanto la compulsazione dei vari social network a impegnare il tempo degli adulti e degli adolescenti e a sottrarne, ovviamente, alla lettura. C'è un sistema di calcolo sviluppato da un sociologo polacco (con il quale ci si può liberamente cimentare all'indirizzo www.omnicalculator.com/everyday-life/social-media-time-alternatives#how-to-quit-social-media) volto a dimostrare quanto Internet stia assorbendo il nostro tempo e a calcolare quanti libri avremmo potuto leggere, o quante canzoni avremmo potuto ascoltare, quanti film avremmo potuto vedere o quanta energia avremmo potuto bruciare muovendoci invece di guardare fisso lo schermo dello smartphone e compulsare le notifiche e le attività dei vari social. Basta inserire nel calcolatore il numero di visite giornaliere sui social e la durata media di ogni visita (eventualmente, negli smartphone c'è una funzione *Screen Time* che, una volta attivata, calcola il tempo che trascorriamo online, cosa di cui spesso non abbiamo reale percezione) per vedere tradotte quelle ore in attività alternative che avremmo potuto svolgere e rendersi conto che, magari, anche una piccola riduzione del tempo che trascorriamo online può fare una grande differenza nell'economia delle nostre giornate e nel numero di libri che noi, o i nostri figli, avremo letto alla fine dell'anno.

Mappe transnazionali «Brexit vuol dire BrexLit»

di Sara Sullam

Dopo due anni e mezzo di incertezze, il 31 gennaio 2020 è successo per davvero: il Regno Unito è uscito dall'Europa. Secondo la tautologia proposta da Theresa May, primo ministro entrato in carica subito dopo il referendum, «Brexit vuol dire Brexit». Su che cosa significherà realmente regna ancora l'incertezza: ma nel frattempo diversi scrittori, più o meno esplicitamente, si sono confrontati con le conseguenze dell'uscita sull'immaginario collettivo. In un simile contesto emergono alcuni dati significativi: la predilezione per alcuni generi, l'opposizione tra città e campagna, e i rapporti generazionali.

Il «Financial Times» l'ha battezzata «BrexLit» nel 2017 ed è ormai oggetto di diverse pubblicazioni accademiche: è la produzione letteraria che si confronta, più o meno indirettamente, con la Brexit. Dal referendum del 23 giugno 2016 in poi diversi scrittori hanno scelto di confrontarsi con le conseguenze, più o meno immediate, della possibilità di un'uscita del Regno Unito dall'Europa. Eppure di Europa, come viene evidenziato anche dal «Financial Times», si parla poco. Gli occhi dei romanzieri sono puntati su un'isola dai confini sempre più angusti, che guarda al proprio interno anziché oltre la Manica. A conferma del carattere «insulare» dei romanzi pubblicati, va osservato che le opere che si sono susseguite dal referendum in poi si possono raggruppare all'interno di generi da lungo tempo ben insediati nel sistema letterario inglese, quali il romanzo sociale o *condition of England novel*, la satira con torsione distopica, e la *spy fiction*.

Complici la fama consolidata dell'autore, Jonathan Coe, e la sua capacità di fornire un affresco sociale in romanzi ad alta leggibilità, l'opera che forse ha dato rappresentazione più completa dell'Inghilterra ai tempi della Brexit è *Middle England* (2018; Feltrinelli, 2019, traduzione di Mariagiulia Castagnone). Le vicende narrate nel romanzo, ambientato tra i dintorni di Birmingham e Londra, coprono quasi per intero il secondo decennio del

XXI secolo, dalle elezioni del 2010 che riportano al potere i conservatori dopo anni di governi laburisti inaugurati da Tony Blair, alle conseguenze del referendum (l'ultima parte è ambientata alla fine del 2017). In *Middle England* ritroviamo i fratelli Trotter, protagonisti dei due romanzi dedicati da Coe agli anni settanta e novanta-primi duemila (ovvero al pre- e al post-Thatcher), rispettivamente *La banda dei brocchi* (2001; Feltrinelli, 2004, traduzione di Roberto Serrai) e *Il circolo chiuso* (2004; Feltrinelli, 2005, traduzione di Delfina Vezzoli).

Benjamin ha venduto la casa di Londra e si è ritirato a scrivere in un mulino sulle rive del Severn, vicino alla città natale, Birmingham. Paul torna dal Giappone per il funerale della madre. Sophie, figlia di Lois, sta iniziando la carriera accademica e si innamora di Ian, istruttore di guida originario di un paesino vicino a Stratford-on-Avon, cuore di quella "Middle England" che dà il titolo al romanzo. Le tensioni nella relazione tra Sophie e Ian, date le differenze di estrazione sociale e culturale, si allineano ben presto a quelle che dividono il paese: quando la psicoterapeuta a cui si sono rivolti chiede loro perché il fatto che Ian abbia votato a favore dell'uscita sia un problema per Sophie, i due rispondono: «Perché mi ha fatto pensare che lui, come persona, non sia aperto come credevo. Che il suo modello di relazione si riduce fondamentalmente all'antagonismo e alla competizione, non alla collaborazione» (Sophie) e «Invece io penso che mia moglie sia molto ingenua, che viva in una bolla e non capisca perché altre persone intorno a lei possano avere opinioni diverse dalle sue. E questo la porta a prendere un atteggiamento particolare. Un atteggiamento di superiorità morale» (Ian). Alla storia tormentata di amore e politica si affiancano la crisi personale e creativa di Ben, e quella familiare e professionale dell'amico Doug, giornalista di sinistra, democratico, messo con le spalle al muro dalla figlia Coriander che lo accusa di essersi irrimediabilmente imborghesito e da Nigel Ives, figlio di un compagno di classe che lavora per l'ufficio comunicazione di Cameron e con il quale Doug si incontra clandestinamente per confrontarsi su eventi impensabili – come l'uscita dall'Europa e l'elezione di Trump – che invece si realizzano puntualmente entro la fine del romanzo.

Accanto al romanzo di Coe troviamo la satira di swiftiana memoria, da sempre privilegiata dagli scrittori inglesi in tempi di fermento politico: se già nel 1701 Daniel Defoe in una satira che andrebbe oggi tradotta, *The True-Born Englishman*, sottoponeva a una spietata interrogazione i ca-

ratteri essenziali della *Englishness*, dal 2016 a oggi due voci hanno scelto il genere per confrontarsi con il tema. Una è Ian McEwan, che nell'autunno del 2019 ha dato alle stampe un *instant book*, *The Cockroach*, in cui uno scarafaggio si sveglia, un bel mattino, trasformato in un primo ministro. Una satira di maggiore estensione è invece quella offerta da Sam Byers, classe 1979, una delle voci più interessanti della narrativa inglese contemporanea, che con *Idiopathy* (2013), vicenda ai limiti rappresentativi del reale ma decisamente realistica, o meglio, verosimile, aveva già dato prova di saper piegare i modi satirici all'analisi della società inglese contemporanea. In *Perfidious Albion* (2018), romanzo dal titolo quanto mai eloquente, Byers immagina che, subito dopo Brexit, una multinazionale nel campo informatico acquisisca un quartiere di una cittadina vicino a Londra costruito negli anni sessanta per ripopolarlo e renderlo laboratorio di un esperimento sociale e di organizzazione del lavoro. A opporsi è un'impiegata dell'azienda che si unisce nella lotta, clandestina e condotta a colpi di maestria informatica, alla fidanzata di un giornalista rampante che copre la vicenda e si piega a bieche ragioni di convenienza politica per ottenere l'agognata fama. La Brexit è in questo caso lo stato di emergenza politica e sociale che ha fatto riemergere – come d'altronde si capisce anche nel romanzo di Coe – divisioni e tensioni sociali e razziali che percorrono il paese da tempo.

L'esperimento forse più interessante, non tanto per gli esiti quanto per la volontà di rappresentare le contraddizioni insanabili del paese ma anche il discorso a favore della permanenza all'interno della Comunità europea. Romanzo commissionato in seguito al referendum a Anthony Cartwright, classe 1973, già autore di due opere improntate al realismo documentario sull'Inghilterra profonda e postindustriale (*Heartland*, [2009] 2013, traduzione di Daniele Petruccioli e *Iron Towns*, [2016] 2017, traduzione di Riccardo Duranti, entrambi usciti per i tipi di 66thand2nd), *Il taglio* (2017; 66thand2nd, 2019, traduzione di Riccardo Duranti) è ambientato a Dudley, nella cosiddetta Black Country, un tempo terra di fonderie e oggi tra le zone svantaggiate del paese. Protagonisti del romanzo sono Grace Trevithick, documentarista figlia di accademici londinesi, e Cairo Jukes, quarantenne già nonno, ex pugile incassatore e ora impiegato a giornata nella bonifica di terreni dai materiali industriali. Grace giunge a Dudley per documentare i sentimenti della popolazione riguardo al referendum, Cairo si lascia intervistare e fra i due nasce un amore destinato a precipitare senza rimedio nel divario sociale che li divide. La narrazione in terza

persona alterna capitoli intitolati «Prima» e «Dopo» (il referendum), si focalizza sia su Cairo sia su Grace. A differenza di altri romanzi in cui gli abitanti della provincia rischiano di essere meri portavoce delle ragioni del “Leave”, *Il taglio* dà ampio spazio al punto di vista di un vinto come Cairo, il quale durante il primo incontro dice a Grace: «Quello che voi altri volete dire è che è tutta colpa dell’immigrazione. Che noi siamo tutti razzisti. Che siamo tutti stupidi. Non volete sentire che le cose magari sono un po’ più complicate. Così vi sentite meglio. Non avete preso in considerazione l’ipotesi che magari il problema siete voi altri». A differenza dell’ex amico Tony, che ha sposato l’ex moglie di Cairo, si è arricchito e milita nel movimento xenofobo di Nigel Farage (Ukip), Cairo non ha rinunciato al dialogo, e non ha rinnegato le proprie origini operarie, gelosamente conservate dal padre, custode della memoria storica locale. Ma è isolato, e, dopo un breve idillio postindustriale che fa da efficace controcanto all’immagine eterna e immutabile della ricca campagna inglese ancora oggi così forte nel nostro immaginario, il suo amore con Grace termina in tragedia.

Più difficilmente ascrivibili a generi consolidati, e con una maggiore sperimentazione nella gestione della voce narrante che in alcuni casi abbandona il narratore in terza persona che dall’esterno compone, pure con le dovute differenze, le diverse parti di una narrazione nazionale fratturata, troviamo Ali Smith con la tetralogia delle stagioni (*Autunno*, [2016] 2018, *Inverno*, [2017] 2019, *Primavera*, [2019] 2020, usciti per i tipi di Big Sur con traduzione di Federica Aceto, e *Summer*, previsto per il luglio 2020) e Rachel Cusk con l’ultimo volume della fortunatissima trilogia dell’ascolto (*Resoconto*, [2014] 2018, *Transiti*, [2017] 2019, e *Onori*, [2018] 2020, usciti presso Einaudi con traduzione di Anna Nadotti). Se in Smith il formato seriale è scelto appositamente per registrare i cambiamenti “atmosferici” che il referendum ha portato nelle varie parti del paese, Cusk in *Onori* lascia che la scrittrice Faye, protagonista della trilogia che incontriamo prima ad Atene (*Resoconto*), poi di ritorno a Londra (*Transiti*) e finalmente in giro per festival letterari in Europa, porti il tema del “divorzio” del proprio paese in un dialogo cosmopolita, facendone appunto la materia dell’ascolto che dà il titolo alla trilogia.

All’interno di una produzione tanto diversificata quanto ancora in divenire, si possono individuare alcuni aspetti comuni, alcune dorsali compositive e tematiche lungo le quali si strutturano i diversi romanzi. In primo luogo è evidente il ritorno della contrapposizione netta tra cit-

tà e campagna, tra quella *country* (che in inglese significa anche “paese”) e la *city*, spesso sinonimo di Londra. La troviamo in *Middle England*, nel quale diverse pagine sono dedicate all’attraversamento delle Midlands semiurbanizzate in cui si muove Ben Trotter seguendo il corso del Severn («sinuoso e amico, che scorreva oltre il pub nel suo vagare immutabile e lento dalla casa mulino, a sessanta chilometri di distanza»), a cui viene contrapposto il Tamigi, che «si snodava come un grande nastro sporco, fino a ridursi a una striscia di luce che baluginava all’orizzonte, offuscata dallo smog». Ma è ben chiaro che quello di Ben è un rifugio da eremita, che non lo rende cieco davanti al paesaggio completamente mutato di una zona un tempo industriale in piena dismissione, con ovvie conseguenze a livello di coesione sociale. Londra è tuttavia una città lontana e inavvicinabile, dove Doug è “ostaggio” nell’elegante dimora di Chelsea che si può permettere grazie alla rendita di cui vive la moglie. Londra, e nella fattispecie il quartiere di Hampstead da cui viene Grace nel *Taglio*, collina un tempo *bohémien*, dimora di scrittori e intellettuali e oggi tra i luoghi più cari della capitale, è lontanissima anche dal contesto deprivato della Black Country. La città è ormai un fortino inespugnabile da cui si sentono esclusi anche Laura Demand, la giovane ricercatrice protagonista di *Autunno* che torna in provincia dalla madre perché non si può quasi più permettere nemmeno l’appartamento in cui ha vissuto da studentessa, e la coppia di liberi professionisti in crisi protagonista di *Le circostanze* di Amanda Craig (2017; Astoria, 2019, traduzione di Valentina Ricci), che vende il proprio appartamento e si trasferisce nel Devon, dove entra in contatto con la “vera” Inghilterra: non quella della rigogliosa campagna immortalata da Jane Austen ma con la popolazione locale, divisa tra autoctoni pro-Brexit e immigrati dell’Est europeo.

Un altro elemento comune ai diversi romanzi è il difficile confronto tra generazioni: lo ritroviamo sempre in Coe, in cui gli spensierati membri della Banda dei Brocchi vengono messi davanti ai propri fallimenti dai figli *millennials*; o in Cartwright, dove Cairo, che pure stima e ammira il padre, non riesce a prendere da lui il testimone della lotta operaia che negli anni ottanta ha resistito a lungo alle misure draconiane della Thatcher. Il dialogo difficile tra generazioni è anche presente nell’ultimo romanzo del maestro di un genere tipicamente inglese, la *spy fiction*. In *La spia corre sul campo* (2019; Mondadori, 2019, traduzione di Elena Cappellini) John Le Carré si affida a un narratore autodiegetico, Nat, agente quarantasettenne

dell'MI6. All'inizio del romanzo, Nat confessa alla figlia di essere «una spia» e nel corso della narrazione si esprime più volte contro la follia della Brexit. La *spy fiction*, da sempre genere deputato a indagare il rapporto tra l'Inghilterra e gli altri (invasori tedeschi all'inizio del secolo, russi e americani durante la Guerra fredda), offre a Le Carré l'occasione di mettere in forma narrativa un'ulteriore ricollocazione dell'Inghilterra sullo scacchiere geopolitico mondiale, in cui la Brexit è la decisione più importante che il popolo inglese si è trovato a prendere dal 1939.

Insomma, la Brexit (in modo analogo all'era thatcheriana, come è stato osservato) sembra aver dato un impulso creativo non indifferente all'industria letteraria britannica: industria, perché non pochi sono i casi (tra quelli qui analizzati, Coe, Cartwright e Smith) in cui l'editore ha richiesto di "rispondere" agli eventi che hanno portato all'uscita del Regno Unito dall'Europa. Difficile ancora dirsi se questo impulso porterà a risultati che rimarranno tangibili anche una volta passata l'emergenza: ad accomunare i romanzi della BrexLit è ancora, infatti, un'urgenza a intervenire su fatti molto puntuali del presente, al limite della cronaca messa in forma narrativa, che talvolta porta a stridori nella voce del narratore, sotto la quale si avvertono troppo forti i lineamenti se non dell'autore, dell'autore implicito. Ma un dato è certo: le fratture della Brexit hanno dato ai lettori una diversa mappa dell'immaginario sull'isola, una mappa meno ripiegata sul passato e più utile a esplorare le contraddizioni del presente.

Taccuino bibliotecario Le biblioteche al tempo del Covid

di Stefano Parise

La chiusura a tempo indeterminato degli “istituti e luoghi della cultura”, come recita il burocrate dei decreti governativi di questi ultimi mesi, ci ha privati pour cause del piacere di frequentare un museo o visitare una mostra, di sederci nella sala di lettura di una biblioteca o di assistere a una proiezione o a un concerto, segnando una frattura fra un ante-Covid in cui tutto era a portata di mano e un post-Covid tenebroso e fosco, un domani senza certezze se non quella, apocalittica ma fondata, che “nulla sarà come prima”. Ma come hanno vissuto le biblioteche italiane il periodo dell’emergenza, l’infra-Covid? È stata serrata totale o dietro i portoni sprangati ha continuato ad agitarsi qualche forma di vita? Quella che segue è una piccola rassegna di creatività bibliotecaria al tempo del Covid-19.

Aperte, amichevoli, accessibili, accoglienti. Gli aggettivi che hanno connotato sino ad oggi la riflessione – e qualche volta la retorica – sulle biblioteche pubbliche sembrano relitti di un tempo che fu, spazzato dalla furia silenziosa dell’ospite indesiderato giunto dalla Cina o da chissà dove. Tuttavia, nel passaggio epocale che stiamo vivendo, le biblioteche si sono dimostrate in grado di offrire piccole scialuppe di salvataggio a quanti non intendono rinunciare alla vita di ieri, reinterpretando e aggiornando le modalità di interazione con gli utenti e riscoprendosi dotate di risorse inaspettate.

Il salvagente lanciato ai lettori orfani e spaesati è innanzitutto quello del digitale, pilotabile anche dalle postazioni di smart working dove i bibliotecari, responsabilmente, sono stati sistemati. Le biblioteche si sono mobilitate nel tentativo di offrire supporto agli utenti dando fondo ai propri magazzini digitali, potenziando le modalità di accesso al prestito online, rastrellando l’Internet alla ricerca di risorse utili (e possibilmente *open*) da segnalare a chi ne ha bisogno per ragioni scolastiche, per intrattenere figli e nipoti o per ingannare il tempo, e allestendo repertori di fonti informative scientificamente attendibili sul virus SARS-CoV-2 per contrastare

ciò che l'OMS ha definito *infodemia*, ovvero la sovrabbondanza informazioni – alcune accurate, altre no e altre palesemente false – che rendono difficile trovare fonti e indicazioni affidabili in caso di bisogno.

Iniziamo questa breve rassegna dalle associazioni bibliotecarie nazionali e internazionali, che si sono prodigate per mettere a disposizione degli operatori vademecum e protocolli per gestire in sicurezza l'emergenza o opportunità formative a distanza per gli operatori: l'IFLA (www.ifla.org), la federazione mondiale del settore, ha raccolto informazioni sulla situazione delle biblioteche nei vari paesi e sulle buone pratiche avviate su molteplici fronti in tutto il mondo, predisponendo una ricca sezione di risorse sul proprio sito: sul virus e i suoi meccanismi di diffusione, sul modo di gestire le restrizioni che stanno condizionando la vita di oltre la metà degli esseri umani, sulla sicurezza a casa e nei luoghi di lavoro, sulla gestione del lavoro agile, sulle modalità di erogazione di servizi da remoto. A livello europeo EBLIDA (www.eblida.org), la confederazione delle associazioni nazionali bibliotecarie del vecchio continente, ha messo a punto una check list per aiutare le biblioteche a utilizzare una strategia comune di fronte all'emergenza in atto, lanciando un vero e proprio appello alla mobilitazione per individuare le misure più urgenti da adottare nel momento in cui è messa a rischio l'agibilità stessa del servizio bibliotecario. L'American Library Association (www.ala.org), la più grande associazione nazionale del mondo, ha selezionato un ampio repertorio di risorse online dedicate alle misure di prevenzione e di educazione necessarie per prepararsi ad affrontare consapevolmente la situazione, e alle policy che riguardano specificamente le biblioteche e le loro attività, come le procedure per la sanificazione delle collezioni e le istruzioni su come maneggiare in sicurezza i libri, su come gestire i lavoratori in *remote working*, sulla gestione dei servizi online, su come continuare a comunicare con gli utenti e molto altro. Notevoli l'appello lanciato il 23 marzo affinché le oltre 16.000 *public libraries* statunitensi – che svolgono un ruolo riconducibile alla sfera del welfare e dell'educazione oltre che a quella culturale – mantengano attive le loro reti wi-fi nel periodo di chiusura forzata delle sedi, consapevoli del ruolo fondamentale giocato nel garantire accesso a Internet agli oltre 20 milioni di americani che non se lo possono permettere; la presa di posizione contro il razzismo e la xenofobia alimentati dalla crisi in atto (in particolare nei confronti della Cina e dei cinesi), corredata da numerose fonti informative sul tema; le risorse sulla salute mentale per aiutare a gestire la paura e l'an-

sia generata dal Coronavirus. Anche l'Associazione Italiana Biblioteche (www.aib.it) ha predisposto un repertorio di risorse online per informarsi correttamente e per rimanere aggiornati sulla situazione provocata dal Coronavirus, senza trascurare quelle per l'intrattenimento e l'educazione, specie dedicate ai bambini.

Sul fronte della selezione di risorse informative – un lavoro che le biblioteche svolgono egregiamente da alcuni millenni – gli sforzi per mettere a disposizione fonti aggiornate e attendibili, in particolare per la didattica e per la ricerca, si sono subito dovuti misurare con le limitazioni imposte dalla normativa sul diritto d'autore e con le strettoie contenute nei contratti di licenza stipulati con gli editori. L'atteggiamento di questi ultimi, in verità, non è stato univoco: in moltissimi casi l'emergenza ha spinto ad allentare i vincoli che limitano l'accesso alle pubblicazioni digitali per venire incontro almeno parzialmente alle esigenze delle varie comunità di utilizzatori; in altri casi ciò non è avvenuto sia per calcolo sia per il timore di aggiungere perdite economiche a quelle già indotte dalla situazione generale. Una diatriba antica, che la straordinarietà della crisi del Coronavirus ha acuito e reso ancora più stridente. È lecito (ed etico), di fronte a un'emergenza planetaria che mette a rischio l'incolumità di milioni di persone, far prevalere l'interesse economico subordinando la condivisione di informazioni utili a far progredire la ricerca scientifica alla sottoscrizione di abbonamenti a banche dati e riviste controllate da una oligarchia di editori scientifici internazionali? È possibile, di fronte a una crisi che sta costringendo circa 400 milioni di studenti universitari nel mondo (dati Unesco) a completare l'anno accademico attraverso corsi erogati interamente online, limitare il disagio dovuto alle restrizioni d'accesso che normalmente regolano questa attività? In altre parole: è sensato pretendere di affrontare una crisi eccezionale per estensione e impatto con gli strumenti che regolano le relazioni economiche in tempo di pace? È quanto vanno chiedendo, ad esempio, gli oltre 200 consorzi bibliotecari di tutto il mondo riuniti nella coalizione internazionale ICOLC (www.icolc.net) con la "Dichiarazione sulla pandemia globale COVID-19 e il suo impatto sui servizi e le risorse della biblioteca" rilasciata il 13 marzo scorso con lo scopo di aiutare gli editori e gli altri operatori commerciali del settore a capire come l'attuale pandemia globale influisca sulla comunità bibliotecaria mondiale. Fra le richieste rivolte agli editori: la messa a disposizione in open access di contenuti e set di dati pertinenti su Coronavirus, vaccini, farmaci antivirali ecc.

normalmente accessibili a pagamento o soltanto in abbonamento, «per facilitare la ricerca, indirizzare la risposta della comunità della sanità pubblica e accelerare la scoperta di opzioni terapeutiche»; la rimozione dei limiti che impediscono l'accesso simultaneo o la circolazione dei contenuti digitali concessi in licenza alle università durante tutto il periodo in cui la didattica dovrà essere svolta online; la rimodulazione delle scadenze e dei rinnovi contrattuali e la garanzia di continuità dell'accesso ai contenuti anche in caso di ritardi nei rinnovi contrattuali e una moratoria sugli aumenti di prezzo pianificati. Argomentazioni e richieste che riecheggiano anche nell'Appello per il diritto di accesso alla conoscenza scientifica in stato di emergenza promosso in Italia dai bibliotecari del Comitato Biblioteche Nilde (CNR), delle Università e dei Centri di ricerca e biomedici italiani per chiedere una deroga alle clausole restrittive degli accordi di licenza e fornire accesso alla documentazione scientifica indispensabile per l'aggiornamento dei professionisti medico-ospedalieri impegnati a fronteggiare il Covid-19 ma fondamentale anche per le attività di ricerca, studio e insegnamento di tutti coloro che in questo momento sono costretti a lavorare a distanza.

Si tratta di temi di importanza centrale che dovranno essere affrontati con lucidità e pacatezza al ritorno alla normalità, evitando la tentazione di rimmetterli sotto il tappeto per poi ritrovarli intonsi alla prossima (il cielo non voglia!) emergenza sanitaria.

Un aspetto particolarmente apprezzabile riguarda il ruolo svolto dalle biblioteche per rimanere al fianco dei lettori: al grido di battaglia di hashtag ultimativi come #nonvilasciamosoli, #SiamoSempreConVoi, sono moltissimi i servizi e le iniziative di "resistenza" avviate per alleviare il peso della permanenza prolungata fra le mura domestiche, per sopperire alle esigenze della didattica svolta senza la presenza fisica di educatori, insegnanti e professori, e per accorciare la distanza fisica mediante sistemi per l'interazione remota, favorendo il contatto (metaforico) e le relazioni con (e fra) i lettori.

Sul fronte delle biblioteche civiche, quelle che offrono un servizio di prossimità a milioni di italiani, la prima risposta è stata accentuare l'offerta di libri e altri media in formato digitale. I dati parlano chiaro: l'inaccessibilità dei libri di carta ha fatto esplodere il prestito di ebook e l'accesso ai giornali e agli audiolibri online. Come raccontato da «Il Post» (26 marzo), «secondo i dati di MLOL, la rete di 6.500 biblioteche italiane

che permettono il prestito digitale, tra il 24 febbraio e il 24 marzo i prestiti di ebook sono aumentati del 104 per cento rispetto allo stesso periodo nel 2019: in tempi normali ci si sarebbe aspettati un aumento di circa il 20 per cento da un anno all'altro». Aumenta in maniera ancora impetuosa il numero degli utilizzatori, che crescono a un ritmo cinque volte superiore rispetto all'anno scorso. A Milano, ad esempio, è bastato che la biblioteca digitale del Sistema Bibliotecario fosse inserita nella newsletter che il Comune invia ai cittadini per richiamare in poco più di 24 ore un numero di utenti unici pari al totale dell'intero mese di gennaio. Questi dati ci parlano senz'altro dell'impegno delle biblioteche per rendere più accessibile il servizio di prestito digitale, pur con i vincoli indotti dalle licenze d'uso (simili a quelli descritti per il comparto delle biblioteche accademiche) e dalla ristrettezza dei budget disponibili. Ma la temporanea chiusura delle sedi, interrompendo la routine delle incombenze quotidiane, non ha soltanto favorito la focalizzazione sulle risorse digitali: grazie a percorsi di formazione a distanza da parte di molti bibliotecari, è aumentata la consapevolezza delle potenzialità offerte dall'ecosistema digitale e, con essa, il livello di creatività che si riverbera sulle proposte delle biblioteche ai lettori.

Non solo ebook e riviste elettroniche, quindi, ma podcast di conferenze e presentazioni di libri, segnalazione di eventi realizzati da altre istituzioni culturali (come, ad esempio, le campagne #laculturaincasa e #laculturaincasaKIDS promosse dal Comune di Roma) e molte proposte originali per intrattenere piccoli e grandi lettori, realizzate dai bibliotecari in collaborazione con associazioni e lettori volontari; e ancora, gruppi di lettura virtuali, favole on demand e supporto per chi non è particolarmente abile a destreggiarsi con i dispositivi digitali o con la ricerca nel web. Solo per limitarci ad alcune delle moltissime proposte, la Biblioteca Comunale «Joppi» di Udine ha riproposto le «Favole al telefono» di rodariana memoria, un'iniziativa già collaudata nell'ambito del progetto regionale di educazione alla lettura #LeggiAMO018: prenotabili al telefono, sono «un bel modo per sentirsi più vicini e celebrare il piacere di leggere e raccontare storie come e più di sempre». A Roma spopolano invece le «Favole al telefonino» con le #MammeNarranti di Andrea Satta, in cui persone comuni e personaggi della cultura regalano video pillole di lettura su YouTube. Anche la rete bibliotecaria CSBNO (www.csbno.net) propone «Storytime», videolibri per i più piccoli letti dai bibliotecari e «Biblio-tutorial. Lavoretti creativi per bambini», una rassegna di proposte creative

per aiutare i genitori a far divertire i più piccoli con creatività e lavoretti manuali da fare in compagnia, mentre la rete delle biblioteche bresciane e cremonesi (<https://opac.provincia.brescia.it/>) propone “Bimbi.Bre”, una raccolta di materiali video, foto e informativi creata dalle biblioteche di Brescia per tutti i bambini. Per i lettori in difficoltà con i servizi digitali, le Biblioteche di Roma hanno messo a disposizione l’help desk “Hai bisogno di aiuto? Siamo qui per te”, a Torino continua a funzionare “Chiedilo alle biblioteche”, servizio di orientamento e informazioni online, mentre a Milano il Sistema Bibliotecario in collaborazione con l’associazione Informatica Solidale offre un servizio di “SOS informatico” per «anziani, persone in difficoltà economiche, fisiche o sociali che non possono contare su altre forme di aiuto» a cui ci si può rivolgere se si hanno difficoltà di natura tecnica, per chiedere aiuto per iscriversi alla biblioteca digitale o per leggere online il giornale, ascoltare un libro o scaricare un ebook. Sempre a Milano, il protagonismo di lettori e bibliotecari è sollecitato da #unlettorealgiorno dove ogni giorno sul canale Facebook delle biblioteche civiche un utente o un bibliotecario confessa le proprie letture e i propri sogni in una microintervista, per dimostrare che se il distanziamento è sociale, i social possono avvicinare le biblioteche ai loro lettori.

Piccole e grandi iniziative promosse in ogni angolo del Belpaese, a dimostrazione che le biblioteche, pur in una situazione che ha amplificato le tradizionali difficoltà di cui soffre questo settore, hanno saputo mostrare spirito di servizio, dedizione, resilienza e creatività in un momento oggettivamente difficile, per provare a essere – o a divenire – un punto di riferimento per quanti con ostinata determinazione non intendono rinunciare al piacere, o più spesso alla necessità irrefrenabile, di leggere.